

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Viktoriya Yordanova

**Nahota v českém umění 90. let 20. století
s přesahem do první dekády 21. století**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

Praha 2024

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 9. 5. 2024

Viktoriya Yordanova

Bibliografická citace

Nahota v českém umění 90. let 20. století [rukopis]: S přesahem do první dekády 21. století: diplomová práce / Viktoriya Yordanova; vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, PhD. – Praha, 2024. -- 131 s.

Anotace

Diplomová práce se pokusí uvést téma nahého těla v umění devadesátých let dvacátého století v Čechách, tedy v období porevoluční svobody. Tělo se tehdy stalo důležitým výrazovým prostředkem, skrze který umělci komunikovali v prudce se transformující společnosti po pádu komunismu a rozpadu tzv. východního bloku. Umění reflektovalo nové podněty ze Západu jak na poli umění, tak širší vizuální kultury (porno časopisy, erotické pořady v TV, reklamu ad.). Pokusí se zmapovat autory a jejich tvorbu, v níž reagovaly na tyto podněty.

Klíčová slova: výtvarné umění 90. let, porevoluční umění v Čechách, nahota, sexualita, erotika, intimita, konceptuální umění, nová média, body art, performance

Anotation

The diploma thesis attempts to introduce the subject of the naked body in the 1990's Czech art, thus in the era of the postrevolutionary freedom. In the rapidly transforming society, after the fall of the communism and the disolution of the Eastern Bloc, the body became a crucial tool for artists expression. Local art reflected Western initiatives not only in the art field, but also, in the wider visual culture (porn magazines, erotical TV shows, advertismet etc.). It attempts to represent the authors and their work in which the artists reacted to these initiatives.

Key words: art in 1990's, postrevolutionary art in Czechia, nudity, sexuality, erotica, intimacy, conceptual art, new media, body art, performance

Počet znaků (včetně mezer): 142 974

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu PhDr. Milanu Pechovi, PhD. za odborné vedení a trpělivost při zpracovávání diplomové práce. Můj dík patří rodině a přátelům za jejich podpora, a také Lence Klodové a Ivanu Pinkavovi za jejich čas a cenné rozhovory, z nichž jsem mohla čerpat.

Obsah

Úvod	6
1. Vztah umění k nahotě	8
1.1. Nahota v dějinách umění před rokem 1990 v zahraničí.....	8
1.2. Nahota v dějinách umění po roce 1990 v zahraničí.....	11
1.3. Nahota v dějinách umění před rokem 1990 v Čechách	12
2. Situace umění 90. let v Čechách.....	14
2.1. Umělecké přístupy a témata.....	14
2.2. Vzdělávací instituce	18
2.3. Galerijní provoz	18
3. Vliv vizuální kultury na zobrazení nahoty v Čechách v 90. letech	24
3.1. Nahota v porevolučním tisku, televizním vysílání a politice.....	24
3.2. Pornografie a erotický film	26
3.3. Umělecká pornografie.....	28
4. Nahota v českém umění po roce 1990.....	30
4.1. Identita	31
4.1.1. Veronika Bromová.....	38
4.2. Feminismus	45
4.2.1. Lenka Klodová.....	50
4.3. Odkaz k dějinám umění a biblickým motivům.....	56
4.3.1. Ivan Pinkava.....	58
Závěr.....	63
Seznam použitých zkratk	67
Seznam zdrojů a použité literatury	68
Bibliografie	68
Elektronické zdroje.....	73
Obrazová příloha	82
Seznam vyobrazení.....	127

Úvod

Období devadesátých let v Čechách, často nazývané jako „divoké devadesátky“, se neslo v duchu mnoha společenských a kulturních změn. Jejich spouštěčem byla listopadová revoluce v roce 1989, která se stala symbolem demokracie a svobody. Jedním z projevů svobody a otevřenosti společnosti byla také detabuizace tématu nahoty. Tento fenomén odrážela nejen tehdejší vizuální kultura, ale také umělecká tvorba.

Tato práce si klade za cíl popsat vztah umění k nahotě v českém prostředí v devadesátých letech, přičemž také uvádí jeho historický vývoj nejen v Čechách, ale také v zahraničí. Po tomto širším diskurzu sleduje zobrazování nahoty ve vizuální kultuře. Především se však věnuje tématům, s nimiž umělci pracovali a v nichž nahota figuruje jako hlavní motiv. Každé z témat je doplněno o sondu do díla jednoho z tehdejších umělců, jehož tvorba nejvíce odráží dané téma.

V první kapitole nazvané Vztah umění k nahotě uvádím příklady z historie výtvarného umění, kde zobrazení nahoty hrálo důležitou roli jakožto symbolu životadárnosti nebo naopak nevhodného motivu, který pobuřoval veřejnost a tím posouval hranice tolerovaného. Tento pohled do minulosti poskytl možnost pozorovat, v jakých kontextech se objevovala nahota v umění, a jak se tyto kontexty transformovaly společně se sociokulturními změnami. V této kapitole jsou uvedena díla zahraničních i českých umělců. Porovnání rozdílů či naopak podobností v jejich přístupech dovoluje získat souhrnný pohled na vývoj zobrazování nahého těla.

Následující kapitola s názvem Situace umění v devadesátých letech v Čechách je již více zaměřená na lokální dění. Kapitola je zde zařazena, aby bylo možné sledovat kontext, v jakém zdejší umění vznikalo. Porozumění tehdejším tendencím, jako je neokonceptualismus a s ním související zkoumání role jedince ve společnosti, z nichž umělci vycházeli, umožňuje celistvě pochopit, co formovalo tehdejší uměleckou tvorbu, jejíž součástí bylo mimo jiné hlavní téma této práce, tedy zobrazování nahoty.

Poté se věnuji výše zmíněné vizuální kultuře, která poskytovala pohled na nahé lidské tělo široké veřejnosti, a to nejen prostřednictvím literatury či televizních pořadů, ale také díky erotickým či pornografickým filmům. Vzhledem k tomu, že zmíněná média měla masový dosah, zaměřuji se také na otázku, do jaké míry měla takto prezentovaná nahota vliv na tehdejší uměleckou tvorbu. Dále zkoumám, zda umělci pracovali s obnaženým tělem pouze jako se

sexuálním objektem, nebo jestli spíše využívali některých erotických či pornografických prvků a dávali je do nových kontextů.

Konkrétním projevům nahoty se pak věnuje poslední kapitola nazvaná Nahota v českém umění po roce 1990. Uvádím zde témata a umělecká díla, v nichž se zobrazování nahého těla objevovalo nejčastěji. Sleduji zde tři tematické okruhy – identita, feminismus a odkaz k dějinám umění a biblickým motivům. Zdá se, že v díle některých umělců se zmíněná témata vyskytují více než u ostatních. Proto je ke každému z témat přiřazen vždy jeden z umělců, v jehož tvorbě můžeme tyto paralely pozorovat nejvýrazněji. Těm je věnována vždy samostatná podkapitola, kde je možné ještě podrobněji sledovat, v jakých souvislostech pracovali s nahotou a konkrétním tématem.

1. Vztah umění k nahotě

Následující kapitoly se věnují tomu, co předcházelo zobrazování nahoty v Čechách v devadesátých letech. Tento pohled do minulosti usnadňuje pochopit dějinné souvislosti, z nichž vychází umění devadesátých let a potažmo i zobrazování nahého těla. Ani tento motiv totiž není v dějinách umění izolovaný a jeho projevy mají své kořeny v minulosti, které se zde pokusím nastínit.

1.1. Nahota v dějinách umění před rokem 1990 v zahraničí

Devatenácté století s sebou přineslo zobrazování nahoty, které již nemuselo být nutně spojováno s historickým, mytologickým nebo biblickým námětem. Již v této době se setkáváme s *Nahou Majou* (1795–1800) [1] Francisca Goyi, která svým podmanivým výrazem v obličejí nabízí své odhalené tělo divákovi. Goya tak předznamenává téma, které umělci zpracovávali mnohem později v druhé polovině 20. století, tedy téma ženy jako dostupného objektu mužské touhy, jak se vyjádřila historička umění Kethryn Moore Heleniak.¹ Také Jean Auguste Dominique Ingres zobrazil nahou ženskou postavu v podobě *Velké Odalisky* (1814) [2] s námětem romantického orientalismu, přičemž odaliska představuje ženu, která se stará o jiné ženy v sultánově harému a jež má možnost se stát jeho součástí.

S příchodem realismu a impresionismu se měnilo pojetí nahoty v umění, kdy tyto směry nejenže požadovaly nové a moderní ztvárnění tohoto námětu, navíc ke zkoumání lidského těla umělcům začala sloužit i fotografie. Doznívající neoklasicismus ještě zobrazoval nahotu s odkazem k antické skulptuře, využíval podpůrných námětů z mytologie nebo orientu a potlačoval erotičnost. To vše bylo v umění dále přítomno současně s moderním naturalistickým ztvárněním, které v polovině století reprezentoval například Gustave Courbet, jehož naturalistický obraz *Koupající se* (1853) [3] pobouřil i samotného císaře Napoleona III. O deset let později vytvořil i impresionista Édouard Manet velmi provokativní obraz *Snídaně v trávě* (1862–3) [4]. V něm autor zobrazil netradičně pojatou scénu čtyř osob v parku, přičemž jedna z žen se v povzdálí koupe a druhá sedí obnažená v přítomnosti dvou oblečených mužů.² Manet

¹ HELENIAC 1998, s. 645

² Předlohou tohoto obrazu byl Tizianův Venkovský koncert (1. čtvrtina 16. století) a rytina Marcantonio Raimondiho Poslední soud (podle Raphaela) (1510–1520).

se vzdal zobrazování stínů, hloubky, a dokonce porušil i perspektivu, konkrétně v zobrazení druhé ženy v pozadí. Navíc pohled nahé ženy upřený na diváka nemá nejmenší známku studu nebo ostýchavosti, což samozřejmě vedlo k veřejnému pobouření při výstavě tohoto obrazu na pařížském Salónu odmítnutých v roce 1863.³

Impresionisté tedy zobrazovali akt zasazený do každodennosti. Například Paul Cézanne či Auguste Renoir měli obzvlášť v oblibě zobrazovat koupající se nahá lidská těla v krajině. Atmosféra některých Renoirových prací má až erotický nádech, který je společně s pastelovou barevností a dekorativností příznačný pro rokoko. Tento rukopis můžeme sledovat při srovnání rokokové malby François Bouchera *Koupeľ Diany* (1742) [5] s Renoirovým plátnem *Velké koupání* (1884–1887) [6]. Podobnost je nápadná nejen v námětu, ale také v poloze těla, kterou zaujmají hlavní ženské postavy. Při srovnání sledujeme Renoirovu pečlivou studii překřížených nohou koupajících se žen, která se výrazně podobá kompozici Diany na Boucherově malbě.

Není divu, že ženské tělo hrálo v dějinách umění tak podstatnou roli. Již v dávných kulturách neslo jeho zobrazování v odhalené podobě důležité významy, jak dokazuje přes 29 000 let stará plastika *Venuše Willendorfské* [7]. Tehdy měly největší relevanci části těla symbolizující životadárnost, tedy plodnost, hojnost a prosperitu. Tyto významy neslo především zobrazení ženských nader či celých ženských postav, jež byly často kyprých tvarů se zdůrazněnými křivkami. Nicméně oblibě se v minulosti těšilo také mužské tělo, přičemž hlavním symbolem byl mužský genitál v erekci, tedy falický symbol, který odkazoval k hodnotám síly či obrany. Obzvlášť antická červenová keramika a sochařství zachycuje polonahá či zcela nahá těla mladých mužů nazývaných kúroi. Zajímavé je, že ženská obdoba těchto soch zvaných koré byla většinou zobrazována oděná. Ideální předlohou pro výtvarné zobrazování bylo totiž především mužské tělo. Ženský akt pak prosazoval především Praxiteles ve druhé polovině 4. století př. K., přesto však zůstávaly mužské proporce i nadále vzorem zobrazování.⁴ Tato tendence se samozřejmě v průběhu dějin umění proměňovala, až se zdálo, že v období před počátkem 20. století byl mužský akt zobrazován jen okrajově.

Tento historický vývoj a s ním související proměny zobrazování nahého lidského těla ve výtvarném umění doplňuje svým komentářem historička Natalie Kampen. Podle ní ve středověku hrálo roli „odmítání estetizace mužské i ženské nahoty“, a naopak později

³ MUZEUM ORSAY 2024

⁴ VANĚK 2003, s. 2

v renesanci došlo ke „znovuzrození aktů, které se ale týkalo především ženského aktu. Neznamená to ovšem, že mužská nahota zcela zmizela, například umělec v 18. století prokázal svou zdatnost zvládnutím právě mužského aktu⁵“. Přesto, že ženský akt ve výtvarném umění převažoval, mužský akt zůstal i nadále vyhledávaný, v 19. století například ve formě sádrových odlitků antických soch, které byly v této době považovány za sběratelské předměty.⁶

Obdobně jako odlitky antických soch se stalo atraktivní sběratelskou položkou i africké či asijské umění, které počátkem 20. století začalo ovlivňovat zobrazování nahoty. Zejména aspekty rituálnosti, přirozené nahoty a sexuality tohoto umění můžeme sledovat nejen v tvorbě Pabla Picassa, ale také u Amedea Modiglianiho, Henryho Moora či v německé skupině Die Brücke. Navíc díky psychoanalytickým poznatkům plynoucím z práce psychologa Sigmunda Freuda se nahota stala důležitým motivem také pro surrealisty, kteří pomocí ní odkazovali na svůj vnitřní svět a poukazovali tak na své psychologické a emocionální stavy. To hrálo důležitou roli také u expresionistů, jako byl Egon Schiele, který se nebál zobrazovat provokativní pozice lidského těla nebo detaily genitálií.

Mužský akt se ale vrátil na skutečné výsluní až v druhé polovině 20. století, kdy do zobrazování nahoty začaly vstupovat i pornografie a explicitní a prvoplánová obnaženost. V období po sexuální revoluci v západním světě v 60. letech byla mužská nahota často zobrazována s homosexuálním podtextem. To je možné sledovat v malbě Francise Bacona, např. v *Portrétu* (1962) [8] či u Davida Hockneyho a jeho děl s všední tematikou, např. *Výjev z domácnosti Los Angeles* (1963) [9], nebo v exponované fotografii Roberta Mapplethorpa *Bez názvu, akt* (1983) [10]. Vizuální jazyk posledního zmíněného autora si bere za vzor mimo jiné antické sochařství a zaměřuje se tak na ideální podobu mužského těla a jeho muskulatury. Ta je symbolem síly a životaschopnosti, která vyplývá nejen z vysportovaných těl jeho modelů, ale také z jejich schopnosti erekce, kterou Mapplethorpe často zachycoval. V erotickém námětu se tak netradičně objevuje mužská nahota namísto dosud dominující ženské nahoty. Kromě toho Mapplethorpovo dílo odráží tehdejší narůstající zájem o témata sexuality a genderu, navíc otevřeně zachycoval také motivy z BDSM praktik. Tím autor překračoval dříve přijímané hranice společenských mravů a svou tvorbou reflektoval kulturní proměny závěrečných dekád 20. století.

⁵ PACHMANOVÁ 2001, s. 43

⁶ ĐOUBAL 2020, s. 10

1.2. Nahota v dějinách umění po roce 1990 v zahraničí

Nepřekvapí nás tedy, že motiv nahoty byl součástí umělecké scény také v 90. letech, jak také předznamenalo 44. Benátské bienále v roce 1990.⁷ Řeč je především o provokativním díle Jeffa Koonse *Jeff a Ilona, Made in Heaven* (1990) [11] vystaveném v benátské Corderia dell'Arseale na výstavě Aperto 90, která se tradičně koná v rámci Benátského Bienále mimo národní pavilony.⁸ Ve velkoformátových plátnech se Koons zaměřil na erotickou obscénnost, kterou zachytil při hrátkách se svou tehdejší partnerkou, italskou poslankyní parlamentu Ilonou Staller Ciciolinou. Prvoplánový útok na smysly a prezentace explicitních fotografií z jejich radovánek s povrchní pornografickou vizualitou nabádá k posunutí konvence a hledání vlastních hranic mezi tím, co je pro přípustné, a co už je za hranou. Z kurátorské statě k této výstavě vyplývá, že přesah díla spočívá právě v jeho záměru narušit vzorce našeho vnímání. V tomto případě je vzorcem našeho vnímání potřeba asociovat si to, co vidíme ve výtvarném díle s vlastními životními zkušenostmi, jak přímo z výstavy reportoval historik umění Ludvík Hlaváček.⁹

Kurátorka americké kóje této výstavy Linda Shearer vybírala do své koncepce díla, která odkazovala na tehdejší situaci americké scény. Nahota v umění byla tehdy poměrně palčivým tématem, s nímž se snažila americká společnost vyrovnat. Ilustruje to i situace v roce 1989, kdy došlo ke zrušení Mapplethorpovy výstavy *The Perfect Moment* ve washingtonské galerii Corcoran. Důvodem byl strach galerie z politického a ekonomického dopadu, který plynul z veřejné kritiky Mapplethorpových fotografií mužského aktu, které se měly objevit na této výstavě v chicagském Muzeu současného umění. Tato situace dokonce rozpoutala diskusi v americkém senátu, kde se rokovalo o omezení dotací Národní nadace pro umění na díla s obscénními výjevy nebo výjevy, které ponižují znevýhodněné skupiny obyvatel.¹⁰ Pro tamní uměleckou scénu tedy vyplynula celá řada dalších otázek, mezi něž patří i problematika vlastních představ umělce, o tom kým je a kde končí svoboda uměleckého vyjádření,

⁷ Bienální přehlídka umění v Benátkách má dlouholetou tradici, její počátky sahají až do roku 1885, zaměřuje se na přehlídku současného umění v globálním měřítku. Z jistého hlediska se dá říci, že obdobným domem U Zvonu je v Benátkách československý pavilon architekta Otakara Novotného z roku 1926. V době totalitního režimu se československé umění prezentovalo spíše z politické optiky, přičemž výběr vystavovaných děl byl ovlivněn zdejší politickou situací. Od roku 1993 střídavě vybírají reprezentaci v tomto pavilonu česká Národní galerie a Slovenská národní galerie. NEKVINDOVÁ 2020, s. 44

⁸ Aperto 90 jednou ze součástí zmiňovaného bienále, kde byly vybrány práce 104 umělců ve věkové hranici do 30 let z 27 zemí. HLAVÁČEK 1990, s. 35

⁹ HLAVÁČEK 1990, s. 38–39

¹⁰ LANKFORD 1990, s. 1–14

a uskutečňování těchto představ v rámci jeho vlastní tvorby.¹¹ Vyrovnání se s těmito otázkami bylo úlohou nejen amerických, ale potažmo také evropských umělců, kteří se v tomto kontextu vyrovnávali se zpracováním dosud zapovězených témat.

1.3. Nahota v dějinách umění před rokem 1990 v Čechách

Motiv nahého těla byl v Čechách zastoupen v různých výtvarných médiích také před rokem 1989. V postrevoluční éře a s ní souvisejících společenských změnách nastupující generaci už netížila cenzura, čímž vznikl prostor pro zpracovávání témat, která byla zatím tabu. Pro pochopení odlišností období před revolucí a po ní je důležité zmínit, že oficiální umění v době normalizace sloužilo státu a bylo především nástrojem k uskutečňování politických cílů.

Před sametovou revolucí se umělecké dílo muselo podřizovat normám socialistického realismu, ačkoliv v 70. a 80. letech byl koncept sorely už značně rozmělněný a měl podobu jakéhosi „socialistického modernismu“. Na přelomu 60. a 70. let 20. století se s nahotou bylo možné sekat v rámci nové figurace, exprese a grotesky, která se stala neoficiálním uměleckým proudem. K nové figuraci se vztahují například textilové a gumové plastiky Kurta Gebauera *Plavkyně I* (1969–1974) [12], kterými reagoval na erotickou tvorbu Niki de Saint-Phalle.¹² Erotičnost tu byla nahrazena důrazem na formu. Tuto tendenci ukazují také tehdejší imaginativní fotografie aktů, které mívaly expresionistický a manýristický charakter zobrazující často spíše ženskou nahotu v romantické scénérii. Příkladem jsou surrealismem inspirované snové fotomontáže ženského aktu Miroslava Bílka z let 1969–1973, v nichž vyjadřoval pocity úzkosti a bezbrannosti.

Motiv nahého těla se stal klíčovým také pro studenty pražské Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění (FAMU) tvořící tzv. slovenskou novou vlnu. Ti se zapojili do uměleckého diskurzu v období 80. let.¹³ Pro tuto generaci studentů byla typická na jednu stranu hravost a grotesknost a na druhou stranu existencialismus a průzkum hranic možného.¹⁴

¹¹ HLAVÁČEK 1990, s. 37

¹² KLIMEŠOVÁ 2007, s. 691

¹³ Slovenská nová vlna představovala neorganizovanou skupinu českých fotografů slovenského původu, kam patřili Ruda Prekopa, Vasil Stanko, Tono Stano, Martin Štrba, Miro Švolík, Kamil Varga, Petr Župník a Jan Pavlík. Od dobového trendu dokumentární fotografie se sociální tematikou tato skupina autorů vytvářela to, co se na výsledné fotografii objevilo, přičemž někteří z nich se zaměřili na inscenaci (Tono Stano) a jiní na imaginaci (Kamil Varga). POSPĚCH 2014, s. 13–14

¹⁴ Tamtéž, s. 9

Tito studenti zachycovali kromě dosud převažujícího ženského těla i mužské tělo či skupiny nahých těl, jak to dokazuje tvorba Vasila Stanka. Konkrétně se jedná o fotografii *Jak zacházet s domorodci* (1989–1990) [13], která přejímá křesťanské náměty a komponuje je do inscenovaného rituálního obřadu blíže nespecifikovaného domorodého kmenu. Přesto, že tedy zobrazování mužského aktu již nebylo tak neobvyklé, veřejnost se k němu stále stavěla poměrně konzervativně. Reflektuje to situace, která vznikla na výstavě studentů v jedné ze síní FAMU z roku 1984. Tehdy muselo být z důvodu pobouření návštěvníků odstraněno několik fotografií mužského aktu Vasila Stanka.¹⁵

Podobné situace samozřejmě umělce neodradily, a naopak možná ještě více posílily fascinaci mužskou tělesností. Také Pavla Jasanského uhranula především nahota mužského těla, která svou tvrdostí a pevností dokáže podtrhnout strohost a drsnost reality omezeného prostoru a z něj vycházející sklíčenosti a bolesti, které Jasanský ve své sérii *Těla* (1985–1986) [14] tematizoval. Sklíčenost zdůraznil navíc tím, že jeho model pózoval pouze na jednom pevném bodě v podobě krychle, která tak představovala modelův jediný volný prostor k pohybu. Doplněná gestická malba tuší navíc narušuje a zraňuje ono pevné lidské tělo. Podobné vyznění mají například abstraktní oleje na fotografii rakouského malíře Arnulfa Rainera, například *Tělesné pózy* (1971–1976) [15].

Také další člen slovenské nové vlny, Tono Stano, pracoval s podobnými náměty, přičemž jeho přínosem byla mimo jiné detabuizace erotiky ve fotografii. Jeho fascinaci nahotou je možné pozorovat na fotografiích z let 1996 až 2001. V nich zasadil těla modelů do přírodní krajiny a nechal na ně působit přírodní živly.¹⁶ Pracoval i v ateliéru, v němž aranžoval nahá mužská a ženská těla, aby tak zachytil krajní moment pohybu pózujících modelů a poukázal tak na zajímavé úhly lidského fyzického. Tím se přibližoval přístupu Ivana Pinkavy, navíc oba autoři mají společnou oblibu v černobílé fotografii. Stano se postupně propracoval k jednoduchým aktům s dominující hrou světla a stínů, které mu umožňovaly dávat důraz na výrazné figurální tvary. Z částí těl zobrazených v jeho fotografiích vznikaly obrazové znaky, jako to obdobně můžeme vnímat u Františka Drtikola ve 20. letech 20. století.

¹⁵ Tamtéž, s. 12

¹⁶ STANO 2001

2. Situace umění 90. let v Čechách

Analýza uměleckých východisek dokumentuje vývoj a vlivy v uměleckého provozu, dává nahlédnout do utvářející se scény v postrevolučních Čechách. Pro ucelený pohled na tuto scénu v devadesátých letech zde uvádím tendence, s nimiž umělci pracovali. Také nastiňuji, jak vypadala institucionální základna uměleckého provozu, ať už v rámci akademické půdy, či galerijních prostor.

2.1. Umělecké přístupy a témata

V rámci uměleckých tendencí směřovala současnost k neokonceptualismu či postkonceptualismu, tedy posunutému konceptualismu, který převzal zkušenosti z postmodernismu.¹⁷ Tendence neokonceptualismu se rozvinula v 80. a 90. letech 20. století a navázala na neodadaismus, minimalismus a konceptualismus 60. let 20. století. Z těchto směrů si neokonceptualismus vypůjčil některé elementy, jako jsou text, náčrt, návod, série, ale také prvky z masové kultury či kýče, které můžeme v českém prostředí sledovat v díle Veroniky Bromové a Lenky Klodové. Umělci, kteří pracovali s neokonceptualismem, se uchylovali k tématům, jako jsou rasová problematika, feminismus a gender.

Důležitou roli hrály v tomto kontextu samozřejmě performance a akční umění, které měly v Čechách dlouholetou tradici a které jsou v rámci body artu silně spjaté s tělesností.¹⁸ Průkopníky akčního umění či umění akce v Čechách můžeme hledat již v meziválečném období, a to například v aranžované fotografii Františka Drtikola, který se v autoportrétu z roku 1937 zachytil v meditativním stavu. Akčnímu umění ve 40. letech, kdy byla velkým zdrojem inspirace surrealistická poezie, se věnoval také Václav Zykmond, který aranžoval a

¹⁷ Konceptualismus se rozvíjel na konci 60. a v 70. letech 20. století a jeho hlavním přínosem byla dematerializace umění. Umělecké dílo již nebylo vnímáno především z estetického hlediska, ale důležitou roli začala hrát myšlenka umělce, který ji vyjadřoval pomocí formálních konceptů (text, osnova, náčrt, plán). Jeho definici formuloval koncem 60. let Sol LeWitt, přičemž uvedl, že umělecké dílo bylo tvořeno myšlenkou umělce. ŠTOFKO 2007, s. 135–138

Cílem postmodernismu bylo kriticky přehodnotit teorie modernizmu. Jeho představitelé pracovali například s apropriací, reinterpetací, dekonstrukcí či parafrázemi, jejichž prostřednictvím se vraceli k různým historickým etapám světového umění, kultury a subkultury. Umělci reflektovali žitou zkušenost nikoliv nostalgicky, ale spíše ironicky a humorně. Do této tendence řadíme neoxpacionismus (v Itálii transavantgarda, v Německu Noví divoci, ve Francii figuration libre atd.), neokonceptualismus, feministické umění a postmoderní fotografii. ŠTOFKO 2007, s. 227–228

¹⁸ MORGANOVÁ 2009, s. 16–20, 26–28, 134–135

fotografoval sám sebe. Neopomenutelné jsou také práce Vladimíra Boudníka, jehož hlavní rekvizitou byl v padesátých letech obrazový rám, v němž s diváky pozoroval, jak vzniká obraz – rám totiž přikládal na zeď a hrál si s omítkou a se stopy poničení na ní. Další nové možnosti umění na tuzemské scéně objevoval již Milan Knížák, který se svými kolegy založil skupinu Aktuální umění. Ta v roce 1964 uspořádala legendární Aktuální procházku po Novém Světě, v jejímž průběhu účastníci zažili neobvyklé situace jako např. muzikanta, který hrál vleže na zádech. Později v 70. letech došlo k rozdělení akčního umění na formu happeningů, o nichž bude později řeč, na land art a body art, jenž byl v této době v Čechách reprezentovaný Karlem Milerem, Petrem Štemberou či Janem Mlčochem. Výraznou osobností osmdesátých let byl Tomáš Ruller, jehož performance Padání (1985) či Pakulení (1987) si pohrávají s otiskem lidského těla. Pádem autor poukazyval na přirozené obraty v životě člověka. Na jeho těle však zůstávají stopy materiálu, do něhož obtiskával své tělo. Tyto stopy jsou symbolem ztráty vlastní autenticity a identity, jejíž neustálá proměna může mít v důsledku životních pádů negativní formu.

Konečně devadesátá léta předznamenává performance brněnského umělce Petra Váši.¹⁹ Jeho akce zkoumaly limity těla. Když přednášel básnické texty, svým tělem pohyboval v prostoru a vytvářel s jeho pomocí zvukové efekty. Dalším hybatelem v rámci performativního umění byl Jiří Surůvka. Jeho práce vychází z již zmiňovaného neodadaismu. Spojuje totiž seriózní témata, společenskou angažovanost, kritiku současného společenského či historického dění nejen na výtvarné scéně s dávkou humoru, kdy se nebojí využít náhodné prvky a improvizaci. Výborným příkladem je jeho alterego *Batmana* [16] nebo *Policisty*, které vytvořil již v 90. letech.²⁰ Prostřednictvím svého alterega vtipně a s dávkou ironie reagoval na témata, jako je například válečná historie. S Petrem Lysáčkem založili skupinu Předkapela Lozinski, v níž společně vystupovali na svých performativních akcích.

¹⁹ Performance pochází z anglického slova performance, které má širokou škálu významů – konání, provedení, výkon, činnost, chování, předvedení, promítání, dílo, moresy. HAIS 1997, s. 1664.

²⁰ V souvislosti s body artem se v uměleckém diskurzu vžil výraz performance. V 70. letech došlo k opětovnému oddělení performerů a diváka, kteří původně v 60. letech v happeningu oddělení být neměli. Název performance zahrnuje nejen extrémní podobu body artu, ale také akce připomínající experimentální divadlo či hudební a taneční akce. MORGANOVÁ 2009, s. 15

Obdobný přístup, tedy humorně pojmout vážná témata, můžeme pozorovat v práci Lenky Klodové. A není divu, právě se Surůvkou se totiž seznámila koncem 80. let na ostravské pedagogické fakultě a od této doby se začala rozvíjet její performativní tvorba, o níž bude později řeč.

V kontextu sociokulturních odkazů a reakcí v umění použil Michal Koleček výraz „nespektakulární angažovanost“, jímž popisuje tuzemský přístup umělců. Ten je proti americkému trendu méně vyhraněně sociálně orientovaný. Pro díla z tohoto období jsou charakteristické jednoduchost, nenápadnost, obyčejnost a často také nelibivost, některá díla připomínala kutilské výtvary, u nichž je přítomna rukodělná zručnost. V podstatě šlo o to, „...dělat věci tak, jak dělat jdou.“²¹ Oproti tomu předchozí generace tvořila monumentálně a chtěla zapůsobit vizuálně. Generace 2. poloviny 90. let používala materiály jako plastové obaly, vatové tyčinky, síťovinu, staré časopisy, potraviny. Manifestační text Revoluce v asynchronním prostoru Víta Havránka a Jána Mančušky definuje „bezprostřední kontext jako prostředí, ve kterém umělecké dílo vzniklo a na základě kterého je možné uměleckému dílu samozřejmě rozumět, pokud zanikne bezprostřední kontext, umělecké dílo změní povahu, nebo v hraničním případě zanikne. Neexistuje jeden pevný model historie, podle kterého by bylo možné věci zařazovat, hodnotit. Existuje mnoho historií, které jsou mezi sebou v různých vztazích. Jsou vůči sobě v asynchronním vztahu, tzn. různé etapy vývoje mají různý časový rámeček a různé důvody a okolnosti dění.“²²

Velkými tématy byly i každodennost, banálnost, reflexe postkomunistického vnímání společnosti. Často se objevovala témata týkající se domácnosti, rodiny, role ženy ve společnosti a lidská intimita, které s různým přístupem umělci zpracovávali, např. Lenka Klodová, Míla Preslová, která obdobně jako Klodová tematizuje identitu ženy ve společnosti a v rodinném kruhu, ale více poukazuje na lidské potřeby citových vazeb. Na rozdíl od Klodové působí tak její dílo rozjímavě a méně expresivně, obdobně jako částečně prošívaná plátna Michala Pěchoučka, například *Babička na dece* (1996) [17], která dávají nahlédnout do důvěrných scén z rodinného archivu, kde je nahota a intimita zobrazených figur narušena námi diváky, voayery.

