

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS  
FILM AND TELEVISION FACULTY**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média  
Obor fotografie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Strategie pro vytváření mýtů za účelem prodeje umění ve  
fotografii**

Václav Tvarůžka

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Stejskalová.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Film, television and photographic arts and new media production

Department of Photography

DIPLOMA THESIS

**Strategies for creating myths for the purpose of selling art in  
photography**

Václav Tvarůžka

Thesis Master: Mgr. Tereza Stejskalová.

Thesis Oponent:

Date:

Assigned academic title: MgA.

Praha, 2019

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Strategie pro vytváření mýtů za účelem prodeje umění ve fotografii vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 30.4. 2019

---

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## Poděkování

Za samotný nápad, který mě vedl k napsání této práce bych chtěl poděkovat Tomáši Dvořákovi. Za cenné rady a poznatky nejrůznějšího druhu pak vedoucí práce Tereze Stejskalové dále pak Barboře Sojkové a Ondřeji Krochmalnému.

## Abstrakt

Předkládaná diplomová práce Strategie pro vytváření mýtů za účelem prodeje umění ve fotografii si klade za cíl vyzkoumat, jaké postupy jsou používány pro to, aby umělecká díla spadala do určitých žánrových kategorií (např. outsider art / art brut/ naivní umění). Klade si otázku, jestli právě samotnou konstrukci mýtu o outsiderství těchto umělců nedochází ke zkreslení předávané informace. Jednou vytvořený příběh se totiž stává dominantním prismaticem, jakým je dílo nahlíženo, z čehož plyne i etické dilema v případě, že autor není naživu. Tendence mýtizovat (idealizovat) umění tvořené “na okraji” je možné vysledovat i v současném umění/uměleckém provozu, kterého by se měla práce týkat. Pro pochopení povahy tohoto typu práce sleduje interpretaci díla – umělců či umělkyně, kteří pracovali s fotografií a jejichž dílo se stalo známým/úspěšným až po smrti nebo v pozdním věku.

Práce se pokouší o alternativní pohled na dílo daných umělců a o zviditelnění možnosti interpretace dotyčných fotografií jiným než dominantně přijímaným způsobem.

## Abstract

Presented diploma thesis The strategies for the creation of myths for the purpose of selling art is trying to find out what procedures are used to make the artist delight in certain genre categories (such as outsider art / art brut / naive art). It wonders if the myth construction itself does not distort the transmitted information. Once a story is created, it becomes a dominant gaze, how the work is viewed, which leads to an ethical dilemma in case the author is not alive. Tendency to idealize the art of artists on the edge can be traced in the contemporary art / artistic operation to which the work should relate. In order to understand the nature of this type of work, it follows the interpretation of works of artists or artists who worked with photographs and whose work has become known / successful after death or later in life.

The work attempts to give an alternative view of the work of the artists and to make the possibilities more visible interpreting the photographs concerned in a manner other than the dominant way.

## Obsah

1. Úvod.....	9
1.2 Outsider art jako kontrakultura.....	13
1.3 John Szarkowski a změnění fotografického paradigmatu.....	17
2.1 Fotografové na okraji	
2.1.1. Seydou Keita.....	19
2.1.2 Ernest J. Bellocq.....	20
2.2 Vivienne Maier – kouzelná chuřva.....	22
2.3 Libuře Jarcováková – česká Nan Goldin.....	27
2.4 Miroslav Tichý – Tarzan revisited/Jistota desetinasobku.....	31
3. Závěr.....	38
Bibliografie.....	40
Seznam ilustrací.....	41



„Nikdo není zodpověden, za to, že je vůbec tu, že má takové a takové vlastnosti, že žije za těchto okolností, v tomto okolí. Osud jeho bytosti nelze odloučiti od osudu všeho, co bylo a bude. Člověk není následníkem vlastního úmyslu, vůle, účele, s ním se *nedělá* pokus, aby bylo dosaženo „ideálu člověka“ nebo „ideálu štěstí“ nebo „ideálu mravnosti“ - jest absurdné, chce-li kdo *odvaliti* jeho bytost do nějakého účele. My vynalezli pojem „účele“: ve skutečnosti *chybí* účel... Člověk je nutný, je částí osudu, náleží k celku – není, co by mohlo naše bytí souditi, měřiti, srovnávati, odsuzovati neboť to by znamenalo celek souditi, měřiti, srovnávati, odsuzovati... *Vždyť není ničeho mimo celek!* - Že není již nikdo činěn zodpovědným, že bytí nesmí býti převedeno na nějakou causam primam, že svět není jednotou ani jako sensorium, ani jako „duch“, *to je teprve velkým osvobozením* – tím teprve je obnovena *nevinnost* vývoje...  
Pojem „boha“ byl dosud největší *námitkou* proti bytí... Popíráme boha, popíráme zodpovědnost v bohu: *tím* teprve osvobozujeme svět. -

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Soumrak Model*, Praha: Votobia, 1995, str. 71

## 1. Úvod

Vytváření narativních konstrukcí za účelem ztraktivnění produktů/objektů je technika, která je bytostně spjata se současným pozdním kapitalismem a jím nastavenými paradigmaty. Reklamní ideologové všeho druhu tak pro potřeby prodeje odkazují k jakýmsi vyšším ideám, které jako by dodávaly věcem přidanou hodnotu. Ve své knize *Mytologie*<sup>1</sup> tento postup analyzuje Roland Barthes na příkladu mycích prostředků v eseji „Reklama na hloubku“, kdy je za účelem prodeje přeformulována idea vody jako něčeho nedostatečného, něčeho co může přinášet užitek pouze ve spojení s prodávaným produktem. V eseji „Romány a děti“ se poté věnuje kontradiktivnímu narativu, kterým časopis *Elle* ujišťuje čtenářky, že mají stejnou hodnotu jako muži, fakticky z nich však vytváří jakýsi doplněk muže, který plodí děti. Obávám se, že podobnou mytologií je zanesen i kult umělce, zvláště pak umělce-outsidera, někoho tvořícího na tzv. okraji. Nálepka „outsider“ nebo „art brut“ se tak stává podobným přívlastkem jako je např. slovo „farmářský“, kdy veškeré produkty s tímto označením jakoby byly blíže (mytizované) přírodě. „Outsider art“ má pak vzbuzovat pozitivní konotace ve smyslu větší autenticity a čistoty.

Touto logikou se tak dílo umělců, tvořících na okraji, stává jen jakýmsi zvláštějším druhem produktu, který je následně propagován podle předpřipravených schémat, tak aby nebylo pochyb o tom, jak je možné dané dílo číst. Zpochybnění těchto dogmat by mělo být cílem této práce. Pro tuto analýzu chci uvést konkrétní příklady z historie fotografie 20. a 21. století, specifickou částí by mělo být zaměření se na to, jak byl daný příběh vytvořen nebo později znovuobjeven či nezáměrně dezinterpretován. Zaměřím se tak na popis vzniku daného mýtu tak, jak ho provedl Roland Barthes, a na rozporování chybného čtení konkrétních děl (v intencích prací Johna Bergera<sup>2</sup>). Přirozeným cílem tohoto šetření by potom měla být pravdivější (ve smyslu vícerozměrnější) verze sumy díla i života konkrétních umělců.

U vytváření narativních struktur (příběhů) tohoto typu je přítomna jakási vyšší míra sofistikovanosti než u běžných produktů, motivace je však stejná: prodat daný produkt (umělce a jeho dílo). V analyzovaných případech dokonce tvůrce příběhu (mýtu) stojí většinou v přímé opozici vůči přístupu, který na své dílo uplatnil jeho samotný tvůrce, jenž ho propagovat z různých důvodů nechtěl nebo nedokázal, z čehož plynou určitá (hlavně v případech, kdy je tvůrce již po smrti a nemůže se „bránit“) etická dilemata.

U outsider/naivního umění je autentičnost hlavním požadavkem pro to, aby dílo vůbec mohlo do dané kategorie spadat. Toto úzce souvisí s obecně přijímaným mýtem hladovějícího umělce, který setrvačností stále přetrvává již od období romantismu, a s představou, že hladovějící (a proto trpící) umělec svým údělem nějakým způsobem „žíví“ právě své dílo. Problematickou částí je poté samotné rozdělení, jež vyvstává hned při definici „umění na okraji“, neboť škála sahá od lidí žijících na ulici až po tvůrce, kterým jenom nebyla věnována masová pozornost. Předpokládá se však, že „bytí na okraji“, bezdomovectví, anebo šílenství nikdo nepředstírá. Utrpení tak funguje

<sup>1</sup> ROLAND BARTHES, *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

<sup>2</sup> JOHN BERGER, *O pohledu*, Praha: Fra, 2009.

jako specifická kvalita.

Druhým problémem je zaměření na fotografické dílo a s tím související neustále se měnící médium fotografie, které je v jistém smyslu pod stejnou nadvládou požadavku na autentičnost, vzešlého z historického vývoje. Fotografie je nějakým způsobem zatěžkána touto potřebou projektovat do ní nemanipulovatelnost a pravdivost.

U ideálních adeptů na revizi vytvořeného mýtu dochází díky zvolenému médiu na první pohled k dvojímu potvrzení – tito umělci nemohli předstírat svůj život (alespoň tak, jak nám je předkládán), a z předstírání tak nemohou vycházet ani fotografie, které tento narativ dokazují. Analýze samotné podstaty fotografického aparátu, který tvůrci umožňuje používat jen funkce v něm obsažené – tedy přirozené a autentické – se věnuje Vilém Flusser, který navrhuje pro fotografie používat pojem „funkcionáři“.<sup>3</sup>Vytvořený příběh tak díky těmto podmínkám vyzařuje zdání absolutně platné pravdivosti.

Paradoxně však může existovat i něco jako předstíraná fotografie, jak dokládá jeden z nedávno nabouraných mýtů<sup>4</sup> z opačného spektra, a sice případ Roberta Cappy (jednoho z kanonických představitelů dokumentární fotografie) a jeho fotografického souboru z vylodění spojeneckých vojsk v Normandii. Nosnou konstrukcí tohoto mýtu bylo poškození a zničení negativů v sušičce temné komory popsáné v časopisu *Life*. Podle článku byla tato lež o zavřených dveřích sušičky, které škodu způsobily, vytvořena proto, aby zakryla jinou lež – průběh toho, jak fotografování této operace proběhlo. Po aplikaci příběhu (tragické zničení fotografií, kvůli kterým riskoval reportér život díky banální chybě) tak „zachráněné“ fotografie získaly větší hodnotu. Jak dále autor uvádí, ani pod tíhou argumentů, které nashromáždil, neexistuje tlak na přehodnocení této legendární epizody z dějin fotografie, neboť nadace vlastníci práva ke Cappovým fotografiím jsou soukromé firmy, kterým by zpochybnění platné (dominantně přijímané) verze příběhu nic nepřineslo.

Analýzu mírně komplikuje také fakt, že jisté výkladové obtíže jsou historii fotografie vlastní i pokud se nejedná o dílo umělců na okraji, jak dokládá také kniha *Myth and Vision* Henninga Hansena,<sup>5</sup> jejímž spouštěcím motivem je rozbor jedné z nejznámějších fotografií v historii média, snímku „Walk to Paradise Garden“ od Eugene W. Smithe. Jak uvádí Hansen, tato fotografie získala popularitu, respektive vešla do povědomí až jako součást přelomové (a kontroverzní) výstavy „The Family of Man“,<sup>6</sup> 9 let po svém vzniku.

---

<sup>3</sup>Na rozdíl od řemeslníka obklopeného nástroji a dělníka stojícího u stroje je fotograf uvnitř aparátu a je s ním nerozlučně spjat. To je nová funkce, v níž člověk není ani konstantou, ani variabilní veličinou, ale v níž splývá s aparátem v jednotu. Proto je na místě nazývat fotografa funkcionářem.“ VILÉM FLUSSER, *Za filosofii fotografie*, Praha: Fra, 2013, str. 34.

<sup>4</sup><https://petapixel.com/2019/02/16/debunking-the-myths-of-robert-capa-on-d-day/>

<sup>5</sup>HENNING HANSEN, *Myth and Vision: On The Walk to Paradise Garden and the Photography of W. Eugene Smith*, Aris: Aarhus, 1987

<sup>6</sup>Výstava se stala terčem kritiky Rolanda Barthes, který tvrdí: So that I rather fear that the final justification of all this Adamism is to give to the immobility of the world the alibi of a 'wisdom' and a 'lyricism' which only make the gestures of man look eternal the better to defuse them.