Témata uměleckých prací byla ale přirozeně formována i místním prostředím a historickým děním, jehož se umělci účastnili. Často tak bylo poukazováno na lokální politický, historický či sociální kontext. Příkladem je Zdenka Kolečková a její digitální tisk *Just a Story* (1999–2000),

²¹ Tamtéž, s. 140-141

²² MORGANOVÁ 2004

v němž se na jednu stranu zabývá sociální situací v severočeském regionu, těžbou uhlí, ale také zdůrazňuje dopady technické civilizace.²³ Neopomenutelný je v této souvislosti i troufalý zásah Davida Černého do sochy zeleného tanku připomínajícího osvobození Prahy Sovětskou armádou umístěném od července roku 1945 do června 1990 na dnešním náměstí Kinských v Praze. Symboliku tanku bylo možné interpretovat také jako vzpomínku na 21. srpen 1968, kdy došlo k invazi vojsk Varšavské smlouvy na území Československa. David Černý se rozhodl přemalovat tento tank na růžovo na jaře 1991, kdy do jeho věže umístil plastiku v podobě vztyčeného prostředníku. Barva tanku byla brzy poté armádou navrácena do původního stavu. Na to ovšem po několika dnech reagovala skupina poslanců, která znovu tank přebarvila na růžovo. Tanku pak již tato barva zůstala a nakonec byl uložen do depozitáře vojenského muzea, místo něj teď jeho na místě stojí fontána.²⁴

Kromě těchto celospolečenských otázek byl zájem i o témata plynoucí z hledání vlastní, globální a kolektivní identity. K jejímu hledání byl vyzýván i divák, který byl důležitým účastníkem v interakci s dílem. Tento účel skvěle naplňoval rozvoj nových médií, minimalistických intervencí, objektových a multimediálních instalací s mnoha významy a různými výrazovými strategiemi, které souvisely s rozvojem digitálních technologií.²⁵

Novým médiím, intermediím a kresbě otevřela dveře také Akademie výtvarných umění. I přes velký zájem o nová média a fotografii, která se stala pro mnoho autorů hlavním médiem umožňujícím komunikovat vlastní pojetí světa, ale v druhé polovině 90. let zažila návrat klasická závěsná malba, které se věnovali zejména Josef Bolf, Petr Lysáček, Michal Nesázal, Martin Meiner či Michal Špaňhel. Dokazuje to například sbírka české malby 80. a 90. let bývalé brněnské Galerie Adam sídlící mezi lety 2006–2015 v bývalé slévárně Vaňkovka.²⁶

²³ SLANINOVÁ JÍROVÁ 2012

²⁴ Radovanovič 2017, s. 14, 37

Od roku 2018 je na náměstí Kinských umístěno torzo tanku, které je v současnosti nabarveno v barvách ukrajinské vlajky. Je tak mementem ruské invaze na Ukrajině, která započala 24. února 2022.

²⁵ MORGANOVÁ 2014, s. 24–25

²⁶ ADAM GALLERY 2024

2.2. Vzdělávací instituce

Devadesátá léta se nesla v duchu celospolečenských změn předznamenanych sametovou revolucí. Rozšířily se nové formy a metody v přístupu k uměleckému dílu. Undergroundoví umělci a ti, kteří „tvořili do šuplíku“, se nově začali objevovat v galeriích vedle renomovaných umělců. O výtvarném umění informovaly stávající či nově vzniklé časopisy jako například Výtvarné umění, Ateliér, Labyrint, Umělec, Divus, Detail či brněnská Era. Otevíraly se nové umělecké školy a uměleckého významu nabývala i menší města. Pro rozvoj umění se staly klíčovými kromě Prahy také Ostrava a Ústí nad Labem, dříve periferní oblasti.

Devadesátá léta udala těmto lokalitám nový směr a zdejší vzdělávací instituce jako Umělecko-pedagogická katedra Ostravské univerzity či umělecké ateliéry na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem poskytly profesionální prostředí jak pro lokální umělce, tak také pro studenty z celé republiky.²⁷ To podnítilo i ostatní města, aby umožnila zájemcům vzdělávat se v oblasti umění. V Liberci byla otevřena Fakulta umění a architektury na Technické univerzitě a v Plzni vznikl Institut umění a designu na Západočeské univerzitě. Velkou organizační a personální proměnu na Akademii výtvarných umění (AVU) iniciovali po roce 1989 zde působící studenti a umělci. Nově zvoleným rektorem školy se stal Milan Knížák, který do čela ateliérů školy přizval renomované české umělce, jako byli Dalibor Chatrný, Stanislav Kolíbal, Karel Malich, Karel Nepraš, Jiří Sopko, Stanislav Zippe a Jiří Ševčík.²⁸

2.3. Galerijní provoz

Nově nastolený demokratický režim přinesl v mnoha ohledech větší otevřenost, která paralelně se sociokulturními proměnami dala umělcům podnět k hledání nových možností a taktik, jak prezentovat svou práci. Umělci museli začít využívat jiné komunikační strategie, které více odpovídaly proměňující se společnosti.²⁹ S nově vznikajícími institucemi spolupracovali

²⁷ Na Ostravské univerzitě byly v roce 1991 otevřeny například Katedra výtvarné tvorby a Umělecko pedagogická katedra, předchůdkyně Fakulty umění. Na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem pak byly od roku 1992 otevírány ateliéry jako například sklářský ateliér pod vedením doc. ak. soch. Pavla Mizery, ateliéry přírodních materiálů, fotografie, grafického designu a textilní tvorby nebo užitě grafiky. Fakulta byla oficiálně přejmenována na Fakultu umění a designu roku 2004.

²⁸ Milan Knížák setrval v čele akademie od roku 1990 do 1997, koncem milénia se stal ředitelem Národní galerie, kde působil do roku 2011. KOLEČEK 2007, s. 53

²⁹ KOLEČEK 2009, s. 53

například Skupina Tvrdohlaví či Pondělí a umělci jako Vladimír Kokolia, Vladimír Skrepl či Jiří Surůvka.³⁰ Generace druhé poloviny devadesátých let, kterou tvořili umělci narození kolem roku 1968, již mohla čerpat z možností, které nabízel postupně se rodící umělecký trh.

Porevoluční období přineslo kromě svobody a společenského uvolnění také celou řadu otázek v oblasti organizace kulturních institucí a jejich financování. Zatímco v předchozím období stát zajišťoval umělecký trh, rozhodoval o financování veřejných zakázek, po revoluci vznikly soukromé a nestátní instituce.³¹ Jeden z prvních galeristů a zakladatel Galerie Behémót Karel Babíček v rozhovoru pro Českou televizi vzpomíná, že v porevoluční době vznikla potřeba se prezentovat, všichni totiž nastoupili na uměleckou scénu s jistou mírou naivity a prahli po úspěchu.³² Ale instituce nefungovaly a chyběla především infrastruktura galerií.

Tuto situaci se pokusily řešit nově vznikající malé galerie jako MXM či Behémót, které byly pro českou scénu klíčové, kde se scházeli literáti, kurátoři a umělci. Galerie Behémót byla dle svého zakladatele Karla Babíčka založena na individualitách. Vyjadřuje tím, že se v Behémóthu prezentovali renomovaní umělci skupiny Tvrdohlavých, Andrea Šimotová, Jakub Nepraš, Vladimír Kokolya, Josef Žáček, Václav Stratil, ale dávala šanci i mladší generace. Platforma této galerie tedy nebyla věkově omezená. Zmiňovaná Galerie MXM patří také k soukromým a nestátním galeriím, které podporovaly současnou uměleckou produkci a pomáhaly umělcům s obchodem s jejich uměleckými díly. Většinu času ji vedl Jan Černý, ale mezi lety 1990–1991 ji založil Tomáš Procházka společně s teoretiky umění Janou a Jiřím Ševčíkovými, kteří v té době působili v Galerii hlavního města Prahy (GHMP). Galerie zastupovala jména, jako byli Jiří Kovanda, Pavel Humhal nebo umělce ze skupiny Pondělí. Galerie Behémót i MXM se otevřely veřejnosti v polovině roku 1991 a brzy se navzájem staly svým hlavním konkurentem na pražské umělecké scéně.

Nicméně neopomíjme ani přínos mimopražských galerií, jako byla Galerie Sýpka Ireny a Jana Velkových sídlící v rekonstruované barokní sýpce v Osové Bítýšce u Vlкова. Také Ostrava se

³⁰ KOLEČEK 2009, s. 52

³¹ Došlo k obměně kulturních institucí, škol a publikací, byl také rozpuštěn Svaz českých výtvarných umělců, jejím nástupcem se stala Unie výtvarných umělců. Státem byly nadále financovány například Národní galerie, Galerie hlavního města Prahy, nově vzniklé Rudolfinum, České muzeum výtvarného umění či Obecní dům. Unie spravovala galerie jako Nová síň Galerie Václava Špály, Galerie bratří Čapků a Vincence Kramáře, Galerie mladých u Řečických, Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem. Částečně vlastní či státní městské finance používaly Moravská galerie a Dům umění v Brně, Muzeum umění v Olomouci, Státní galerie v Chebu.

HOROVÁ 2007, s. 865

³² ČT 2015

stala významným centrem současného umění, a to především díky Výstavní síni Sokolská 26, kterou vedl od roku 1993 celých 30 let kurátor a sběratel Milan Weber. Svůj význam měla i Galerie Caesar v Olomouci, kterou založil Spolek olomouckých výtvarníků ve spolupráci s městem, přičemž se od svých počátků zaměřuje na tuzemské i zahraniční, již etablované umělce, v devadesátých letech to byl například Václav Stratil nebo Martin Mainer, ale dává prostor i nejmladší generaci.

Tento rozmach soukromých galerií ovšem nebyl vždy zdárný, a tak některé nově otevřené galerie také během několika let zanikly, často z finančních důvodů jako například Galerie Ruce Jaroslava Krbůška či Galerie JNJ.³³ Nejen v soukromých institucích bylo novým úkolem kurátorů a umělců hledat sponzory a mecenáše, případně mohli využívat vznikající systém grantů udělovaných například Ministerstvem kultury či Nadací pro současné umění Praha.³⁴ Nadace pro současné umění tak například v roce 1999 podpořila grantem retrospektivní výstavu Vladimíra Skrepla v Galerie MXM nebo výstavu Vzdálené podobnosti: Něco lepšího než kosmetika ve Veletržním paláci kurátorského tria Jany a Jiřího Ševčíka a Vladimíra Beskida.³⁵

Otevření hranic umožnilo také širší spolupráci se Západem, který nejenže byl zastoupen ve zdejších galeriích, ale měl také zájem o zdejší umělce.³⁶ Nicméně představy a očekávání se i v porevolučním galerijním prostoru neseťkaly s realizací. Na tuto skutečnost mimo jiné reagovaly bienální projekty Galerie hlavního města Prahy.³⁷ Jejich prostřednictvím najednou renomovaná galerijní instituce vystavovala nezralé umění. To vzbudilo pochybnosti, které směřovaly k tomu, že takový počín mohl narušit stabilitu současné umělecké scény. V úvodním katalogovém textu bienále z roku 1994 však kurátoři Karel Srp a Olga Malá vysvětlují výběr umělců a obhajují jej nelehkou situací začínajících umělců, kteří pro vystavování museli hledat

³³ HOROVÁ 2007, s. 865–867

³⁴ Nadace pro současné umění Praha společně s Centrem pro současné umění Praha navázaly na činnost Sorosova centra pro současné umění Praha (1992–1998) filantropa George Sorose, který založil celou síť podobných center v postkomunistických zemích. V současnosti Nadace pro současné umění poskytuje granty a Centrum současného umění spravuje dokumentaci, rezidence, výstavní činnost a knihovnu. Centrum také pořádalo velké každoroční výstavy, v roce 1993 to byla výstava Krajina v současném umění v domě U Kamenného zvonu, Orbis Fictus na přelomu let 1995–1996 ve Valdštejnské jízdárně či Umění ve veřejném prostoru v roce 1997 ve Veletržním paláci.

³⁵ VÝROČNÍ ZPRÁVA 1999, s. 11–12

³⁶ MORGANOVÁ 2014, s. 11–13

³⁷ Velké, obvykle mezinárodní výstavy současného umění bienálního typu, který předpokládá jejich opakování každé dva roky, byly zpopularizovány zejména benátským bienále, které se poprvé uskutečnilo roku 1895. Za vzor si jej vzalo druhé nejstarší bienále Sao Paulo Bienále, pořádané od roku 1951 nebo Whitney Biennial, pořádané Whitney Museum of American Art od roku 1973. Tyto přehlídky se v druhé polovině dvacátého století rozšířily celosvětově. Obdobou bienále je také documenta v Kasselu, kterou založil umělec Arnold Bode v roce 1955 a která se opakuje každých pět let.

alternativní prostor nebo museli být někým dostatečně financováni, aby si mohli dovolit vystavovat.³⁸

I přes kritiku byly tyto bienální výstavy GHMP zajímavým projektem v kontextu 90. let. Prvním bylo Bienále mladého umění Zvon '94, v jehož katalogu vyjádřili kurátoři Olga Malá a Karel Srp postoj vůči prezentaci současného umění, kterou vnímali jako nedostačující. Jedním z hlavních cílů a záměrů pražského bienále v domě U Kamenného zvonu bylo tuto bezútešnou situaci změnit.³⁹ Kurátoři tedy vybrali umělce, kteří vytvořili v daném období zajímavá a v Praze dosud nevystavená díla, ale také umělce, kteří vytvořili instalace přímo pro účel výstavy. Autor samotného katalogového textu Kamil Nábělek popisuje, že zde představená umělecká díla rozvíjela téma vztahu člověka k celku světa, přestože předem nebyl stanoven žádný tematický program.⁴⁰ Kurátorům se povedlo zdůraznit různorodost uměleckých projevů. Své práce tu vystavili jak zkušenější umělci jako Milena Dopitová, Pavel Humhal, Jiří Příhoda, tak umělci teprve vstupující na scénu jako Federico Diaz, Kateřina Vincourová, Veronika Bromová, Markéta Othová, Tomáš Hlavina nebo Petr Svárovský. Přestože se kurátorům podařilo zdůraznit různorodost uměleckých projevů a poskytnout prostor i mladým umělcům, z pohledu Lenky Lindaurové měli kurátoři z jistého hlediska usnadněnou práci v tom, že prezentovali již objevené mladé umění.⁴¹ Právě výše uvedené galerie jako Behémót nebo MXM totiž upevnily pozici umělců, které si kurátoři pro tuto výstavu vybrali.

Poslední bienále GHMP v 90. letech neslo název Blue Fire a konalo se na přelomu milénia v roce 1999. Samotný název napovídá, že toto bienále vypovídalo o převrácenosti, absurditě a o neustálé proměně hodnot, která společenským vývojem vzniká. Minulost, současnost i budoucnost zde byly podrobeny novým perspektivám již nejen v kontextu českého, ale i středoevropského mladého umění. Kurátoři Olga Malá a Karel Srp zařadili i zahraniční umělce, např. Alici Žebrowskou, Rosu Brueckl a Gregora Schmolla, Maji Vukoje, Kristy Nagy či Joanny Rajkowské.⁴²

Nemalou proměnou prošla také Národní galerie v Praze (NG), která v roce 1996 otevřela ve Veletržním paláci expozici českého moderního a současného umění, jež je doplněna o slovenská

³⁸ SRP, MALÁ 1994

³⁹ První pražské bienále mladého umění se konalo od 16. prosince 1994 do 31. ledna 1995.

⁴⁰ NÁBĚLEK 1994

⁴¹ LINDAUROVÁ 1994, s. 13

⁴² Bienále Blue Fire se konalo od 22. října 1999 do 9. ledna 2000 v domě U Kamenného zvonu a jeho kurátoři byli Olga Malá a Karel Srp.

a polská díla a která se mimo jiné soustředí na postmoderní období a multimediální tvorbu včetně video artu, performance či instalace. Přesto nebyla situace Národní galerie v kontextu současného umění vůbec lichotivá. Tento fakt je dán i lehkovážností v oblasti akviziční aktivity Národní galerie v rámci současného umění i v minulosti, nemluvě o nedostatku zastoupení nových médií či o současném umění zahraničním. I přesto se tehdejší kurátoři této sekce, Lenka Bydžovská, Vojtech Lahoda a Karel Srp se svou koncepcí zasazovali o opak, ale bez institucionální podpory nemohli své idey realizovat. Situace se stala problematickou v roce 1999, kdy se do čela NG postavil Milan Knížák, který svým jednáním rozbouřil uměleckou scénu. Otevření nové expozice moderního a současného umění v roce 2000 bylo přerušeno přípravami k otevření jiné nové trvalé expozice, na níž Knížák spolupracoval se Stanislavem Kolíbalem a kterou zaštiťoval nový ředitel Tomáš Vlček.

Pokus o sebevzkříšení na poli současného umění nastal v roce 2003, kdy NG uspořádala pražské bienále s názvem PRAGUEBIENNALE.⁴³ Tehdy se za pomoci sponzorů a spolupráce například s italským periodikem FlashArt podařilo získat pro účely bienále více než 200 zahraničních uměleckých děl, čímž NG do jisté míry etablovala pozici české umělecké scény na mezinárodní úrovni.

Také Galerie Rudolfinum, založená roku 1994, poskytla prostor domácí i zahraniční soudobé scéně. Program ředitele Petra Nedomy prostřednictvím děl Viktora Pivovarovy, Kiki Smith či Nan Goldin a mnoha dalších seznamoval veřejnost s tématy tělesnosti a lidské identity.

Právě stávající či nově vzniklé galerie přispěly svou činností ke vstupu českých umělců na mezinárodní scénu. Umělci tak rozšířili svou dosavadní uzavřenou komunitu a začali se podílet na mezinárodní výtvarné scéně.⁴⁴ Výjezd do zahraničí umožňovala mladým umělcům také Cena Jindřicha Chalupického, která vznikla z iniciace prezidenta Václava Havla a malíře Theodora Pištěka v roce 1990.⁴⁵ Častou destinací zahraničních rezidenčních pobytů byl v této době New York, který jakožto důležité umělecké centrum lákal mimo jiné Veroniku Bromovou nebo Davida Černého.⁴⁶ Díky spolupráci českých umělců se zahraničními umělci a uměleckými

⁴³ PACHMANOVÁ 2005, s. 24

⁴⁴ ČT 2015

⁴⁵ Laureáti měli dále nárok na výstavu v Galerii Václava Špály, později ve Veletržním paláci. První cenu Jindřicha Chalupického získal malíř a grafik Vladimír Kokolia, čestné ceny převzali sochař Vilém Ambrůz a malíř František Skála.

⁴⁶ ČT 2015

institucemi se do českého prostoru dostávala čím dál více témata liberalismu, multikulturalismu či náměty spojené s feminismem, genderem a sexualitou obecně.⁴⁷

⁴⁷MORGANOVÁ 2014, s. 13

3. Vliv vizuální kultury na zobrazení nahoty v Čechách v 90. letech

V porevoluční uvolněné kultuře se výskyt západní popkultury a reklamy rapidně zvýšil.⁴⁸ Jednou z největších vizuálních proměn vizuální kultury se stala stále více využívaná nahota, často obsahující sexuální podtext, jenž se stal důležitým nástrojem upoutání pozornosti zákazníka. Kromě rozmachu trhu s erotikou a pornografií, ať už ve formě literární, filmové, nebo v podobě otevírání erotických obchodů či podniků poskytujících sexuální služby, se nahota objevovala ve veřejném prostoru. A to nejen na menších formátech různých tiskovin v novinových stáncích, ale také na velkoplošných billboardech. Tato skutečnost se přirozeně stala podnětem pro vznik mnoha uměleckých děl a zvedla zájem o využití velkorozměrné fotografie jako výtvarného média.⁴⁹

3.1. Nahota v porevolučním tisku, televizním vysílání a politice

Časopisy a noviny se pro obyvatelstvo skutečně staly v porevolučním období jedním z hlavních zdrojů informací v oblasti sexuality. Dle psychologa Petra Weisse a sexuoložky Petry Janáčkové se s rokem 1989 nezměnila oblíbenost erotické literatury, zvýšila se ovšem její dostupnost na trhu.⁵⁰ Nárůst nabídky literatury se sexuální, erotickou či pornografickou tematikou potvrzují také autoři malého Sexuologického slovníku z roku 1994, jehož vznikem chtěli dopřát přehled o sexuologii nikoliv odborné veřejnosti, ale laikům, kteří se díky němu mohli orientovat v nepřehledném množství pojmů.⁵¹ Širokou nabídku tohoto druhu čtení poskytovalo například nakladatelství Concordia, které vzniklo na sklonku roku 1989. Jeho velkým úspěchem bylo vydání erotických nebo až pornografických literárních děl markýze de Sade. Podobná literatura svým obsahem zdůrazňovala svobodu, nekonformní přístup k životu, důležitost objevování své vlastní tělesnosti nebo také lidský individualismus.⁵²

⁴⁸ MORGANOVÁ 2014, s. 13

⁴⁹ MORGANOVÁ 2014, s. 25

⁵⁰ WEISS 2011, s. 45

⁵¹ CAPPONI 1994

⁵² KOŠNAROVÁ 2011, s. 147–167

Ani televizní vysílání nezůstalo v tomto ohledu pozadu. Od poloviny roku 1991 začal v Čechách vysílat kanál OK3, který byl otevřen západní reklamě, teleshoppingu, zpravodajství či telenovelám, navíc ve večerních hodinách bylo na OK3 možné zhlédnout erotické pořady Playboy Late Night či Tutti Frutti [18].⁵³ Po skončení kanálu koncem roku 1992 byli diváci o dva roky později šokováni pořadem Tabu, jehož moderátorem byl Roman Šmucler.⁵⁴ Pořad přinášel přiznání lidí, kteří se něčím vymykali společenskému standardu, například tím, že trpěli nějakou perverzí. Později od roku 1997 do roku 2004 bylo možné sledovat intimní zpovědi celebrit, politiků a později i pornoherců v erotickém pořadu české produkce nesoucí název Peříčko. V těchto letech vnikla nahota také do nočního meteorologického hlášení, v pořadu Počasíčko se totiž moderátoři během předpovědi svlékali.⁵⁵

Jak můžeme sledovat, nahota se čím dál více stávala věcí veřejnou. Začala zaplňovat také veřejný prostor, objevovala se totiž na novinových stáncích, a to nejen formou erotických časopisů, které tam bylo možné zakoupit. Zraku kolemjdoucích neunikla ani reklama na erotické linky či jiné plakáty lákající do nočních podniků.⁵⁶ Nahota se nakonec dostala i do politiky, a to díky politickému fenoménu Nezávislé erotické iniciativy v čele s jejím předsedou, sexuologem Radimem Uzlem, který se v rámci této strany dostal do zastupitelstva pražského magistrátu.⁵⁷ Kromě své politické kampaně se iniciativa skutečně podílela na edukaci v oblasti sexuality pořádáním přednášek či bojem za práva v oblasti prostituce či za bezpečnost sexuálních aktivit.⁵⁸ Strana mimo jiné vydávala týdeník NEI Report [19], kde se publikovaly erotické obrázky a tematické povídky a jehož náklad dosahoval až 400 000 výtisků. Také internet, který se z akademické pudy dostal i do běžné domácnosti v polovině 90. let, nabízel mnoho webových stránek poskytujících uživatelům inspiraci ke zpestření sexuálních aktivit. Kromě stahování pornografie nabízel erotické seznamky, chaty, kybersex či nákup a prodej sexuálních pomůcek, rozšířily se také eskortní služby.⁵⁹

⁵³ RADOVANOVIČ 2017, s. 19–20

⁵⁴ Tamtéž, s. 100

⁵⁵ Tamtéž, s. 80–81

⁵⁶ Později vznikaly i malé knižní průvodce, které ve formě reklamy informovaly o nabídce nočních klubů, gay saun či relaxačních podniků, v nichž mohl zákazník různými způsoby uspokojit své tužby. VAZAČ 2006

⁵⁷ MUDr. Radim Uzel, CSc. byl český gynekolog a sexuolog, který se zasloužil o popularizaci sexuologie jako vědního oboru a působil v oblasti sexuální výchovy v rámci svých přednášek.

⁵⁸ RADOVANOVIČ 2017, s. 99–100

⁵⁹ Jedním z nejstarších tuzemských erotických serverů je Sexindex.

3.2. Pornografie a erotický film

Nejen na internetu bylo k dispozici také velké množství filmů, které zpracovávaly téma erotiky různým způsobem, přičemž v prvních polistopadových letech prudce stoupl zájem o komerční pornografii v porovnání s erotickým filmem.⁶⁰ Pornografie je problematický společenský fenomén, který je možno vnímat v mnoha rovinách a jenž je také reflektován v rozmanitých podobách v umění. Velká část společnosti se k ní staví negativně z mnoha různých důvodů, nicméně jsou vůči ní také neutrální či poměrně pozitivní postoje, které budou pro celistvist problematiky dále uvedeny.

Trestní zákon a soudní sexuologie se k tématu staví jednoznačně – pornografii definují jako sexuálně explicitní materiál (slovesný, obrazový, zvukový, multimediální) primárně zacílený na vyvolání pohlavního vzrušení. Je šířena v různých médiích, například v pánských magazínech a jiných tiskovinách, ..., ve filmech, fotografiích, grafických listech, plastikách v kabelové televizi, ..., na internetu atd. Sexuolog, psychiatr a soudní znalec ve svém oboru Slavoj Brichcín dále uvádí: „*Trestní stíhání je u nás zahajováno, pokud pornografie zobrazuje dítě, sexuální praktiky spojené s násilím a ponížením člověka anebo pohlavní styk se zvířetem. Trestné je nejen šíření, zpřístupňování, výroba, přeprava, dovoz a vývoz, ale v případě dětské pornografie i její držení.*“⁶¹

Jedním z předních důvodů těchto opatření a argumentů pro její obecnou společenskou a morální nepřijatelnost je to, že sex je obecně vnímaný jako akt patřící do soukromé sféry a pornografie je právě tou platformou, která jej vytahuje do veřejného prostoru.⁶² Škodlivost produkce tohoto materiálu je dále spatřována v jejím často násilném charakteru. Ten může negativně ovlivňovat samotné účinkující, kdy se člověk stává sexuálním objektem a dehonestuje se tak jeho lidská hodnota. Navíc v některých případech není jasné, zda všichni účastníci souhlasili s některými praktikami, které se na scéně natáčejí. Následná konzumace takového obsahu může vést krátkodobě ke zvýšení míry agrese a v případě, že sledující se dívá na agresivní pornografii, může to negativně ovlivňovat mezilidské chování a navazování vztahů.⁶³ Tristní je navíc i fakt, že produkt pornografie vzniká za komerčními účely. Problematická je navíc i konzumace

⁶⁰ ŠLAJCHRT 2011, s. 22

⁶¹ BRICHCÍN 2010, s. 558 a dále také zákon č. 271/2007 Sb., zákon, kterým se mění zákon č. 140/1961 Sb., trestní zákon, ve znění pozdějších předpisů – znění od 1. 12. 2007.

⁶² LIŠKOVÁ 2010, s. 17

⁶³ BRICHCÍN 2010, s. 559

pornografie u mladistvých, kteří si jejím prostřednictvím vytváří představu o lidské intimitě, která je tu převážně zobrazena zkresleně na základě fantazií.

Odlíšný postoj zastával český sexuolog Radim Uzel, který se přikláněl k tomu, že predispozice jedince je příčinou jeho nezdravého chování, které může být podněcováno různými aspekty a sledování pornografie je pouze jedním z nich.⁶⁴ Uzel neváhal krátce po začátku nového milénia vydat apologii pornografie, která měla mít původně vědecký charakter, ale dle slov autora byla nakonec přepracována pro účely širší veřejnosti.⁶⁵ Sexuolog Radima Uzla byl pro širokou veřejnost dost možná jediným známým sexuologem a jeho názory měly ve společnosti určitou míru autority. Jeho postoje k otázkám souvisejícím se sexualitou jsou také odrazem porevoluční svobodomyšlnosti české společnosti v této oblasti. Oproti tomu k této problematice přistupoval konzervativněji sexuolog a psycholog Petr Weiss, jehož stanovisko je využíváno i kriminologem Janem Chmelíkem.⁶⁶ Při srovnání devadesátých let se současností si můžeme všimnout významného posunu v oblasti pornografického průmyslu, ale i v samotné oblasti pohlavního styku, kdy se aktuálně mnohem více zdůrazňuje konsensus účastníků těchto aktivit neboli že do nich účastníci vstupují vědomě a dobrovolně.⁶⁷

Je tedy zřejmé, že v kontextu pornografie byla nahota diskutovaným tématem, které z výše uvedených důvodů mnohé pochopitelně pohoršovalo. Vysvětlení můžeme najít také ve srovnání pornografie s erotickým dílem. Jak popisuje český estetik Jiří Vaněk, erotická díla se totiž liší od pornografie tím, že zpracovávají lásku a sex jako duševní a milostné vztahy.⁶⁸ Rozdíl je mezi nimi dále v tom, že sex je v erotickém pojetí prezentován v životních souvislostech, nikoliv samoúčelně okázalým způsobem, tj. obscénně jako v případě pornografie. Jinými slovy, pornografické dílo izoluje sexualitu a vyzývavě ji vystavuje na odív.⁶⁹ Jejím jediným cílem je

⁶⁴ UZEL 2010, s. 574–575

⁶⁵ Tamtéž

⁶⁶ Prof. PhDr. Petr Weiss, Ph.D., DSc., je sexuolog, psycholog a psychoterapeut, který se zabývá sexuálními parafiliiemi, vlivem pornografie na partnerskou a sexuální spokojenost či transsexualitou a transvestici. Doc. JUDr. Jan Chmelík, Ph.D., je vysokoškolský pedagog v oblasti práva, v minulosti byl pracovníkem kriminální služby, přičemž se zabýval mravním hlediskem pornografie a sexuality.

⁶⁷ Díky platformám jako je OnlyFans nebo Pornhub mají pornoherci v současnosti možnost natáčet i za bezpečných podmínek v prostředí svého domova, kdy se jedná například o amateur porn či couple porn. Obsah se může přidávat na základě prokázání se průkazem totožnosti, nebezpečí nastává na webech, kde může přidávat v podstatě kdokoliv jakýkoliv obsah. Tuto problematiku komentují pornoherci, tvůrci obsahu a pracovníci těchto webů v dokumentu Money Shot: The Pornhub Story HILLINGER 2023

⁶⁸ VANĚK 2009, s. 161

⁶⁹ VANĚK 2003¹, s. 2

vyvolat sexuální vzrušení, je vystavěna na samoúčelném ukazování lidského pohlavního života, zdůrazňuje tedy pouze tento jeho fragment. Nicméně i přestože se nám zde jeví zdánlivě jasná hranice mezi erotikou a pornografií, tato hranice může být někdy velmi tenká, nebo může záležet na recipientovi.

Pestrost této problematiky dále rozvíjí Josef Schwarz, který definoval rozdíl mezi filmovou erotikou a erotickým filmem. Dle něj rozdíl spočívá v tom, že filmová erotika, tj. erotické scény typu polibek, milostná scéna, masturbace atd. se mohou objevit v jakémkoliv filmu, tedy jejich primárním záměrem není vzrušit, ale ukázat erotiku v kontextu lidského života. Příkladem filmové erotiky nebo využití erotiky ve filmu je snímek *Spiklenci slasti*, natočený v roce 1996 režisérem a umělcem Janem Švankmajerem. V něm tvůrce upozornil na rozmach erotických fetišů v 90. letech. Například jedna z jeho postav vystřihuje z pornografického časopisu obnažené modelky, což je činnost, kterou můžeme pozorovat také v práci umělkyně Lenky Klodové. Ovšem ve *Spiklencích* neslouží vystřižené obrázky k tvorbě uměleckého díla jako u Klodové, ale k výrobě sexuálních pomůcek.

Naproti tomu erotický film vychází z některého z erotických motivů, avšak na rozdíl od pornografie není založený pouze na ukázce sexuálního aktu.⁷⁰ V tomto smyslu jsou v díle erotika a milostné hrátky zasazeny do kontextu běžného života jako například ve filmu Vladimíra Drhy nazvaném *Muka obraznosti* z roku 1989, který byl natočený dle předlohy románu Vladimíra Párala. Děj vypráví příběh čerstvě vystudovaného inženýra chemie, který má povahu snílka. Očekává, že jeho představy o kariéře a milostných vztazích se setkají s realitou, ale postupně naráží na to, že skutečnost je jiná.

3.3. Umělecká pornografie

Ačkoliv je sporné, zda vůbec něco můžeme nazývat uměleckou pornografií, je nutné tomuto slovnímu spojení věnovat pozornost, jelikož se v kontextu nahoty v umění s takovým výrazem setkáváme. Vaněk upozorňuje na rozdíl mezi uměleckou pornografií, tj. umělecké dílo obsahující pornografické motivy, a tou tzv. neuměleckou, jež spočívá v kvalitním uměleckém vyjádření, které nám umožňuje vnímat zobrazený obsah s odstupem. Důležité tedy je, jaký je prvotní záměr tvůrce a čím naplní obsah daného díla.⁷¹ Do umělecké pornografie tak podle něj

⁷⁰ SCHWARZ 2011, s. 84

⁷¹ VANĚK 2009, s. 161

spadá Picassův portrét Angela Fernandez de Soto a ženy (1911), přičemž umělecké je zde především „*mistrné zachycení figur jednoduchými liniemi*“.⁷² Zároveň sem můžeme řadit i některá díla Jeana Cocteau, ku příkladu jeho *Erotické kresby* (1999), kde autor mimo jiné odkazuje na antický ideál krásy. Neodmyslitelně sem patří také tvorba Jeffa Koonse, konkrétně například dílo *Jeff a Ilona, Made in Heaven* (1990), o němž bude řeč později. V Čechách se s pornografickými prvky setkáme u Lenky Klodové a jejích *Lidových žen* (2001) [20], u Veroniky Bromové a jejích *Pohledech* (1996) a dále u Daniela Pítina, Ondřeje Brodyho či Marka Thera. Svůdnou realitu, kterou divákovi podsouvala vizuální kultura často se sexuálním podtextem, tito umělci mnohdy zpracovávali ironicky.

⁷² VANĚK 2003², s. 2

4. Nahota v českém umění po roce 1990

Tato kapitola sleduje několik tematických okruhů převažujících v 90. letech, někdy s přesahem do počátku milénia, v nichž nahota figuruje jako hlavní aktér či posel sdělení. Takové poselství má někdy velice intimní výpovědní hodnotu, jindy promlouvá o neměnných, či naopak nově vyvěrajících společenských a kulturních hodnotách, které umělci zpracovávají v různých nuancích od jemnosti po explicitnost.

Co je tělo, jak je možné jej pojímat a přistupovat k němu? Je možné jej vnímat jako součást živého subjektu, jehož duch mu umožňuje projev, jak navrhuje teoretička Růžena Grebenčíková.⁷³ Dále je možné tělo pojímat buď v rovině jeho hmotnosti a fyziologie. V rámci ní lze poukázat na ideál krásy nebo naopak na estetiku ošklivosti jako v práci Kiki Smith, například v soše *Čůrající tělo* (1997) [21]. Jinou variantou je reflexe těla nejen z fyziologického hlediska, ale i z jeho vnitřku a v rovině fenomenologické, tj. vnímat život těla.⁷⁴ Tento vnitřní život těla a zároveň život jeho ducha lze sledovat při jeho obnažení, tedy ve stavu, kdy je tělo lidské zbaveno oblečení.⁷⁵

Často totiž umělec pracuje se sebou, se svým vlastním příběhem a tělem, jež promítá do své práce, obzvlášť do performance či body art, action art, gender art atd. Tělesná nahota, ať už umělce samotného, nebo cizí, je v těchto dílech ústředním motivem a stala se podstatným komunikačním nástrojem umělce. S její pomocí je vyprávěn příběh osobní zkušenosti, společenské revolty či vytvořené umělecké osobnosti, a to někdy pomocí použití kýče a sebestylizace. Zahraniční předchůdci těchto projevů jsou například Joseph Beyus, Andy Warhol, Jeff Koons, Damien Hirst, Marina Abramović, Tracey Emin, Cindy Sherman, Nan Goldin a dalších. I v českém prostředí podnítila liberalizace společnosti v oblasti sexuality nové přístupy k tělesnosti, a tak se tělo stalo středobodem tvorby Markéty Othové, Jiřího Příhody, Václava Stratila, Kateřiny Vincourové, Pavla Humhala, Davida Černého, Markéty Othové, Michaely Thelenové a mnohých dalších.⁷⁶

⁷³ VANĚK 2009, s. 122

⁷⁴ Tamtéž

⁷⁵ KLODOVÁ 2016, s. 15

⁷⁶ MORGANOVÁ 2014, s. 27

Hlubší zájem o daný tematický celek je doplněn vzhledem do autorské tvorby několika umělců, u nichž se promítá vizualita reklamy, pornografického průmyslu, ale také odkazy k mistrům renesance či baroka. Detailnější analýzou díla autorů, jako jsou Veronika Bromová, Lenka Klodová a Ivan Pinkavy, tato práce dokumentuje konkrétní projevy motivu nahoty v hledání vlastní identity související s tělesnou intimitou a sexualitou, ve feminismu související s genderem a v neposlední řadě také s biblickými náměty.

4.1. Identita

V souvislosti s hledáním vlastní identity v kontextu českého umění nás napadne jméno surrealistické umělkyně Toyen, která o sobě mluvila v mužském rodě a jejímž poznávacím znakem byl mimo jiné cross-dressing. Ten hrál zajímavou roli v mnoha směrech, jeho androgynnost totiž bourá tradiční představy o typickém mužském a ženském vzezření a o genderových stereotypech, a zároveň dovoluje jedinci přijímat různé identity. Okolo totožnosti Toyen je mnoho nejasností ještě v současné době, jelikož ani Toyen neboli Marie Čermínová nedala jednoznačný výklad své totožnosti. Pachmanová vysvětluje toto odcizení od dosavadní identity Marie Čermínové, které bylo navíc podpořené atmosférou doby a životním stylem *femme nouvelle*, tj. nové ženy s větší společenskou rolí a významem a zapojením samotné umělkyně v mladistvém věku do protestů proti rodinné, politické a kulturní identitě. Toyen totiž pravděpodobně hledala novou totožnost, která možná ne záměrně skvěle zapadala do avantgardní atmosféry, ale kromě jiného jí dala možnost být úspěšnou umělkyní a požívat respektu svých mužských kolegů. Nepřála si však být spojována s ženským hnutím velmi podobně jako české umělkyně 90. let.⁷⁷

Tyto paralely mezi avantgardním konceptem identity, který mimo jiné vycházel i z aktuálních celospolečenských otázek vyplývajících z válečné a následné poválečné situace, a porevolučními tématy 90. let, jsou dány podobnou potřebou změny a s ní souvisejícím hledáním vlastní a veřejné identity. Postoj k sexualitě a genderu se mění nejen s příchodem nových režimů a politickými změnami, ale také v samotném procesu vývoje dané kultury a společnosti. V češtině není přesné označení pro anglické slovo *gender*, které odkazuje k rodu,

⁷⁷ PACHMANOVÁ 2004, s. 185-199

setkáváme se tak s překladem sociální pohlaví, kdežto anglické označení sex odkazuje na biologické pohlaví. Genderová identita je pak souhrnem mužských a ženských kulturních a sociálních rolí, ale také způsob, jakým způsobem tyto role jedinci prožívají jak vnitřně, tak i navenek vůči společnosti, tzn. způsob oblékání či chování.⁷⁸

Kromě genderu se v posledních několika dekadách setkáváme také s velkou uměleckou reflexí témat intimity, tělesnosti a sexuality. To souvisí s tím, jak se proměňuje vnímání lidské společenské a osobní role. Například sexuální revoluce ve střední a východní Evropě sice neproběhla ve stejné veřejné formě, jako tomu bylo na Západě, ale odehrávala se v soukromí a dala by se spíše nazývat revolucí intimity.⁷⁹ I přestože dopad revoluce intimity nebyl takový jako na Západě, s ní související dekriminalizace homosexuality proběhla v Československé socialistické republice překvapivě již v roce 1962, tedy ve stejném roce, kdy k její legislativní dekriminalizaci došlo poprvé v USA ve státu Illinois.⁸⁰ Dalším významným milníkem bylo v této oblasti založení sexuologického ústavu v Praze Josefem Hyniem, a to již roku 1921, který tak má své světové prvenství v sexuologických univerzitních pracovištích.⁸¹

Pokrokově mohlo působit i to, že v oficiální rovině socialismus, jehož pozůstatky samozřejmě nadále zůstávaly v podvědomí společnosti, zdůrazňoval rovnost muže a ženy nejen v pracovním, ale i v partnerském životě, a tato rovnost byla garantována zákony.⁸² Jak ale například popisuje socioložka Kateřina Lišková, postupně se ideologie o rovném vztahu

⁷⁸ CHAMPAGNE 2007, s. 615

⁷⁹ GRADSKOVA 2020

⁸⁰ SEIDL 2021

Na dekriminalizaci homosexuality se podíleli lékaři Kurt Freund a Karel Nedoma. Do konce šedesátých let působil MUDr. Kurt Freund, DrSc., v českém Sexuologickém ústavu. Freund, původem z Čech, byl psychiatr a sexuolog, který později působil v torontském psychiatrickém institutu. Ve své práci se především zaměřoval na sexualitu mužů. Sexuolog MUDr. Karel Nedoma, CSc., se společně s Freundem zabýval sexuálními deviacemi a parafiliiemi a taktéž působil v pražském Sexuologickém ústavu, zabýval se také například pohlavním životem v manželství.

⁸¹ Od roku 1974 vedl ústav prof. MUDr. Jan Raboch, DrSc., přednostou ústavu je od roku 1989 doc. MUDr. Jaroslav Zvěřina, CSc. Sexuolog prof. MUDr. Josef Hynie, DrSc., ve své publikaci *Sexuální život a jeho nedostatky*, 1948, mimo jiné prosazoval rovnost mezi partnery, jelikož z jeho pohledu mohla pravá láska vzniknout pouze mezi svobodnými lidmi. V sedmdesátých letech byl protagonistou sexuální aktivity v manželském svazku, v němž shledával možnost vzniku pevného emocionálního pouta, které považoval za neodlučitelnou součást zdravého sexuálního života. Tím se odlišoval například od svých maďarských kolegů, kteří prosazovali i nemanželskou sexuální aktivitu. HYNIE 1970

⁸² „V manželství mají muž i žena stejná práva a stejné povinnosti. Jsou povinni žít spolu, být si věrni a vzájemně si pomáhat.“ odst. 1 zákona č. 265/1949 Sb., o právu rodinném, znění od 1. 9. 1959. Podobně vznikaly zákony také v dalších socialistických státech jako například maďarský zákon o manželství, rodině a poručnictví z roku 1952.

a postavení mezi mužem a ženou změnila.⁸³ Důležitost lásky se vytratila ve prospěch zodpovědnosti, kázně a zachování neměnnosti sociálního řádu.⁸⁴ Tyto hodnoty nabývaly důležitosti nad citovým a emocionálním prožitkem, i přestože některými lékaři, jako byl sexuolog Josef Hynie, byla zdůrazňována důležitost lásky v partnerském vztahu. O proměnách společnosti v různých oblastech sexuality v porevolučním období pak vypovídá studie Petra Weisse a Laury Janáčkové. V ní autoři zjistili, že se po revoluci nezměnilo ani tak sexuální chování obyvatel, jako spíše jejich postoj k sexuálním otázkám, jako jsou otázky homosexuality, antikoncepce, interrupce, a to liberálním směrem.⁸⁵ Jak bylo zmíněno výše, společnost měla také větší přístup k informacím z oblasti sexuality, jež do určité míry poskytovaly časopisy či televizní pořady.

V devadesátých letech navíc došlo k mnohem většímu uvolnění mravů, které strhlo omezující mantinely ideologických konstruktů a konečně přineslo svobodu sebevyjadřování. Porevoluční demokracie, i když se to tak může zdát, nepotřebuje stejnost či shodnost, naopak autonomie jako jeden z jejích hlavních principů podporuje různorodost. Na osobní úrovni se autonomní jedinec za těchto okolností dokáže vztahovat k ostatním jako k sobě rovným, uvědomuje si, že osobní rozvoj jiného jedince jej nijak neohrožuje. Sociolog Anthony Giddens definuje demokracii také jako nepřítele privilegií, přičemž privilegium je tu souborem vlastnictví či práv, ke kterým nemají férový přístup všichni členové dané společnosti.⁸⁶ Nová politická, společenská a kulturní atmosféra umožňovala otevřeně zkoumat různé roviny identity, ať už té vlastní, nebo kolektivní, mezi nimiž se hranice postupně stíraly. Umělcům pro tyto objevitelské účely poskytovalo prostor tělo, a to často jejich vlastní. Tímto přístupem se sám umělec stal předmětem svého vlastního díla. Prostor uměleckého díla se stal místem, kde vzniká zvláštní okamžik střetu těla s jinou realitou, místem, které burcovalo smysly diváka a pobízelo jej k revizi vlastních postojů a pravd. Jak zmiňuje Kamil Nábělek v úvodu katalogu pražského bienále z roku 1994: „... *umění /je/ (jako) domén(y)/ou/ subjektivity, oblasti, která je výrazem*

⁸³ Kateřina Lišková je socioložka, která na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity přednáší kromě sociologie také genderová studia, dále se zabývá také otázkami sexuality a intimity. Studii *Sex and Gender Norms in Marriage: Comparing Expert Advice in Socialist Czechoslovakia and Hungary Between the 1950s and 1980s* pracovala společně s Gáborem Szegedim, historikem z budapešťské Středoevropské univerzity, který se věnoval americkým a politickým studiím, ve své práci se zaměřuje taktéž na historii genderu a sexuality. Ve studii zohlednili Lišková a Szegedi sexualitu a gender u heterosexuálních párů.

⁸⁴ LIŠKOVÁ 2021, s. 83

⁸⁵ WEISS 2011, s. 45

⁸⁶ GIDDENS 1992, s. 196–197

neopakovatelné identity umělce“.⁸⁷ Nahota v tomto kontextu reprezentuje portrét, který ztělesňuje vlastní identitu. A při setkání se s takovýmto dílem jsme přizváni do vize, která se nám v jistém okamžiku stane vlastní.⁸⁸ Svou totožnost tedy můžeme hledat ponořením se do různých fází života, nebo naopak ji možná překvapivě můžeme nalézt prostřednictvím něčeho cizího a dosud nepoznaného, přesto však poskytujícího zkušenost přesahující hranice naší pohodlnosti.

Přesto že tělesné obnažení může primárně asociovat spíše jakési stržení masky a odhalení vlastní totožnosti, je zajímavé zkoumat, jak skrze něj lze identitu zaměnit, nebo zcela popřít. K takové alternaci identity využil své tělesné odhalení Jiří Černický. V roce 1991 aproprioval Malevičův obdélník a minimalistické tvarosloví ve své performativní instalaci [22]. Ta mimo jiné evokuje práci výše jmenovaných umělců Václava Zykunda a Vladimíra Boudníka. Na vernisáži totiž Černický nasadil zmiňovaný obdélník i na své tělo, čímž zcela popřel předpokládanou totožnost umělce, když se stal objektem i pozorovatelem zároveň. Odkazuje tak na otázky zakrývání a zaměňování vlastní identity. Černický rád zkoumal tělesné vizuální změny způsobené různými objekty, které ve svých performancích používal.

Bylo tomu tak i v jeho performanci *Meteobody painting* (1991) [23], během níž sestoupil nahý a potřený barevnou emulzí do jedné z hlubokých jam v uhelném dole. Důležitou roli tu hrál létající drak připevněný provázkem na kolík, který zasunul do svého konečníku. Vítr pocíťoval zprostředkovaně, jelikož se právě onen kolík pohyboval v závislosti na létajícím draku. Jeho tělo se proměňovalo i díky zmiňované emulzi, která měnila svou konzistenci tím, jak se Černický potil. Zda se tu autor vypořádával s otázkami vztahu k vlastní nebo cizí sexualitě, není zcela jasné. Jak ale sám popisuje, tato hra s transformací zcela jistě odrážela jeho fascinaci mořskými tvory, kteří disponují schopností proměňovat se v závislosti na svém prostředí.⁸⁹ Přílišná transformace však může vést k úplnému zániku totožnosti objektu. Je tomu tak i v cyklu *Mechanické korpusy* (1997) [24] Pavla Máry, které vynikají centrální kompozicí bezvlasých modelů. Právě odebráním všech prvků subjektivity Mára zbavuje své modely jakéhokoli znaku, který by prozradil jejich identitu. Touto absencí totožnosti se těla modelů proměňují v čisté formy, pomocí nichž chtěl autor docílit zobrazení ideální figury.

⁸⁷ NÁBĚLEK 1994

⁸⁸ LOEWEN 2012, s. 124

⁸⁹ ČERNICKÝ 1991

Sexualita

Ideální figury ztvárnil ve svých fotografiích také Robert Vano. Zde ale nejde o popření identity, ale spíše naopak o otevřené přihlášení se k ní. Vano se proslavil snímky mužského aktu, které zobrazují dokonalé mužské proporce a jakýsi ideál mužské krásy. Mohou nám tak svou vizualitou připomínat tvorbu Roberta Mapplethorpa či Bruce Webera, kteří ho jistě ovlivnili po jeho emigraci do USA v roce 1967. Vanovy fotografie z cyklu *Adršpach* (1992) [25] zobrazují radostné chvíle nahých mužů koupajících se v jezeře, čímž autor obdobně jako Mapplethorpe ukazuje otevřený a pozitivní vztah k homosexualitě. Podle historika umění Ladislava Zikmunda-Lendra měly jeho výstavy z 90. let v klubu Radost dokonce vliv na sebevědomí tehdejší české queer komunity.⁹⁰

Také autor Marek Ther otevíral ve své tvorbě otázky sexuální identity a orientace, například ve svém videu z roku 2003 *My Pleasure* [26] se stylizuje do role operní pěvkyně Marie Callasové, která se setkává se Madonnou v hotelovém pokoji. Obě zpěvačky přitom autor představuje jako gay-ikony, přitom v replikách nechává zaznít různá klišé nebo cynické a prázdné úryvky rozhovorů, které ale s různou účinností měnily obsah umění v čase. Také Jiří Příhoda využil vizuální kultury, kdy pro svou projekci *Pokušení* [27] z let 1998–1999 využil scény ze známého filmu *Poslední pokušení Krista* (1988) od režiséra Martina Scorseho. Ty promítal na televizním monitoru připevněném k panelu, na němž byla digitálně potištěná jakási mapa těchto snímků. Využil především scény, kde v představách Krista dochází k sexuálnímu aktu lásky.⁹¹

Prožívání sexuálního aktu souvisí s vnímáním různých vjemů prostřednictvím našich tělesných smyslů, které mohou být stimulovány nejen představami, ale také materiály, jako jsou kůže, kožešina či latex. Ty mohou sloužit jako doplněk, který podpoří prožitek a estetiku těla, což ve své tvorbě sleduje Michaela Brachtlová. Ve své fotografii kombinuje pohled na tělesný detail s faunou, zdůrazňovala erotiku např. v díle *Až bude neděle* (1998) [28]. Podobně jako někteří její předchůdci se i ona soustředila na mužský akt, který obohatila o fetišistické kožešiny. V sérii *Bestiář pro dva* (1994) [29] použila malou chobotnici, která evokuje hladký, měkký a ohebný povrch. Takto erotizuje a odkazuje na různé části lidského těla, navíc chobotnice tu může odkazovat na stejnojmennou sexuální polohu. Intimní práce, jako je série *Bez názvu* (1996) [30], kde se opět objevují pouze detailní záběry mužského těla hlazené kožešinou, podněcují k uvědomění si příjemných pocitů vycházejících z tělesného kontaktu. Tato erotická

⁹⁰ LENDER 2018

⁹¹ MALÁ, 2009, str. 20–23

symbolika odkazovala na surrealismus a uměleckou avantgardu, v jejichž rámci umělci často zkoumali sexuální pud a sexuální energii neboli libido. Dokumentují to např. dobová *Erotická revue* [31], která vycházela v 30. letech 20. století pod taktovkou Jindřicha Štýrského a v níž se objevovaly texty a ilustrace se sexuální tematikou od autorů jako Toyen, Václav Nezval, František Hallas a dalších.⁹² Toto téma bylo v období surrealismu velmi živé díky poznatkům psychoanalýzy Sigmunda Freuda, jak již bylo dříve nastíněno, které vydal v roce 1905 v knize *Tři úvahy o sexuální teorii*.⁹³

Sexualita a voyeurismus

Slavojem Brichcínem je voyeurství či voyeurismus definován jako „*sexuální vzrušování tajným pozorováním obnažených, masturbujících či koitujících osob v jejich soukromí, bývá často spojeno s ipsací zrakového slidiče*“. Voyeurská aktivita je upřednostněna před párovým sexuálním chováním, a to při dostupnosti svolného partnera.⁹⁴ V encyklopedii sexu a genderu je však Clayem Calvertem uváděn voyerismus do širšího kontextu, přičemž vedle psychiatrické a lékařské definice podobné té Brichcínově předkládá i volnější význam tohoto výrazu, který nesouvisí s parafilii v sexuálním chování a jenž ne vždy musí souviset se sexualitou.⁹⁵ V tomto smyslu jsou voyeurského typu také televizní pořady jako například známá reality show *Big Brother*.

S voyeurismem se setkáváme u polské umělkyně Alicje Żebrowské a jejího cyklu *Affirmatio I – II Onone* (1995-7), který byl v Praze vystaven v roce 1999 v rámci bienále *Blue Fire*.⁹⁶ Obdobně jako Veronika Bromová či Lenka Klodová využívala Alicja Żebrowska svou vlastní tělesnou intimitu k vyprávění osobních příběhů. V jejím díle můžeme společně zkoumat překračování hranic mezi intimním a veřejným, vlivem kultury a přírody. Také její dílo bylo mnohdy považováno za kontroverzní především proto, že se Żebrowska stejně jako Klodová neostýchá se divákovi odhalit nejen fyzicky, ale také psychicky.⁹⁷

Slast z pozorování se objevuje také ve videu Ondřeje Brodyho parafrázujícího Manetův obraz *Snídaně v trávě* (2006) [32], u něhož přichází pochopitelná skepse, zda se stále nacházíme na

⁹² ŠTYRSKÝ 2011

⁹³ FREUD 1926

⁹⁴ BRICHCÍN 2010, s. 546–547

⁹⁵ CALVERT 2007, s. 1515–1516

⁹⁶ Video z cyklu *Onone* je ke zhlédnutí na stránkách Muzea Vistula. ZEBROWSKA 1995

⁹⁷ NÁBĚLEK 1999

poli umění, nebo zda se jedná o pornografický snímek. Pro účely videa zaměstnal Brody profesionální pornoherce, kteří při kopulaci navíc požívají potraviny z genitálií svých spoluherců. Video ukazuje nejen povrchní obscénnost, ale jeho umělecký přesah spočívá ve snaze upozornit na strategie pornografického průmyslu. Ty jsou často spojeny s ponížením a manipulací nahoty lidského těla, a to nejčastěji za účelem sexuálního vzrušení diváka, který tu představuje konzumenta voyerského potěšení.⁹⁸

⁹⁸ KLODOVÁ 2016, s. 53–54

4.1.1. Veronika Bromová

Veronika Bromová pracuje kromě instalace a performance především s fotografií, kterou často manipuluje digitálně.⁹⁹ Fotografií se věnovala od 80. let, ale teprve od devadesátých let se postupně stala jejím stěžejním médiem. Především její autoportréty skýtají možnost nalézat vlastní identitu a vidět samu sebe z jiné perspektivy.¹⁰⁰ Zdá se, že autorka tyto nové pohledy na lidskou identitu a sexualitu hledá prostřednictvím těla v jeho odhalené podobě. Pomocí něj zpracovávala v 90. letech tabuizovaná témata s ironií, nadhledem a sarkasmem. Nebála se ukázat krutost, intimní otevřenost či hlubokou a nepříjemnou upřímnost.¹⁰¹ To ji přivedlo ke zkoumání paradoxu osobní svobody, přičemž vnímala, že svoboda existuje pouze v našem těle a na této planetě. Tento fenomén v ní probudil nutkání věci a jejich povrchy deformovat a měnit. Nejčastěji tyto strategie uplatnila na ženském těle, a to především na svém vlastním. I přestože svou tvorbou nepopírá křehkost a krásu ženského těla, neváhá jej digitálně či reálně deformovat, když jej zasazuje do extrémních a neočekávaných příběhů odehrávajících se často v domácnosti či v přírodě. Vychází z fenoménu tradiční role ženy a její tělesnosti, z domácího rodinného prostředí a z přírody, která ji obklopuje i v zemědělské usedlosti, kde se s manželem stará o Galerii Kabinet Chaos ve městě Polička. Pro její dílo je důležitá barva a kompozice. Jak zmiňuje Olga Malá, vizualita Bromové je často vnímána jako odkaz k prerafaelitům, u nichž je typická mimo jiné senzualita, smyslnost, erotičnost.¹⁰²

Ona jemná erotičnost, která vyznívá z cyklu Veroniky Bromové *Zakleté princezny* (1992) [33], ovšem není prvoplánová, ale promlouvá o intimitě, kterou pohledem na toto dílo prakticky narušujeme. Jako bychom byli voyeury a tajně šmírovali, co se bude dít. V šesti fotografiích uložených do černých prosvícených boxů zobrazila Bromová snímky dívčí postavy v různých pozicích. „U *Zakletých princezen*, jedné z mých prvních instalací, jde vlastně o videozáznam dívky, ze kterého jsou vyvolány fotografie jako určité sekvence, krátký film z intimního života. Představují pohledy do intimity dívky, která spí uvězněná v boxu-rakvičce a tím, že je pod sklem, se na ni všichni mohou dívat. Jako by byla prosvětlená na rentgenu a všichni ji mohli pozorovat,

⁹⁹ Veronika Bromová (1966) studovala v Ateliéru ilustrace a grafiky u prof. Jiřího Šalamouna na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (dále jen VŠUP). Dvakrát byla finalistkou Ceny Jindřicha Chaloupeckého (1997, 2001) a v roce 1999 byl její projekt ZEMZOO součástí českého pavilonu na benátském bienále.

¹⁰⁰ MORGANOVÁ 2014, s. 27

¹⁰¹ URBAN, 2008, s. 22–25

¹⁰² MALÁ 2008, s. 14

včetně jejích nejskrytějších tajností. A ona se proti tomu nemůže bránit, jedině se může schoulit v prostoru, který jí byl vymezen,“ popisuje autorka tuto sérii.¹⁰³ Pocit limitace, uvěznění těla a stísněnosti můžeme sledovat i u jejího předchůdce Tono Stana, který svého spolužáka Jano Pavlíka uvěznil pomocí lepicí pásky do skla a porcelánu, jak také tuto fotografii z roku 1984 pojmenoval [34]. Průsvitný materiál ve formě igelitu, skrze který proniká nahé lidské tělo, využil pro uvěznění svých modelů i Jano Pavlík ve fotografii *Medusa* (1986–87) [35]. Expresivita a naléhavost vycházející z této fotografie nás přivádí až k otázkám smyslu života a smrti, kdy nehybná a bezvládná těla vzdala jakoukoli snahu uniknout z uzavřeného prostoru igelitového pytle.

Pohled na lidské tělo sdílela také v sérii *Pohledy – Mozek, Jazyk, Lýtka, Dívka v růžích, Kundička* (1996) [36–38]. Tato série ovšem jako by potírala hranice možného a dává nám nahlédnout do nejskrytějších a nejintimnějších částí lidského těla, konkrétně těla Bromové a její sestry. Tímto absolutním proniknutím do nitra svého těla, jako by se pídila po tom, kdo se v této tělesné schránce skutečně nachází. Kromě výrazné barevnosti a poměrně věrného realistického zobrazení upoutají *Pohledy* na první pohled také dramatickými gesty a pózami, které modelky zaujmají. Důležitou roli pro tuto sérii sehrál také vizuál plakátu a ilustrace z anatomických atlasů. Ty byly důležitým inspiračním zdrojem také pro surrealisty, v českém prostředí to je například Jindřich Štyrský a jeho série koláží *Stěhovací kabinet* (1934) [39–40].

Na rozdíl od umělců v první polovině 20. století však Bromová mohla navíc zkoumat možnosti fotografie a digitální techniky. Pomocí ní totiž rozpitvala a dekonstruovala tělo tak, aby byly vidět části jeho vnitřností. Ukazuje nám tedy pohledy přesahující možnosti našeho zrakového smyslu, reálně takto sami sebe nikdy nevidíme. Přesto ale odráží realitu nejen fyzickou, ale také psychickou. Například *Jazyk* představuje křičící ženu, která vyjadřuje pocity děsu, bolesti, například ze setkání se s realitou. Odpor, který můžeme z takového pohledu pociťovat, vysvětluje Urban jako různě se vyvíjející společenský fenomén, kdy v určité době byly mikroskopické pohledy na tělo něčím nepřipustným a nepřijatelným. Zatímco například v baroku byly kostnice něčím běžným, s čím se lidé běžně setkávali, dnes nám historická místa či tradice spojená se smrtí a nemocemi evokují spíše negativní pocity.¹⁰⁴ Podle Otto M. Urbana se tyto snímky dotýkají právě témat smrti, šílenství, bolesti, feminismu a pornografie. Vlastní pohled autorky na své tělo vnímá Otto M. Urban jako paradoxně povrchní i niterné,

¹⁰³ BELIČÁKOVÁ 2019

¹⁰⁴ URBAN 2008, s. 22–25

sebeadorující i ponižující, odpuzující i přitažlivé a fascinující.¹⁰⁵ Inspirací jí mohl být kromě surrealistických umělců také současník Damien Hirst a jeho *Rozdělená matka a dítě* (1993) [41]. Pohled dovnitř rozpůleného těla zvířat naložených ve formaldehydu jistě šokoval mnohem více. Nicméně vyvolává podobné rozpaky jako pohled dovnitř lidského těla, s nímž mimochodem Hirst pracoval více až koncem 90. let a počátkem nového milénia.