[https://monoskop.org/images/8/85/Barthes\\_Roland\\_Mythologies\\_EN\\_1972.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Barthes_Roland_Mythologies_EN_1972.pdf) str. 100

Stejně tak ji později v negativních konotacích zmiňoval jak John Berger, tak Susan Sonntagová, která ji obvinila ze sentimentality a přílišného zjednodušování.



(obr.1 Eugene W. Smith, *The Walk to Paradise Garden*)

Podle Hansena tato Smithova neschopnost spatřit potenciál ve své vlastní fotografii vyznívá pro význačného fotografa nelichotivě, na druhou stranu uvádí známý kontext vzniku této fotografie, jímž byl Smithův pokus nějakou fotografii vůbec *vytvořit* po návratu ze zaznamenávání hrůz druhé světové války. Tento jediný konkrétní snímek mu tak slouží jako případová studie. Hansen sám uvádí, že nejde o to přiřadit fotografii jeden určitý význam – snímek je většinou asociován s nadějí a nevinností – nebo pro něj nějaký nový vymyslet. Na příkladu tohoto snímku spíše ukazuje nestálost výkladu v průběhu vývoje dějin. Vychází z dochovaných rozhovorů ze Smithem, jenž tvrdí, že jeho fotografie jsou komplexní tak jako on sám – uvádí, že pro fotografii neexistuje slovníkový význam.<sup>7</sup> Následně však v tomtéž rozhovoru souhlasí s tím, že snímek nese poselství naděje. Hansen tvrdí, že tyto a následující protichůdná tvrzení o tomto snímku reflektují fotografovo povědomí o zvyšujícím se vlivu přidruženého významu a sémantiky. (Fotografie se např. původně jmenovala „Walk Through a Paradise Garden“, a až následně „Walk to Paradise Garden“.)

Hansen analyzuje fotografii ve čtyřech kapitolách: nejprve v kontextu reakce veřejnosti na ni, dále v kontextu pozdějšího vývoje Smithova stylu, následně pomocí již zmíněných zpětných komentářů k fotografii, a konečně v poslední kapitole naznačuje možné souvztažnosti předcházející vzniku fotografie – momenty, kterými Smith prošel díky své válečné zkušenosti jako je blízkost smrti, jež v sobě také nesou jistou auru autenticity a utrpení. Pořízení dané fotografie také měla být jakýmsi Smithovým osobním rituálem, očistěním se, opětovným narozením. Hansen následně nabízí několik hypotéz, jak Smithovou fotografii interpretovat: jako znovuzrození, sublimaci vlastních vzpomínek na mrtvou matku, vizuální metaforu naděje, atd.. Zaznamenání mnohosti

<sup>7</sup>„[...] The Walk has no explicit or implicit meaning what so ever, but that each viewer can take from it what he wish.“ Tamtéž, str. 8.

interpretace této jediné fotografie je to, co kniha přináší: vyvozuje, že ve stále zrychlujícím se světě se bude další význam „The Walk to Paradise Garden“ v průběhu času nevyhnutelně měnit.

Posledním bodem by potom mohlo být poukázání na specifický český kontext, který má kvůli spíše neexistujícímu uměleckému trhu a celkové „malosti“ tendenci nebýt příliš kritický sám vůči sobě. V přezdínce „česká Nan Goldin“, prisuzované Libuši Jarcovjáčkové, jedné z níže interpretovaných autorek, se zase manifestuje sklon přebírat zahraniční vzory (i se všemi případnými mýty na ně nabalenými). V souvislosti s tím je vhodné zmínit Josefa Švédu a jeho knihu *Mašinovský mýtus*<sup>8</sup>, ve níž vykresluje symptomatickou, s koncem komunismu související transformaci v názoru na problematiku akcí bratří Mašinů, anebo Michala Pullmana a jeho mýtoboreckou knihu *Konec experimentu: přestavba a pád komunismu v Československu*.

Švéda ve své knize dekonstruuje proměnu náhledu společnosti na činy bratří Mašinů po Sametové revoluci v roce 1989. Mašinové, kteří se pomocí násilí dostali za střežené hranice, byli do té doby považováni za zločince, po pádu komunismu však jejich čin získal spíše pozitivní konotace a jejich konkrétní (eticky rozporuplné) činy<sup>9</sup> byly náhle chápány jako pozitivní. Z outsiderů se tak stali hrdiny. K jistým způsobem podobné operaci tak dochází i u interpretace díla fotografky Libuše Jarcovjáčkové, která se po vydání své monografie *Černé roky* jakoby přes noc stává z outsiderky respektovanou fotografkou – jako by jí už nebyla předtím – jako by neexistovaly odstíny ve vyprávění těchto (samozřejmě zásadně rozdílných) příběhů.

K českým autorům,<sup>10</sup> kteří dokonale naplňují kategorizaci „outsider umění“ bohužel existují relevantní zdroje pouze v případě Miroslava Tichého. Jedná se hlavně o precizně zpracovanou práci Barbory Chytilové,<sup>11</sup> která i díky osobní známosti Tichého předkládá ucelený a logicky vyargumentovaný narativ pro vysvětlení toho, kým vlastně Miroslav Tichý ve skutečnosti byl.

U Jarcovjáčkové se jedná spíše o práce studentů uměleckých škol, které se k danému tématu nestavějí subverzivně. Možná se v tomto případě však pouze nacházíme stále jen v období okouzlení předloženým příběhem, které jednoho dne skončí,<sup>12</sup> tak jako se tomu stalo i v případě zahraničních ikon fotografie.

Vsouvztažnosti k uvedenému by šlo také zmínit určitým způsobem radikální knihu Geoffrey Batchena *Obraz a diseminace: Za novou historii pro fotografii*,<sup>13</sup> která se věnuje redefinici výkladu šíření fotografií ve vztahu k internetu a sociálním sítím atp. Tuto operaci Batchen provádí rozkrytím historického pozadí ustanovení fotografie jako plnohodnotné součásti moderního umění a z něj vycházejícího napojení na proměnu společnosti. Tyto faktory pak implikují možné mocenské motivace pro nakládání s fotografií.<sup>14</sup>

<sup>8</sup> JAN ŠVÉDA, *Mašinovský mýtus*, Praha: Pistorius&Olšanská, 2012.

<sup>9</sup> Jedná se např. o vraždu civilisty Josefa Rošického, který ani nebyl členem KSČ, proti které Mašinové svůj odboj směřovali

<sup>10</sup> U obou (Libuše Jarcovjáčková, Miroslav Tichý) je přítomná určitá míra represe právě komunistický režimem.

<sup>11</sup> [https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova\\_prace\\_Miroslav\\_Tichy.pdf](https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova_prace_Miroslav_Tichy.pdf)

<sup>12</sup> Např. u Vivienne Maier toto rané období nekontrolovaného šíření jejího díla trvalo pouze několik let. Pokud vezmeme v úvahu éru šíření pod vlivem vytvořeného příběhu, jedná se pouze o krátký časový úsek mezi lety 2011 až 2014.

<sup>13</sup> GEOFFREY BATCHEN, *Obraz a diseminace: Za novou historii pro fotografii*, Praha: NAMU, 2017.

<sup>14</sup> Batchenova metodologie je však mnohem složitější a je nutné ji chápat také v kontextu jeho práce „Burning with Desire“, ve které se soustředí na vynález fotografie ne jako na souboj jedinců a jejich patentů, ale spíš jako fenoménu, který byl předmětem právě touhy po něm – tedy jeho metaforického zrodu, který byl výsledkem sociálních změn.

## 1.2 Outsider art jako kontrakultura

Podle Davida MacLagana<sup>15</sup> odkazuje pojem „outsider art“ na mimořádné práce lidí, kteří se z různých důvodů ocitli v situaci, kdy nebyli schopni splnit konvenční požadavky na to, aby jejich dílo bylo přijato jako umění. Jak dále uvádí, to, co je činí mimořádnými, je jak absence vzdělání, tak absence „normálních“ motivací – zde MacLagan zmiňuje Freuda a jeho předpoklad, že umělecká tvorba je v posledku motivována snahou o dosažení slávy, peněz a lásky žen.

Jak dále tvrdí, problematickou částí existence tohoto proudu je fakt, že věc, která se ustanovila jako antiteze k uměleckému provozu, jím byla sama nakonec asimilována. Ve své knize se snaží zanalyzovat, co tato proměna znamená pro budoucnost obou.

Je třeba uvést, že nekompromisní požadavky avantgardních uměleckých směrů (dadaismus, surrealismus) úplné zničení konvenčního (akademického) umění neuspěly a v současné chvíli se tak potýkáme s míšením se těchto tendencí. Pod tímto úhlem pohledu je tak možné vykládat i agendu Jeana Dubuffeta,<sup>16</sup> který zpochybňoval status klasických ikon moderního umění jako je např. Van Gogh jako specifickou strategii mířící k propagaci jím uměle vytvořeného (Dubuffet nebyl blázen ani outsider) antikultu, který však může být podezříván z podobných mocenských úmyslů jako oficiální kultura. Toto tvrzení však vyznívá poněkud cynicky, neboť Dubuffet se sám snaží definovat své cíle spíše jako nové chápání dynamiky procesu tvorby než jako poznání umění na okraji jakožto konkrétní kategorie, která tak bude prostě jen ustanovena.<sup>17</sup> Protikladem, respektive protiřečením tohoto může být existence sbírky provozované nadací Jeana Dubuffeta, která čítá přes 1000 děl a 14 000 fotografií umělců, kteří tvořili na tzv. „okraji“. Dubuffet – který se tak stal ambasadorem a propagátorem umění na okraji, však s díly, jež nasbíral, neoobchodoval – alespoň v tomto tak zůstal v protikladu s konvenčním uměleckým světem.

Dubuffet se ve své knize *Dusivá kultura*<sup>18</sup> dotazuje po přesně těch otázkách, které jsou pro mou práci významné. V tomto úryvku např. přemítá nad vztahem umělce k příjemci jeho díla.

*„Umělec je tak rozpolcen mezi dvě protikladné touhy: otočit se k publiku zády a postavit se mu čelem. (...) Někteří tvůrci primitivního umění se chovají, jako by malovali výhradně pro vlastní potřebu a jako by ani v nejmenším netoužili ukázat svá plátna komukoli dalšímu. Při bližším pohledu se naskýtá otázka, jestli se spíše důmyslně neuchýlili k imaginárnímu publiku, které si sami vytvořili, aby tleskalo jejich dílům (nebo je odsuzovalo). Touha být chválen a obdivován velice úzce souvisí s chutí šokovat a vyvolávat skandál; od jednoho k druhému je jen malý krůček, který si umělec ne vždy jasně uvědomuje: v obou případech jde o touhu ohromit, přitáhnout pozornost. Bezpochyby to činí proto, aby prostřednictvím kontaktu s ostatními- kontaktu či konfliktu- dosáhl*

<sup>15</sup> DAVID MACLAGAN, *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*, Londýn: Reaktion books, 2009.

<sup>16</sup> Jean Dubuffet explicitně požaduje kompletní revizi umění: tvrdí, že subverzivní a tvořivá složka umění se stala pouhým povrchem, který tak ani na okamžik nezpochybňuje základy systému. JEAN DUBUFFET. *Dusivá kultura*. Hermann a synové, Praha, 1998, str. 66

<sup>17</sup> Vyvozuji, že tuto procesualnost Dubuffet zavádí právě proto, aby daná díla „ochránil“ před jejich asimilací.

<sup>18</sup> JEAN DUBUFFET, *Dusivá kultura*, Praha: Herman a synové, 1998.

*pocitu spoluúčasti. Zkrátka a dobře, aby bojoval proti odcizení. Tato chtivost kontaktu s publikem na základě jeho ohromování, jeho napadání, se projevuje v chování velkých poustevníků, mnichů, vědomých šilenců, zločinců a všech hledačů hanby. To nás přivádí k překvapujícímu zjištění, že k odcizení můžeme dojít, a pravděpodobně často docházíme, skrze mechanismus, na jehož počátku stojí hledání prostředků, jak tomuto odcizení uniknout. Nebo lépe řečeno, postoj vědomého odcizení nám poskytuje prostředek k boji proti pocitu odcizení nevědomého.*“<sup>19</sup>

Zjednodušeně řečeno tak Dubuffet předkládá, že konformita i nonkonformita jsou formovány na stejném základě, a výsledek tak určuje jen míra překlopení se na (i nevědomě) zvolenou stranu.