Části svého těla fotografovala také Markéta Othová v díle *Blízká setkání třetího druhu* (1994) nebo *Mlčení jehňátek* (1994) [42].¹⁰⁶ Ovšem zde již nejde o jednoznačnou a přímočarou realistickou ukázkou toho, co se nachází pod povrchem našeho těla. Přístup Othové je decentnější, části těla tu tvoří abstraktní formy a oproti expresivitě, s jakou přistupuje k tělu Bromová, se Othová drží spíše diskretnosti těla. Poukazuje také na to, že proměna tohoto objektu nastává při změně našeho pohledu na něj či při případném vzdálení či přiblížení. Tím se dostává k otázce objektifikace těla.¹⁰⁷ V roce 1994 bylo možné tyto dva odlišné přístupy obou umělkyní porovnat na pražském Bienále Zvon 94 a znovu v roce 2022 na výstavě *Heroin Crystal* v domě U Kamenného zvonu, která mapovala umění 90. let.

Poté co Bromová prozkoumala ty nejniternější části těla a probádala jeho intimitu, rozhodla se jej podrobit transformaci. Začala využívat schopnosti lidského těla se přizpůsobovat a zkoušela narušovat jeho přirozenou formu. Takovouto tělesnou deformaci aplikovala v díle *Zemzoo* (1999) [43–45], jehož součástí jsou fotografie, video a kinetický objekt. Tím, že nad změnou svého těla převzala moc, vstoupila do aktivní role, kdy jej sama deformovala a svázala pomocí lepicí pásky. Výsledná fotografie zachycuje, jak se autorka dívá na své svázané tělo ve zvlněném odrazu zrcadla. Tímto gestem narušila staré tradiční společenské schéma, v němž má žena pouze pasivní roli. Bromová oproti tomu stála v jistém smyslu na obou stranách fotoaparátu. Rozhodovala tak nejen o tom, jak bude snímek vypadat, ale také o tom, jak se bude chovat modelka.

Zemzoo ovšem reflektuje také existenciální otázky. Poukazuje na samotu, která je způsobená nesvobodou, uvězněním a spoutáním.¹⁰⁸ Promítají se zde pocity tělesné i psychické stísněnosti. Jedním z možných úniků z těchto pocitů je vystavení těla náročným podmínkám a bolesti, které na chvíli přehluší intenzitu nepříjemných pocitů. Tímto únikem může být právě svazování. To

¹⁰⁵ Tamtéž

¹⁰⁶ MORGANOVÁ 2014, s. 28

¹⁰⁷ NÁBĚLEK 1994

¹⁰⁸ MALÁ 2008, s. 16–17

může připomínat fetišistické praktiky, kdy například v rámci shibari dochází ke spoutání těla za účelem navození příjemných a až terapeutických pocitů, čímž se model nebo modelka odpoutává od nepříznivé reality. Takovou nepříznivou realitu mohl pro Bromovou vytvářet pocit samoty ve velkoměstě, jakým je New York, kde žila při vzniku tohoto cyklu.¹⁰⁹ S tématem tělesné a potažmo psychické stísněnosti pracovala později i Jana Hojstřičová v cyklu *Velké v malém* (2005) [46], která rovněž uvěznila a zdeformovala nahé tělo v plastovém obalu. Velikost tohoto obalu ovšem neodpovídá velikosti těla, a proto vylézají některé tělesné partie ven. Hojstřičová tu komentovala strasti spojené s potřebami ženského těla a kritizovala stereotypní proporční ideál těla, který lze jen těžko věčně následovat.

Zemzoo mělo ovšem další přesah. V této instalaci se totiž Bromová věnovala také vztahu mezi člověkem a zvířetem, když metaforizovala zirájící diváky a uvězněné zvíře v zoologické zahradě. Instalaci bylo možné vidět na benátském bienále v roce 1999, kde reprezentovalo Českou republiku. Kromě instalace zrcadlových ploch byla promítána také autorčina videoinstalace filmu z newyorské zoo. Nechyběl ani zmiňovaný kinetický objekt v podobě ledního medvěda, který divákům visel nad hlavou. Společné stíny diváků pak byly viditelné na plátně, tím jako by se ocitli na onom ponurém místě a zažívali tak pocity uvěznění a samoty z NYC ve výstavních prostorách benátského bienále.

Vraťme se zpět k principu deformace, která hrála roli také v autorčiných *Bytostech* z roku 1997 [47]. Jeden z nich představuje obnaženou bytost postrádající některé části těla jako nos či bradavky.¹¹⁰ Tím je tato bytost zřejmě dehumanizována, přesto je něčím lidská a jistě se v ní mnoho najde. Jaká je identita této bytosti? Vypadá to, že zastupuje snad nás všechny, protože se s ní zjevně dokážeme ztotožnit, když ukazuje své přebytečné tukové vrstvy a drží svou povislou břišní kůži s jakýmsi rozčarováním a opovržením nad sebou samotnou. Bromová tímto dílem zanechává ještě další otázku: Mohou mimozemské bytosti vypadat právě takto?

¹⁰⁹ FRÝBOVÁ 2020

¹¹⁰ Tato díla byla k vidění např. na výstavě Herion Crystal v roce 2022 v domě U Kamenného zvonu, která představila také výstavu Veroniky Bromové Na hraně obzoru z roku 1997 (Staroměstská radnice, GHMP), pro niž byla v galerii vyčleněna zvláštní místnost, tak aby bylo možné dokonale zrekonstruovat původní instalaci, kde byly vystaveny právě zmiňované *Bytosti*. Výstava byla retrospektivním ohlédnutím za současným uměním 90. let. Název výstavy kopíruje název ikonické instalace a fotografie Jiřího Černického (1999). Podobně jako u dalších retrospektivních výstav bylo jejím cílem zmapování české umělecké scény 90. let prostřednictvím umělců různých generací. Rozdílem však bylo, že se zaměřovala na ty umělce, kteří vystavovali v GHMP mezi lety 1994–2002, tedy v době, kdy se konala bienále mladého umění – Zvon 94, Zvon 96, Blue Fire – Zvon 99, výstavy v 2. patře Staroměstské radnice či dlouhodobá expozice Contemporary Collection – Czech Art in the 90s v domě U Zlatého prstenu (1998–2002) a výstavy českých umělců v zahraničí či benátské bienále, na jehož 48. ročníku bylo zastoupeno dílo Veroniky Bromové *Zemzoo* (1999).

Jejich reálnou existenci znásobila navíc tím, že do expozice postavila pohyblivé objekty. V nich jako bychom sledovali pohyb blíže nespecifikovaných těles, která jsou skryta pod světle modrou textilií. Tento kynetický prvek měl v divákovi posílit pocit, že se bytostí na *C-Printech* může dotknout a že ony samy se hýbou. Její snahou totiž bylo, aby divák skutečně dílo vnímal a zažil bez ohledu na jeho vzdělání či znalosti. Zřejmé ale také je, že Bromová těmito díly otevřela otázky vnímání vlastního těla. Při pohledu na své tělo mnoho lidí pociťuje obdobné opovržení a rozčarování, jelikož nedosahuje společenského ideálu krásy, s nímž se neustále srovnává.

Zajímavá je paralela mezi pracemi *Zemzoo* (1999) a cyklem Alicje Žebrowké *Onone – Svět po světě* (1995–1997). Žebrowká také pracovala s tělesností mimozemských bytostí, jejich identitu a sexualitu však podrobila experimentu, který nám ukazuje potenciální možnosti jejich sexuality. Díla obou umělkyň bylo možné porovnat v rámci pražského bienále Blue Fire 1999. Projekt *Onone* představoval mimo jiné sérii fotogramů řazených do dvojic a ukazujících různé výseky ze života bytostí připomínajících člověka. Fotogramy hermafroditních transsexuálů byly doplněny o videoprojekci *Prvotní hřích* (1994) [48]. Ta ukazovala detailní záběry z probíhajícího narození Barbie panenky. Bytosti z ostatních záběrů na fotografiích měly androgynní identitou a měly oba pohlavní orgány.

Ty byly umístěny někdy na netypických místech na těle, např. v *Assimilation VIII* (1995–1997) [49] má dívka místo bradavek penisy a její nahota dále ukazuje penis také mezi nohama. Celý tento experiment šokuje navíc tím, že z bradavek této bytosti vedou hadice přivněné k přístroji postavenému opodál. To vše je zasazeno do poklidné přírodní atmosféry vedle tekoucího potůčku. Další sexuální odchylku zobrazuje autorka v *Affirmatio I – II* (1995–1997) [50], kde je zobrazeno sebeoploďňování. Díváme se na androgyna, který se prohlíží v zrcadle s rozměrným penisem ve vagině. Dle kurátorů můžeme instalaci číst jako odkaz k relativizaci hodnot a nevinnosti světa.¹¹¹ Na jedné z fotografií cyklu *Onone – Svět po světě* (1995–1997), *Affirmatio I – II* si zobrazený člověk prohlíží vlastní odraz v zrcadle v pozici, kde vidí své genitálie. Zdá se, že skrze svůj obraz zkoumá, kým skutečně je. I zde hraje zrcadlo obdobnou roli jako u Bromové, kdy nás staví na obě strany. V zrcadle jsme totiž zároveň pasivním a sledovaným objektem, ale i tím, kdo se na objekt aktivně dívá. Toto nazírání, zkoumání a nakonec také popření vlastní identity taktéž připomíná výše zmíněnou tvorbu Jiřího Příhody.

¹¹¹ SRP 1999

Podobnou exhibici dovolující sebezpozorování a s ním spjaté sebepoznání spatřujeme v díle *Holky a Taky holky* (1994) [51–52]. Jedná se o dvojici fotografií, z nichž první, nazvaná *Holky*, představuje zvětšenou černobílou skupinovou fotografii, kde jsou zachyceny newyorské dívky z dvacátých let dvacátého století. Druhá fotografie ukazuje postavu v sukni s mužskými genitáliemi. Genitálie vidíme, protože je osoba zachycena zezadu z pohledu. Tuto postavu Bromová namnožila pomocí počítačových technik.¹¹² Zkoumá tu přitom dva různé vlivy působící na naše vnímání.

Prvním jsou média, která realitu záměrně ohýbají, čímž v nás do velké míry vytváří iluzi. Zpracovává tu však také motiv vnímání tělesnosti a s ní spjatou vlastní sexuální identitou člověka. Daří se jí tak nabourávat pohled diváka, který je ovlivněn stereotypy. Gender je stále většinovou společností odvozen od biologických znaků, které byly tradičně hlavním vodítkem pro stanovení genderu neboli sociální role jedince. Nicméně tyto teze o jasně vymezeném ženském nebo mužském pohlaví vyvrací například transgender identita. S ní se ztotožňují osoby, které se neidentifikují na základě pohlaví, jež jim bylo určeno při narození. Někteří z nich se rozhodnou pro hormonální léčbu, která jim pomůže své pohlaví změnit. Stereotypní pojetí genderu narušují také nebinární jedinci, jejichž genderová identita není ani jednoznačně mužská ani ženská. Dalším příkladem, který ale není nutně zahrnován do transgenderu, je zkušenost tzv. intersexuálních jedinců, u nichž se objevují biologicky nejednoznačné pohlavní znaky. I přestože není vyloučené, že Bromová mohla poukazovat na širokou škálu genderů a možností sexuálního sebeurčení, zdá se, že ji spíše zaujal aspekt crossdressingu. Při něm se osoba obléká a stylizuje do vzhledu typického pro opačné pohlaví, přičemž jedním z nejznámějších příkladů tohoto fenoménu jsou drag queens (v případě, kdy se cysgender či transgender muž převléká za ženu, v opačném případě se někdy používá výraz drag king), které svou stylizací a chováním parodují chování žen.

Nakonec zmiňme práce, v nichž Bromová zkoumá hlubší roviny těla i vlastní spirituality. Fotografie z cyklu *Království* (2003–2005) jsou zasazeny do prostředí sluncem osvětlené krajiny. Rozmanitost tohoto cyklu dává nahlédnout do jiné úrovně práce s vlastním tělem. Kromě pro její tvorbu typických témat intimity, sexuality a genderu Bromová promítá ještě více svůj vnitřní svět. Nechává nás přitom nahlédnout nejen dovnitř těla, ale i duše. Celá série je přitom podaná s dávkou autorčina humoru. Z cyklu je tak cítit lehkost, naivita, lascivnost,

¹¹² BELIČÁKOVÁ 2019

pohádkovost. Zdá se však, že ona jemná erotičnost ji stále provází, některé snímky z *Království* totiž evokují vizualitu soft pornografie. Příkladem je *Výzva* [53], kde autorka s pootevřenými ústy sleduje, jak jsou jí sundávány kalhotky, jako by čekala, co se bude dít dál. Zjevně komentuje typickou ženskou submisivní roli a mužský voyeurismus. Objevuje se tu ale mnoho dalších vrstev společenských stereotypů a z nich plynoucích jevů, k nimž se autorka ve své tvorbě neustále vracela: ženská odevzdanost, zesměšnění erotismu díky atmosféře domácího prostředí, prvoplánová erotičnost, smyslnost, ironizace sexu, samota.¹¹³

¹¹³ MALÁ 2008, s. 16–17

4.2. Feminismus

V období socialismu bylo v Československu ženě garantováno právo být zaměstnaná a v manželském svazku měla být dle zákona také rovnost včetně práva požádat o rozvod. Pro srovnání například v USA bylo ještě v sedmdesátých letech po ženách v rodinách střední společenské vrstvy požadováno, aby raději zůstávaly v domácnosti, než aby se zařazovaly do pracovního procesu.¹¹⁴ Tento lokální rozdíl v pojetí role ženy ve společnosti vysvětluje, proč měly české umělkyně jiný přístup k feminismu než západní umělkyně. Mohlo se zdát, že ve zdejším prostředí bylo dosaženo toho, o co usilovala feministická hnutí Západu. Avšak jak víme, není tomu tak zcela. V československém prostředí totiž došlo pouze k legislativním změnám, které ale prakticky příliš nezměnily tradiční pojetí ženské role.¹¹⁵ Nenastala tedy nutná kulturní a genderová transformace společnosti. Tím došlo k tomu, že žena měla svobodnou volbu zapojit se do pracovního procesu, ale zůstalo jí i její tradiční břímě v podobě péče o domácnost a potomky.

Legislativa se v počáteční fázi socialismu zabývala také rovností mezi partnery, který byl ukotven také v ústavním zákoně.¹¹⁶ Jak ale zmiňuje Barbora Havelková v kapitole Komunistického práva Československa, jejich naplňování nepodléhalo soudní kontrole, a to z jednoduchého důvodu, kterým byla jednoduše neexistence ústavního soudu.¹¹⁷ Nicméně v šedesátých letech společnost opět tíhla spíše ke konzervativnímu pojetí vztahu muže a ženy, v němž má muž rozhodující roli.¹¹⁸ Tehdy byl čím dál více zastáván názor, že žena se má primárně starat o děti a domácnost. Ačkoliv zákon manželovi ukládal povinnost ženě pomáhat. Ovšem podle dobového manuálu pro mladé manžele si žena měla již zpočátku vztahu

¹¹⁴ GRADSKOVA 2020, s. 4

¹¹⁵ K nerovnosti v partnerském vztahu se shrnula Kateřina Lišková, která společně s Gáborem Szegedim porovnávala různé přístupy českých a maďarských odborníků v období padesátých až osmdesátých let. LIŠKOVÁ 2020

¹¹⁶ Ústavní zákon č. 150/1948 Sb.

¹¹⁷ HAVELKOVÁ 2009, s. 179–206

¹¹⁸ Vykloubení charakteru a paměti, jak nazývá Jiří Černý normalizaci, bylo obdobím represivních opatření, které odstartovalo v srpnu roku 1968, kdy došlo k potlačení pražského jara vojsky Varšavské smlouvy. ČERNÝ 1990

Byla tak například obnovena cenzura, rušily se různé zájmové organizace nebo docházelo k tzv. očistám v různých institucích komunistické strany – tj. změny v pracovních pozicích, které měly být postupně prováděny tak, aby v přímo řízených organizacích pracovali na vedoucích funkcích soudruzi, jejichž politické a pracovní kvality odpovídají současným požadavkům, jak bylo uvedeno Ideologickou komisí. OTÁHAL 1993, s. 107–116

pochvalovat manželovu snahu o pomoc v domácnosti, aby muž později tuto snahu neztratil.¹¹⁹ Žena tedy aktivně působila především v soukromém životě, její veřejné působení se rozhodně nedalo srovnávat s mužským. Příkladem, který to dokumentuje, bylo také zastoupení žen v umělecké sféře. Ženy totiž nebyly součástí důležitých debat a funkcí v rámci uměleckých institucí. Podobné projevy nerovnosti řešilo také americké umělecké uskupení Guerilla Girls, které na ně neváhalo poukázat dílem *Do women have to be naked to get into Metropolitan Museum?* (1989) [54], které reflektuje nedostatečnou genderovou rozmanitost v umění. Dílo svým názvem upozorňuje především na fakt, že v Metropolitním muzeu bylo tehdy zastoupeno 5 % umělkyní, naopak ženské tělo se tam objevuje na 85 % aktů.

Přesto téma rovnosti muže a ženy nebylo pro zdejší společnost tím nejpálčivějším. Na rozdíl od Západu se tu totiž nebojovalo proti mužskému útlaku, ale proti totalitnímu režimu. A tak ani po revoluci neměly české umělkyně sklony zapojovat se do bojů za úplnou rovnost mezi mužem a ženou. Možné důvody společenské rezervovanosti vůči feminismu v tomto období ilustruje článek Martiny Pachmanové z roku 1997.¹²⁰ Prvotní negativní reakce na feministické teorie ve zdejší regionu mohly mít příčinu jednoduše v tom, že byly nové. Feminismus byl často vnímáný pouze jako trend. Takový pohled samozřejmě odráží i nedostatek vzdělanosti v této oblasti, který vede k neporozumění a k tradování předsudků. Nelibost mohla být podpořena také teoriemi o absolutní odlišnosti ženského a mužského světa, který podporuje feminismus vycházející z esencialistické filozofie. Tehdejší vztah umění k feminismu zhodnotila historička umění Martina Pachmanová pozitivně, ale nevnímala jej jako dostatečný prostor pro diskuzi a kritickou reflexi v kontextu kulturně-spoločenském ani historickém.¹²¹ Zajímavou paralelu spatřuje také hudebník a aktivista Mírek Vodrážka, který uvádí, že porevoluční společnost v čele s jejími vládními představiteli se obává feministických teorií, stejně jako se komunistická společnost obávala svých odpůrců.¹²² Přesto však počátky

¹¹⁹ ŠÍPOVÁ 1972, s. 32

Manuál Mladé manželství se stal velmi populárním nejen mezi běžnými čtenáři, ale jeho teoretický základ využívala také politická strana, která prostřednictvím Ministerstva práce a sociálních věcí zařadila tuto publikaci mezi nejlepší manuály, podle nichž by se lidé měli vzdělávat v oblasti partnerského soužití.

¹²⁰ PACHMANOVÁ 1997, s. 90–92

¹²¹ Tamtéž

¹²² VODRÁŽKA 2007, s. 222

Mírek Vodrážka (1954) působil jako hudebník, publicista a účastnil se aktivistických akcí proti politice. Podílel se na vydávání undergroundového časopisu Vokno. Angažoval se v oblasti ženských práv, otevíral témata feminizmu, genderu, transgenderu a byl členem Nadace Gender Studies. Na přelomu století působil jako člen Výboru pro odstranění všech forem diskriminace žen v Radě vlády ČR.

devadesátých let přinášely informace o feministické filozofii do odborné veřejnosti například v rámci periodik. Postupně se feminismus dostával do povědomí také širší veřejnosti. Osvětu v tomto směru šířil pořad Respektování Ljuby Václavové, který bylo možné sledovat v československé a později české televizi ČT2.¹²³ A tak i mnoho umělkyň a umělců zpracovávalo náměty související s feminismem, i když se k tomuto filozofickému proudu vysloveně nehlásili. Nutno dodat, že české umělkyně a umělci se dodnes vyhýbají označení „feministické“ pro svou tvorbu, čímž chtějí mimo jiné předejít jednostranné interpretaci díla.¹²⁴

K feminizmu neodmyslitelně patří dříve zmiňované hledání vlastní identity, které se těžko mohlo obejít bez zkoumání intimity či tělesnosti, jak bylo zřejmé z díla Veroniky Bromové. Ze své podstaty se takové zkoumání postavilo dosavadním stereotypům, provokovalo a překračovalo hranice společensky vžitých morálních norem. Byl tak najednou odhalen pohled ženy na její společenské role. Ten byl v kontrastu s dosud tradičním a ženami často přijímaným pohledem na jejich vlastnosti, chování a místo ve společnosti. Ženě byly stereotypně přiřazovány vlastnosti jako submisivita, pasivita či slabost, což podporovalo myšlenku využívat její krásu a erotizovat její tělo pro libost cizího pohledu či pro účely masmédií. Těmto stereotypům se ve své tvorbě věnovala i Cindy Sherman inspirovaná filmy z 50. a 60. let, skrze které odkazovala mimo jiné také na stereotypní zobrazování ženy v médiích *Untitled Film Stills* (1977–1980) [55].

V českém prostředí umělkyně reagovaly na výše zmíněné sociální konstrukty mimo jiné s typickou ironií a humorem. Často ukazovaly každodenní ženskou zkušenost nebo poukazovaly na objektifikaci ženského těla, která se objevuje v umění i ve vizuální kultuře. Logickým krokem, jak poukazovat na tato různá témata, bylo zobrazování ženského těla. S ženským tělem je spjatý jeden z velmi rozšířených stereotypů, s nímž se společnost potýká – ideál ženské krásy. K němu se vyjadřovaly i umělkyně z ostatních částí středoevropského regionu jako například absolventka Maďarské akademie výtvarných umění Kriszty Nagy. V díle *200 000,- Ft* (1997) [56] zobrazila ženu s různě velkými prsy na šesti digitálně upravených fotografiích. Název díla odráží tehdejší cenu plastické operace prsou.¹²⁵ Autorka tak humorně ztvárnila fenomén plastické chirurgie, která se stávala čím dál oblíbenějším nástrojem společnosti k dosažení

¹²³ Ljuba Václavová byla režisérkou Debatního klubu RESPEKT v Divadle v Řeznické a svým pořadem Respektování umožňovala srovnávat pohledy odborníků i laiků na dané téma, včetně témat sociálních, politických, ale i feminismu.

¹²⁴ SRP 1999

¹²⁵ Tamtéž

dokonalého vzhledu. Sáhly po něm (častěji) ženy, aby se s jeho pomocí přiblížily velikosti, věku nebo vzhledu, který je zrovna ve společnosti prezentovaný jako dokonalý. Často se tak ale klientky staly nejen otrokyněmi těchto estetických zákroků, za které byly ochotny investovat nemalé sumy peněz, ale také neustále se proměňujícího ideálu krásy, který souvisí s objektivací ženského těla.

Extrémním příkladem této oproštěnosti od osobnosti člověka je sexuální objektivace v pornografii, kdy je člověk přijímán pouze jako objekt sexuální touhy. Feminismus tuto problematiku uvádí do souvislosti s násilím a diskriminací páchanými na ženských pornografických herečkách.¹²⁶ Jedním ze způsobů pojetí pornografie, kterému se věnovalo například Antipornografické feministické hnutí, je vidět ji jako oblast, kde je žena v roli oběti a kde jsou tělo a sexualita ženy využívány jako objekty mužské touhy.

Mezi přední antipornografické feministky patří Catherin MacCinnon, která ovlivnila také evropské feministky, mezi nimi například německou feministku Susan Baer nebo Catherine Itzin působící od 60. let ve Velké Británii. Z jejich hlediska pornografie ženu umlčuje, staví ji do pozice, kde má být objektem pohledu, ale nemá být slyšena, což snižuje její sociální hodnotu a úroveň.¹²⁷ Společným cílem jejich práce byla také redefinice zákona, kde by bylo jasně uvedeno, že pornografie ženy podřizuje, diskriminuje a ukazuje jako méněcenné v degračních sociálních polohách, jako je mučení.¹²⁸ Catherine Itzin potvrzuje výše zmíněné Briccínovo tvrzení, že pornografie může podporovat násilné sklony u mladistvých, jelikož scénáře tohoto materiálu mohou v dospívajícím legitimizovat násilí na ženách, které je v některých těchto materiálech prezentováno jako ženám líbivé.¹²⁹

Další možná témata, která otevřela feministické teorie v 90. letech, bylo možné sledovat na výstavě *Někdy v sukni*, která se konala v Moravské galerii a v GHMP v roce 2014. Již její název zároveň symbolizuje svobodnou volbu ženy, zda si vezme kalhoty, nebo sukni.¹³⁰ Především však chce tento název zahrnout umělkyně, které v devadesátých letech tvořily

¹²⁶ LIŠKOVÁ 2009, s. 316

¹²⁷ Mezi texty Catherine MacCinnon o pornografii patří například *Sexuality, Pornography, and Method: Pleasure under Patriarchy* z roku 1989. S Andreou Dworkin se v roce 1997 podílela na vzniku textu *In Harms Way. The Pornography Civil Rights Hearings*.

¹²⁸ MACKINNON 1997, s. 331

¹²⁹ ITZIN 2010, s. 63–65

¹³⁰ Výstava vedená kurátory Pavlínou Morganou a Martinem Vaňkem se konala v 7/2/2014 – 18/5/2014 v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně a v pražském Domě U Zlatého prstenu od 5. 11. 2014 do 8. 3. 2015.

samostatně a svébytně, tedy nezávisle na umělcích mužích, nikoliv po boku svého manžela nebo jako doplňující část mužské skupiny, jako tomu mnohdy bylo v předchozí době.

Přínosem výstavy byla ukázka toho, že je možné o umění mluvit bez nutnosti zmiňovat mužské umělce.¹³¹ Výstava tedy poskytovala jiný pohled na vývoj umění v devadesátých letech nejen s feministickou tematikou. Tento vývoj vystopovala kurátorka výstavy Pavlína Morganová v díle umělkyň, jako jsou Milena Dopitová, Veronika Bromová, Markéta Othová, Kateřina Vincourová, Štěpánka Šimlová, Míla Preslová, Elen Řádová, Michaela Thelenová a Zdena Kolečková. Vystavovaly zde také umělkyně generace druhé poloviny 90. let, tedy Lenka Klodová, Markéta Vaňková, Martina Klouzová-Niubó či Alena Kotzmannová a Kateřina Šedá, která zastupuje konec 90. let a začátek nového milénia. Na témata spojená s pojetím role ženy a ženy ve společnosti a její objektifikací prostřednictvím obnaženého těla však nejvíce poukazovala Lenka Klodová, jejíž tvorbě je věnována následující kapitola.

¹³¹ MORGANOVÁ 2014, s. 5–8

4.2.1. Lenka Klodová

Intimita, tělesnost, sexualita, gender, feminismus, ženství a rodina představují pilíře performance, instalací a kaláží Lenky Klodové (1969), která ve své tvorbě vychází především z každodennosti reálného života. Na neoficiální uměleckou scénu se dostala již v 80. letech v Ostravě, kde mezi lety 1987–1990 studovala na pedagogické fakultě. Osobnosti jako Jiří Surůvka, Daniel Balabán či Pavel Šmíd se uskupili spolu s dalšími umělci v kolektivu Přírození, kde krátce působila přidruženě i Lenka Klodová. Přírození se humorně a kriticky zabývali otázkami každodennosti v rámci performativních akcí, což jistým způsobem určilo autorčino budoucí umělecké směřování.

Od počátku devadesátých let se její studium přesunulo na pražskou VŠUP, konkrétně do ateliéru Všeobecného sochařství Kurta Gebauera. Z toho období můžeme jmenovat její ranou instalaci *Záhonky* (1994), která proběhla v trójské Botanické zahradě v Praze a jež je zajímavou ukázkou chybějícího těla.¹³² Klodová položila na trávu několik kousků ženského oblečení. To bylo najednou pohlceno přírodou, když umělkyně po jeho okrajích posypala kůru. Metaforickou hrou a s typickou ironií dala jednotlivým kouskům oblečení ženská jména evokující názvy květin, například Květa nebo Růžena.¹³³ I přestože tu nelze hledat nahotu a tělo tu vlastně zcela chybí, je důležité tento počín zmínit, jelikož sama autorka jej vnímá jako částečný autoportrét, který jí dal odvahu zapojovat do tvorby vlastní tělo.¹³⁴

Na to měl vliv další její životní milník. V této době se stala Klodová matkou, což bylo mimo jiné podnětem zabývat se ve své práci těhotenstvím a mateřstvím. Její potomci nejednou byli součástí její performance jako například v akci *Zlaté děti* (1997) [57]. Mateřská role a příchod potomků změnily autorčino vnímání těla. Zjistila totiž, že tělo se dá použít jako obrazotvorný prvek.¹³⁵ Mohla tak ze své mateřské role čerpat pro svou mnohdy humornou až ironickou tvorbu, v níž rozvíjí společenské konstrukty a poukazuje na tradiční stereotypy. Ty zkoumá zpočátku spíše ve vztahu k ženství, ženské tělesnosti a ženské roli, později se svou prací přidává k diskusi genderové problematiky, např. v díle *Travestishow* (2001) [58]. Touto performativní

¹³² Dokumentační obrázkový materiál se bohužel k některým dílům Lenky Klodové nedochoval, a tak je možné díla vystopovat pouze na základě popisu samotné autorky nebo textů, které o nich byly napsané.

¹³³ BELIČÁKOVÁ 2020

¹³⁴ Rozhovor s Lenkou Klodovou 2023

¹³⁵ Tamtéž

akcí, během níž Klodová vystupovala jako muž a kojící žena zároveň, se dostala na pole feminismu a genderové problematiky a v divákovi rozhodně vyvolávala spekulace. Proč v nás kojení na veřejnosti vyvolává pocity studu a trapnosti, když jde o něco tak přirozeného? Reagovali bychom na kojení na veřejnosti jinak, kdyby jej vykonával muž? Klodová touto performancí rozhodně potřela hranice mezi identitou muže a ženy. Také reagovala na tradiční pojetí toho, co má v rodině na starosti muž, co naopak žena. Další rovinnou genderové problematiky můžeme vnímat v její *Travestishow*, kde je zdůrazněný protichůdný postoj k tradiční percepci role muže a ženy v jejich rodičovském vztahu k dítěti. Díky tomuto dílu se tak můžeme společně s Klodovou pít po tom, jakou roli hraje rodičovství ve vztahu k lidskému genderu, k ženství či mužství.