MacLagan tvrdí, že to, co nás na dílech podobných umělců přitahuje, je právě ona rozdílnost. Jako její potvrzení pak potřebujeme institucionální klasifikaci:

*„In the case of Outsider Art, no matter how extraordinary or original the work itself may be, the story behind it is intimately involved in establishing its authenticity. We need some evidence that its creator really was insulated in one way or another from the culture they were born into, and their story, even if it consists only of a few bare facts (in the case of old-fashioned psychiatric institutions: date of admission, diagnosis, date of death) provides a basis for this. In a very literal way institutionalization seems the most obvious guarantee that someone is ‘outside’ society: this originally applied to old-fashioned psychiatric confinement and is increasingly the case in the current search for Outsider Art in special studios set up for disabled or mentally ill people.*“<sup>20</sup>

Vyvozuje, že pro podobně charakterizované umění je zesilujícím faktorem existence Dubuffetem analyzované izolovanosti, a s ní pak související fenomén křehkosti, kterému díla takovýchto umělců podléhají.

*„However, there are plenty of other ways of living an eccentric or marginal life, but for obvious reasons reclusive individuals are often hard to track down. Their work, especially when it consists of environments, is also extremely vulnerable to damage or destruction once they have lost control of it. Of course much the same is true for any artist who fails to get recognition during their lifetime, but in the case of Outsiders there is something like a built-in fragility or precariousness both to them and to their work. By the same token, we are intrigued by their peculiarity and their apparent difference from us: a difference that ranges from genial obstinacy to the most extreme forms of withdrawal or non-communication, as in severe autism, for example.*“<sup>21</sup>

Souhrn těchto překážek je pak podle MacLagana to, co nás k podobným dílům poutá.<sup>22</sup> MacLagan se dále snaží zanalyzovat, kam až vede rozšíření trendu outsider umění, a navozuje tak hypotetickou situaci nalezení podivného obrazu na trhu nebo v zastavárně, který si zařadíme do kategorie „outsider umění“. Tento vjem podle něj vede k efektu, jímž je hlubší přemítání nad původem díla než v případě díla, řekněme, standartního. K jeho spuštění může vést i takový detail, jako je teoretický otisk razítka psychiatrické kliniky na zadní straně obrazu. Zároveň uvádí, že takovýto

---

<sup>19</sup> Tamtéž str. 122

<sup>20</sup> DAVID MACLAGAN, *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*, Londýn: Reaktion books, 2009 str. 11.

<sup>21</sup> Tamtéž.

<sup>22</sup> „We wonder what triggered it off and how it managed to survive against so many obstacles.“ Tamtéž str. 12

nález by dnes byl raritou – je nevyhnutelným faktem, že se nelze vrátit do období, kdy Dubuffet začal s prozkoumáváním děl umělců na okraji, které tehdy byly neprobádaným územím. Popisuje také konkrétní praxi sběratelů umění na okraji, jako je Victor Musgrave, kteří cíleně prohledávali charitativní bazary za účelem nalezení podobných děl.

MacLagan umělce na okraji přirovnává k živočišnému druhu, který žil kdysi v divočině a po vyhlášení za ohroženého byl přemístěn do zoologických zahrad (muzeí). To, čemu podle něj nyní čelíme, je to, aby v tomto zajetí nevymřel, anebo nebyl svými lovci vyhuben.

*„Then there is the question of the link, which I have argued is unavoidable, between the social or psychological alienation of the Outsider's lifestyle and the work itself. If their eccentric or marginal situation is somehow bound up with the originality and authenticity of their work, how do we determine the degree of its 'outsiderness'?”<sup>23</sup>*

S nemožností měřit nějak škálu vydědění referuje MacLagan i o samotný termínu outsiderství jako o těžko definovatelném – stejně tak jako o protilehlém termínu „široká veřejnost“.<sup>24</sup>

Existence podobného typu umění poté také logicky směřuje k tázání se po odvěkových otázkách: co definuje normalitu, originalitu nebo vyjimečnost. MacLagan se v knize poté zaměřuje na fakt, že Dubuffetem vytvořená idea nebyla až tak originální jakou by se mohla zdát být (v tomto ohledu je nedílnou součástí zájem surrealistických umělců o artefakty s konotací na umění outsiderů). Tyto a podobné otázky jimž je vymezena celá jeho kniha je však nad rámec této práce, uvádím tedy pouze jakýsi skromný výtah základních myšlenek – MacLagan následně dále tvrdí, že jednou vytyčené hranice mezi umění „outsiders“ a „insiders“ se během 50 let od jejich ustanovení částečně smyly (strategie umělců na okraji byly převzaty i lidmi zcela příčetnými) a tudíž neexistuje jediná celistvá „klasická“ kategorie „outsider umění“, které tak má podle něj ze své povahy perverzní charakter – jakoby se nikdy nehodilo do definic, které pro něj byly připraveny. Navrhovaným řešením je tak bližší pohled na konkrétní díla bez ohledu na to jak podivnými nebo fascinujícími se můžou zdát.<sup>25</sup>

Podle mého názoru dále uvedené příklady z dějin fotografie (MacLagan ve své práci používá v drtivé většině příklady z jiných odvětví jako je malba) toto jen potvrzují.

---

<sup>23</sup> DAVID MACLAGAN, *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*, Londýn: Reaktion books, 2009 str. 161.

<sup>24</sup> V tomto duchu je citován výrok „In the end, there is really no such thing as Outsider Art, no more than there is such a thing as the General Public. There is only the ferment of individuality, that is: the contrary of anonymity and generalisation“ Rogera Cardinala, kterým byl jedním z prvních teoretiků, který se tématu umění na okraji věnoval.

<sup>25</sup> „Outsider Art acts as its own guarantee: it validates itself to the extent that it is compelling and fascinating, and obliges us to acknowledge its singular intensity, its effect of high voltage.“ Roger Cardinal, katalog k výstavě *Outsiders*.



### 1.3. John Szarkowski a pozměnění fotografického paradigmatu

#### 1.4.

Kevin Moore ve své knize *Jacques Henri Lartigue: the Invention of an Artist*<sup>26</sup> překládá celý důkazní aparát pro to, že dějiny fotografie byly proměněny vychytralou manipulací ze strany ředitele MoMA Johna Szarkowského. Moore doslova tvrdí, že Szarkowski schválně představil Lartigueho jako naprosto neškoleného fotografa (používá pro něj označení „true primitive“), který však přes tento handicap dosáhl mistrovství v oboru. Spekuluje zde i o konkrétní motivaci pro toto chování: mělo jím být nalezení chybějícího spojujícího článku mezi Szarkowskimi tehdy vystavovanými umělci jako byl Robert Frank anebo Garry Winogrand.<sup>27</sup> Objevení „zapomenutého mistra“ tohoto typu tak mělo zajistit přiřazení pojmů jako spontaneita, nepředvídatelnost, intimita jako žádoucích označení pro fotografické dílo. Daný příběh tak podle Moorea fungoval obousměrně: jednak podpořil uměle vytvořeného fotografického outsidera, jednak zvýšil zdání autenticity fotografií v té době již vystavovaných a následně těžících z této konstrukce.

Szarkowského kontroverze vychází hlavně z faktu, že měl ve své době nesrovnatelný vliv. Tato asimilace díla jednoho umělce tak měla přinést redefinici v tom, jak je samotná fotografie pojímána – redefinice jejích kořenů a s ní související otázky, co vůbec fotografie jako taková je a co ji ustanovuje její estetickou jedinečnost. Oproti jiným příběhům, rozebíraným v dalších kapitolách, se Lartigue osobně zúčastnil této operace. V následujících letech po výstavě věnoval velkou část svého díla muzejním institucím, a jak říká Moore, přeměnil se na archiv sebe samého. Moore dokládá, jak Lartigue přepsal ruční poznámky ke svým deníkovým zápisům i po desítkách let od jejich vzniku a sám se tak zapojil do tvůrce své vlastní předstírané role naivního dětského umělce.

V recenzi<sup>28</sup> na tuto knihu od Jima Lewise autor tvrdí, že amatérství znamená něco jiného ve fotografiích než v jiných vizuálních oborech – např. v malířství, kde by takové označení podle něj vyvolalo nejspíše přezíravý postoj publika. V rámci fotografie však tato konotace minila spíše lehkost a čistotu záměru. Tato část je poměrně sporná, přesto pravděpodobně spíše neexistovalo tak široké povědomí o fenoménu naivního umění. V případě Lartigueho nebyl amatérismus předstíraný v tom aspektu, že se reálně nestaral o kariéru umělce – jako syn bohatého otce, který byl také amatérským fotografem, neměl v podstatě zapotřebí se starat o jakýkoli typ kariéry. Lewis však podporuje Mooreovu verzi dekonstrukce mýtu v tom, že pokud není daný umělec šilný a dosáhne dospělosti, nemůže být obrazy okolo nepoznamenán.<sup>29</sup> Existuje evidence, že Lartigue byl pravidelným čtenářem (a dokonce předplatitelem) soudobých fotografických časopisů jako *La Vie au grand air*, *Femina* a *Je sais tout*. V sedmnácti letech byly jeho fotografie také v rozličných sportovních a módních časopisech publikovány.

<sup>26</sup> KEVIN MOORE, *Jacques Henri Lartigue: The Invention of an Artist*, Princeton University press, 2004

<sup>27</sup> Garry Winogrand je známý svým extrémně rozsáhlým archivem a také svým obsedantním přístupem k focení. Po jeho smrti se našlo přes 10 000 dále nezpracovaných (zčásti ani nevyvolaných) snímků.

<sup>28</sup> <https://slate.com/culture/2004/09/the-controversial-jacques-henri-lartigue.html>

<sup>29</sup> „The world of images is too much with us; if you know what a picture is at all, you know most of its conventions. And if you're an impassioned student like Lartigue, you probably know almost all of them.“ Tamtéž.

Z výše uvedeného Moore vyvozuje, že konstrukce Lartigueho jako naivního umělce byla stejně pravdivá jako objevení Piltdownského člověka.<sup>30</sup> Lewis však v recenzi uvádí, že Lartigue opravdu v jistém smyslu naivním umělcem byl – spor se zde vede o existenci „naivního pohledu“ – i Lewis doznává, že množstvím okolních obrazů, jež vstřebáváme, se nějakým způsobem stáváme vzdělanějšími, Lartigueho však přesto hodnotí jako zázračné dítě.

Lewis zmiňuje specifčnost oboru fotografie, kdy zatímco v ostatních oborech lidské činnosti (byznys, hudba, tanec, herectví) existuje velké množství podobných příkladů, v oblasti vizuálního umění je toto procento velmi nízké. Jako příklad uvádí Piccassa, který také začal tvořit svá velká díla až v pozdních dvaceti letech – naproti tomu Lartigueho dílo vzniklo v období, kdy mu bylo od 11 do 18 let. Lewis tak obviňuje Moorea, že daný problém přeanalyzovává, tvrdí, že fotografování, které vyžaduje nějakou intelektuální formu práce, je tímto podobné geniálnímu soulovému zpěvu dětí: je jasné, že ve svém věku nemohou mít intelektuální kapacitu, moudrost, které jejich dílo vyjadřuje, ale tento fakt není nic, na čem by mělo záležet, pokud chceme samotný výkon vnímat. Tvrdí, že takový zážitek je buď iluze, anebo nad rámec analýzy a zkušeností – nemůže přece existovat něco tak protirečícího si jako intuitivní technika. Dané dílo je podle něj něco, co můžeme pouze sledovat a obdivovat.<sup>31</sup> Toto zdánlivě snadno přijatelné tvrzení v sobě však skrývá určitou možnost, rozpor, který Lewis nazývá slovem iluze. Domnívám se, že právě rozkrytí této iluze je věnována Mooreova kniha.