Pro srovnání byla obdobnou sondou do feministických a genderových otázek výstava Nan Goldin *Budu tvým zrcadlem*, která se konala v Galerii Rudolfinum v roce 1999. Mnohým divákům tato výstava nejspíš narušila tradiční percepci společenských rolí žen a mužů, když na svých fotografiích ukazovala život mezi drag queens. Nan Goldin byla známá pro zachycení momentů vlastního intimního i veřejného života. Fotila také často v prostředí LGBT komunity, ze které zachytila fotografii *Misty a Jimmy Paulette v taxíku, NYC* (1991) [59], a v tomto období zaujala i Lenku Klodovou. Především byla Klodová fascinovaná ikonickou slideshow fotografií Nan Goldin z let 1979–1986 nazvanou *Balada o sexuální závislosti*, která dokumentuje kulturu neworských gayů, umělců, No wave hudební éry i její soukromý rodinný a milostný život.¹³⁶

Spíše než šokovat chtěla Klodová nahotou vyjádřit emoce a myšlenky, které se jinak vyjádřit nedají.¹³⁷ V kontextu reflexe ženské zkušenosti bylo dílo Lenky Klodové představeno na výstavě *Insiders* v letech 2004–2005. Skrze tvorbu Klodové chtěla kurátorka Pavlína Morganová poukázat na vrstevnatost ženské zkušenosti nejen jako matky a partnerky, ale také jako sexuálního objektu.¹³⁸ V této souvislosti se kurátorka informuje o rané tvorbě Klodové, zmiňuje přitom její výstavu v roce 1993 v obecním domku v Proseči, na jejíž realizaci se podílel i Marek Rejent. Zmínky o této výstavě jsou podstatné, jelikož již v této rané fázi své tvorby projevila Klodová zájem o použití kontroverzního materiálu v podobě pornočasopisu. Konkrétně pro tuto výstavu měla použít vizualitu pornočasopisu pro tvorbu mořské panny.

¹³⁶ Tamtéž

¹³⁷ Tamtéž

¹³⁸ MORGANOVÁ 2004

Koncem devadesátých let se Klodová začala ještě více zaměřovat na zpracování z časopiseckého materiálu, přičemž většinou používala pornografické časopisy, zpočátku především Leo [60] nebo Cats. Modelové a modelky, podle nichž tvořili na umělecké škole, byli v jejích očích vždy svým vzezřením něčím zvláštní a neobvyklí. Dokonalým protikladem k neobvyklým rysům modelů na škole byly obrázky modelů a modelek v pornočasopisech, které ukazují idealizovanou lidskou postavu. Jeden ze svých prvních pornočasopisů pořídila se záměrem najít předlohový materiál pro kresbu mořské panny.¹³⁹ Vizualita tohoto média, určeného především pro mužské publikum, jí umožňovala zkoumat ženu, její tělo a sexualitu. Následně se zaměřila na to, v jaké formě jsou tyto aspekty ženskosti využívány k objektifikaci. Navíc ráda předstírala, že vlastně neví, komu je časopis určen a za jakým očekávaným účelem je konzumován jeho obsah. Z této alternativní perspektivy nevědomosti mohla mít z pornočasopisu úplně jinou zkušenost, protože k němu přistupovala bez předsudků a bez očekávání.¹⁴⁰

Tuto jinou zkušenost pak divákovi zprostředkovala v různých podobách. Například vystřižené pornomodelky v kolážích *Spáčky* (1999) uložila ke spánku, čímž Klodová podtrhovala další rovinu ženství, tj. mateřskou péči. Podobně pracuje s výstřižky v již zmiňovaných *Lidových ženách* (2001) či *Panenkách* (2001) [61]. S obdobnou imitací a parodií pornografie bylo možné se setkat také ve dvou dílech zahraničních umělkyň vystavených na Bienále Blue Fire 1999, a to v díle umělkyně Maji Vukoje, která ve svých dvoumetrových plátnech představila sérii panenek *Bez názvu* (1999) [62]. I přestože se jedná o panenku jakožto objekt dětského světa, kurátoři v tomto díle vnímali erotický podtext. Ten vyplýval z toho, že pohled diváka je upřený na nahé tělo panenky, které je znázorněno v erotických pozicích. Divák se stejně jako u některých děl Bromové stává i zde voyerem. Nejspíš to podtrhuje i komentář samotné autorky, která vnímá panenku jako objekt manipulace, přičemž objekt může být někdo cizí, ale můžeme to být i my. Výsledkem podobné fotografické manipulace může být forma násilná, fetišistická či obsesivní.¹⁴¹

Další zahraniční umělkyní, která se tímto směrem vydala koncem 90. let, byla Joanna Rajkowská, která už ale byla explicitnější a ironičtější ve svém pojetí tělesné sexualizace, kdy paradovala pornografické stránky v sérii fotoinscenací *Lobster Lovers* (1996), na nichž jako

¹³⁹ Rozhovor s Lenkou Klodovou 2023

¹⁴⁰ VÁŠA 2007

¹⁴¹ Tamtéž

bychom přistihli intimní večeři páru, kde Joanna společně s mužem sedí nahá u stolu, na němž se podává humr. Celá tato scéna má parodovat pornografické úvodní scény.

Obdobnými formami vnímání těla jako objektu se Klodová zabývala rovněž v rámci pornografického materiálu. Například v díle *V rukou* (2001) vytvořila pro modelky z pornočasopisu novou identitu. Opět použila motiv dívek z pornočasopisu, přičemž dívky převzaly roli panenek. Tyto panenky s novou identitou už ale nejsou anonymní, v nově vytvořených souvislostech se navrací do jakési lidské a reálné roviny.

Také Cindy Sherman pracovala s panenkami a zkoumala zobrazení lidského těla v pornografickém průmyslu, konkrétně v sérii *Sex Pictures* (1992) [63]. Na těchto fotografiích ovšem neparticipovala sama umělkyně, jak je u ní obvyklé, ale fotografovala naaranžované figuríny, které zakoupila v lékařských potřebách. Ty následně komponovala s předměty a materiály, které mají obvykle sexuální konotace (klobása, kožešina atd.). Nicméně v jejím kontextu tyto sexuální panny nabývají oderotizované podoby. I přes pečlivou kompozici a estetické aranžmá scény působí snímky až hororovou atmosférou, v níž tyto panny vystupují. Na rozdíl od Cindy Sherman, která těla a vzhled svých panenek naaranžovala tak, aby napodobovaly scény z pornografických snímků, se Lenka Klodová snažila nahlížet na své panenky z pohledu matky a věnovala jim mateřskou péči. A tak i přestože jsou panenky Klodové sexualizované, máme pocit, že jsou v jejich rukách jsou panenky v bezpečí. Autorka komentuje toto dílo následovně: „Zajímal mě kontakt reálného těla a obrázkového těla, vystřiženého z časopisu. Obrázek nahé modelky v mých reálných rukou. Je to střet, kterým pornočasopis prochází neustále – živé tělo versus tělo na obrázku.“¹⁴²

Tento zájem se u ní ještě více prohloubil v letech 2002–2005, kdy absolvovala doktorské studium na VŠUP. Během tohoto studia se zabývala ženstvím a konkrétně se podívala na témata jako zájem o sebe, žena v centru zájmu, žena vnímaná jako více než jen pohlaví, strategie vyvolání vzrušení a touhy, dotýkání se, emoce či vzpomínky. Výsledek jejího studia tak představuje vyvrcholení jejího dosavadního zájmu o erotická periodika, ale také jejích poznatků o ženském sebepojetí, ženské sociální role a sexuality. To vše shrnovala její závěrečná práce, která na sebe vzala podobu pornočasopisu pro ženy s názvem *Ženin* (2005) [64]. V tomto období se Klodová dostala do knihovny Gender studies na pražském Novém Městě, která jí

¹⁴² BELIČÁKOVÁ 2020

poskytovala nutnou odbornou základnu pro její další projekty.¹⁴³ Doktorské studium dalo Klodové možnost uvést do své práce také teoretický a výzkumný prvek a posunout tak svou činnost na úroveň vědecky podložené tvorby.¹⁴⁴

Právě zájem o tyto aspekty a pro ni typická obliba časopiseckého formátu dostala v díle *Ženin* úplnou podobu. Během listování v jiných pornočasopisech si začala všimnout „*systemů bizarních textů a grafiky*“, jejichž obdobu využila také ve svém časopise *Komíny* (2001) [65].¹⁴⁵ Zajímalo ji také charakteristické odtržení od reality nejen ve fyzickém, ale i emocionálním rámci. Avšak na rozdíl od tehdy běžně dostupného materiálu tohoto typu, který byl převážně věnovaný mužskému publiku, se Klodová rozhodla jít zcela opačnou cestou. Odhalila tak ženský pohled na milostný akt, kde ve fotoreportáži figuruje v hlavní roli muž. Žena je tu netradičně zobrazena pouze okrajově. Autorka dále uvádí: „Přistupovala jsem k tomu tak, že se jedná o zachycení příběhu sexuálního aktu očima milenky, takže jsem fotografovala všechno, co ve skutečnosti vidím. Důležitý tam byl osobní prožitek.“¹⁴⁶ Osobní prožitek v tomto případě souvisel s prožitkem ženy, a tak se autorka rozhodla do svého projektu zahrnout i průzkum ženské sexuality. A tak namísto, aby se k produkci pornografie stavěla negativně jako například McCinnon, snažila se prozkoumat její manipulační strategie a využít je ve prospěch žen. Během tohoto bádání například zjistila, že ženy v pornografickém médiu upřednostňují příběh. Proto do *Ženinu* zasadila hlavní postavy do kontextu partnerského vztahu a domácího prostředí, který se odehrával v průběhu několika týdnů. Sexuální akt byl zobrazen tak, aby se čtenářka mohla ztotožnit s postavou ženy z časopisu, čímž Klodová dosáhla efektu přiblížení se, který často v klasické pornografii chybí.

Ženin byl koncem autorčina studia k vidění v Galerii VŠUP společně s jejími Zásadami pro vytvoření pornografického časopisu pro ženy, které obsahovaly základní pravidla pro vydavatele pornografických časopisů s ohledem na potřeby ženského publika.¹⁴⁷ Na výstavu lákal také Tomáš Pospiszyl, který v *Ženinu* viděl osvěžující perspektivu, která otevírá nové možnosti poznání, zdůrazňuje přitom, že přestože pohlavní styk zobrazený v *Ženinu* je

¹⁴³ Gender studies s. r. o. byla založena jako nezisková organizace v roce 1991 v čele se socioložkou Jiřinou Šiklovou, Janou Hradilkovou a Lindou Busheikin. Podnětem vzniku bylo setkání žen z Východu a Západu v Dubrovniku roku 1991 a dánská konference s názvem Ženy v měnící se Evropě. GENDER STUDIES 2013

¹⁴⁴ Dle Niny Ličkové, která vedla rozhovor s Lenkou Klodovou pro Earch.cz začátkem roku 2015, použila tento výraz sama Lenka Klodová. LIČKOVÁ 2015

¹⁴⁵ Rozhovor s Lenkou Klodovou 2023

¹⁴⁶ BELIČÁKOVÁ 2020

¹⁴⁷ Tamtéž

explicitní, není sprostý.¹⁴⁸ Obdobná otevřenost, která ale není sprostá, protože zůstává vlastně skrytá, se objevuje v dlouholetém projektu Thomase Ruffa. Od devadesátých let pracuje Ruff s pornografickými obrázky staženými z internetu v rámci série *Nudes* [66]. Stažené fotografie následně zvětšuje a dále digitálně zkresluje jejich původní podobu rozmazáním, které můžeme vnímat jako rozmazání hranic mezi klasickým aktem a pornografií.¹⁴⁹

Jak bylo možné sledovat, také Klodová úspěšně mazala pomyslné hranice všech možných aspektů spojených s pojetím ženské role. I to jistě přispělo k její pedagogické činnosti na Fakultě výtvarných umění na Vysokém učení technickém v Brně od roku 2007. Od roku 2010 dodnes vede tamní Ateliér tělového designu, kde je pod její záštitou možné navštěvovat mimo jiné také kurz porno-studií, v němž se Klodová zabývá pornografií z hlediska umělecko-historického, aktivistického, ale také genderového.¹⁵⁰

¹⁴⁸ POSPISZYL 2005, s. 84

¹⁴⁹ DAVID ZWIRNER GALLERY 2000

¹⁵⁰ Detail předmětu na oficiálních stránkách FAVU VUT: <https://www.vut.cz/studenti/predmety/detail/257529>.

4.3. Odkaz k dějinám umění a biblickým motivům

V této kapitole je představen další a ve srovnání s předchozími dvěma tématy odlišný přístup k nahému tělu v českém výtvarném umění devadesátých let. Zde je zpracování nahého těla chápáno jako odkaz na hodnoty, které vyplývají z křesťanské tradice a které sledujeme v dějinách umění. V kontextu těchto hodnot je tělo chrámem, který patří Bohu. Tudíž by jej člověk neměl využívat k neřestem, s nimiž pracovali někteří výše zmínění autoři. Takové pojetí těla vyplývá z listů sv. Pavla: „*Copak nevíte, že vaše tělo je chrámem Ducha svatého, který je ve vás a kterého máte od Boha? Už nepatříte sami sobě; byli jste draze vykoupeni! Proto svým tělem vzdávejte čest Bohu.*”¹⁵¹ Výtvarníci, kteří odkazují na takovýto přístup k tělu, využívají nahotu spíše v jejím metaforickém významu, v němž je člověk před Bohem nahý, jak se praví v Listu Židům: „*Není tvora, který by se před ním mohl skrýt. Nahé a odhalené je všechno před očima toho, jemuž se budeme ze všeho odpovídat.*”¹⁵² Nicméně autoři uvádí i tyto významy a hodnoty do jiných souvislostí, jak je možné pozorovat v následujících příkladech.

Na rozdíl od nahoty se sexuálním a erotickým podtextem je zobrazení nahoty odkazující k biblickým tématům společensky a morálně přijatelné. Přijatelný je kontext, do něhož je nahota zasazena. Tudíž nahota, která se vyskytuje v křesťanské tradici, jako je ženské ňadro, kterým Panna Marie kojí malého Ježíše Krista, obnažené postavy obyvatel Rajske zahrady či obnažená těla mučedníků a světců, byla a je společensky tolerovaná.

Jak bylo patrné z kapitoly Nahota v dějinách umění před rokem 1990, nahota v kontextu každodennosti, jak ji zobrazil Edouard Manet ve *Snídani v trávě* (1862–1863) [4], byla západní společností ještě v 19. století něčím nepřijatelným a pobuřujícím. Odklon od tohoto konzervativního pojetí můžeme pozorovat už v rámci rané české fotografie, kdy se s biblickými náměty pracovalo volněji. Příkladem je dekadentní tvorba Josefa Váchala, která vycházela nejen z křesťanství, ale také z okultismu či symbolismu. *Ukřižovaný* (1906) [67] Josefa Váchala již není opatřený rouškou, která by zakrývala jeho úd. Fotografie působí dojmem, že jev v celkovém nesouladu, který vychází z pokřivené kompozice a rušivých elementů v pozadí modelu. Neponouká ke zbožnosti, ale spíše k rozjímání. Ukřižovaným je totiž sám umělec, který zde ale nezastává obhájce důležitosti role umělce ve společnosti, naopak poukazuje na

¹⁵¹ 1K 19, 20

¹⁵² Žd 4, 12–13

surovou realitu jeho života, ponoukal tak k zamyšlení se nad současnou situací umělců, která v očích Váchala jistě nebyla šťastná. Jiný přístup k biblickým námětům měl Váchalův současník František Drtikol, u něhož už jde o erotický obrat. Z prvních dekád 20. století můžeme z mnoha uvést například *Zakloněný akt s jablkem* (1913) [68], kde Drtikol zobrazil prohnutou ženskou postavu, která v ruce drží ono symbolické jablko z Edenu, které Eva utrhla a nabídla Adamovi, čímž spáchala prvotní hřích, během něj došlo k poznání nahoty. Smějící se obličej ženy v zakloněném aktu vyvolává v divákovi znepokojení. Výraz ženy působí spíše jako zvrácený výsměch namísto očekávaného pokání z hříšného činu.

Konotace k obdobnému pojetí nahoty v náboženských námětech nacházíme právě v devadesátých letech v tvorbě Pavla Máry, konkrétně v jeho *Triptychu Evy* (1993) [69], který na nás z nadhledu ve velkorozměrném formátu 2 × 3 metry vzhlíží ze tří panelů – na jednom s pohledem do dálky, na druhém s pohledem přímým a na třetím s pohledem sklopeným k zemi. Zdá se, že na rozdíl od Drtikola si ale Márova Eva uvědomuje důsledky hříšného činu, jak je zřejmé z jejího kajícího pohledu na posledním panelu. Formát triptychu nás vede ještě hlouběji do křesťanské tradice. Jako by totiž přímo odkazoval ke středověkému pokání, kdy byl tento typ několikadeskové malby velmi oblíbený. Biblické postavy využil jako pravzory ve své tvorbě i David Černý, a to ve velkoformátové plastice *Adam a Eva* či *Ježíš Kristus* (1994) [70–71] ze série Kits (Skládačky). Těla těchto biblických postav jsou v jeho pojetí zcela dekonstruované do stavebnice v obalu, která by měla po vyjmutí z obalu a vylámaní z plastového rámu skutečně sloužit k sestavení těchto postav. Jejich symboliku pak umělec spatřuje v archetypech rolí, které s těmito postavami spojujeme. Přenesl je do kontextu současného světa, kdy nechává otevřenou otázku, co by se stalo, kdybychom si tyto postavy poskládali doma?¹⁵³ Jistě nás u Černého nepřekvapí, že se způsobem, jakým Adama, Evu či Ježíše Krista ztvárnil – tedy zcela rozebral, dal pod otazník jejich současné společenské pojetí, ale na to tradiční se dívá s jistým skepticismem. Pohlédneme-li do díla Ivana Pinkavy, zdá se, že v devadesátých letech se na rozdíl od Davida Černého k tradici vrací, cíleně ji zkoumá a odkazuje k ní ve své vlastní ušlechtilé vizualitě.

¹⁵³ ČERNÝ 2024

4.3.1. Ivan Pinkava

Pinkavovy fotografické náměty se odehrávají v neznámém čase, což vyplývá z jeho snahy o hledání hlubších významů, které nemají časové ukotvení.¹⁵⁴ Typická barevnost v černé a bílé, která ještě dekonkretizuje časoprostor fotografovaného děje, se u něj objevuje už zpočátku jeho práce, kdy barevná fotografie nespĺňovala jeho požadavky po kvalitě, navíc byl celý proces jejího zpracování poměrně náročný. Právě anachronismus a odpoutání se od snahy po modernosti mu dovoluje tyto hlubší a neměnné významy vyjadřovat. Tento přístup vychází z jeho obecného zájmu o dějiny umění, ale také o filozofii. Pinkavův model se tedy stává nástrojem nebo prostředkem k vyjádření vyššího řádu, kulturní hodnoty či principu. Ty vyplývají z fascinace mytologií či biblickými příběhy, ze zájmu o psychologii a dějiny umění, kterými se často nechává vizuálně inspirovat. Zachycený model tu zastupuje funkci významotvorného objektu, je impersonátorem psychických či sexuálních témat. Stává se mytologickou či mytologizovanou postavou, odkazuje na archetypální antické nebo biblické příběhy, případně ikonograficky navazuje na tradici renesance, baroka, dekadence či symbolismu, nicméně tradiční ikonografický řád nabourává a vytváří tak další možné významy.¹⁵⁵ Ve své tvorbě totiž Pinkava využívá tyto náměty především jako kulturní odkazy, z nichž následně cituje. Příběhy ovšem netlumočí doslovně, svými fotografiemi spíše vyvolává v divákovi otázky, než aby mu dával odpovědi. Avšak názvy jeho obrazů můžeme chápat jako hesla podobná těm v manýristické emblematicke, která rovněž nedala jasnou interpretaci, ale měla funkci hádanek.¹⁵⁶

Nahota jej fascinuje, představuje pro něj nicméně obecný fenomén, jelikož nahé tělo totiž není nijak časově podmíněno. Dovoluje mu naplňovat svou potřebu sdělovat obecná témata namísto toho, aby se vyjadřoval k aktuálním společenským otázkám. Jak již bylo nastíněno výše, reflexe aktuálních trendů je ve své pomíjivosti v protikladu s tím, co svou tvorbou Pinkava

¹⁵⁴ Autor původem z Náchoda se dnes řadí mezi přední české a světové fotografy. Studium fotografie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (FAMU) ukončil v roce 1986. I přestože vnímá devadesátá léta jako období mnoha možností, uznává, že stále nebylo možné se živit fotografií jako uměním.

¹⁵⁵ PUTNA 2004, s. 12

¹⁵⁶ Tamtéž

Součástí emblému je složený z alegorického obrazu, nadpisu (lemmy) a podpisu (subscriptia). Obliba emblémů vzrostla u renesančních humanistů, kdy se nad obraz také umísťovalo motto, které se vztahovalo k emblému a obrazu, a epigram interpretující zobrazované, přičemž měl často moralistní charakter. Obrazové předlohy a náměty bylo díky mottu a epigramu snadno interpretovat. BEDNORZ 1999, s. 428, 483

komunikuje. Ani probuzení touhy v divákovi nebyl důvod, proč se rozhodl fotit nahé tělo a tvář. Naopak, jeho primárním cílem bylo vkládat obsahy do námětů, které vytváří v nerušeném ateliérovém prostředí, kde se se specifickou světelností skoro záměrně staví proti klasickému pojetí portrétu. Ateliér mu také poskytuje manipulovatelné prostředí, v němž je možné inscenovat jemu blízká témata. Autor tak má navíc plnou svobodu tvořit v celém spektru procesu, nikoliv pouze zaznamenávat či dokumentovat například společnost na ulici.¹⁵⁷ Přesto v rozhovoru s Markétou Kaňkovou zmínil, že se při práci s modelem snaží ztratit kontrolu, aby se proces vzniku fotografie mohl dít sám.¹⁵⁸ Během tvorby se totiž rád odpoutá od svého prvotního konceptu, vzdálí se tak limitující racionalitě, čímž se otevírá náhodě, podvědomí a intuici.¹⁵⁹

Na jeho fotografiích se již neobjevuje hravost či lehkost jako u jeho předchůdců. Jeho fotografie vyvolávají znepokojení či podvratnost způsobené palčivými otázkami, jako jsou narušení či deformace těla a jeho struktury. Dokazují to i jeho práce z 80. a 90. let, na nichž autor zachytil mužské i ženské tělo, jejichž vzezření vyvolává pocity tělesné bolesti či existenciální úzkosti jako například v díle *Rány těla* (1993) [72] či *Ecce Homo* (1995) [73], kde si do neznáma hledící nahý mladík ukazuje na již zahojenou pooperační ránu.¹⁶⁰ Tělesná křehkost, bezvládnost, ale především název fotografie odkazuje k ikonografii starých mistrů zobrazujících rány Kristova těla neboli stigmata, která mu byla způsobena při ukřižování a která se dle legendy objevila na stejných částech těla i u Sv. Františka.¹⁶¹ Podobný důraz na tělesnou ránu můžeme sledovat v manýristickém díle Fiorentina Rosso a jeho *Snímání z kříže* (1521) [74], kde jedna z postav snímající nehybné Kristovo tělo z kříže s úděsem ukazuje na jeho ránu na břicho. Rány těla jsou také ikonografickým námětem v zobrazování sv. Šebestiána a jeho mučednické smrti, kterou zobrazil například Antonio del Pollaiuolo (ca 1475) [75] a kterou se inspiroval Pinkava v sérii *Šebestián* (2002) [76]. V ní model jen o vlas unikl hrotům, které zasáhly stěnu za ním, v další fotografii již symbolicky drží ostří připomínající ostří šípů a bodné rány na těle sv. Šebestiána. Tělesnou bolest Pinkava zachycuje i na svých dalších fotografiích jako *Jizva* (1999) [77], na

¹⁵⁷ Rozhovor s Ivanem Pinkavou 2023

¹⁵⁸ KAŇKOVÁ 2022

¹⁵⁹ Rozhovor s Ivanem Pinkavou 2023

¹⁶⁰ Ivan Pinkava studoval mezi lety 1981-86 obor umělecké fotografie na FAMU, je spoluzakladatelem Pražského domu fotografie. První společnou výstavu měl v galerii Fotochema v roce 1988, samostatně pak vystavoval poprvé roku 1990 v berlínské Fotogalerie in der Brotfabrik. V posledních letech se kromě aktu věnuje také fotografii zátiší, které mu slouží k vyprávění příběhů.

¹⁶¹ REMEŠOVÁ 1991, s. 22

níž si chlapec sklesle prohlíží svou poměrně velkou jizvu na břicho. Také fotografie *Se svým vlastním nožem* (1995) [78] dává nahlédnout do světa chlapce s nožem, který se těší, až se zbaví své psychické bolesti, která teprve přijde. Bolest byla podobně jako u Zemzoo Veroniky Bromové [43–45] spíše tím vysvobozujícím nástrojem z lidského utrpení.

Dalším velkým tématem Pinkavy je fenomén krásy a čistoty ve smyslu neposkvrněnosti, jak vyplývá z jeho slov: „*Krásná, dokonalá, čistá a neposkvrněná těla jsou lží, kýčem. V tom smyslu mě zajímá i téma hříchu a viny.*”¹⁶² Pinkava vyhledává modely s velmi atypickými rysy, ty jsou navíc podtrženy autorovým nasvícením, které se vymyká konvenčním portrétním pravidlům.¹⁶³ Jak vystihuje spoluautor Pinkavova katalogu *Heroes* Martin Putna, nazí lidé objevující se na Pinkavových fotografiích by mohli být krásní, ale nejsou. Lidskou krásu tu totiž můžeme vnímat prostřednictvím jejich kontrastů, a to v podobě přebytků či nánosů, které s krásou běžně neasociujeme.

Těla nahých lidí na Pinkavových dílech jsou tedy vždy něčím zvláštní, například vychrtlostí nebo jizvami. Ovšem Pinkava tyto zvláštnosti dále posouvá a zdůrazňuje tak lidské trápení a utrpení, případně svým modelům holí vlasy nebo se nebojí ušpinit jejich tváře tak, že vypadají zpoceně a zanedbaně. Čistotu či její opak zkoumá Pinkava i z hlediska mezilidských vztahů, například v diptychu *Adam a Eva* (1994) [79]. Jako první lidé se Adam a Eva stali obrazem Božím dle jeho podoby a byli pány edenské zahrady, žili v ráji bez utrpení a jejich darem byla nesmrtelnost. Tu ovšem ztratili svým prvotním hříchem, když jedli ovoce ze zapovězeného stromu dobra a zla.¹⁶⁴ Prvotní hřích, který způsobil zakalenost čistoty a neposkvrněnosti této dvojice a jejich následnou smrtelnost, reprezentují na Pinkavově fotografii ve fyzickém smyslu pošpiněné tváře a tělesné nedostatky této dvojice, které jsou u Evy viditelné na povadlých prsou a u Adama na jizvě v podbřišku.¹⁶⁵

Tuto tematiku zpracovali také Rosa Brueckl a Greregor Schmoll v kombinované instalaci *Adam a Eva* (1998) [80] prezentované na pražském bienále v roce 1999. Obdobně jako Pinkava inspirovali nejen vizualitou portrétů starých mistrů i filmovými scénami, ale také renesančními mistry jako byl Albrecht Dürer.¹⁶⁶ Nicméně Adama a Evu zde uvádí v posunutém kontextu, kde

¹⁶² VAŇOUS 2009

¹⁶³ BANZETOVÁ 2004

¹⁶⁴ Gn 1, 26–28, Gn 3, 22

¹⁶⁵ VAŇOUS 2009

¹⁶⁶ JOTHARDY 2001

se zaměřují na narcistní pohled dvojice do zrcadla, který je něčím erotický, ale nadhazují také debatu o stereotypním pojetí role ženy a muže, takže biblickému námětu dávají zcela současný rozměr. I Pinkava posouvá prvotní hřích do dalších souvislostí, ale spíše v morálním aspektu, v němž se hřích stal pro lidstvo dědičným a způsobil, že od mládí je člověk náchylný ke zlu a nepravdě.¹⁶⁷ Tento dědičný aspekt prvotního hříchu možná vysvětluje, proč dokonce i děti na autorových fotografiích postrádají typicky dětskou krásu a nevinnost. Dětské tělo se mu stalo nástrojem k odkazům na hrůzy minulosti, jakou bylo *Vraždění neviňátek* (2000) [81], a jejich atributem byly hrůzostrašné masky jako například v díle *Castor a Pollux* (2000) [82]. Zde autor vychází z antické mytologie a odkazuje k potomkům Lédy a Dia známým jako Dioskúrové z Homérského hymnu na Dioskúry, jejichž jednou z největších ctí byla bratrská solidarita.¹⁶⁸ Bratrskému vztahu se věnuje také v *Incestu (Dvojčatech)* (1999) [83], portrétech, z nichž číší bratrská blízkost přítomná i v těžkém okamžiku bolesti. K tomuto motivu spjatému s deformací tělesnosti se autor vrací na jednom z portrétů tohoto cyklu, na němž jedno z dvojčat ukazuje na zahojenou jizvu svého bratra.¹⁶⁹

I přestože se u Pinkavy objevuje tělo bez oblečení, Birgus zmiňuje, že nejde tak úplně o akty.¹⁷⁰ Nahota tu totiž jen minimalizuje konkrétnost času, prostoru a informace o dané osobě. Nahota mu tudíž pomáhá k poodhalení duše. Touto dualitou duše a těla se zabýval i Michal Macků, který od konce 80. let zobrazoval nejčastěji prostřednictvím autoportrétu neodmyslitelnou bolest provázející náš duchovní a fyzický svět. I on na svých černobílých fotografiích zpracovával motivy destrukce těla či násilí, v nichž pomocí techniky geláže uváděl lidskou existenci do nových posunutých kontextů. Tato technika mu umožňovala pracovat s deformací obrazu těla, jeho prostorovým zkreslením, opakovat některé motivy či omezit detaily jako například v *Geláži č. 6* (1989) [84], kde si autor strhává vlastní hlavu, po níž zůstal jen bílý prázdný prostor. Tento akt můžeme číst jako odkaz na tehdejší společenskou situaci a základní časově neměnné lidské pocity, které chtěl autor ve své tvorbě artikulovat.¹⁷¹ S geláží pracoval taktéž Vasil Stanko, který obdobně jako Pinkava či Macků reflektoval i Artur Źmijewski svými fotografiemi.

¹⁶⁷ Gn 8, 21

¹⁶⁸ MARTIN 1993, s. 77–78

¹⁶⁹ PUTNA 2004, s. 12

¹⁷⁰ BIRGUS 2000, s. 23

¹⁷¹ Rozhovor s Ivanem Pinkavou 2023

Žmijewski nejenže zpracovává silnou myšlenku týkající se fenoménu zla v lidské povaze, ale také si pohrává s estetickou vizualitou tělesnosti. V případě cyklu *Oko za oko* (1998) [85] je tato vizualita posílena kompozicí nahých modelů, při níž mu byly inspirací antická socha a mytologie. Poukázal zde na různá tělesná postižení, která reprezentoval na svých nahých modelech, jež ve svém ateliéru zachytil jako „hybridní bytosti“.¹⁷² Zároveň název tohoto cyklu odkazuje k starozákonním textům: „*Jestliže o život přijde, dáš život za život. Oko za oko, zub za zub, ruku za ruku, nohu za nohu, spáleninu za spáleninu, modřinu za modřinu, jizvu za jizvu.*“¹⁷³ Pokud byla právě tato pasáž východiskem pro jeho díla, vyjadřoval spíše opovržení nad krutostí společnosti, jejímž výsledkem je někdy zohavení lidského těla.