Moore se v úvodu své knihy dotazuje opačným směrem: pokud Lartigue nebyl tím, za koho byl vydáván,<sup>32</sup> kým tedy je a jak je možné jeho zvláštní dílo pojmout a korigovat? V úvodu tak naznačuje dvě tendence, kterými se bude zabývat: rozkrytí paradoxního ukotvení Lartigueho v tom smyslu, že je jednak považován za někoho, jehož představitost je vázaná mimo svět umělecké fotografie – někoho, kdo pouze fotografoval svůj život jako hobby – ale na druhé straně jako někoho, kdo byl předchůdcem moderní fotografie. Moore tvrdí, že Lartigueho figura byla unesena z Francie na začátku 19. století (kdy vytvořil drtivou většinu svých fotografií – tato část jeho díla je známá pod označením „boyhood“) a uměle přenesena do kontextu 60. let v USA. Lartigue tak byl podle Moorea připraven jako balíček pro nostalgického amerického konzumenta.<sup>33</sup>

Detailní analýzou a konkrétními příklady pak Moore dospívá k potvrzení své hypotézy o tom, že Lartigue byl specificky trénovaným dítětem, které mělo k dispozici ideální podmínky pro tvorbu svých fotografií, a také inspirací, které mohlo kopírovat. John Szarkowski pak podle něj spatřil v jeho díle infantilní verzi stylu reportáže Henrie Cartier-Bressona a vytušil příležitost vynalézt

<sup>30</sup> Piltdownský člověk (*Eoanthropus dawsoni*) je podvržená fosilie, kterou neznámý pachatel zmátl paleontology v prosinci roku 1912. Její nepravost byla odhalena až v roce 1953. Údajný pozůstatek dosud neznámého pravěkého hominida byl ve skutečnosti lebkou středověkého člověka spojenou s orangutaní dolní čelistí a šimpanzím zubem. Podvodník nikdy nebyl odhalen a o jeho totožnosti se dodnes spekuluje. Podle britského dokumentu, „Největší podvody historie“, byl autorem podvodu právník a amatérský archeolog Charles Dawson.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Piltdown\\_Man](https://en.wikipedia.org/wiki/Piltdown_Man)

<sup>31</sup> „Taking pictures is, in many ways, a kind of performance, and a camera is more like a musical instrument than a paintbrush or a pen. So, looking at a Lartigue print is very much like beholding, say, one of those brilliant child soul singers who come along every so often. You know they can't possibly have the wisdom that their work suggests, but it doesn't seem to matter. The miracle of such artists isn't a question of intuitive technique, for as I say, that's a contradiction in terms. But neither is it simply an illusion. It's something altogether astonishing and inexplicable, an expertise beyond experience, and sometimes all you can do is stand back and admire it.” <https://slate.com/culture/2004/09/the-controversial-jacques-henri-lartigue.html>

<sup>32</sup> Moore píše, že rozumí náchylnosti společnosti považovat Lartigueho za dětského génia nebo nostalgického vypravěče svého života, z pozice historika fotografie však uvádí příměr Lartigueho jako „díry v látce“ která by měla být opravena.

<sup>33</sup> Lartigueho první velká výstava v domovské Francii (Musée des Aarts Decoratifs, Paříž) proběhla až v roce 1975.

zpětně základy pro tehdy nově rodící se „snapshotovou estetiku“ charakterizující dílo jeho svěřence Garry Winogranda. Latrigue sám až do roku 1963, kdy bylo jeho dílo představeno širšímu publiku, kromě sporadického prodeje svých fotografií patrně necítil touhu být uznán za fotografa – většinu svého života se věnoval hlavně malířství.

Moore ve své knize také zmiňuje, že stále trvající zájem o Latrigueho dílo souvisí také změnou, kterou prodělala sama fotografie, která byla postupně přijata za plnohodnotnou součást historie umění. Vidí tak v Latriguovském mýtu unikátní příklad rané bitvy za toto uznání, která pro něj ústí v kritiku historie fotografie. Podle Moorea bychom si měli být vědomi neschopnosti fotografie nahradit paměť a možnosti toho, že fotografie mohou být vždy reinterpretovány tím, kdo přijde po nás.<sup>34</sup>

Je nutné zmínit, že Latrigue tak svým způsobem nahradil Eugene Atgeta, který byl do podobné pozice dosazen před ním. Analýze této problematiky se jako jedna z prvních věnovala Rosalind E. Krauss ve své knize *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.<sup>35</sup> Problematika Atgeta je však natolik komplexní, že by jí (v ideálním případě) mohla být věnována celá demytizující práce.

---

<sup>34</sup> „[...] packing history into photographs is a desperate act and can only lead to disappointment. It is not merely that names and faces will be lost, but that the lives recorded in photographs may be reinvented by those who come after.“ KEVIN MOORE, *Henry Lartigue: an invention of an artist*, New York: Harwad college library, 2003, str. 217

<sup>35</sup> ROSALIND E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: Mitpress, 1985.

## 2.1 Fotografové na okraji

### 2.1.1 Seydou Keita

Na začátku přehledu autorů, jejichž dílo je opředeno auru outsiderství, lze také nalézt v podstatě jednoznačné zneužití tohoto outsiderství ilustrující nerovnoměrnou pozici mezi vykladačem díla, samotným autorem a s ním souvisejícím neetickým nakládáním s autorským právem. Nerespektování původní formy a záměru autora díla manifestuje Geoffrey Batchen na případu malijského fotografa Seydou Keity,<sup>36</sup> který ve svém ateliéru v Bamaku tvořil hlavně portréty pro osobní potřebu portrétovaných. Keita byl výjimečný oproti jiným ateliérům ve městě a pravděpodobně i tradici africké fotografie v tom ohledu, že své klienty fotil v moderních pózách a západním oblečení jako byly obleky a motýlky – jeho vlastní, sedící na motocyklech, anebo držící rádia. V roce 1960, po vyhlášení nezávislosti na Francii, však musel svou práci opustit a svůj archiv čítající okolo 7000 negativů skryl do plechovky, kterou zakopal na dvorku.

Batchen popisuje, jak byl jeho snímkům až v Evropě dodán dramatický kontrast a jak byly zvětšeny do většího formátu než původních 10x15 cm. Keita sám zvětšovací přístroj nikdy nepoužil a jeho výsledné fotografie (tisky) byly tudíž jen poměrně malé kontaktní zvětšeniny. Tuto transformaci, která umožnila Keitovi prorazit na uměleckém trhu v Evropě, tak Batchen označuje za typicky kolonialistickou. Keita vytvářel své snímky záměrně malé také proto, že tak mohly být snadno zasílány poštou a v případě, kdy se jednalo o stylizované portréty určené přímo pro portrétované, také jejich malá velikost souvisela s intimitou – s blízkostí, s jakou byly poté prohlíženy. Naproti tomu, jejich zvětšením se z nich tato kvalita vytratila a staly se z nich spíše jakési obří „umělecké“ objekty.

Negativy Keity se po různých transakcích dostaly až do rukou ředitele CAAC Jeana Pigozziho.<sup>37</sup> Keita byl údajně sám překvapen když zjistil, jak je s jeho dílem nakládáno: některé zvětšeniny vyrobené z jeho negativů byly podepsány bez jeho souhlasu, stejně tak nesouhlasil s již zmíněnými obřími zvětšeninami svých děl. Proti tomu se ohradil jak Pigozzi, tak ředitel kolekce André Magnin, kteří tvrdili, že bez jejich úsilí by bylo dílo Keity kompletně zapomenuto. Poté, co Keita zemřel, byla ustanovena nadace, která se nyní o práva k jeho fotografiím s CAAC soudí.<sup>38</sup>

### 2.1.2 Ernest J. Bellocq

Interpretace díla Ernesta J. Bellocqa je další z kauz, ve které je zaangažován John Szarkowski. Ernest Bellocq je totiž jedním z fotografů, kteří byli jím (a vlastníkem jeho díla Lee Friedlanderem) znovuobjeveni. Jeho negativy obsahující portréty prostitutek ze čtvrti Storyville v New Orleans byly objeveny ve skřínce po jeho smrti v roce 1949. Friedlander negativy zakoupil v roce 1966 a následně byly Szarkowskim vystaveny v MoMA v roce 1970. Christian Waguespack argumentuje

<sup>36</sup> <http://correspondencias.fotocolectania.org/en/2016-en/>

<sup>37</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Contemporary\\_African\\_Art\\_Collection](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Contemporary_African_Art_Collection)

<sup>38</sup> V eseji <https://www.nytimes.com/2006/01/22/arts/who-owns-seydou-keita.html> zmiňuje její autor Michael Rips překerní pozici členů této nadace, která kvůli výdajům na táhlé soudní spory nemá finance na péči a zachování Keitova díla, které je v jejím vlastnictví. Jednou z možných verzí tedy snadno může být to, že jedinými dochovanými artefakty se stanou tisky na kterých je imitace Keitova podpisu.

ve své eseji *Posh and Tawdry*,<sup>39</sup> že Bellocq byl ve své době komerčním fotografem, který ve svém ateliéru fotil zakázky, naproti Szarkowskim prezentované legendě o tom, že Bellocq fotil prostitutky ve svém volném čase.

*“...the pictures themselves suggest that they were not made on assignment but as a personal adventure. It is more likely that Bellocq photographed the women of Storyville because he found them irresistibly compelling.”*<sup>40</sup>

Pro toto tvrzení však neexistuje žádný důkaz: naopak ve své době byly tyto a podobné fotografie zcela běžně užívány pro propagační účely nočních klubů.<sup>41</sup> Szarkowski dále konstruuje mytický obraz Bellocqa jako jakéhosi asexuální neforemného trpaslíka, který byl vůči ženám zakřiknutý. Fotografie tak podle Szarkowského měly být jakýmsi únikem z jeho všední žité reality. Waguespack poté tuto tezi konfrontuje s jednou ze zachovalých fotografií a tvrdí, že:

*„Much of this has since been disproven by Bellocq’s medical records and a surviving photograph which both suggest that he was perfectly average looking.”*<sup>42</sup>

Tato vytvořená figura tak je v podstatě tím samým, čím byla pro Szarkowského reformulace příběhu okolo J.H.Latrigueho – Bellocq tak pro něj plnil funkci jakéhosi proroka fotografických trendů, které se měly stát populárními v 60. letech. Hlavně ve smyslu fotografie jako nástroje pro zaznamenání intimních nebo vnitřních pocitů. Na základě rozboru konkrétních snímků Waguespack také dokládá, že ze snímků není příliš patrné že by Bellocq opravdu měl se svými modely nějaký výlučně intimní vztah – přesto však vyvozuje, že je možné, že toto focení pro něj bylo více než pouhá práce, tyto fakta však nemáme jak zjistit.

---

<sup>39</sup><https://medium.com/exposure-magazine/posh-and-tawdry-inventing-and-rethinking-e-j-bellocqs-storyville-portraits-b47b24042d03>

<sup>40</sup>Oficiální text k výstavě Storyville portraits [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/4550/releases/MOMA\\_1970\\_July-December\\_0070\\_129.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4550/releases/MOMA_1970_July-December_0070_129.pdf)

<sup>41</sup> Fotografie měly jednak prodávat samotné ženy a také alkohol. Waguespack poté v analýze konkrétního snímku („Raleigh’s Rye Girl“) tvrdí, že nelze určit, zda-li model na fotografii propaguje danou značku alkoholu, anebo je alkoholický nápoj na fotografii pouze dekorací a samotná fotografie se tak snaží prodat modelku samotnou.

<sup>42</sup> <https://medium.com/exposure-magazine/posh-and-tawdry-inventing-and-rethinking-e-j-bellocqs-storyville-portraits-b47b24042d03>

## 2.2 Viviane Maier – kouzelná chůva

I dílo Viviane Maier bylo objeveno náhodou. Vlastníkem největší části její pozůstalosti (kufru a krabic, které obsahovaly mimo jiné i negativy s jejími fotografiemi) se stal realitní agent John Maloof, který až posléze díky tomu, že některé z fotografií Maier sdílel na sociální síti Flickr, zjistil, že jsou něčím výjimečné. Následně se stal hlavním tvůrcem spektakulárního příběhu, který z Viviane Maier vytvořil virální senzaci.

Tento příběh je unikátní v tom, že Viviane Maier tvořila výhradně pro sebe bez záměru zaujmout nějaké obecenstvo: neexistují žádná svědectví o tom, že by se pokoušela kontaktovat nějakého galeristu nebo ostatní fotografy, uspořádala výstavu atp. To určitým způsobem souvisí i s metodou, jakou fotografie pořizovala – středoformátovým přístrojem, jehož hledáček pozorovala seshora, přičemž díky tomuto způsobu zaznamenávání nemusela navazovat s lidmi oční kontakt, v kontradikci vůči tradici dokumentární/street fotografie (tento termín samozřejmě nebyl v 50. a 60. letech, kdy tvořila, ještě ustanoven), která byla většinou focena na aparát typu Leica. Ve formě záznamu lze najít paralelu s Diane Arbus, její fotografie však vypadají podobně pouze formálně; ve způsobu fotografování scény je zde rozdíl v tom, že Vivian Maier většinou nedělala variace určitého snímku. Právě tato část analýzy jejího díla je ale problematičtější, protože celý její archiv je širší veřejnosti zprostředkován ne skrze profesionální kurátory, ale skrze náhodné osoby, které zakoupily části jejího díla poté, co nebyla schopna dála platit za jeho úschovu ve veřejném skladu.

V případě Viviane Maier je klíčovým pojmem její údajný amatérismus, jehož interpretace se může jevit klíčovou. Při prohlížení jejích snímků nemůže být pochyb o tom, že dosáhla mistrovství v daném oboru, nálepka „amatérské“ fotografky tak byla podle kritiků interpretace jejího díla použita jako součást marginalizace její vlastní osobnosti, která byla pro potřeby prodeje příliš složitou.