Ovšem další biblická pasáž, tentokrát z Nového zákona zní následovně: „*Slýchali jste, že bylo řečeno: ‚Oko za oko, zub za zub.‘ Já vám však říkám, abyste neodporovali zlému člověku. Když tě někdo udeří do pravé tváře, nastav mu i druhou. Když se s tebou někdo chce soudit, aby tě připravil o košili, nech mu i plášť. Když tě někdo nutí jít s ním jednu míli, jdi dvě. Tomu, kdo tě prosí, dej, a od toho, kdo si od tebe chce půjčit, se neodvracej. Slýchali jste, že bylo řečeno: ‚Miluj svého bližního a svého nepřítele měj v nenávisti.‘ Já vám však říkám: Milujte své nepřátele a modlete se za ty, kdo vás pronásledují.*“¹⁷⁴ Tato pasáž nás spíše ponouká k porozumění, empatii a souznění s druhým člověkem, ať už je nám jeho stav či chování jakkoliv nepříjemné. Jeho prostřednictvím mohl Žmijewski poukazovat právě na toto naše vnitřní přijetí lidí s postižením. Tímto Pinkava společně se Žmijewským uzavírá kapitolu, která ukazuje, jak umění 90. letch zpracovávalo biblická témata a do jakých kontextů tato témata stavělo.

¹⁷² SRP 1999

¹⁷³ Ex 21, 23–25

¹⁷⁴ Mt 5, 38–44

Závěr

V této práci jsem se věnovala zobrazování nahoty v českém umění po roce 1990, přičemž jsem se v prvních kapitolách soustředila na dějinné souvislosti a východiska, které umělce ovlivnily. Popsala jsem nahotu v dějinách umění v zahraničí a v Čechách i před rokem 1990. Ukázala jsem, že v dávných kulturách bylo zobrazování nahoty něco zcela přirozeného. Zobrazovalo se celé tělo nebo jen jeho části, a to především ty, které symbolizovaly plodnost a prosperitu, což samozřejmě souvisí s kulturními hodnotami v dané době a lokalitě. Tyto kulturní hodnoty se samozřejmě proměňovaly, a zatímco ženský akt byl v podstatě vždy preferovaný, mužský akt se v kontextu evropských dějin umění stal oblíbeným až opět počátkem 20. století. Rozmach zobrazování nahoty však nastal až v druhé polovině 20. století, což je dáno probíhající sexuální revolucí v západním světě. Ta také udala témata, která umělci od této doby zpracovávaly mnohem expresivněji, jako byla sama sexualita, ale také gender nebo feminismus.

Bylo zajímavé zjistit, jak tato sexuální revoluce probíhala v českém prostředí, kde se tato revoluce projevila spíše jako revoluce intimity. Zdejší společnost trápila mnohem více otázka útlaku, který přicházel z tehdejšího totalitního režimu, a tak se otázka sexuality stala důležitou až později v devadesátých letech. Obdobné to bylo s feminismem, k němuž se mnohé umělkyně a umělci otevřeně nehlásili, což souviselo mimo jiné s tehdejším nedostatkem informací v této oblasti. Z porovnání nahoty ve výtvarném umění ve druhé polovině 20. století v zahraničí a v Čechách je zřejmé, že nahé tělo sloužilo českým umělcům jako prostředek k vyjádření úzkosti, bezbrannosti či tvrdosti reality vycházejících z jejich každodenní zkušenosti v socialistickém státě.

V souvislosti s příchodem demokratického režimu a sociálními a ekonomickými změnami se zmiňovaná každodenní zkušenost umělců změnila. To se projevilo celkovou proměnou umělecké scény, např. rozvojem galerijních institucí a školských institucí. Například díky otevřenosti Akademie výtvarných umění se nově mohli umělci ve svém studiu věnovat také novým médiím či intermédiím. Pro zařazení tuzemských umělců na mezinárodní scénu hrály důležitou roli nejen stávající galerie jako například Galerie hlavního města Prahy, která spolupracovala i s mladou generací umělců, ale také nově vznikající soukromé galerie jako byla Galerie MXM nebo Galerie Behémót. Sledovat tehdejší umělecký vývoj by nebylo možné bez přehledu o uměleckých tendencích, směrech a médiích, k nimž se umělci uchýlovali. V tomto směru měl vliv neokonceptualismus, díky němuž se i ve zdejší umělecké scéně otevřela témata jako byl feminismus a gender. Výrazným médiem bylo i akční umění a performance, které má

v české historii umění dlouholetou tradici, na níž navázal například Jiří Surůvka. Neodmyslitelně však bylo hybatelem uměleckého vyjádření také aktuální politické dění, na které často reagoval David Černý.

Nicméně na zobrazování nahoty v umělecké tvorbě měl poměrně výrazný vliv i vizuální kultura. Byly to právě filmy s erotickou tematikou, jako například *Poslední pokušení Krista* od režiséra Martina Scorseho, z něž Jiří Příhoda aproprioval erotické scény do své instalace *Pokoušení* (1998-1999). Výrazněji s touto vizualitou pracovala Lenka Klodová ve svých kolážích na přelomu tisíciletí. V nich převzala prvky z pornografických časopisů, kterým byl například *Leo*, z něž vystříhovala obnažená těla žen a vytvářela pro ně nové příběhy. Tím posunula kontext, v němž jsou tyto ženy zobrazeny, což může změnit i náš vlastní pohled na ženy z tohoto průmyslu a jejich roli ve společnosti. To je jen jeden z příkladů, který odpovídá na úvodní otázku, zda umělci pracovali s obnaženým tělem pouze jako se sexuálním objektem, nebo zda si vypůjčili prvky z erotických a pornografických médií a zasadili do jiných souvislostí. Pravdou je ta druhá varianta. Tyto souvislosti jsou jiné především v tom, že v rámci nich umělci již nepracují s povrchním zobrazením lascivních scén s nahými sexualizovanými těly. Naopak spíše odráží aktuální otázky, například tak poukazovali na vizuální strategie pornografického průmyslu, jako v případě Ondřeje Brodyho.

Nahota se v českém umění po roce 1990 uplatňovala především ve třech tematických oblastech. Prvním je identita. Abychom ji našli, potřebujeme se ať už jen metaforicky či doslovně odhalit. Tyto metafory však například Jiří Černický vzal doslovně, když popřel svou totožnost umělce během své performance v roce 1991. Tehdy aproprioval Malevičův obdélník a stal se objektem i divákem zároveň. V souvislosti s hledáním identity souvisí i hledání genderové totožnosti, odkrývání toho, kdo jsme v sexuálním aspektu. Obdobně jako od šedesátých let na Západě, se i v Čechách v devadesátých letech začalo otevřeněji komunikovat například o homosexualitě, což samozřejmě reflektoval i umělecký projev. Fotografie nahých mužů od Roberta Vana v Adršpachu z roku 1992 tak mohou připomínat tvorbu Roberta Mapplethorpa, která je rovněž zaměřená nejen na ukázkou dokonalého mužského těla, ale i na otevřené vyjádření homosexuality. Voyeurství tematizoval v českém umění Ondřeje Brody nebo Veronika Bromová, například v jejích *Zakletých princeznách* (1992). Právě její tvorba nejvíce odráží téma identity a sexuality, kterou zpracovávala s upřímností a intimní otevřeností. Svými osobními příběhy zkoumá limity našeho vnímání. Deformuje své vlastní tělo, aby tak objevila další roviny toho, kým je a jaké společenské konstrukty její totožnost formují, jako například

v Bytostech (1997). V její tvorbě nahota slouží také jako prostředek k bourání tabu v oblasti sexuality, kdy jednoznačně vyjádřila přijetí mužů crossdresserů v díle Holky, taky holky (1994).

Dalším tématickým okruhem je feminismus, který i přes počáteční opovržení zdejší společnosti, si i v Čechách nakonec vydobyl své místo. I přesto, že tyto tendence spatřujeme mimo jiné v práci Veroniky Bromové, je k tomuto tématu přiřazeno dílo Lenky Klodové, pro níž byl feminismus jen můstkem k jejímu hlubokému a dlouholetému výzkumu, který ji nakonec přivedl ke studiu genderu. Důležitým zdrojem pro pochopení jejího díla pro mě byl osobní rozhovor s autorkou a také spolupráce na Festivalu nahých forem na podzim roku 2023. Přimělo mě to k porozumění tomu, že autorka nahotou zpracovává vážná témata, ale dokáže je podat s lehkostí a humorem. Pomocí nahého těla Klodová komunikuje roli ženy ve společnosti, přičemž vychází především ze své vlastní zkušenosti dcery, matky a partnerky. Zmiňovaný vliv pornografických médií v její tvorbě je patrný již v jejích kolážích Spáčky (1999) či Panenky (2001). Nicméně kontext pornografického zobrazení zcela posunula ve svém vlastním časopise Ženin (2005), pornočasopisu pro ženy, v němž použila snímky svého muže a sebe. Otočila zde role a poskytla tak pohled především na mužské intimní partie. Jejím cílem totiž bylo, aby zobrazené snímky byly líbivé především pro ženy.

Posledním tématem, kterému jsem ve své práci věnovala pozornost je reflexe biblických témat a dějin umění. To má samozřejmě hlubokou tradici nejen v Čechách, nicméně tato práce si neklade za cíl popsat nahotu v celých dějinách umění. Je zde proto uvedeno několik příkladů děl z devadesátých let, ale také z historie české fotografie, přičemž zde nemůže chybět zmínka o díle Františka Drtikola, jehož fotografie aktů ovlivňují i současné umělce. Tyto zmíněné odkazy můžeme sledovat především v tvorbě fotografa Ivana Pinkavy. Na rozdíl od předchozích dvou umělkyní, Pinkava pracuje s nahotou jemněji a nesnaží se reagovat na současná témata, ale spíše na hlubší a neměnné významy, o nichž jsem s ním měla možnost promluvit během osobního rozhovoru. Nahá těla z jeho fotografií připomínají manýristická díla renesančních mistrů. Paralely můžeme vnímat například v jeho díle Šebestián (2002), kterým Pinkava odkazuje k mučednické smrti jmenovaného světce, obdobně jako ku příkladu Antonio del Pollaiuolo v roce 1475. I přesto, že se Pinkava nesnaží být současný nebo moderní, jeho hluboké a neměnné významy k nám v přítomnosti stále promlouvají.

Svou prací jsem otevřela téma, o němž zatím není příliš mnoho literárních zdrojů. Skládáním střípků z výstav, přednášek, literatury, ale i z osobních rozhovorů s umělci, jsem se pokusila nastínit uměleckohistorický vývoj zobrazování nahoty v devadesátých letech, přičemž je zde připomenuta také historie tohoto fenoménu v dějinách umění. Pro pochopení, z čeho umělci

v devadesátých letech vycházeli, jsem zde také sledovala situaci umělecké scény v daném období. Poukázala jsem na to, do jaké míry ovlivnila vizuální kultura umělecký projev, v němž se nahota vyskytovala. A nakonec jsem dospěla ke třem hlavním tématům, která byla v tehdejší české scéně aktuální, a v nichž je nahota hlavním motivem. Tato témata jsem doplnila o detailnější pohled do tvorby jednoho z umělců, který se tématu věnoval.

Práce má samozřejmě také svá omezení. Například by mohla být zaměřena pouze na jedno téma a mohla by uvést více příkladů umělců a uměleckých děl, které se na dané téma zaměřují. Podobná sonda by pak umožňovala se také širěji zabývat konkrétním tématem a filozofií, z níž vychází, například feminismem. Svou práci vnímám jako jakýsi výchozí bod pro další zkoumání v této oblasti.

Seznam použitých zkratk

AVU	Akademie výtvarných umění
FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění
GHMP	Galerii hlavního města Prahy
VŠUP	Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze

Seznam zdrojů a použité literatury

Rozhovor s Ivanem Pinkavou, v Praze dne 10.3.2024.

Rozhovor s Lenkou Klodovou, v Praze dne 17. 4. 2023.

Bibliografie

1K 19,20

První korintským devatenáctá kapitola dvacátý verš, *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*. Praha 2021, str. 219

BEDNORZ 1999

Achim Bednorz, Rolf Toman, *Baroko: architektura, plastika, malířství*, Praha 1999, s. 428, 483

BIRGUS 2000

Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Akt v české fotografii*, Praha 2000, str. 23

BRICHCÍN 2010

Brichcín Slavoj, *Soudní sexuologie*, in: *Sexuologie*, Havlíčkův Brod 2010, s. 546–547, 558–559

BROMOVÁ 2008

Veronika Bromová, *Království*, Praha 2008, str. 90

ČERNICKÝ 1991

Jiří Černický, *Meteobody painting*, in: *Oficiální webové stránky umělce*, [online], 1991

CALVERT 2007

Clay Calvert, *Voyeurism*, in: *Encyclopedia of sex and gender*. Detroit 2007, s. 1515-1516

CAPPONI 1994

Věra Capponi, Růžena Hajnová, Tomáš Novák, *Sexuologický slovník*, Praha 1994.

ĎOUBAL 2020

Jakub Ďoubal a kol., in: *Sádrové odlitky: restaurování a péče o umělecká díla*. Pardubice 2020, s. 10

Ex 21, 23-25

Kniha Exodus dvacátá první kapitola od dvacátého třetího verše do dvacátého pátého verše, *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*. Praha 2021, str. 68

FREUD 1926

Sigmund Freud, *Tři úvahy o sexuální teorii*, Praha 1926

Gn 1, 26–28

Kniha Genesis první kapitola od dvacátého šestého verše do dvacátého osmého verše, *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*. Praha 2021, str. 3

Gn 3, 22

Kniha Genesis třetí kapitola dvacátý druhý verš, *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*. Praha 2021, str. 3

Gn 8, 21

Kniha Genesis osmá kapitola dvacátý první verš, *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*. Praha 2021, str.

GIDDENS 1992

Anthony Giddens, Intimacy as Democracy, in: *The transformation of intimacy: Sexuality, love and eroticism in modern societies*, Stanford 1992, s. 196–197

H AIS 1997

Karel Hais, Břetislav Hodek, Performance, *Velký anglicko-český slovník*, 2. sv. Praha 1997, s. 1664

H AVELKOVÁ 2009

Barbara Havelková, *Genderová rovnost v období socialismu*, in: *Komunistické právo v Československu. Kapitoly z dějin bezpráví*, Brno 2009, str. 179–206

H ELENIAK 1998

Kathryn Moore Heleniak, Naked/Nude in: *Encyclopedia of comparative iconography: themes depicted in works of art*. Chicago 1998, s. 645

H LAVÁČEK 1990

Ludvík Hlaváček, Bienále Benátky 1990. Zpráva o jednodenní návštěvě 44. Benátského bienále 1990, in: *Výtvarné umění*, č. 6, Praha 1990, s. 35–39

H OROVÁ 2007

Anděla Horová, Strízlivá euforie let devadesátých, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI. 2.*, Praha 2007, s. 865–867

H YNIE 1948

Josef Hynie, *Sexuální život a jeho nedostatky*, Praha 1948

I TZIN 2010

Catherine Itzin, *Domestic and Sexual Violence and Abuse: Tackling the Health and Mental Health Effects*, Londýn 2010, s. 63–65

K LIMEŠOVÁ 2007

Marie Klimešová, Rostislav Švácha, Marie Platovská, Od nové figurace k nové expresi a grotesce in: *Dějiny českého výtvarného umění VI. 2.* Praha 2007. s. 691

K LODOVÁ 2016

Lenka Klodová, Úvod do nahých situací, in: *Nahé situace*, Brno 2016, s. 15, 29, 53–54

KOLEČEK 2007

Michal Koleček, *Framing of Art*, Ústí nad Labem 2007, s.52–53

KOŠNAROVÁ 2011

Veronika Košnarová, Přitakání k životu až k smrti, in: *Pohlavní sklony v pořádku? Erotika v kultuře, kultura v erotice (v českém kontextu po roce 1989)*, Praha 2011, s. 147–167

LOEWEN 2012

Gregory V. Loewen, *The role of art in the construction of personal identity: toward a phenomenology of aesthetic self-consciousness*. Lewiston 2012, s. 124

MACKINNON 1997

Catharine A. MacKinnon, Andrea Dworkin, Indianapolis: Appendencies, in: *In Harm's Way. The Pornography Civil Rights Hearings*, Londýn 1997, s. 328–331

MALÁ 2008

Olga Malá, *Veronika Bromová: království = kingdoms: Dům u Kamenného zvonu, 30.10.2008-11.1.2009*. Vyd. 1. Praha 2008, s. 16–17, 22–25

MARTIN 1993

René Martin, Jiřina Perglová, Věra, *Slovník řecko-římské mytologie a kultury*, Praha 1993, s. 77–78

MORGANOVÁ 2009

Pavlna Morganová, *Akční umění*, 2009 Praha, s. 11–12, 15–20, 26–28, 134–135, 140–141

MORGANOVÁ 2014

Pavlna Morganová, Konečně se dají dějiny českého umění vyprávět bez umělců, in: *Někdy v sukni*, Praha 2014, s. 5–14, 24–25, 27–29

Mt 5, 38–44

Matouš pátá kapitola od třicátého osmého verše do čtyřicátého pátého verše, *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*. Praha 2021, str. 3

NÁBĚLEK 1994

Kamil Nábělek, Miroslav Petříček, *Zvon '94: Bienále mladého umění: Galerie hlavního města Prahy ..., prosinec 1994 - únor 1995*. Praha 1994, nestránkováno

NEKVINDOVÁ 2020

Terezie Nekvindová, Svět chce bienále České a slovenské umění na velkoformátových výstavách v letech 1965–1970, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 25, Praha 2020, s. 44

OTÁHAL 1993

Milan Otáhal, Alena Nosková, Karel Bolomský, *Svědectví o duchovním útlaku 1969-1970:*

dokumenty : "normalizace" v kultuře, umění, vědě, školství a masových sdělovacích prostředcích, Praha 1993, str. 107–116

PACHMANOVÁ 1997

Martina Pachmanová, Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie, in: *LABYRINT REVUE*, roč. 1997, č. 1-2, s. 90–92

PACHMANOVÁ 2001

Pachmanová, Kánon a dějiny, rozhovor s Natalie Boymel Kampen, in: *Věrnost v pohybu*, Praha 2001, s. 43

PACHMANOVÁ 2004

Martina Pachmanová, Potíže s genderem: Já a někdo jiný, in: *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha 2004, s. 185–199

POSPĚCH 2014

Tomáš Pospěch, Lucie Fišerová, *Slovenská nová vlna: 80. léta*, Praha 2014, s. 9–14

POSPISZYL 2005

Tomáš Pospiszyl, Co vzrušuje ženy. Teorie a praxe ženského pornočasopisu, in: *Týden: události – peníze - styl - lidé + TV sešit: moderní zpravodajský týdeník*, 14.11.2005, Praha 2005, str. 84

PRIMUS 1997

Michaela Brachtlová, katalog k výstavě v Galerii 4, Cheb 1997

PUTNA 2004

Martin C. Putna, Znekrásněný svět, in: *Heroes: Ivan Pinkava*, Praha 2004, str. 12

RADOVANOVIČ 2017

Dušan Radovanovič, *Svobodná a divoká 90. léta*, Praha 2017, s. 14, 19–20, 37, 99–100

REMEŠOVÁ 1991

Věra Remešová, Zdirak J. K. *Ikonografie a atributy svatých*, Praha 1991, s. 22

SCHWARZ 2011

Josef Schwarz, Existuje český erotický film? in: *Pohlavní sklony v pořádku? Erotika v kultuře, kultura v erotice (v českém kontextu po roce 1989)*, Praha 2011, s. 84

SRP 1999

Karel Srp, Olga Malá, *3. bienále mladého umění: 22. října 1999 - 9. ledna 2000, Dům U Kamenného zvonu = 3rd Biennial Prague: young artists from central Europe*. Praha 1999

STANO 2001

Tono Stano, *Tono Stano – fascinace 25/10-30/10/2001*. Praha 2001

ŠÍPOVÁ 1972

Iva ŠípoVá, Jiří Mellan, Vzájemná závislost manželů ve starostech o rodinu, in: *Mladé manželství*, Praha 1972, str. 32

ŠLAJCHRT 2011

Viktor Šlajchrt, Paradoxy restrikce, in: *Pohlavní sklony v pořádku? Erotika v kultuře, kultura v erotice (v českém kontextu po roce 1989)*, Praha 2011, s. 22

ŠTOFKO 2007

Miloš Štofko, *Od abstrakcie po živé umenie: slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava 2007, s. 135–138, 227–228, 185–188

ŠTYRSKÝ 2011

Jindřich Štyrský, *Erotická revue 1-3*. 1. souborné vyd. Praha 2011

URBAN 2008

Otto M. Urban, *Veronika Bromová: království = kingdoms: Dům u Kamenného zvonu, 30.10.2008-11.1.2009*. Vyd. 1. Praha 2008, s. 22–25

UZEL 2010

Radim Uzel, Pornografie, in: *Sexuologie*, Havlíčkův Brod 2010, s. 574–575

VANĚK 2003¹

Jiří Vaněk, Tělo na pomezí erotického umění a pornografie I., časopis *Ateliér*, č. 4, roč. 2, 2003¹, s. 2

VANĚK 2003²

Jiří Vaněk, Tělo na pomezí erotického umění a pornografie II., časopis *Ateliér*, č. 5, roč. 2, 2003², s. 2

VANĚK 2009

Jiří Vaněk, O hranici mezi erotičností a pornografičností uměleckého díla, in: *Způsoby estetického prožívání*, Praha 2009, s. 122, 161

VAZAČ 2006

Jiří Vazač, *Pražský průvodce erotikou*, Praha 2006

VODRÁŽKA 2007

Miroslav Vodrážka, Třetí pohlaví v umění a kultuře, in: *DeCivilizace: výbor ejesů z let 1990-2007 na téma undergroundu, chaosu, feminismu a transgenderu*, Červený kostelec 2007, s. 222

WEISS 2011

Petr Weiss, Laura Janáčková: Změny v oblasti sexuálního chování v České republice po roce 1989, in: *Pohlavní sklony v pořádku? Erotika v kultuře, kultura v erotice (v českém kontextu po roce 1989)*, Praha 2011, s. 45

Žd 4, 12–13, 2021

Židům 4,12–13, *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*.
Praha 2021, str. 290

Elektronické zdroje

ADAM GALLERY 2024

Adam Gallery, [online], 2024; <http://www.adamgallery.cz/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

BACON 2018

Francis Bacon Portrét, [online], 2018; <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-0> (poslední návštěva 1.2.2024)

BANZETOVÁ 2024

Michaela Banzetová, Ivan Pinkava, [online], 2004; <https://www.artlist.cz/ivan-pinkava-770/> (poslední návštěva 1.2.2024)

BELIČÁKOVÁ 2019

Viktória Beličáková, Lenka Klodová - Travesti show, [online], 2019;
<https://www.artlist.cz/dila/travestishow-106/> (poslední návštěva 1.2.2024)

BELIČÁKOVÁ 2019

Viktória Beličáková, Lenka Klodová – Zakleté princezny, [online], 2019;
<https://www.artlist.cz/dila/zaklete-princezny-4123> (poslední návštěva 1.2.2024)

BELIČÁKOVÁ 2019

Viktória Beličáková, Veronika Bromová – Holky, Taky holky, [online], 2019;
<https://www.artlist.cz/dila/holky-taky-holky-4111/> (poslední návštěva 1.2.2024)

BELIČÁKOVÁ 2020

Viktória Beličáková, Lenka Klodová – V rukou, [online], 2020; <https://www.artlist.cz/dila/v-rukou-712/> (poslední návštěva 1.2.2024)

BELIČÁKOVÁ 2020

Viktória Beličáková, Lenka Klodová – Ženin, [online], 2020;
<https://www.artlist.cz/dila/zenin-710/> (poslední návštěva 1.2.2024)

BOUCHER 2022

François Boucher Koupel Diany [online], 2024; <https://renoir.staedelmuseum.de/en/> (poslední návštěva 1.2.2024)

BROMOVÁ 2024

Veronika Bromová, Bytosti, [online], 2024; <https://www.artlist.cz/dila/bytosti-4108/> (poslední návštěva 1.2.2024)

BROMOVÁ 2024

Veronika Bromová, série Pohledy, [online], 2024; <https://www.artlist.cz/dila/pohledy-4116/> (poslední návštěva 1.2.2024)

BROMOVÁ 2024

Veronika Bromová, Zemzoo, [online], 2024; <https://www.artlist.cz/dila/zemzoo-4124/> (poslední návštěva 1.2.2024)

COURBET 2024

Gustave Courbet, Koupající se [online], 2024; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436003> (poslední návštěva 1.2.2024)

ČERNICKÝ 1991

Jiří Černický, Meteobody painting, in: *Oficiální webové stránky umělce*, [online], 1991; <https://cernicky.com/cs/reactions/body-painting/> (poslední návštěva 1.2.2024)

ČERNÝ 1990

Jiří Černý, Lukáš Kliment, Konec normalizace: obrazový magazín Lidových novin, in: *Lidové noviny*, [online], 1990, s. 3; <https://ndk.cz/uuid/uuid:dc87b5c0-a246-11e5-b404-005056825209> (poslední návštěva 1.2.2024)

ČERNÝ 2024

David Černý, oficiální stránky umělce, [online], 2024; <https://davidcerny.cz/766/kits-2/> (poslední návštěva 1.2.2024)

ČSFD 2024

Televizní pořad Tutti Frutti, [online], 2024; <https://www.csfd.cz/film/478972-tutti-frutti-classics/prehled/> (poslední návštěva 1.2.2024)

ČT 2015

Začátky soukromých galerií, in: *Přelomová 90. léta a současnost*, [online], 2015; <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123096165-artmix/215562229000003/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

DRTIKOL 2024

František Drtikol, Zakloněný akt s jablkem [online], 2024; <https://www.ppf-art.cz/cs/sbirka-fotografii/drtikol-frantisek/dilo/zakloneny-akt-s-jablkem-015011> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

FRÝBOVÁ 2020

Josefína Frýbová, Veronika Šrek Bronová, [online], 2020; <https://www.artlist.cz/veronika-bromova-srek-2583/> (poslední návštěva 1.2.2024)

GEBAUER 2024

Kurt Gebauer, Plavkyně I, [online], 2024; <https://kurtgebauer.cz/portfolio/plavkyne-i/> (poslední návštěva 1.2.2024)

GENDER STUDIES 2013

Historie Gender Studies, o.p.s, [online], 2024;

<https://genderstudies.cz/gender-studies/historie.shtml?x=237046> (poslední návštěva 1.2.2024)

GOLDIN 2024

Nan Goldin, Misty a Jimmy Paulette v taxíku, NYC, [online], 2024:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-misty-and-jimmy-paulette-in-a-taxi-nyc-p78046> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

GOYA 2024

Francisco Goya Nahá Maja, [online], 2024; <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-naked-maja/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

GRADSKOVA 2020

Yulia Gradszkova, Alexander Kondakov, Maryna Shevtsova, Intimicy, Sexuality and Revolutions, in: *Post socialist Revolutions of Intimacy. An introduction*, [online], 2020;

https://www.academia.edu/67239469/Post_socialist_Revolutions_of_Intimacy_An_Introduction (poslední návštěva 1.2.2024)

GUERILLA GIRLS 2024

Guerilla Girls, Do women have to be naked to get to the MET museum?, 1989, [online], 2024; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

HILINGER 2023

Suzanne Hillinger, Money Shot: The Pornhub Story, [online], 2023;

<https://www.netflix.com/tudum/money-shot-the-pornhub-story> (poslední návštěva 30. 3. 2023)

HIRST 2024

Damien Hirst, Rozdělená matka a dítě, [online], 2024;

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-mother-and-child-divided-t12751> (poslední návštěva 30. 3. 2023)

HOCKNEY 2024

David Hockney Výjev z domácnosti, [online], 2024;

<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/chronology/1963> (poslední návštěva 30. 3. 2023)

INGRES 2024

Jean Auguste Dominique Ingres, Velká Odaliska, [online], 2024;

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065566> (poslední návštěva 30. 3. 2023)

JASANSKÝ 2024

Pavel Jasanský, Těla, [online], 2024; artlist.cz/en/works/tela-4832/ (poslední návštěva 30. 3. 2023)

JOTHARDY 2001

Manisha Jothardy, Brückl and Schmoll, In the Garden of Eden, [online], 2001;

<https://www.sammlung-spallart.at/de/sammlung/1090/kuenstler/rosa-brueckl/> (poslední návštěva 31.03.2024)

KAŇKOVÁ 2022

Markéta Kaňková, Ženské tělo svádí k sexuální interpretaci. Mužské je zajímavější pro svou obecnou výpověď, [online], 2022; <https://vltava.rozhlas.cz/zenske-telo-svadi-k-sexualni-interpretaci-muzske-je-zajimavejsi-pro-svou-obecnou-8773645> (poslední návštěva 1.2.2024)

KLODOVÁ 1997

Lenka Klodová, Zlaté děti, 1997, [online], 2010; <https://testimonies.umprum.cz/en/images.html> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

KOONS 2024

Jeff Koons, Jeff a Ilona, Made in Heaven, [online], 2024; <https://jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven/jeff-and-ilona-made-in-heaven> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

KUKUROVÁ 2019

Lenka Kukurová, Lenka Klodová – Rod, nahota a posúvanie spoločenských noriem, [online] 2019; <https://flashart.cz/2019/12/09/lenka-klodova-rod-nahota-a-posuvanie-spolocenskychnoriem/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

LANKFORD 1990

E. Louis Lankford, Artistic Freedom: An At World Paradox in The Journal of Aesthetic Education, roč. 24, č. 3, [online], 1990; <https://doi.org/10.2307/3332796> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

LAPITKOVÁ 2024 Jana Hojstričová, Velké v malém, [online], 2024;

<https://www.dokumentmagazin.sk/clanok/motiv-tela-v-slovenskej-fotografii> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

LENDER 2018

Ladislav Zikmund-Lender, Naše teplé umění, [online], 2018; <https://artalk.info/news/nase-teple-umeni> (poslední návštěva 1.2.2024)

LEO 2024

Magazín Leo, č.4, 1993, [online], 2024; <https://aukro.cz/eroticky-casopis-leo-4-1993-7061497532> (poslední návštěva 1.2.2024)

LIČKOVÁ 2015

Nina Ličková, Lenka Klodová: Tvořit tělem, [online], 2015; <https://www.earch.cz/revue/clanek/lenka-klodova-tvorit-telem> (poslední návštěva 1.2.2024)

LINDAUROVÁ 1994

Lenka Lindaurová, Mladé umění s jistotami, in: Lidové noviny, 29.12.1994, 7(304), s.13, [online], 1994; <https://ndk.cz/uuid/uuid:eab0dfa0-8d8f-11e8-ad64-005056825209> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

LIŠKOVÁ 2009

Feminist Sex Wars in: Encyclopedia of Gender and Society, [online], 2009, s. 316;
<https://doi.org/10.4135/9781412964517> (poslední návštěva 1.2.2024)

LIŠKOVÁ 2010

Kateřina Lišková, Hodné Holky se dívají jinak, [online], 2010, str. 17;
https://www.academia.edu/15889089/Hodn%C3%A9_holky_se_d%C3%ADvaj%C3%AD_ji_nam_Feminismus_a_pornografie (poslední návštěva 30. 2. 2024)

LIŠKOVÁ 2021

Kateřina Lišková, Gábor Szegedi, Sex and Gender Norms in Marriage: Comparing ExpertAdvice in Socialist Czechoslovakia and Hungary Between the1950s and 1980s, in: *History of Psychology*, č. 24, [online], 2021, s. 83;
https://www.academia.edu/45599339/Sex_and_Gender_Norms_in_Marriage_Comparing_Expert_Advice_in_Socialist_Czechoslovakia_and_Hungary_Between_the_1950s_and_1980s (poslední návštěva 1.2.2024)