V současné době stále probíhají soudní spory o to, kdo a jak vlastně může s jejím dílem nakládat. Při pronájmu v podobném typu skladu je většinou podepsána smlouva o tom, že v případě nevyzvednutí věci se nájemce zříká práv na uschované věci. Viviane Maier však takovou smlouvu nepodepsala a John Maloof má proto právo jen na samotný obsah, který zde našel. Dalším z významných vlastníků díla Maier je Jeffrey Goldstein, jenž založil firmu „Vivian Maier Prints Inc.“, a který vlastní nepoměrně menší část díla (jedná se zhruba o 2000 tisků a 20 000 negativů, oproti Maloofovi, který vlastní okolo 100 000 negativů). Protože se nepodařilo najít žádného dědice,<sup>43</sup> byl státem Illinois ustanoven správce jejího majetku, který po období chaosu začal tyto práva vymáhat – v roce 2017 byly podány žaloby na tři galerie, které prodávaly reprodukce fotografií Maier. On sám však byl zažalován Goldsteinem, který argumentoval tím, že profesionálním zpracováním dochází k navýšení hodnoty díla, jež by bez něj dál mohlo ležet zapomenuté ve skladu. Tento nárok však nebyl soudem uznán, a Goldstein tak byl obviněn z nespravedlivého obohacení. Goldstein nakonec většinu děl prodal The Bulger Gallery v Torontu, a to zčásti proto, aby se vyhnul dalším nekonečným byrokratickým řízením,<sup>44</sup> a také aby zamlžil

<sup>43</sup> Alespoň formálně však stále probíhá pátrání po jejím bratrovi Karlovi, který se ztratil před 60 lety, což ještě dále komplikuje právní situaci.

<sup>44</sup> Podle Goldsteina je problematičtější také to, že federální úřad pro autorská práva bude muset, jen z jeho sbírky, jednotlivě zaregistrovat enormní množství – okolo 160 000 snímků. O tyto snímky se vede další soudní spor, neboť

skutečný počet reprodukcí, které z nalezených negativů vyrobil.

Dílo je tak v současné době zatíženo těmito obstrukcemi, a pro jeho vlastníky je nemožné s ním nákladat ve smyslu generování zisku, ze kterého jak shodně Maloof i Goldstein uvádějí, bylo financováno jeho další zpracování a digitalizace.

Abigail Solomon Godeau se ve své eseji<sup>45</sup> o Vivien Maier staví k těmto zpracovatelům archivu kriticky. Ty, kteří jsou zapojeni do tohoto obchodu, nazývá „hráči“, kteří mají „zájmy“. Goldstein však tomto rozhovoru tvrdí,<sup>46</sup> že není vypočítavým překupníkem, ale pouhým sběratelem, kterému se dílo prostě zalíbilo:

*„None of us really had business backgrounds but it was keeping up with what the level of interest that was growing out there. So I tell people that I'm not a gambler. I don't play poker. And now looking back, I don't know what I was thinking when I did this. It was just getting caught up in the beauty of the art, and people's interest in it.“<sup>47</sup>*

Solomon Godeau svědčí, že existuje rozdíl v tom, jak je obraz/tisky reprodukován. Ty, které prošly profesionálními laboratořemi a Maloofem, jsou mnohem ostřejší než snímky v jiné knize, jež jsou kopiemi originálních dobových tisků. Vystává otázka: pokud by Vivienne Maier záleželo na těchto tiscích (a vůbec jejich kvalitě), proč jich neudělala víc? Na tyto otázky částečně odpovídá Maloofem natočený dokument „Finding Viviane Maier“.<sup>48</sup> Technicky se stalo to, že Maier přestala vyvolávat a tisknout své fotografie poté, co ztratila přístup k temné komoře, kterou mohla využívat v jedné z místností, které jí byly jako chůvě přidělena. Mohla si je však nechat tisknout i jinde – to však neudělala. V dokumentu BBC „Who Took Nanny's Pictures“<sup>49</sup> vypovídá zaměstnanec obchodu, kam jednu dobu nosila své filmy vyvolat, že své snímky nikomu neukazovala. Související námitkou proti její popularizaci tedy je, jestli by vůbec stála o to, aby její fotografie někdo viděl. Tento moment se objevuje i ve „Finding Vivienne Maier“, kdy John Maloof říká: „I can't help feeling a bit frankest sequences, can't help but feel a little uncomfortable or guilty, exposing the work of someone who didn't want to be exposed.“<sup>50</sup>

Solomon Godeau ve své eseji tvrdí, že potřebujeme kategorizovat autory ve smyslu umělého hledání souvislostí, proto, abychom si usnadnili psaní historie. Vymezuje se i celkově vůči pojmu „street fotografie“ jako něčeho pochybného a vágního:

*„I have written elsewhere about the dubious generic category of 'street photography', a category so capacious as to be effectively meaningless. While there exist hundreds, if not thousands of photographers, many anonymous, who have made pictures on the street since photography's earliest years (and for many different reasons and purposes), this does not in and of itself constitute a coherent genre.“<sup>51</sup>*

---

Goldstein je díky tomu, že je zpracoval, považuje za svůj soukromý majetek.

<sup>45</sup> <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-by-abigail-solomon-godeau/>

<sup>46</sup> <https://petapixel.com/2015/05/17/interview-jeffrey-goldstein-on-why-hes-suing-vivian-maiers-estate/>

<sup>47</sup> <https://petapixel.com/2015/05/17/interview-jeffrey-goldstein-on-why-hes-suing-vivian-maiers-estate/>

<sup>48</sup> <https://www.imdb.com/title/tt2714900/>

<sup>49</sup> <https://www.bbc.co.uk/programmes/b0366jd5>

<sup>50</sup> <https://www.imdb.com/title/tt2714900/>

<sup>51</sup> <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-by-abigail-solomon-godeau/>

Následně argumentuje, že to, co bylo vždy vydáváno nebo označováno za „street fotografii“, bylo vždy používáno k posvěcení práce velmi úzké skupiny fotografů jako byl Robert Frank či Cartier Bresson, a že mezi tradičními představiteli tohoto žánru nikdy nepatřily ženy. I samotné fotografování na ulici je podle ní hlavně maskulinní doménou – uvádí zde příklady mužské výsady aktivního pohledu a relativní zranitelnosti žen ve veřejném prostoru. Dále vyvozuje, že to, co provozovala Vivienne Maier nebyla práce „amatéra“, což je další z přívlastků, kterými je její dílo popisováno:

*„In any event, despite her distance from photography as a métier, Maier’s life-long picture taking, made primarily in public space, was anything but the hobby of an amateur, despite its private motivation. To what extent this was a function of her asocial existence, her extreme eccentricity, her apparent asexuality, who can say? Like so much else of Maier’s life and work, this is not an answerable question.“<sup>52</sup>*

Amatérismus Vivienne Maier je sporný také proto, že v její pozůstalosti bylo nalezeno množství fotografických knih. Stejně tak je docela dobře možné, že navštěvovala MoMA v New Yorku, kde byly tehdy fotografie vystavovány hojně.<sup>53</sup>

V předmluvě k monografii vydané z prací,<sup>54</sup> které se nachází v Maloofově archivu, uvádí Laura Lippman paralelu s jiným posmrtně objeveným umělcem, chicagským Henrym Dagerem,<sup>55</sup> a tvrdí v souladu s Lichter-Marck, že práce Vivienne Maier byla „chytrá a záměrná“. Neoznačuje ji proto jako „outsider artist“. Rozdíl mezi Vivienne Maier a jinými podobnými umělci podle ní také spočívá v tom, že si vážila své práce, o čemž svědčí to, že se svých děl nezbavovala, naopak kufry se svým dílem měla vždy u sebe, když se stěhovala za prací.

Pokud je podle Abigail Solomon nález Vivienne Maier podezřelý, Joan Fontcuberta ve svém dialogu s Geoffreym Batchenem hovoří rovnou o „autorském spiknutí“, kterému pro svou přitažlivost chtěli všichni uvěřit.<sup>56</sup> Viníkem je John Maloof, který podle nich vytvořil falešný mýtus o jakési fotografické Mary Poppins. Film „Finding Vivienne Maier“ poté řadí do žánru mockumentary: filmu – dokumentu, který prezentuje fiktivní charakter jako skutečné.

Zajímavou analýzu díla Vivian Maier nabízí Rose Lichter-Marck ve svém článku „Viviane Maier and The Problem of Difficult Woman“.<sup>57</sup> Věnuje se kritice dokumentu a zmiňuje např. manipulaci, která staví samotné povolání chůvy do protikladu člověka, který by mohl mít umělecké ambice. Joel Meyerowitz (kterého v dopise Batchen kritizuje, za to, že svým vystoupením v dokumentu mu dodává na důvěryhodnosti) v dokumentu spekuluje, že práce chůvy ji umožnila být *s lidmi*, ale ne být *součástí lidí*, jako by i samotná volba konkrétní profese byla konceptuálním rozhodnutím, a ne jakýmsi zoufalým východiskem z nouze. Zároveň je to i jedna z mála věcí, na které panuje obecná shoda, a to sice že Vivian Maier si cenila nadevše svobody, kterou jí umožnila

<sup>52</sup> <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/vivian-maier-by-abigail-solomon-godeau/>

<sup>53</sup> K této hypotéze existuje skoro důkaz, a sice portrét Salvatora Dalího před budou MoMA, na výstavě „Five French Photographers“ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2417>

<sup>54</sup> JOHN MALOOF, *Vivienne Maier - A photographer found*, USA: Harper 2014

<sup>55</sup> Henry Darger (pravděpodobně 12. dubna 1892 – 13. dubna 1973) byl americký spisovatel a výtvarník, pracující jako vrátný v Chicagu a objevený až po své smrti. V anglicky mluvícím světě je slavný pro svůj posmrtně objevený pohádkový román *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion* (volně přeloženo: *Příběh Vivianových děvčat aneb co bylo známo v Království nereálna za dob, kdy zuřila Glandecsko-Angelinská válka, způsobená povstáním dětských otroků*), který čítá 15 145 stránek včetně několika set naivních ilustrací kresbou a vodovými barvami a je proto považován za nejrozsáhlejší román psaný latinkou. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Darger](https://cs.wikipedia.org/wiki/Henry_Darger)

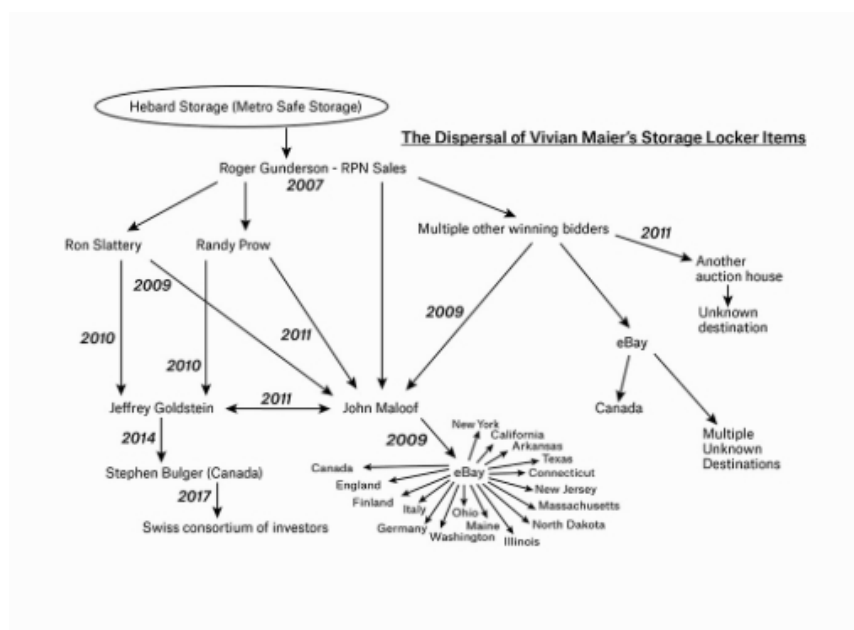
<sup>56</sup> <http://correspondencias.fotocolectania.org/en/2016-en/>

<sup>57</sup> <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/vivian-maier-and-the-problem-of-difficult-women>



právě práce chůvy. Lichter Marck proto kritizuje vyznění dokumentu, který prezentuje, že bychom měli s Maier soucítit za její samotu, temné stránky a bezvýznamnost. Ptá se, jestli ji musíme nutně učinit mučedníkem, anebo jí můžeme dovolit mít takový život, jaký chtěla. Jako důkaz pro toto tvrzení používá sbírku mnoha autoportrétů, která tvoří samostatnou kategorii její tvorby, a jež dokazují, že si byla sama sebe vědoma. Film podle Lichter-Marck ukazuje, jak problematické je zobrazení opravdové „ženské osobnosti“, jakoby tento typ zobrazení už ze své podstaty byl nepřijemný, anebo přímo nepřátelský a konfrontující.

Pamela Bannos ve své knize *Vivian Maier: A Photographer's Life and Afterlife*<sup>58</sup> překládá, jak sama tvrdí, protipól výkladu života a díla Vivienne Maier tak, jak byl vyprávěn právě vlastníky jejich tisků a negativů. V knize popisuje fakt, že kompletní rekonstrukce archivu je nemožná právě proto, že její dílo bylo objeveno a rozprodáváno formou aukcí. Tato fragmentace jejího díla pak částečně mohla způsobit vznik označení „fotografické chůvy“ a přizivila tak vznik kultu záhadnosti Vivienne Maier.



(obr.č.2 ilustrace z knihy *Vivian Maier: A Photographer's Life and Afterlife*)

Detailní analýzou pohybu a rekonstrukcí fotografické činnosti Vivienne Maier tak vyvstávají konkrétní odlišnosti od filmového příběhu, jako příklad Bannos uvádí sérii fotografií, které Maier vytvořila ve Francii:

*„These three thousand skillful photographs from 1950–51—not naive snapshots made with an ancient cardboard box camera—introduce Maier as the incessant picture taker that she would remain for decades.“*<sup>59</sup>

Z tohoto počtu (a nepoužití amatérského fotoaparátu) vyplývá, že Vivien Maier byla fotografem/umělcem ještě předtím, než se finálně přestěhovala do New Yorku a začala pracovat

<sup>58</sup> PAMELA BANNOS, *Vivian Maier: A Photographer's Life and Afterlife*, Chicago: University of Chicago Press, 2017.

<sup>59</sup> Tamtéž str. 154

jako chůva. Konstrukce mýtu tak začala probíhat právě v momentě, kdy Maloof zveřejnil na sociální síti Flickr svůj příspěvek s otázkou, zdali je její dílo vystavovatelné a co by s ním měl udělat. Maier tak byla od začátku prezentována jako někdo, kdo byl fotografem až v druhé řadě. V šíření této zprávy tak oproti fotografům z předchozí kapitoly sehrál klíčovou roli internet. V ten moment už také na internetu existovaly stovky reprodukcí jejího díla, které učinily nemožným zpětné posouzení porušení autorských práv. Dalšímu šíření v klasických médiích potom byl článek s bulvárním titulkem „Little Miss Big Shot: Fifties America Exposed—by a French Nanny,“ uveřejněný v britském deníku Independent.<sup>60</sup> John Maloof se také rozhodl zveřejnit a propagovat jiné fotografie než ty, které si Vivienne Maier nechala zvětšit; jeho cílem bylo zřejmě najít paralelu mezi jinými street-fotografkami jako byla Lisette Model anebo Diane Arbus. V důsledku toho byly také pomínuty části archivu jako byly barevné fotografie, portréty, anebo reportáže. Bannos také přidává další důkazy jako nalezené předpisy o způsobu zvětšování fotografií, které tak svědčí o zájmu Maier o vzhled daných tisků.

*„In this time, Vivian Maier experimented and printed with at least eight different types of paper that had a variety of tones and surface textures and were dominated by warm blacks and fine grain surfaces. As in her repeated instructions to professional printers, she rejected glossy photos.“<sup>61</sup>*

Maloof také ve svém filmu zatajil, co se přesně odehrálo v období 18 měsíců, které uběhly od doby kdy boxy s negativy a tisky pořídil, do momentu, kdy přidal příspěvek na Flickr – tedy prodej jejího díla ve formě digitálních souborů na serveru Ebay a existenci dalších rozsáhlých částí archivu, jež vlastní jiní sběratelé. Až komickou vložkou je poté to, že snímky, které v této rané fázi prodal, později zkupoval zpět. Ve filmu jsou také faktické chyby jako např.:

*„The distortions occurred on every scale. In 1957, Vivian Maier did detailed research for a trip to South America, and John Maloof owned her proposed itinerary. He therefore described the trip and showed some photographs that seemed to be from South America. But as we know, Maier never went on that tour. Conversely, Maier did travel to the subarctic a few months later, a trip Maloof’s film did not represent.“<sup>62</sup>*

Z Vivienne Maier se tak díky vykonstruovanému příběhu stal virální fenomén, do kterého byly projektovány všechny tyto zavádějící informace. Bannos svědčí o tom, že postava Maier se stala základem pro taneční vystoupení, vznikla kniha poezie založená na jejím příběhu, v Londýně byla připravena divadelní hra se souvisejícím tématem soukromí, bylo po ní pojmenováno náměstí v rodném městě atd. Bannos obrací Maloofův narativ naruby tím, že tvrdí, že Maier byla v první řadě fotograf a její složitá osobnost bylo něco, co nemělo přímý vliv na její tvorbu v tom smyslu, že by její práce byla jakýmsi bočním únikem z nekvalifikované práce.

*„Vivian Maier was a fiercely independent woman who lived the life of a photographer while also working as a nanny. She had a difficult personality, she was a hoarder, and she sought anonymity. These qualities may ultimately have little to do with her photography, but together they form a*

---

<sup>60</sup><https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/little-miss-big-shot-fifties-america-exposed-ndash-by-a-french-nanny-1811040.html>

<sup>61</sup> PAMELA BANNOS, *Vivian Maier: A Photographer's Life and Afterlife*, Chicago: University of Chicago Press, 2017, str.348.

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 494.

*picture of a woman who chose to remain unknown.*“<sup>63</sup>

Vyznění objemné knihy Pamelý Bannos je cenným příspěvkem k náhledu na život Vivien Maier i díky upozorněním na manipulace objevující se ve filmu *Finding Vivienne Maier*, a aspiruje tak na to stát se jakousi novou mapou podle které by mohly další generace diváků na její dílo nahlížet. Tento obrat nicméně nemůže nastat do té doby než bude možné její dílo kompletně zpracovat a s ní související nutnost vyčkat zdali soudy ponechají dílo v rukou soukromých investorů, kteří (jak se již ukázalo) s ním nákladají vysoce selektivním způsobem a kterým přes veškerý obdiv k dílu Vivien Maier nezbylo nic jiného než prodávat její dílo pod (podle Bannos dehonestující) nálepkou zázračné chůvy. Podle mého názoru je detektivní úsilí Bannos nezpochybnitelným rozšířením náhledu na Vivien Maier, a souhlasím s její operací považovat hlavně fotografickou práci Vivienne Maier za to co by mělo být nejvíce viditelné, to co jí samotné bylo nejvíce vlastní.

---

<sup>63</sup>Tamtéž str. 578

### 2.3. Libuše Jarcovjáčková, česká Nan Goldin

Svým vyzněním velmi podobným mytickým konstruktem jako v případě Vivienne Maier je obestavěn také veřejnosti prezentovaný obraz české fotografky Libuše Jarcovjáčkové. Samotný životní příběh je sice v zásadních faktorech odlišný – Jarcovjáčková nikdy své dílo neskrývala,<sup>64</sup> má formální fotografické vzdělání a pedagogickou činnost – i tak je ale její obraz vytvářen s důrazem na její „outsiderství“. Nelze tvrdit, že by tato nálepka byla jakousi uměle vytvořenou fabulací – jedná se zde spíše o konkrétní provedení interpretace jejího díla

Stejnou roli, jakou sehrál v příběhu a následnému průlomu do širším povědomí o Maier dokument „Finding Vivienne Maier“, hraje v prezentaci Jarcovjáčkové nedávno vydaná monografie Černé roky,<sup>65</sup> která byla financovaná crowdfundingovou kampaní. Vydání této knihy také mělo znamenat jakési uzavření (spíše sledu) několika kapitol v životě autorky a demonstrovat tak v této formě její vítězství nad nepřízní osudu. V textu, který uvádí tuto kampaň,<sup>66</sup> je zdůrazněna autenticita jejího díla a Jarcovjáčková je v něm také označena za českou Nan Goldin:

*„Autentické fotografické a literární deníky z let 1971–1987 významné undergroundové fotografky Libuše Jarcovjáčkové přezdívané česká Nan Goldin. Ždímání černobílé všednosti Prahy, Berlína a Tokia odhalující krásu i marasmus doby.“<sup>67</sup>*

Kromě autenticity je zde akcentován také „undergroundový“ charakter díla Jarcovjáčkové, která je tak touto – následně přejímanou –<sup>68</sup> přezdívkou dána do jakéhosi univerzálního světového kontextu, díky podobnosti jejího díla se slavnou americkou fotografkou. Hlavně rané dílo Jarcovjáčkové však formálně spíše připomíná tvorbu Vivienne Maier anebo Diane Arbus – její snímky jsou pořízeny na středoformátový fotoaparát a jsou černobílé.<sup>69</sup> V protikladu k tomu je dílo Nan Goldin spjata hlavně

<sup>64</sup> Naopak Libuše Jarcovjáčková má za sebou poměrně bohatou výstavní činnost, viz <http://www.jarcovjakova.com/pages/cv/>.

<sup>65</sup> BARBORA BARONOVÁ, LIBUŠE JARCOVJÁKOVÁ, *Černé Roky*, Praha: wo-men, 2017.

<sup>66</sup> <https://www.hithit.com/cs/project/2932/libuse-jarcovjakova-cerne-roky>

<sup>67</sup> Tamtéž.

<sup>68</sup> <https://artalk.cz/2018/09/04/tz-libuse-jarcovjakova-2/> „Česká Nan Goldin“ či „máma snapshotů v Čechách“ – Libuše Jarcovjáčková – v Galerii Fotografic představí formou velkoformátové projekce dosud nepublikovaný projekt Kimochi: Postele a pokoje, který i přes svou nahodilou strukturu vykazuje prvky unikátního časosběrného dokumentu.

<sup>69</sup> Rozdílnosti interpretace černobílé vs barevné fotografie se věnuje Vilém Flusser v knize *Za filosofii fotografie*, str.34, kde tvrdí že: „[...] Naivní divák vidí, že se ve fotografickém universu setkáváme s černobílými a barevnými konfiguracemi. Ale existují vůbec černobílé a barevné konfigurace ve světě „tam venku“? A jestliže neexistují, jaký je potom vztah fotografického universa ke světu „tam venku“? Již touto otázkou se naivní divák ocitá v samém středu filosofie fotografie, které se chtěl vyhnout. Černobílé konfigurace ve světě být nemohou, neboť černá a bílá jsou mezní, „ideální“ případy: Černá znamená totální nepřítomnost všech světelných vln, bílá totální přítomnost všech vln. Černá a bílá jsou pojmy, například teoretické pojmy optiky. Protože černobílé konfigurace jsou teoretické, nemohou ve světě skutečně existovat. Ale černobílé fotografie existují skutečně. Černá a bílá neexistují, ale měly by existovat, neboť kdybychom mohli vidět svět černobíle, byl by logicky analyzovatelný. V takovém světě by bylo všechno buď černé nebo bílé, nebo směs obojího. Nevýhodou černobílého nazírání světa by ovšem bylo, že směs by nedopadla barevně, nýbrž šedivě. Šedá je barva teorie: což ukazuje, že z teoretické analýzy nelze už svět zpětně syntetizovat. Černobílé fotografie to předvádějí: jsou šedé, jsou obrazy teorií. Lidé se pokoušeli představit si svět černobíle již dávno před vynálezem fotografie. Uvedme dva příklady takového předfotografického manicheismu: Ze světa soudů vyabstrahoval člověk soudy „pravdivé“ a „nepravdivé“, a vybuodoval z těchto abstrakcí aristotelskou logiku s její totožností, rozdílem a vyloučením třetím. Moderní vědy založené na této logice skutečně fungují, přestože žádný soud není naprosto pravdivý či nepravdivý a přestože se každý pravdivý soud, podrobíme-li ho logické analýze, redukuje na nulu. Druhý příklad: Ze světa jednání vyabstrahoval člověk jednání „dobrá“ a „zlá“ a vybuodoval z těchto abstrakcí náboženské a politické ideologie. Společenské systémy na nich založené skutečně fungují, přestože žádné jednání není naprosto dobré nebo naprosto zlé a přestože se každé jednání, podrobíme-li je ideologické analýze, redukuje na pohyb loutek. Manicheismem stejného druhu jsou černobílé fotografie, jenomže mají k dispozici fotoaparáty. A také ony skutečně

s barevnou fotografií a fotoaparátem na 35mm film.<sup>70</sup> Blížkost obou fotografek však lze nalézt ve fotografování (zvláště ve své době marginalizovaných) subkultur, prostředí plného drog a alkoholismu a spřízněnost s žánrem zvaným „snapshot“, tedy zdánlivě neumělecky či jako z rodinného alba vypadajících fotografií. Sama Jarcovjáčková pak svědčí, že v době, kdy její fotografie vznikaly nebyl tento žánr ještě ustanoven – minimálně o něm nevěděla.