MACKŮ 2024

Michal Macků, Geláž č. 6, [online], 2024; <http://www.michal-macku.eu/image/122> (poslední návštěva 1.2.2024)

MANET 2024

Edouard Manet, Snídaně v trávě, [online], 2024; <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dejeuner-sur-lherbe-904> (poslední návštěva 1.2.2024)

MAPPLETHORPE 2012

Robert Mapplethorpe Bez názvu, akt, [online], 2012;
<https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Nude--1983/647903342239E4E2> (poslední návštěva 1.2.2024)

MÁRA 2010

Pavel Mára, z cyklu Triptychy, [online], 2010; <http://www.itf.cz/index.php?clanek=6> (poslední návštěva 1.2.2024)

MORGANOVÁ 2004

Pavlna Morganová, Jan Nálečka, Insiders, nenápadná generace druhé poloviny 90. let, [online], 2004; <https://www.artlist.cz/texty/insiders-nenapadna-generace-druhe-poloviny-90-let-7267/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

MUZEUM ORSAY 2024

Muzeum Orsay, Snídaně v trávě, [online], 2024; <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dejeuner-sur-lherbe-904> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

NADACE PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ 2024

Nadace pro současné umění, [online], 2024; <https://fca.fcca.cz/o-organizaci/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

NEI REPORT 2024

Týdeník NEI Report, č. 4, r. 2, 1991, [online], 2024; <https://www.antikvariat->

olomouc.cz/ceskoslovensky-nei-report-1-27-2-1991-rocnik-ii-chybi-c-1-3-5-9-23-27-celkem-19-cisel/ (poslední návštěva 30. 2. 2024)

OTHOVÁ 2021

Martkéta Othová, Mlčení jehňátek, [online], 2021;

<https://secondaryarchive.org/artists/marketa-othova/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

PACHMANOVÁ 2005

Martina Pachmanová, Válka pražských bienále vrcholí, in: *Respekt*, 13.06.2005, 16(24), s. 22., [online], 2005; <https://ndk.cz/uuid/uuid:347f7b90-d36f-11e7-91a0-005056822549> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

PAVLÍK 2005

Jano Pavlík, Medusa, [online], 2005; <https://www.atelierjosefasudka.cz/en/exhibition/jano-pavlik-snina-1> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

PINKAVA 2018

Ivan Pinkava, Incest (Dvojčata), [online], 2018; <https://www.ogl.cz/sudek-funke-drtikol-etc-ceska-a-slovenska-fotografie-ze-sbirky-ppf-art> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

PINKAVA 2024

Ivan Pinkava, Ecce Homo, [online], 2024; <http://www.ivanpinkava.com/artwork%201990-1999/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

PINKAVA 2024

Ivan Pinkava, Sv. Šebestián, [online], 2024; <http://www.ivanpinkava.com/artwork%202000-2009/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

POLLAIUOLO 2024

Antonio a Piero del Pollaiuolo Utrpení sv. Šebestiána, [online], 2024;

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonio-del-pollaiuolo-and-piero-del-pollaiuolo-the-martyrdom-of-saint-sebastian> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

POSPIZSYL 2013

Tomáš Pospizsyl, Proč jsou devadesátá léta bílým místem na mapě, [online], 2013;

<https://artalk.cz/2013/11/04/proc-jsou-90-leta-bilym-mistem-na-mape/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

PŘÍHODA 2024

Jiří Příhoda, Pokušení, [online], 2024; <https://www.jiriprihoda.cz/pokuseni-1998-2000/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

RAINER 2023

Arnulf Rainer, Unavená póza, [online], 2023; <https://www.mutualart.com/Artwork/Body-poses/F512AAE5E4EF59DA914CAA6A1F76774C> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

RESPEKT 2007

Ondřej Brody, Snídaně v travě, [online], 2024;

<https://www.respekt.cz/tydenik/2007/13/pomoc-to-a-natoc-to> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

ROSSO 2024

Fiorentino Rosso, Snímání z kříže, [online], 2024; https://www.researchgate.net/figure/Descida-da-Cruz-1521-Rosso-Fiorentino-1494-1540-Oleo-s-Madeira-375-cm-x-196-cm_fig2_349178589/actions#reference (poslední návštěva 30. 2. 2024)

RUFF 1999

Thomas Ruff, Nudes, dyk 03, [online], 2024; <https://www.artsy.net/artwork/thomas-ruff-nudes-dyk-03> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

RUFF 2000

Tisková zpráva k výstavě Thomas Ruff: Vybrané fotografie, 24. června 2000, [online], 2000; https://assets.davidzwirner.com/v7/_assets_/davidzwirner/exhibitions/2000/nudes/20001.pdf?unc=proxy&_gl=1*1sw6418*_ga*MTYyNjYzOTQ4MC4xNjg2MzcxNDk3*_ga_253J732CDG*MTY4NjM5MTQ5Ni4xLjEuMTY4NjM5MjA1MC40MS4wLjA.*_fplc*Z04zemcySG5vNWoxNiUyRnYlMkZzcmpYaUJ5ZmhEVUF2c3hEV (poslední návštěva 1.2.2024)

SEIDL 2021

Jan Seidl, Homosexualita nebyla za socialismu trestná, spoléhalo se na lidové soudy, [online], 2021; <https://plus.rozhlas.cz/homosexualita-nebyla-za-socialismu-trestna-spolehalo-se-na-lidove-soudy-a-ty-8608654> (poslední návštěva 1.2.2024)

SHERMAN 2024

Cindy Sherman, Untitled Film Stills, č. 6, 1977, [online], 2024; https://www.moma.org/collection/works/56535?artist_id=5392&page=1&sov_referrer=artist (poslední návštěva 30. 2. 2024)

SHERMAN 2024

Cindy Sherman, Sex Pictures, Untitled 258, 1992, [online], 2024; <https://www.sfmoma.org/artwork/99.137/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

SKALINOVÁ JÍROVÁ 2012

Šárka Skalínová Jírová, *Zdena Kolečková*, [online], 2012; <https://www.artlist.cz/zdena-koleckova-436/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

SMITH 2024

Kiki Smith, Čůrající tělo, [online], 2024; <https://harvardartmuseums.org/collections/object/220259?position=1> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

STANKO 2015

Vasil Stanko, Jak zacházet s domorodci, [online], 2024; <https://www.mutualart.com/Artwork/Jak-zachazet-s-domorodci/FD08E4FAD627199E> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

STANO 2024

Tono Stano, Sklo a porcelán, [online], 2024; <https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/emoce->

atmosfera-energie-slovenska-fotograficka-nova-vlna-ve-filmu.A150220_115056 In kultura hep/foto/HEP596559 TonoStano Skloporceln 1984.jpg; (poslední návštěva 30. 2. 2024)

ŠTYRSKÝ 2014

Jindřich Štyrský, z cyklu Stěhovací kabinet, [online], 2014; https://www.art.salon/artwork/jindrich-styrsky_czech-untitled-from-the-portable-cabinet-stehovaci-kabinet_AID156635 (poslední návštěva 30. 2. 2024)

ŠTYRSKÝ 2024

Jindřich Štyrský, z cyklu Stěhovací kabinet, [online], 2024; <https://www.galeriekodl.cz/cs/polozka/954/> (poslední návštěva 30. 2. 2024)

SURŮVKA 2018

Jiří Surůvka, Batman, [online], 2018; <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-suruvka-je-jako-batman-nad-propasti-40058353> (poslední návštěva 1.2.2024)

THER 2024

Marek Ther, My pleasure, [online], 2024; <https://www.artlist.cz/dila/my-pleasure-7102/> (poslední návštěva 1.2.2024)

Ústavní zákon č. 150/1948 Sb.

Ústavní zákon č. 150/1948 Sb., [online], 2024; https://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1948.html (poslední návštěva 1.2.2024)

Ústavní zákon č. 100/1960 Sb.

Ústavní zákon č. 100/1960 Sb. [online], 2024; https://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1960.html (poslední návštěva 1.2.2024)

VAŇOUS 2009

Petr Vaňous, Předobrazy budoucnosti/Imitace levitace, [online], 2009; http://www.ivanpinkava.com/vanous_torst_ivan-pinkava-2009/ (poslední návštěva 1.2.2024)

VÁCHAL 2024

Josef Váchal, Ukřižovaný, [online], 2024; https://sbirky.moravska-galerie.cz/dilo/CZE:MG.MG_11984 (poslední návštěva 1.2.2024)

VANO 2024

Robert Vano, Chlapci z Adršpachu, [online], 2024; <https://www.robertvano.com/memories> (poslední návštěva 1.2.2024)

VÁŠA 2007

Ondřej Váša, Načaté věty Lenky Klodové, [online], 2007; <https://www.magazinuni.cz/vytvarne-umeni/nacate-vety-lenky-klodove/> (poslední návštěva 1.2.2024)

VÝROČNÍ ZPRÁVA 1999

Výroční zpráva Nadace a Centra pro současné umění Praha, [online], 1999;

https://www.fcca.cz/fileadmin/user_upload/NADACE/O_nas/VZ/1999.pdf s. 11-12 (poslední návštěva 30. 2. 2024)

WILLENDORF 2012

Venuše Willendorfská, [online], 2012; https://www.nhm-wien.ac.at/presse/top10/venus_of_willendorf (poslední návštěva 30. 2. 2024)

ZEBROWSKA 1995

Alicja Zebrowska, Onone, [online], 2024; <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/zebrowska-alicja-onone?age18=true>, (poslední návštěva 1.2.2024)

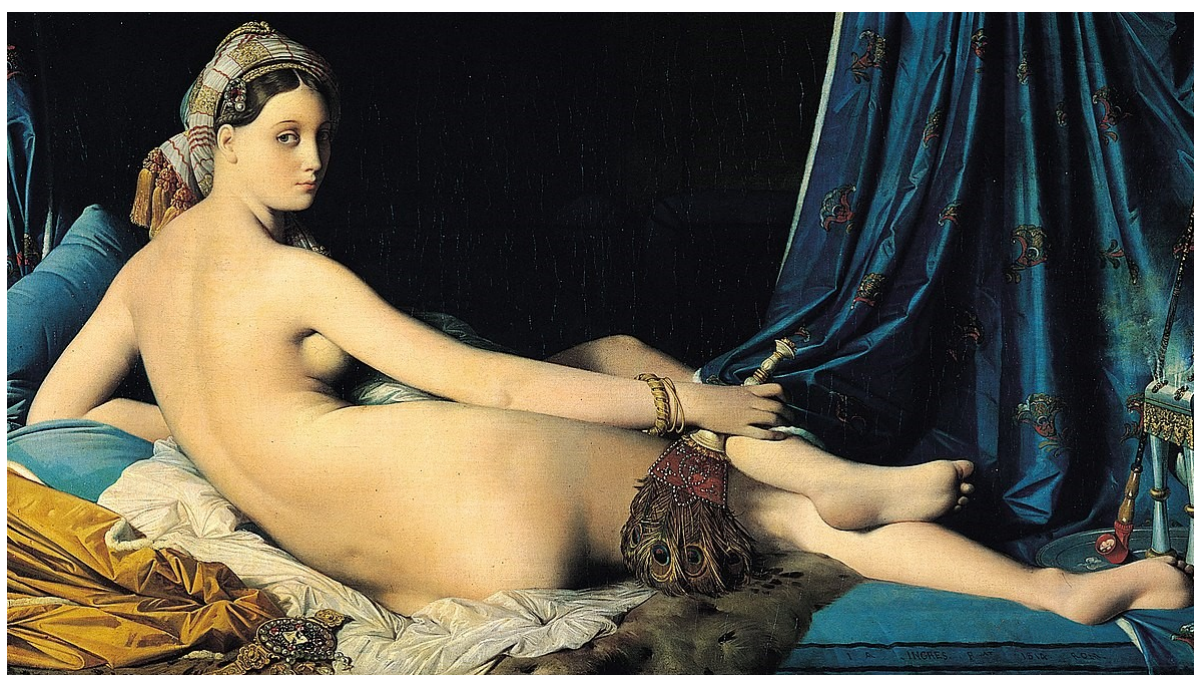
ŽMIJEWSKI 2018

Artur Żmijewski, Oko za oko, [online], 2018;
<https://iffir.com/en/iffir/2018/films/an-eye-for-an-eye> (poslední návštěva 1.2.2024)

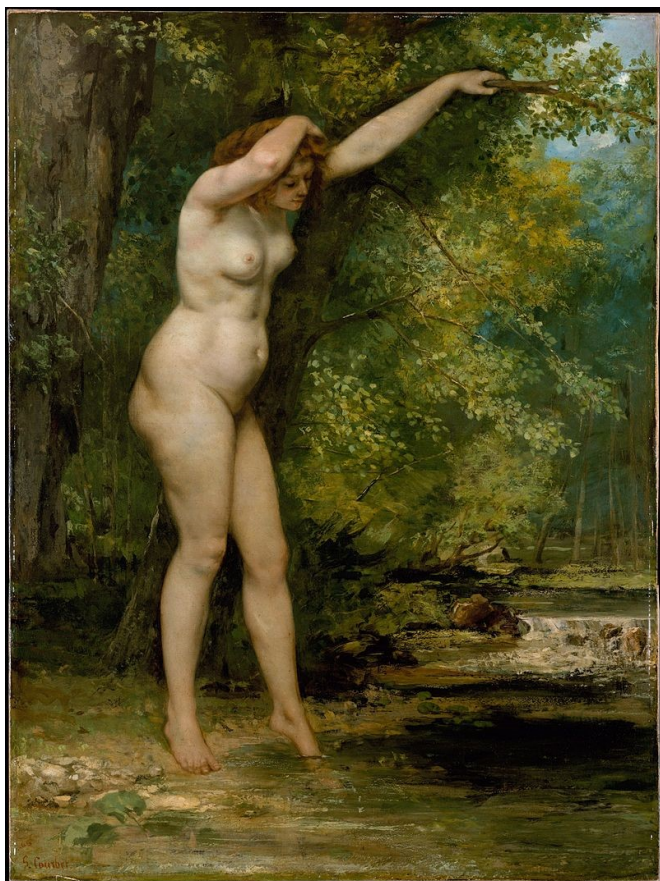
Obrazová příloha



[1] Francisco Goya *Nahá Maja* (1795-1800)



[2] Jean Auguste Dominique Ingres *Velká Odaliska* (1814)



[3] Gustave Courbet *Koupající se* (1853)



[4] Edouard Manet *Snídaně v trávě* (1862-3)



[5] François Boucher *Koupel Diany* (1742)



[6] Auguste Renoir *Velké koupání* (1884–1887)



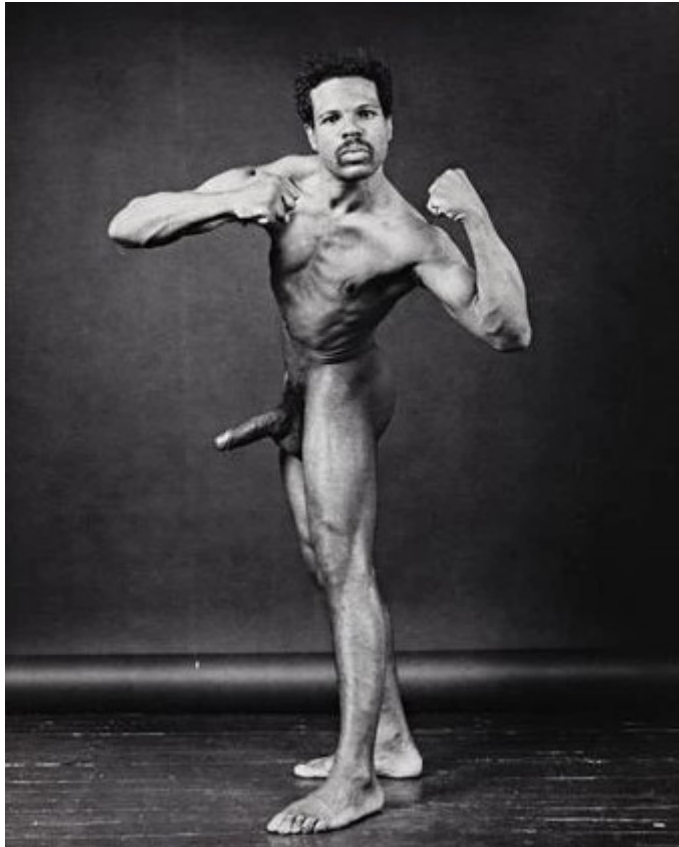
[7] *Venuše Willendorfská* (cca 27 500 let př. K.)



[8] Francis Bacon *Portrét* (1962)



[9] David Hockney *Výjev z domácnosti* (1963)



[10] Robert Mapplethorpe *Bez názvu, akt* (1983)



[11] Jeff Koons *Jeff a Illona, Made in Heaven* (1990)



[12] Kurt Gebauer *Plavkyně I* (1969-1974)



[13] Vasil Stanko *Jak zacházet s domorodci* (1989-1990)



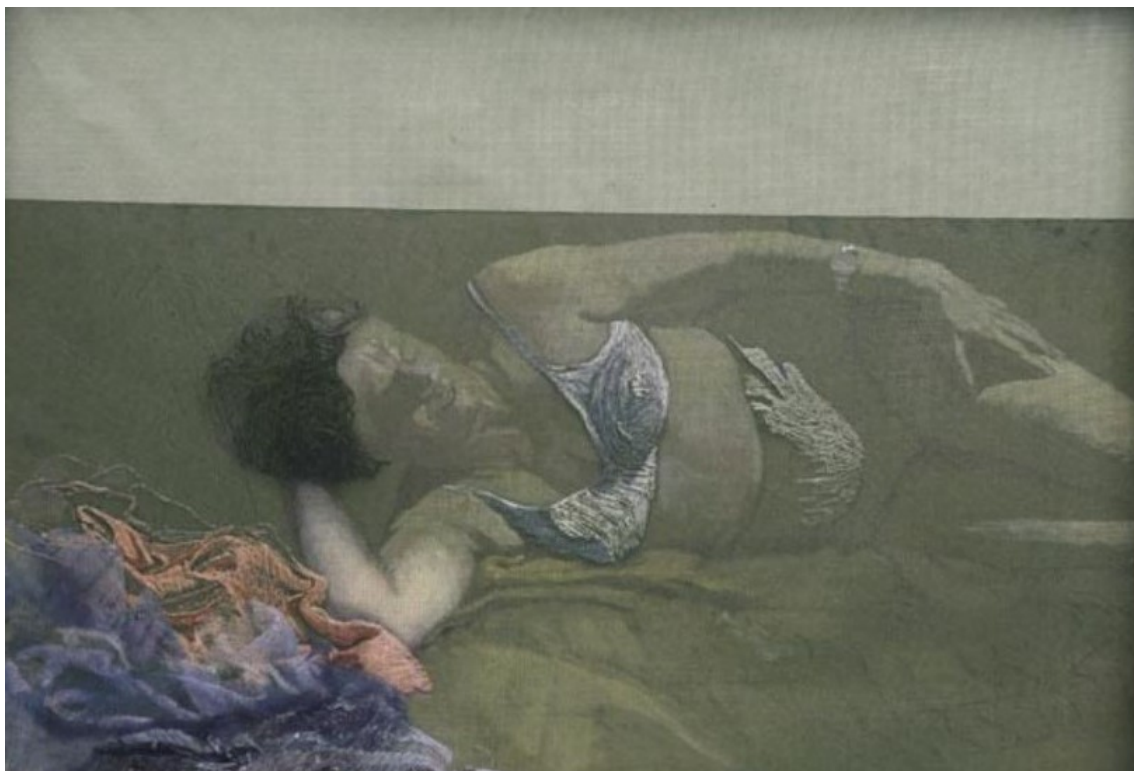
[14] Pavel Jasanský *Těla* (1985-1986)



[15] Arnulf Rainer jako například *Unavená Póza I* (1975)



[16] Jiří Surůvka, *alterego Batman* (2018)



[17] Michal Pěchouček *Babička na dece* (1996)



[18] Televizní pořad Tutti Frutti v roce 1990



[19] Týdeník NEI Report, č. 4, r. 2, 1991



[20] Lenky Klodové *Lidové ženy* (2001)



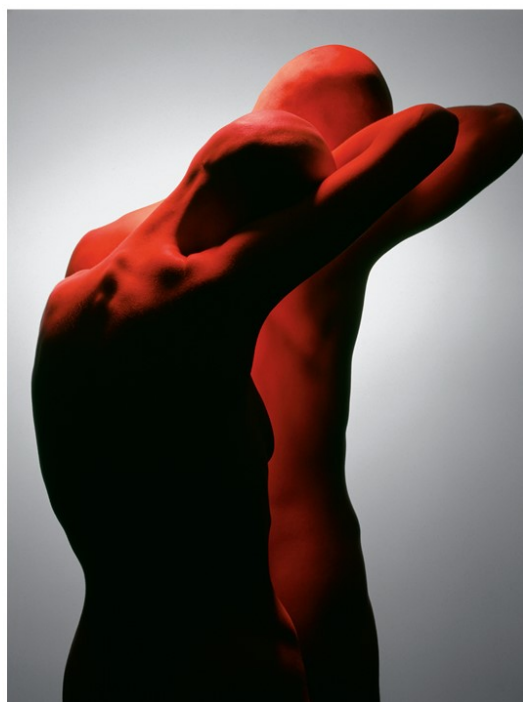
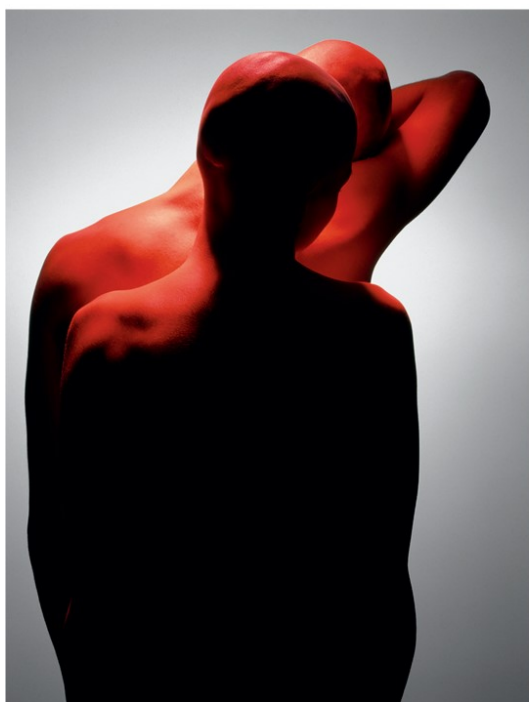
[21] Kiki Smith *Čirající tělo* (1997)



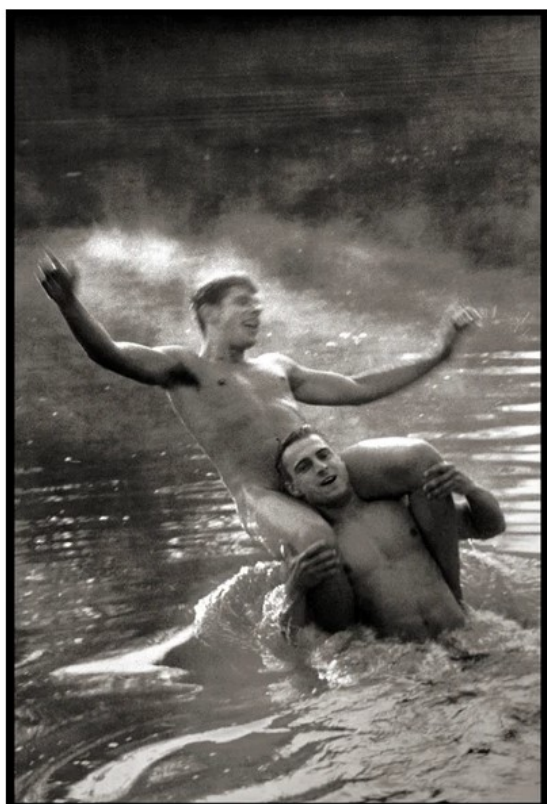
[22] Jiří Černický *Bez názvu (performance akce z Liberce)* (1991)



[23] Jiří Černický *Meteobody painting* (1991)



[24] Pavel Mára *Mechanické korpusy* (1997)



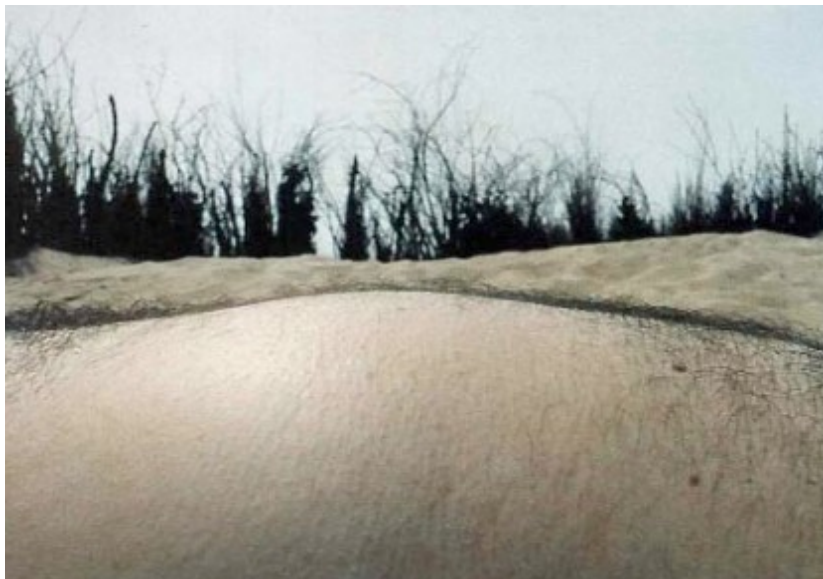
[25] Robert Vano *Adršpach* (1992)



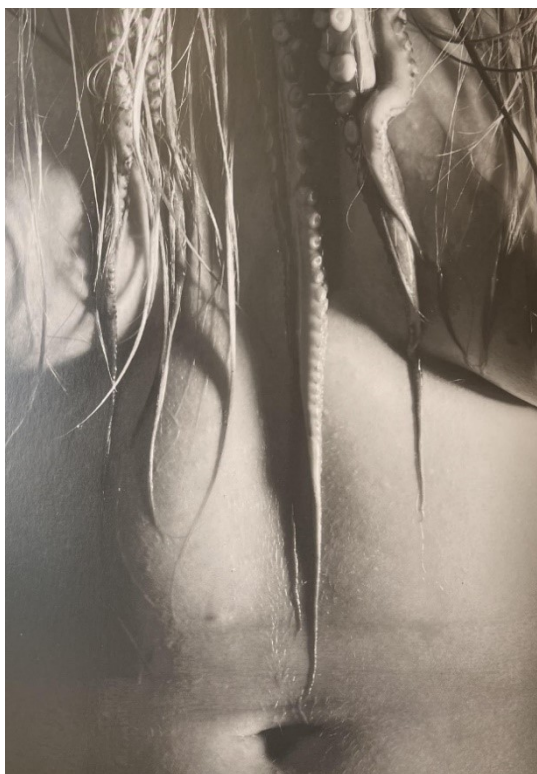
[26] Marek Ther *My Pleasure* (2003)



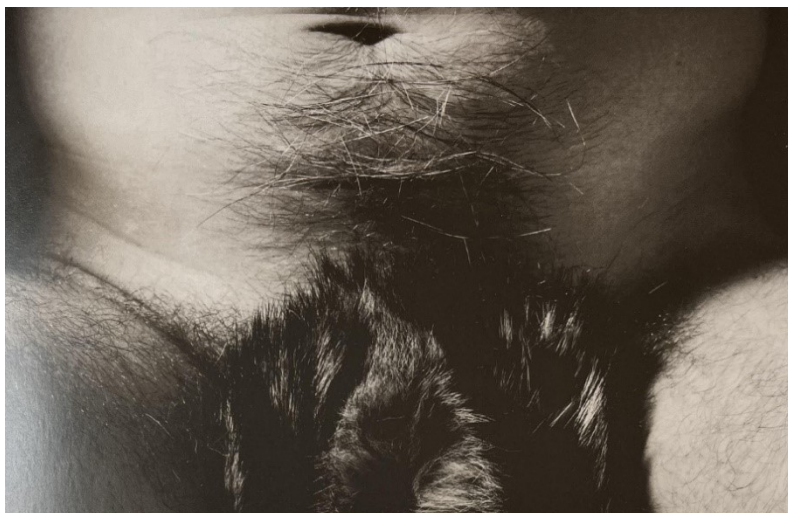
[27] Jiří Příhoda *Pokušení* (1998-1999)



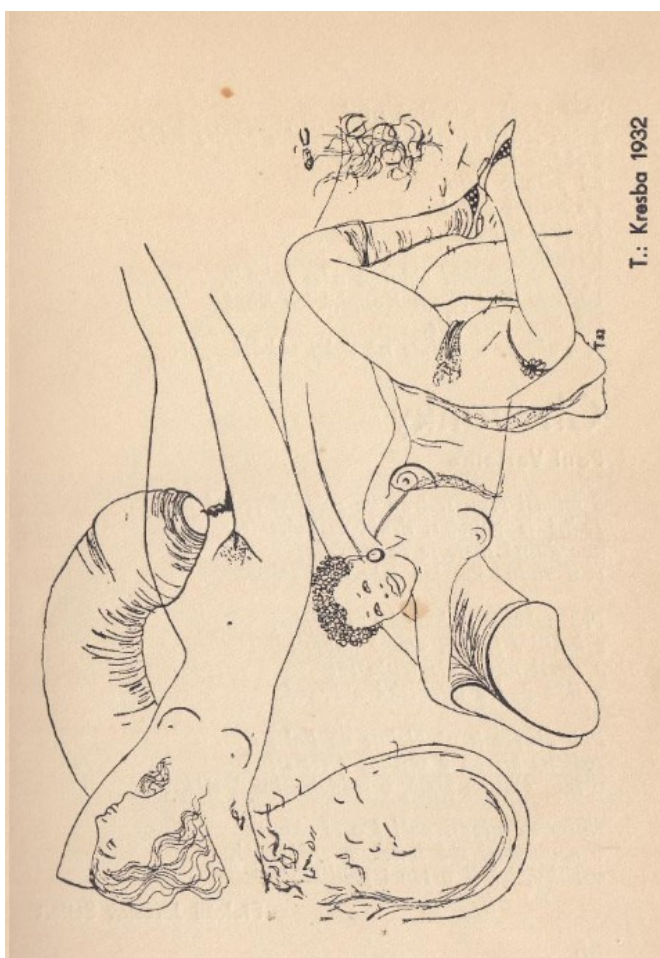
[28] Michaela Brachtlová *Až bude neděle* (1997)



[29] Michaela Brachtlová *Bestiář pro dva* (1994)



[30] Michaela Brachtlová *Bez názvu* (1996)



[31] Toyen *Kresba*, v druhém ročníku *Erotického revue* (1932)



[32] Ondřej Brody *Snídaně v trávě* (2006)



[33] Veronika Bromová *Zakleté princezny* (1992)



[34] Tono Stano *Sklo a porcelán* (1984)



[35] Jano Pavlík *Medusa* (1986-87)



[36] Veronika Bromová *Pohledy – Jazyk* (1996)



[37] Veronika Bromová *Pohledy – Lýtka* (1996)