Kniha *Černé roky* je vystavěna jako kombinace fotografií a deníkových zápisů Jarcovjáčkové. Při sledování fotografií je tak čtenář vystaven textovému komentáři, který fotografie uvádí do kontextu či je nějakým způsobem dovysvětluje. Kniha samotná je uvozena deníkovým zápisem, ve kterém Libuše Jarcovjáčková popisuje návštěvu hospody a uvádí tak diváka do svého spektaklu, odehrávajícího se v kulisách Prahy v období normalizace.<sup>71</sup> V podstatě všechny deníkové útržky v knize neustále zdůrazňují její alkoholismus, slabou vůli a pocit jakéhosi neustálého selhání. Jarcovjáčková toto sama reflektuje v deníkovém zápisu, souvisejícím s ukončením FAMU, kde tvrdí, že o radostných událostech nepíše, že ty spíše prožívá. V rámci vydání knihy také proběhla oficiální událost, v rámci které byli představeni členové týmu, kteří se na vydání knihy podíleli. Po otázce na hlavního grafického editora, jaký měl dojem z práce, spočívající v každodenním několika hodinovém prohlížení se fotografiemi Libuše Jarcovjáčkové padla odpověď, že to byla „šilná depka“, čemuž se v sále obecenstvo chlácholivě zasmálo. Tento obraz nekonečného zmaru pro mě osobně kontrastoval s prací Jarcovjáčkové, jak ji představila na svém semináři pro studenty ateliéru dokumentární fotografie na FAMU. Její prezentace,<sup>72</sup> obsahovala fotografie, které byly nově zdigitalizovány z jejího archivu a doplňovala tak její (většinou přítomných studentů fotografie) známé snímky, které byly do vydání knihy – a na jejím webu stále jsou – rozděleny na konkrétní projekty (Night Shift, T-club, West Berlin, ...). V rámci přípravy knihy byly už existující fotografické série doplněny o tyto nové fotografie a předtím nikdy nepublikovaný přepis intimních deníků Jarcovjáčkové. V rámci své prezentace však Libuše Jarcovjáčková nečetla z těchto restaurovaných poznámek, ale doplnila slideshow komentářem, který se nesl v jiném duchu, vyzníval jinak, než jak je rozvržena její monografie.<sup>73</sup> V následné diskusi se poté sama ohradila proti přezdívce „česká Nan Goldin“ s tím, že Nan Goldin se velmi záhy po svém objevení stala prominentní osobností, která byla podporována Joelem Meyerowitzem, zatímco ona byla nucena žít svůj marginalizovaný život. Tento fakt v kontextu nevyzníval jako závistivý povzdech, spíše jako faktické upřesnění reality.

V tomto vidím největší nefunkčnost monografie *Černé roky*: viděl jsem ty samé fotografie interpretovány přímo jejich autorkou a poté její knihou, která se vzhledem ke svému rozsahu a ceně zajisté stane hlavním zdrojem pro výklad života Jarcovjáčkové – nedá se totiž předpokládat vydání jiného podobně rozsáhlého souboru jejího díla, který by nějakým způsobem pozměnil jednou nastavený náhled. Podle mého názoru byla Libuše Jarcovjáčková dosazena do pozice pasivně trpící osoby, která musí snášet svůj jakoby předurčený jobovský osud. Je jasné, že při rozhodování o konceptu knihy je nutné učinit rozhodnutí, která nějakým způsobem dají smysl tomu, aby z

---

fungují[...].“ Na další straně poté dále zpřesňuji definici tímto tvrzením: „Černobílé fotografie jsou magií teoretického myšlení, neboť proměňují teoretický lineární diskurs v plochy. V tom spočívá jejich osobitá krása, totožná s krásou pojmového universa. Mnozí fotografové proto také dávají přednost černobílým fotografiím, protože se v nich jasněji odhaluje vlastní význam fotografie, totiž svět pojmů.“

<sup>70</sup> Jarcovjáčková později také používá hlavně fotoaparát na 35mm film, drtivá většina jejích snímků je ale černobílá.

<sup>71</sup> Kniha později kombinuje i fotografie z fotografických sérií z výjezdů Jarcovjáčkové za hranice České republiky.

<sup>72</sup> Prezentace proběhla týden před představením knihy, 20.12.2016.

<sup>73</sup> Jako konkrétní příklad si pamatuji si pamatuji dokonalý úkaz surrealistické objektivní náhody spočívající v tom, že si v Berlíně zakoupila veselou pohlednici, na které byl motiv nohou a další den si svou vlastní nohu zlomila jak dokládá autoportrét z nemocnice. V knize tento mini příběh chybí, lze si však představit s jakým nánosem patosu by mohla být tato zlomenina prezentována.

fotografického souboru vzniklo něco tak specifického, jako je právě fotografická kniha. A existence reálného, postupně psaného deníku Jarcovjácové, který snad mohl naplnit prostor mezi jednotlivými dvoustranami nějakou další hodnotou svým provedením namísto toho příběh Jarcovjácové zplošťuje. Dle mého názoru tak kniha neselhává v tom, že by zamlčovala<sup>74</sup> nebo lhala o tom, kým Libuše Jarcovjácová byla, ale tím, že o ní vypráví (ne až moc – což je další z častých citovaných povzdechů Jarcovjácové v knize)<sup>75</sup> s až přílišným důrazem na její utrpení, kterého jakoby si ona sama si bez pomoci editorů ani nebyla vědoma.<sup>76</sup>

Toto východisko je však sporné. Po přečtení rozhovoru s Jarcovjácovou, a zejména tohoto útržku: „[...] *A do třetice – prošla jsem desetiletím velké izolace, kterou způsobily zdravotní problémy (především vleklé deprese). V té době jsem byla ráda, že jsem ráda a celý fotografický svět šel mimo mě (samozřejmě krom autoterapeutických fotografických deníků, které jsem si spolu s psanými deníky vedla snad celý život),*“<sup>77</sup>

jsem musel provést revizi vlastního názoru v tom smyslu, že tato zkušenost Libuše Jarcovjácové je svým způsobem nesdělitelná, tudíž pro někoho může znamenat zvolená forma knihy přesvědčivý způsob, jak o vytvořeném díle informovat v tom smyslu, že Jarcovjácová zřejmě opravdu žila v mnou kritizované pozici někoho, kdo trpí, nemá však přes veškeré vynaložené úsilí a vůli tento stav změnit. Kniha jakoby však tuto paralýzu rozšiřovala na celý její aktivní život. Dalším střípkem potom může být tato diplomová práce,<sup>78</sup> která obsahuje rozhovor s fotografkou ve kterém se autorka dotazuje na obsah jednotlivých fotografií.

*„JH: Pečlivě jsem si prohlédla tvoje soubory na webu, přestože je na nich smích a veselí, nepřipadají mně radostné a veselé?*

*LJ: „Nevím, myslím si o sobě, že nejsem žádný melancholik, ale pravdou je, že v těch snímcích moc veselí obsaženo není. I když jsem se s kamarády za svůj život dosyta nachechtala, vím, že lidé mají mnohdy takové starosti, s nimiž si nevědí rady a že je to na nich, přestože se smějí, jakoby vidět.“*<sup>79</sup>

V rámci budoucnosti interpretace díla Libuše Jarcovjácové by jako předzvěst mohl sloužit její soubor „Mum“, v němž Jarcovjácová zachytila intimní portrét své umírající matky, o kterou se musela starat.<sup>80</sup> Samotný soubor je uvozen následujícím textem:

*„My mum planned her own death. She wanted to die at the right time, as she used to say, so that no one would have to look after her. In her diary for 2002, she wrote that her main task for the year was “To die!” Fortunately, she did not manage to do this...“*<sup>81</sup>

<sup>74</sup> Kniha neobsahuje faktografické chyby anebo vymyšlené části – v tom splňuje zdání autenticity

<sup>75</sup> (...) Už podruhé v tyto dny si uvědomuji, ŽE MOC MLUVÍM. A hlavně o sobě věci, které by bylo mnohem prospěšnější neříkat, sypu z rukávu BARBORA BARONOVÁ, LIBUŠE JARCOVJÁKOVÁ, *Černé Roky*, Praha: women, 2017, str. 69

<sup>76</sup> Zde se dá spekulovat o funkci deníku – ustálené slovní spojení – vylítí se do deníku ve smyslu zbavení se daného pocitu.

<sup>77</sup> <https://afop.cz/blog/rozhovory/fotografka-libuse-jarcovjakova/>

<sup>78</sup> <http://www.itf.cz/dokumenty/jitka-horazna-fotografka-libuse-jarcovjakova.pdf>

<sup>79</sup> Tamtéž

<sup>80</sup> Soubor je velmi odlišný předchozí tvorby po formální stránce: je nafocen na mobilní telefon a fotografie jsou barevné. Jarcovjácová svědčí, že v rámci péče o matku s ní musela strávit 974 dní v uzavřeném prostoru jejího bytu. Nabízí se zde paralela s omezeným životem, který musela vést v důsledku omezené možnosti cestovat před rokem 1989. I proto tak působí jako celistvá součást jejího díla.

<sup>81</sup> <http://www.jarcovjakova.com/albums/mom/>

Při použití anglického slova „manage“, které je podle zažitého slovníkového výkladu používáno s důrazem na řízení nebo vedení něčeho, vidíme specifický humor Libuše Jarcovjákové: cítíme, že fotografka nevidí v neschopnosti své matky umřít selhání. Jarcovjáková tento soubor dále komentuje v tomto rozhovoru,<sup>82</sup> kde vysvětluje, že fotoaparát vidí jako psychoterapeutický nástroj, jako nástroj, který začala používat, když jí začaly při péči o nemocnou matku docházet síly. A dále pak říká: „*Žily jsme příběh, který nemohl dopadnout dobře, ale žily jsme ho i díky fotografování intenzivně a také velmi vědomě.*“<sup>83</sup>

V tom, jak Libuše Jarcovjákové o svém díle hovoří, je cítit právě toto uvědomění samy sebe. Nejlepším vykladačem svého díla je tak podle mě ona sama. V kontextu toho se může zdát paradoxní, že podrobuji kritice podobu knihy, která neobsahuje nic jiného než deníkové zápisy a fotografie, které pořídila také *ona sama*. Jak jsem již ale naznačil, z toho, jak byl zpracován archiv Libuše Jarcovjákové pro knihu *Černé roky*, nelze vyvodit jednoznačné obvinění vzhledem k jeho konkrétní povaze. Je přirozené, že nadhled, který má nad svým dílem nyní, nemohla mít předtím. Problematickým je tak pro mě hlavně finální konstrukt jednorozměrného „šťastného konce“ po vydání, který snad nemůže být smyslem právě jejího díla.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> <https://afop.cz/blog/rozhovory/fotografka-libuse-jarcovjakova/>

<sup>83</sup> Tamtéž.

<sup>84</sup> Šťastný konec Libuši Jarcovjákové samozřejmě přeji.