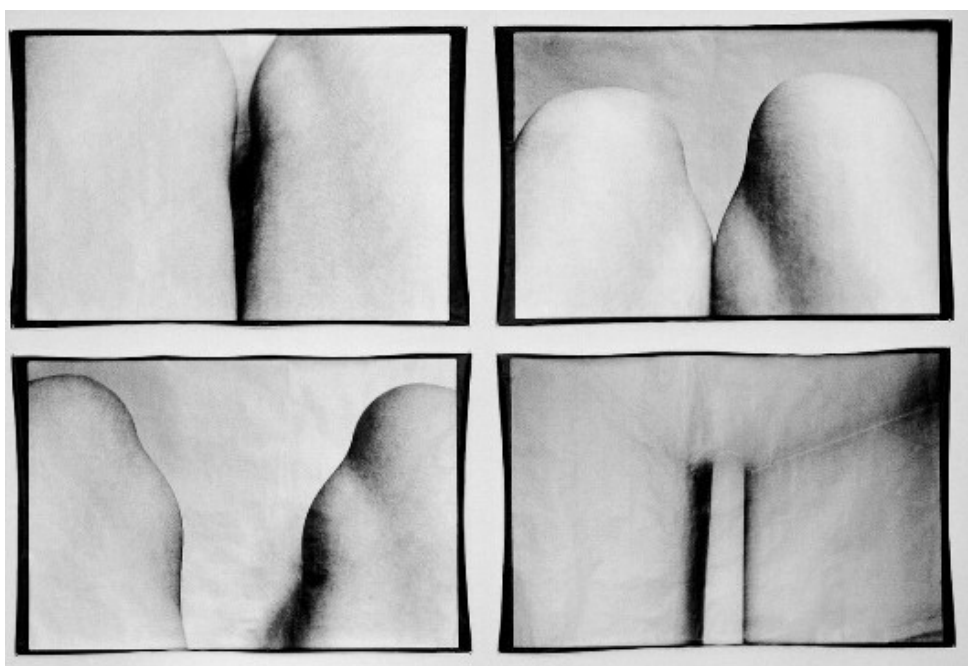
[38] Veronika Bromová *Pohledy – Kundička* (1996)



[39-40] Jindřich Štyrský *Stěhovací kabinet* (1934)



[41] Damien Hirst *Rozdělená matka a dítě* (1993)



[42] Martkéta Othová *Mlčení jehňátek* (1994)



[43] Veronika Bromová *Zemzoo* (1999)



[44] Veronika Bromová *Zemzoo* (1999)



[45] Veronika Bromová *Zemzoo* (1999)



[46] Jana Hojstričová z cyklu *Velké v malém* (2005)



[47] Veronika Bromová *C-Printy* (1997)



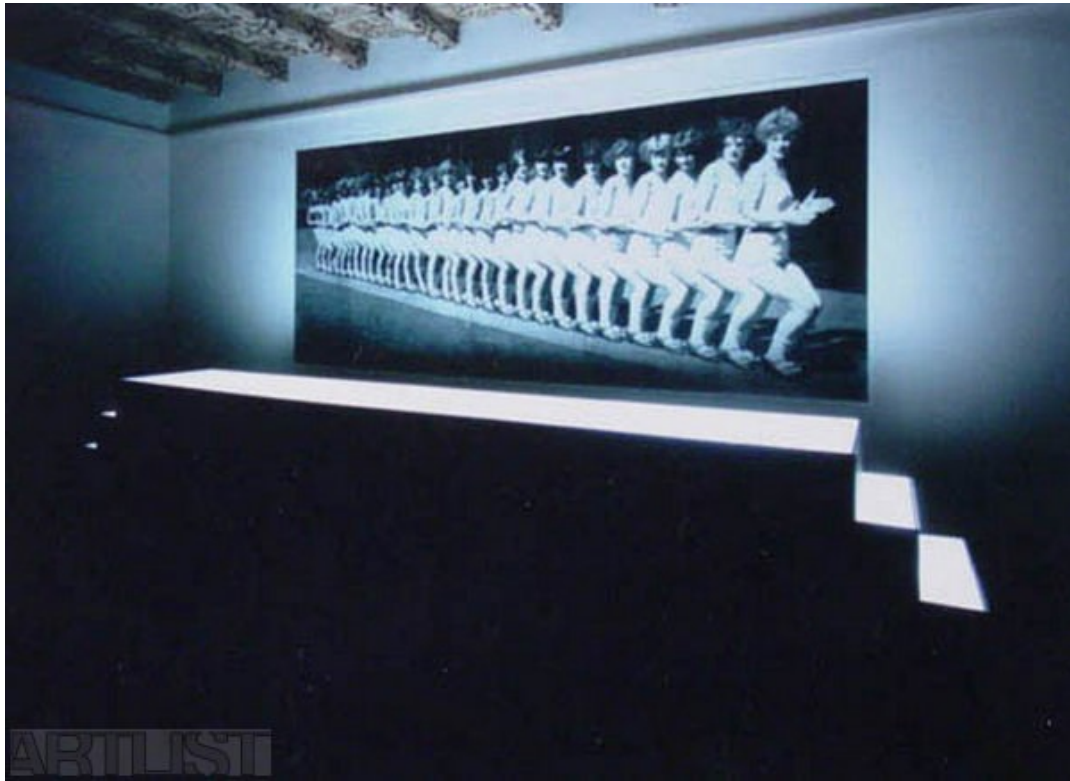
[48] Alicja Żebrowka *Prvotní hřích* (1994)



[49] Alicja Żebrowka *Assimilation VIII* (1995-7)



[50] Alicja Żebrowka *Affirmatio I – II* (1995-7)



[51] Veronika Bromová *Holky* (1994)



[52] Veronika Bromová *Taky holky* (1994)



[53] Veronika Bromová z cyklu *Království* (2003-5)



[54] Guerrilla Girls *Do women have to be naked to get into Metropolitan Museum?* (1989)



[55] Cindy Sherman *Untitled Film Stills, č.6* (1977-80)



[56] Kristy Nagy *200 000,- Ft* (1997)



[57] Lenka Klodová *Zlaté děti* (1997)



[58] Lenka Klodová *Travestishow* (2001)



[59] Nan Goldin *Misty a Jimmy Paulette v taxíku, NYC (1991)*



[60] Magazín Leo Leo, č.4, 1993



[61] Lenka Klodová *Panenky* (2001)



[62] Maja Vukoje *Bez názvu* (1999)



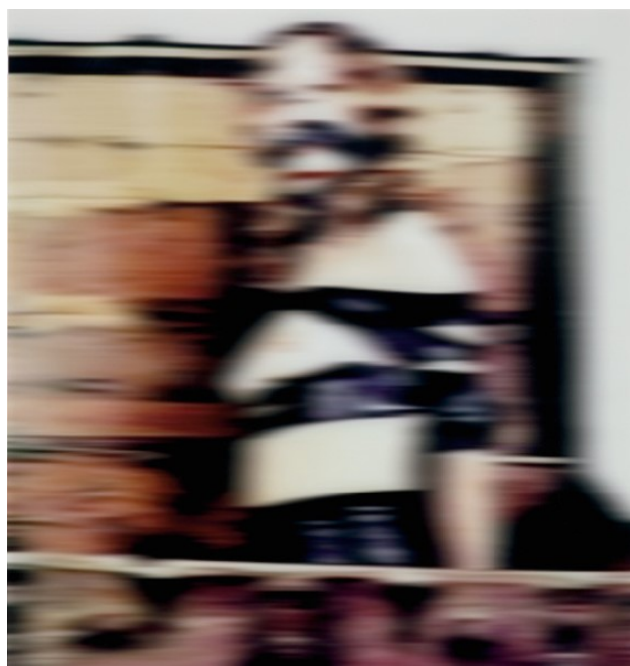
[63] Cindy Sherman *Sex Pictures* (1992)



[64] Lenka Klodová *Ženin* (2005)



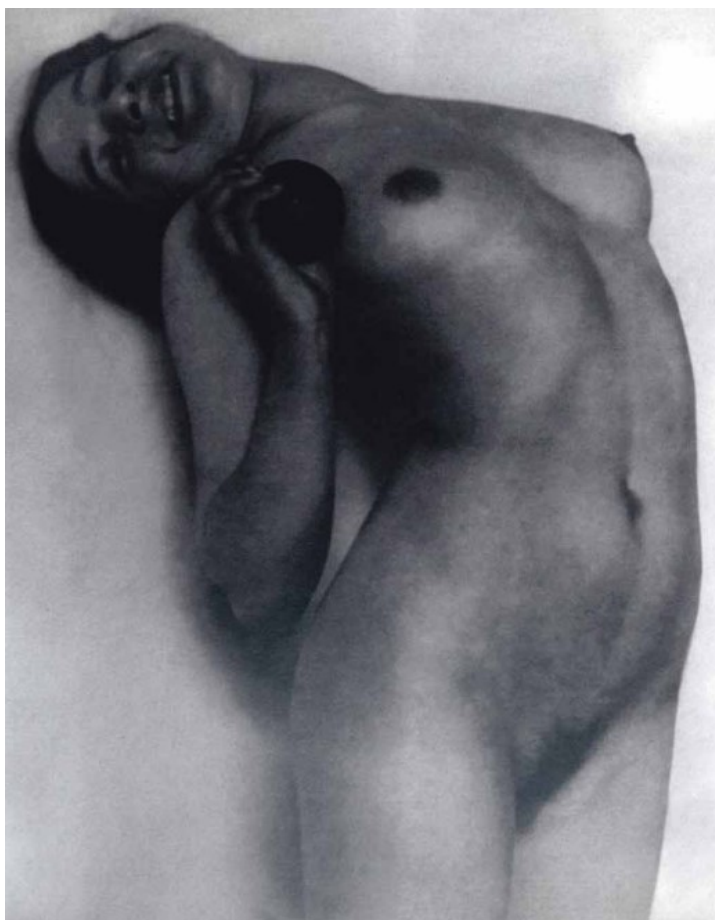
[65] Lenka Klodová *Komíny* (2001)



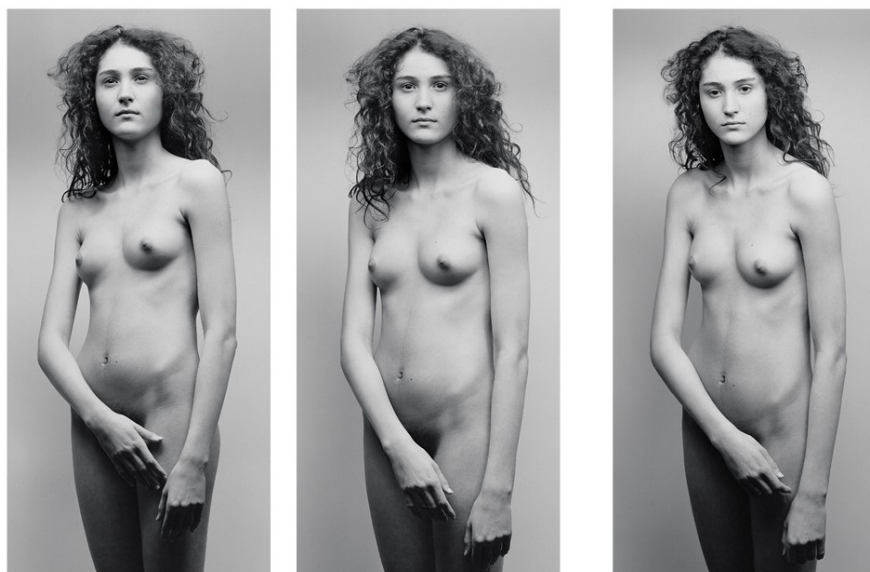
[66] Thomas Ruff *Nudes* (1999)



[67] Josef Váchal *Ukřižovaný* (1906)



[68] František Drtikol *Zakloněný akt s jablkem* (1913)



[69] Pavel Mára z cyklu *Triptychy* (1993)



[70-71] David Černý ze série Kits (Skládačky), *Adam a Eva* (1994)



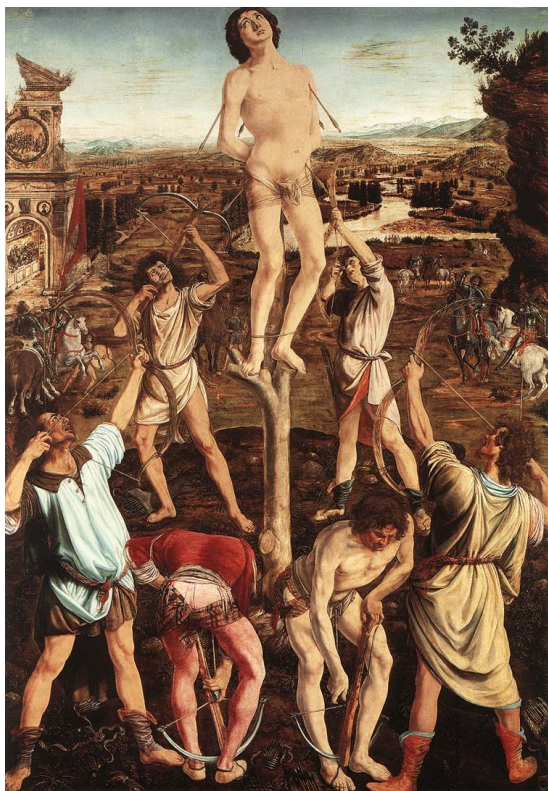
[72] Ivan Pinkava *Rány těla* (1993)



[73] Ivan Pinkava *Ecce Homo* (1995)



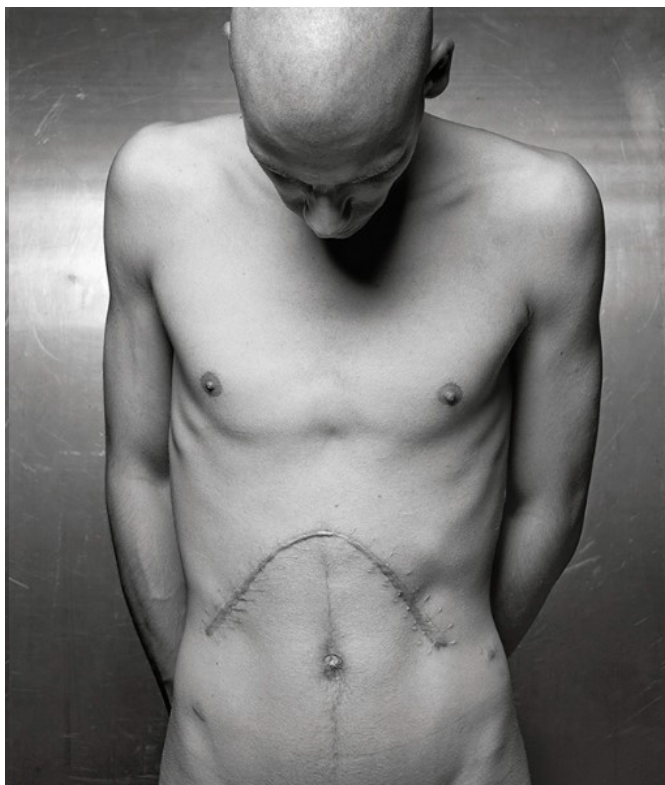
[74] Fiorentino Rosso *Snímání z kříže* (1521)



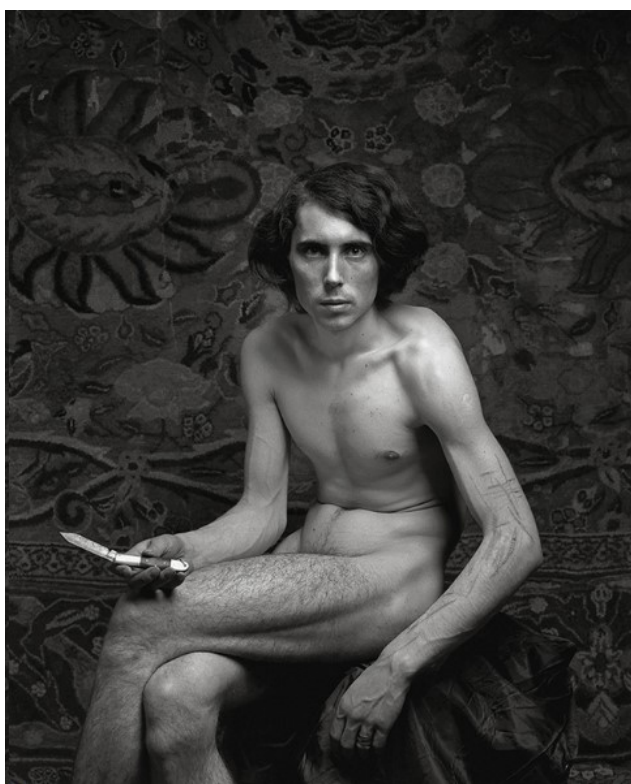
[75] Antonio a Piero del Pollaiuolo *Utrpení sv. Šebestiána* (ca 1475)



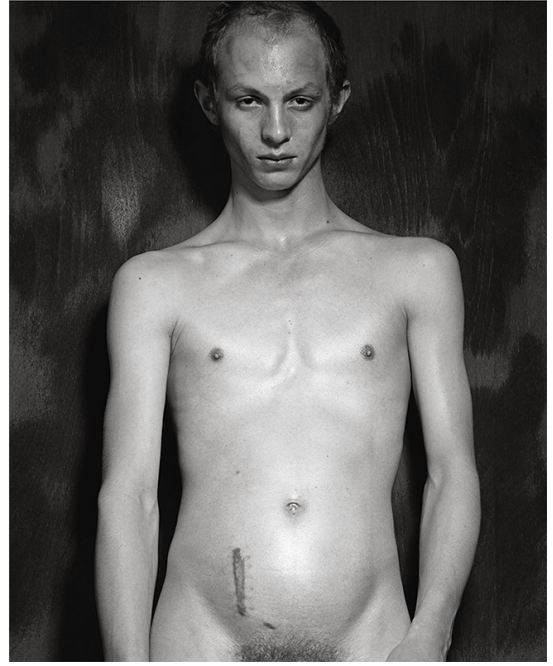
[76] Ivan Pinkava ze série *Šebestián* (2002)



[77] Ivan Pinkava *Jizva* (1999)



[78] Ivan Pinkava *Se svým vlastním nožem* (1995)



[79] Ivan Pinkava *Adam a Eva* (1994)



[80] Rosa Brueckl a Gregor Schmoll *Adam a Eva* (1998)



[81] Ivan Pinkava *Vraždění nevinátek* (2000)



[82] Ivan Pinkava *Castor a Pollux* (2000)



[83] Ivan Pinkava *Incest (Dvojčata)* (1999) [83]



[84] Michal Macků *Geláž č. 6* (1989)



[85] Artur Żmijewski *Oko za oko* (1998)

Seznam vyobrazení

- [1] Francisco Goya *Nahá Maja* (1795-1800), olej na plátně, 190,6 x 97,3 cm, Museo del Prado, Španělsko. Reprodukce z: GOYA 2024
- [2] Jean Auguste Dominique Ingres *Velká Odaliska* (1814), olej na plátně, 137,2 x 206,7 cm, Museum Louvre, Paříž, Francie. Reprodukce z: INGRES 2024
- [3] Gustave Courbet *Koupající se* (1853), olej na plátně, 130,2 x 97,2 cm, Metropolitní museum, New York. Reprodukce z: COURBET 2024
- [4] Edouard Manet *Snídaně v trávě* (1862-3), olej na plátně, 207 x 265 cm, Museum Orsay, Paříž, Francie. Reprodukce z: MANET 2024
- [5] François Boucher *Koupel Diany* (1742), olej na plátně, 57 x 73 cm, Museum Louvre, Paříž, Francie. Reprodukce z: BOUCHER 2022
- [6] Auguste Renoir *Velké koupání* (1884–1887), olej na plátně, 117,8 x 170,8 cm, Museum umění Filadelfie, Sběrka Tysonových. Reprodukce z: BOUCHER 2022
- [7] *Venuše Willendorfská*, (cca 27 500 let př. K.), plastika, vápenec, 11,1 cm, Přírodovědné museum ve Vídni, Rakousko. Reprodukce z: WILLENDORF 2012
- [8] Francis Bacon *Portrét* (1962), olej na plátně, 198 x 141,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: BACON 2018
- [9] David Hockney *Výjev z domácnosti* (1963), olej na plátně, 152,4 x 152,4 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z: HOCKNEY 2024
- [10] Robert Mapplethorpe *Bez názvu, akt* (1983), černobílá fotografie, 48,6 x 38,4 cm. Reprodukce z: MAPPLETHORPE 2012
- [11] Jeff Koons *Jeff a Ilona, Made in Heaven* (1990), polychromované dřev, 167,6 x 289,6 x 162,6 cm. Reprodukce z: KOONS 2024
- [12] Kurt Gebauer *Plavkyně I* (1969-1974), instalace. Reprodukce z: GEBAUER 2024
- [13] Vasil Stanko, *Jak zacházet s domorodci* (1989-1990) fotografie, 18 x 18 cm. Reprodukce z: STANKO 2015
- [14] Pavel Jasanský *Těla* (1985-1986), fotografie na dřevěné desce, inkoust, akrylový cement, různé velikosti. Reprodukce z: JASANSKÝ 2024
- [15] Arnulf Rainer *Unavená Póza I* (1975), fotografie, 18 x 24 cm. Reprodukce z: RAINER 2023
- [16] Jiří Surůvka, *alterego Batman* (2018), fotografie z vernisáže výstavy *Obrazy*, tisky, objekty. Reprodukce z: SURŮVKA 2018
- [17] Michal Pěcouček *Babička na dece* (1996), akrylová malba, síťovina, výšivka. Reprodukce z: archiv autorky

- [18] Televizní pořad Tutti Frutti v roce 1990 Reprodukce z:
- [19] Týdeník NEI Report, č. 4, r. 2, 1991. Reprodukce z: NEI REPORT 2024
- [20] Lenky Klodové *Lidovky* (2001), akryl na časopise, 42 × 29 cm. Reprodukce z: KUKUROVÁ 2019
- [21] Kiki Smith *Čůrající tělo* (1997), socha, vosk a korálky, 66,6 x 71,1 x 71,1 cm, Harvard Art Museum, Massachusetts. Reprodukce z: SMITH 2024
- [22] Jiří Černický *Bez názvu (performance akce z Liberce) (1991)*
- [23] Jiří Černický *Meteobody painting* (1991), fotografie z performance, 60 x 40 cm. Reprodukce z: ČERNICKÝ 1991
- [24] Pavel Mára *Mechanické korpusy* (1997), fotografie, pozitiv, papír, 39 x 29,1 cm. Reprodukce z: MÁRA 2010
- [25] Robert Vano *Adršpach* (1992), černobílá fotografie. Reprodukce z: VANO 2024
- [26] Marek Ther *My Pleasure* (2003), video, 10:36'. Reprodukce z: THER 2024
- [27] Jiří Příhoda *Pokušení* (1998-1999), digitální tisk na Forex panel, 244 x 122cm. Reprodukce z: PŘÍHODA 2024
- [28] Michaela Brachtlová *Až bude neděle* (1997), fotografie. Reprodukce z: PRIMUS 1997
- [29] Michaela Brachtlová *Bestiář pro dva* (1994), fotografie. Reprodukce z: PRIMUS 1997
- [30] Michaela Brachtlová *Bez názvu* (1996), fotografie. Reprodukce z: PRIMUS 1997
- [31] Toyen *Kresba* (1932), Jindřich Štyrský. *Erotická revue, druhý ročník, Praha 1932*
- [32] Ondřej Brody *Snídaně v trávě* (2006), fotografie z videa. Reprodukce z: RESPEKT 2007
- [33] Veronika Bromová *Zakleté princezny* (1992), světelné boxy, 6 x černobílý diapozitiv. Reprodukce z: BELIČÁKOVÁ 2019
- [34] Tono Stano, *Sklo a porcelán* (1984), černobílá fotografie. Reprodukce z: STANO 2024
- [35] Jano Pavlík ve fotografii *Medusa* (1986-87), fotografie, kresba. Reprodukce z: PAVLÍK 2005
- [36] Veronika Bromová *Pohledy – Jazyk* (1996), C-printy, počítačově upravená fotografie 140 x 300 cm. Reprodukce z: BROMOVÁ 2024
- [37] Veronika Bromová *Pohledy – Lýtka* (1996), C-printy, počítačově upravená fotografie 140 x 300 cm. Reprodukce z: BROMOVÁ 2024
- [38] Veronika Bromová *Pohledy – Kundička* (1996), C-printy, počítačově upravená fotografie 140 x 270 cm. Reprodukce z: BROMOVÁ 2024
- [39-40] Jindřich Štyrský *Stěhovací kabinet* (1934), koláž na papíře, 25 x 19 cm a 42,5 x 32,5 cm. Reprodukce z ŠTYRSKÝ 2024 a ŠTYRSKÝ 2014

- [41] Damien Hirst *Rozdělená matka a dítě* (1993), instalace, sklo, nerezová ocel, akrylátové sklo perspex, akrylová barva, tělo krávy a telete, formaldehydová substance, Tate Modern, Londýn, Velká Británie. Reprodukce z: HIRST 2024
- [42] Martkéta Othová *Mlčení jehňátek* (1994), černobílé fotografie. Reprodukce z: OTHOVÁ 2021
- [43] Veronika Bromová *Zemzoo* (1999), c-print, 200 x 95–140 cm. Reprodukce: BROMOVÁ 2024
- [44] Veronika Bromová *Zemzoo* (1999), c-print, 200 x 95–140 cm. Reprodukce: BROMOVÁ 2024
- [45] Veronika Bromová *Zemzoo* (1999), kinetický objekt, délka 240 cm. Reprodukce: BROMOVÁ 2024
- [46] Jana Hojstřičová z cyklu *Velké v malém* (2005), fotografie. Reprodukce z: LAPITKOVÁ 2024
- [47] Veronika Bromová *Bytosti* (1997), C-printy, počítačově upravená fotografie. Reprodukce z: BROMOVÁ 2024
- [48] Alicja Żebrowka z cyklu *Prvotní hřích, Narození Barbie* (1994), fotografie, 40 x 60 cm. Reprodukce z: SRP 1999
- [49] Alicja Żebrowka *Assimilation VIII* (1995-7), fotografie, 100 x 100 cm. Reprodukce z: SRP 1999
- [50] Alicja Żebrowka *Affirmatio I – II* (1995-7), fotografie, 100 x 100 cm. Reprodukce z: SRP 1999
- [51] Veronika Bromová *Holky* (1994), černobílá fotografie, 200 x 500 cm. Reprodukce z: BELIČÁKOVÁ 2019
- [52] Veronika Bromová *Taky holky* (1994), barevný diapozitiv, 90 x 130 cm. Reprodukce z: BROMOVÁ 2019
- [53] Veronika Bromová z cyklu *Království* (2003-5), digitálně upravené fotografie. Reprodukce z: BROMOVÁ 2008
- [54] Guerilla Girls *Do women have to be naked to get into Metropolitan Museum?* (1989), tisk na papíře, 36,1 x 79,1 cm. Tate Modern, Londýn, Velká Británie. Reprodukce z: GUERILLA GIRLS 2024
- [55] Cindy Sherman *Untitled Film Stills č. 6* (1977-80), černobílá fotografie, 24 x 16,5 cm, Museum of Modern Art, New York. Reprodukce z: SHERMAN 2024
- [56] Kristy Nagy *200 000,- Ft* (1997), Reprodukce z: SRP 1999
- [57] Lenka Klodová *Zlaté děti* (1997), fotografie z performance. Reprodukce z: KLODOVÁ 1997
- [58] Lenka Klodová *Travestishow* (2001), fotografie z performance. Reprodukce z: BELIČÁKOVÁ 2019

- [59] Nan Goldin *Misty a Jimmy Paulette v taxíku, NYC* (1991), fotografie, 69,5 x 101,5 cm, Tate Modern, Londýn, Velká Británie. Reprodukce z: GOLDIN 2024
- [60] Magazín *Leo Leo*, č.4, 1993. Reprodukce z: LEO 2024
- [61] Lenka Klodová *Panenky* (2001), koláž. Reprodukce z: KLODOVÁ 2016
- [62] Maja Vukoje *Bez názvu* (1999), olej na plátně, 250 x 180 cm. Reprodukce z: SRP 1999
- [63] Cindy Sherman *Sex Pictures* (1992), C-Print, 75.26 cm x 116.84 cm, Museum of Modern Art, San Francisco, Kalifornie. Reprodukce z: SHERMAN 2024
- [64] Lenka Klodová *Ženin* (2005), časopis, ofsetový tisk. Reprodukce z: BELIČÁKOVÁ 2020
- [65] Lenka Klodová *Komíny* (2001), časopis, ofsetový tisk. Reprodukce z: archiv autorky
- [66] Thomas Ruff *Nudes* (1999), C-print, 116,8 x 110,5 cm. Reprodukce z: RUFF 1999
- [67] Josef Váchal *Ukřižovaný* (1906), černobílá fotografie, 23,9 x 17,5 cm, Moravská galerie, Brno, Česká republika. Reprodukce z: VÁCHAL 2024
- [68] František Drtikol *Zakloněný akt s jablkem* (1913), černobílá fotografie, sbírka PPF. Reprodukce z: DRTIKOL 2024
- [69] Pavel Mára *Triptych Evy* (1993), fotografie, 320 x 220 cm. Reprodukce z: MÁRA 2010
- [70-71] David Černý ze série *Kits (Skládačky)*, *Adam a Eva* (1994), kombinovaná média, Musoleum David Černý, Praha, Česká republika. Reprodukce z: archiv autorky
- [72] Ivan Pinkava *Rány těla* (1993), černobílá fotografie. Reprodukce z: PUTNA 2004
- [73] Ivan Pinkava *Ecce Homo* (1995), černobílá fotografie. Reprodukce z: PINKAVA 2024
- [74] Fiorentino Rosso *Snímání z kříže* (1521), olej na dřevěné desce, 375 cm x 196 cm, Volterra – Katedrála Nanebevzetí Panny Marie, Pisa. Reprodukce z: ROSSO 2024
- [75] Antonio a Piero del Pollaiuolo *Utrpení sv. Šebestiána* (ca 1475), olej na dřevěné desce, 291.5 x 202.6 cm, Národní galerie Londýn, Velká Británie. Reprodukce z: POLLAIUOLO 2024
- [76] Ivan Pinkava ze série *Šebestián* (2002), černobílá fotografie. Reprodukce z: PINKAVA 2024
- [77] Ivan Pinkava *Jizva* (1999), černobílá fotografie. Reprodukce z: PUTNA 2004
- [78] Ivan Pinkava *Se svým vlastním nožem* (1995), černobílá fotografie. Reprodukce z: PUTNA 2004
- [79] Ivan Pinkava *Adam a Eva* (1994), černobílá fotografie. Reprodukce z: PUTNA 2004
- [80] Rosa Brueckl a Greegor Schmoll *Adam a Eva* (1998), fotografie, 127 x 127 cm. Reprodukce z: SRP 1999
- [81] Ivan Pinkava *Vraždění nevinátek* (2000), černobílá fotografie. Reprodukce z: PUTNA 2004

[82] Ivan Pinkava *Castor a Pollux* (2000), černobílá fotografie. Reprodukce z: PUTNA 2004

[83] Ivan Pinkava *Incest (Dvojčata)* (1999) [83], černobílá fotografie. Reprodukce z: PINKAVA 2018

[84] Michal Macků *Geláž č. 6* (1989), koláž, 66 x 79 cm. Reprodukce z: MACKŮ 2024

[85] Artur Żmijewski *Oko za oko* (1998), záběr z videa. Reprodukce z: ŽMIJEWSKI 2018