## 2.4. Miroslav Tichý – Tarzan revisited/Jistota desetinásobku

Příběh Miroslava Tichého je notoricky známý i mimo uměleckou a akademickou sféru. Snad právě kvůli tomuto faktu tak jeho příběh nešel pozornosti Barbory Chytilové, která mu věnovala celou svou demytyzující bakalářskou práci *Miroslav Tichý: pokus o rekonstrukci autorského typu*<sup>85</sup> a výrazně mi tak usnadnila psaní této kapitoly. Aby se však tento oddíl nestal úplně redundantním, pokusím se Miroslava Tichého zařadit do dalších souvislostí, které by snad měly vyplynout z toho, co má práce obsahovat doposud. Na práci Barbory Chytilové se však budu průběžně odkazovat protože obsahuje mj. unikátní svědectví lidí, kteří Tichého osobně znali. Pro demonstraci toho, jak i v poměrně krátkém časovém úseku jeho příběh mutuje, jsem se rozhodl jako Tichého představující biografii použít text, který je anotací pro divadelní hru *Tichý Tarzan (Zcizené deníky fantoma erotické fotografie)* divadla Husa na provázku.<sup>86</sup>

”

*Solitér, outsider, blázen nebo génius? čili Tichý fotograf z Kyjova*

*Pijan či snad lépe řečeno alkoholik, posedlý ženami, rváč s mastnými vlasy... nuzně oblečený... se směšným fotoaparátem vyrobeným z ruličky toaletního papíru...*

*Šmírák, který se v létě plížil kolem plotu plovárny a fotil mladé ženy v plavkách, opalující se ženy a venkovské krásky ze svého okolí... Fotograf Miroslav Tichý, svými sousedy považovaný spíše za podivína a úchyla, je dnes pokládán za jednoho z nejvýznamnějších fotografů 20. století, jeho fotografie jsou vystavovány na prestižních světových výstavách a jednotlivé fotografie stojí až 360 000 korun. Jeho život a podivuhodné dílo nastolují řadu otázek. Je tento radikální moravský outsider šilencem a zachycovatelem pravdy? Anebo je to jen zavrženíhodný voyeur, jehož výplody se sluší spláchnout do záchodu?*

*Miroslav Tichý začínal v rodném Kyjově jako malíř, obracel se hlavně k avantgardě, impresionismu a kubismu. Malovat přestal v polovině padesátých let a postupem času se stále více zabýval fotografováním. Objekty jeho tvorby byly sice většinou ženy, Tichý ale rád fotil i svá oblíbená místa v Kyjově a domácí zátiší. Fotografie, které většinou pořizoval aparátem vlastní výroby, jsou často přesvětlené nebo podsvětlené a nedoostřené. Na výstavách však slaví úspěchy. Na festivalu v Arles získal v roce 2005 Tichý cenu za objev roku.“<sup>87</sup>*

Už jen tyto tři krátké odstavce podávají pravdivý obraz Miroslava Tichého jen zčásti. Už samotný název hry „Tichý Tarzan“ by šlo přejít jako nepříliš důvtipnou slovní hříčku, nicméně jak Chytilová popisuje, označení Tichého Tarzánem je detailem, který můžeme vnímat jako signifikantní projev toho, jak bylo Tichého dílo apropriováno.

*„Doktor Buxbaum si rád nechával vyprávět mé zážitky s panem Tichým, které vydával za své vlastní. Tak si například přivlastnil Tarzana v důchodě. Vyprávěla jsem mu, že jednou se pan Tichý houpal na dvoře na šňůře a já jsem mu řekla, že je jako Tarzan a on se smíchem odpověděl, že je Tarzan, ale v důchodě.“<sup>88</sup>*

<sup>85</sup> [https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova\\_prace\\_Miroslav\\_Tichy.pdf](https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova_prace_Miroslav_Tichy.pdf)

<sup>86</sup> <https://www.provazek.cz/repertoar/tichy-tarzan-zcizene-deniky-fantoma-eroticke-fotografie>

<sup>87</sup> Tamtéž

<sup>88</sup> Svědectví Jany Hebnarová, pořizeno dne 1. března 2010. V diplomové práci Barbory Chytilové [https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova\\_prace\\_Miroslav\\_Tichy.pdf](https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova_prace_Miroslav_Tichy.pdf).



V konstrukci příběhu Miroslava Tichého sehrál významnou roli právě Dr. Roman Buxbaum, který po nabytí Tichého díla stal jeho hlavním vykladačem. Buxbaum je také autorem článku nazvaného „Miroslav Tichý Tarzan Retired“<sup>89</sup>, a dominantním interpretátorem Tichého života.

Dalším mýtizovaným momentem je pak Tichého alkoholismus. Kromě obecného zaujatého předpokladu, že Tichý, který formálně vypadal jako bezdomovec, musí být (jako by jím snad byli všichni bezdomovci, kteří existují) alkoholikem, tuto část mýtu zřejmě přiřivil hlavně článek „Miroslav Tichý: Rváč, alkoholik a génius.“<sup>90</sup> I toto však ve své práci Chytilová vyvrací.<sup>91</sup>

Tento biografický úvod by patrně šlo dekonstruovat slovo po slově. Kupříkladu vágní termín „rváč“, který by snad mohl konotovat Tichého jako agresivního jedince, o čemž neexistuje v dostupné evidenci žádná zmínka. Chápeme zde však potřebu tzv. „poetické zkratky“ a autor tak patrně míní to, že se Miroslav Tichý „rval se životem“.<sup>92</sup> Na existujících fotografiích také vidíme, že Miroslav Tichý nemá mastné vlasy, a tak dále.<sup>93</sup>

Kromě přebírání mýtů již existujících se v anotaci také vytvářejí potenciální zárodky nových, tím myslím hlavně falešně nastolené dilema, zda byl Tichý „zachycovatelem pravdy“,<sup>94</sup> anebo „... je to jen zavrženíhodný voyeur, jehož výplody se sluší spláchnout do záchodu?“<sup>95</sup> Tato konstrukce by tak mohla podsouvat myšlenku, že Tichý mohl mít nějakou klinickou diagnózu typu pedofilie, která je pro společnost nebezpečná, a jeho utajované dílo tak neměla nikdy spatřit veřejnost. Tato myšlenka by tak posouvala Tichého outsiderství na ještě vyšší úroveň. Naproti tomu jsou Tichého fotografie poměrně cudné, několik modelů také na jeho fotografiích pózuje a dá se předpokládat, že s nimi Tichý vedl konverzaci a měl také okruh svých přátel – sousedy a příslušníky Kyjovského uměleckého undergroundu. Existují tak jasné indicie, že nebyl tím kým by snad podle anotace měl být.

V dalším textu, který tuto divadelní hru představuje se můžeme dočíst, že:

*„Erotika a ženské půvaby tady vytvářejí jemný odér inscenace a traktují Tichého jako jemného skrytého obdivovatele těchto vnaďů a nikoliv jako úchylného pornografa. A právě toto sdělení inscenátorů, že Tichý nebyl pošahaným smradlavým podivínem ale absolutně svobodným umělcem pohrdajícím dokonce i vlastní tvorbou, ale libujícím si v neskutečné kreativité korunu mimořádně obrazovou inscenaci Tichý Tarzan“.<sup>96</sup>*

<sup>89</sup> <https://www.americansuburbx.com/2010/04/theory-miroslav-tichy-tarzan-retired.html>

<sup>90</sup> <https://art.ihned.cz/umeni/c1-23605630-miroslav-tichy-rvac-alkoholik-a-genius>

<sup>91</sup> „Miroslav Tichý ve skutečnosti nikdy nepil, neval si ani vína, jako mladého jsme ho nikdy neviděli opilého. Bylo jen zlomové období, v letech 1997 až 2005, kdy pil hodně, zanechal toho ale ze dne na den. Nyní nedal alkohol pět let do pusy.“

Svědectví Jany Hebnarové, pořízeno dne 1. března 2010, v diplomové práci Barbory Chytilové [https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova\\_prace\\_Miroslav\\_Tichy.pdf](https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova_prace_Miroslav_Tichy.pdf).

<sup>92</sup> V podobném duchu o Tichém píše i Roman Buxbaum v článku „Tarzan Retired“, když cituje Tichého výrok: „[...] He was, however, strong and combative. ‚I’m like a samurai,‘ he said, ‚my sole aim is to destroy my enemies.“

<sup>93</sup> Pro tento účel jsem uspořádal anketu na svém instagramovém účtu, kde do současného momentu (27.4. 2019 23:58) hlasovalo 8 respondentů pro to, že mastné vlasy nemá, oproti čtyřem lidem zastávajících opačný názor.

<sup>94</sup> Podle Viléma Flussera jsou všechny technické obrazy zašifrované, musíme tedy postupovat po jednotlivých snímcích – nelze se ptát takto obecně. VILÉM FLUSSER, Za filozofii fotografie, Fra, 2004, str. 40

<sup>95</sup> <https://www.provazek.cz/repertoar/tichy-tarzan-zcizene-deniky-fantoma-eroticke-fotografie>

<sup>96</sup> <https://www.provazek.cz/repertoar/tichy-tarzan-zcizene-deniky-fantoma-eroticke-fotografie>

V této stati tak vidíme další pokus připsat Tichého dílu pornografický status, autor tak konstruuje tento mýtus jako jakéhosi slaměného panáka, který pak zřejmě celá divadelní hra (neviděl jsem ji) vyvrací. V této souvislosti by šlo také vypíchnout tzv. „sdělení“ inscenátorů, že Tichý nebyl „*pošahaným smradlavým podivínem*“. Tato část poselství také pravděpodobně není zcela pravdivá protože Miroslav Tichý je také autorem tohoto citátu:

„[...] *Jedná se o jeho vlastní volbu, když tvrdí: Čistota půl zdraví, špína celé. Králové měli výsadu se ve středověku koupat jednou za rok, já nejsu král, tak já se koupu jednou za čtyři! Přirozenost věcí je, aby byly špinavé!*“<sup>97</sup>

Hra *Tichý Tarzan*, kterou lze interpretovat jako pokus přiblížit jeho postavu a dílo mainstreamovému publiku, pak na stránce Československé filmové databáze do současnosti obdržela hodnocení 68% od 49 hodnotících uživatelů.<sup>98</sup> Více vypovídajícím je poté pohled na polarizující komentáře, v několika případech tak představení získalo hodnocení „odpad“ od diváků, kteří prohlašují, že Miroslava Tichého osobně znali. Vybírám fragment tohoto komentáře uživatele „imados“: „*Jako člověk, který Miroslava Tichého osobně znal celý život, nemohu takové nesmyslné slátanině, urážlivé a zesměšňující hře udělit ani půl hvězdičky...*“<sup>99</sup> až po většinové ocenění čtyřmi až pěti hvězdičkami z pěti. Jako signifikantní se mi jeví názor uživatele „Neuge“: „[...] *O Mirku Tichém, praktikantovi DIY fotografie v tom téměř nejčistším smyslu slova, mám pouze hrubý obrázek. Vedle zmíněného dokumentu jde především o vyprávění "očitého svědka", který s ním trávil jistý čas - proto celkem chápu, že hra některé více zaujaté dokáže vytočit do nepřičetna. Pro mě jde ale díky svému pojetí o takový příjemný bizár s naprosto dokonalým výkonem Ivany Hloužkové.*“<sup>100</sup>

Samotný obsah díla Tichého byl kritizován již při jeho raném vystavení. Autorka tohoto článku,<sup>101</sup> nazvaného „Miroslav Tichý čili jak vyrobit umělce“ tak hodnotí jeho práce na základě shlédnutí výstavy v roce 2006,<sup>102</sup> v době, kdy byl Miroslav Tichý ještě naživu. Celkové zhodnocení výstavy tak provádí tímto textem:

„*Celkově Tichého dílo budí dojem svým způsobem půvabných, ne zrovna povedených amatérských černobílých fotek, které přenesete z oné krabice do obýváku a po večerech nad nimi s prarodiči nostalgicky vzpomínáte. Na celé té slávě kolem Tichého zkrátka nejsou nejzajímavější jeho fotografie, nýbrž on sám a jeho podivuhodný životní příběh.*“<sup>103</sup>

Již názvem své recenze předjímá, že kult Miroslava Tichého byl uměle vytvořen (ačkoliv pro tento titul v ní následně nenabízí relevantní důkazy) odkazuje zde ale stejně jako Barbora Chytilová k viníkovi, jímž by měl být Roman Buxbaum. Je zřejmé, že na ni vystavené dílo nezapůsobilo, přišlo jí příliš obyčejné. Vyvozuje však, že daleko cennější než Miroslav Tichý jako umělec je Miroslav Tichý jako člověk. V porovnání s tímto odsouzením pak ostře kontrastuje názor jednoho z kurátorů výstavy Pavla Vančáta, který Tichého dílo přirovnává k jeskynním malbám, a také něčemu, co

<sup>97</sup>Svědectví Jany Hebnarové, pořízeno dne 1. března 2010. Uvedeno v diplomové práci Barbory Chytilové [https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova\\_prace\\_Miroslav\\_Tichy.pdf](https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova_prace_Miroslav_Tichy.pdf).

<sup>98</sup> <https://www.csfd.cz/film/404129-tichy-tarzan/prehled/>

<sup>99</sup> Tamtéž

<sup>100</sup> Tamtéž

<sup>101</sup> <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/miroslav-tichy-cili-jak-vyrobit-umelce/r~i:article:173713/>

<sup>102</sup> Miroslav Tichý. Dům umění města Brna, Brno 2006, kurátoři: P. Vančát, J. Vránová a Buxbaum R, Vančát P.

<sup>103</sup> <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/miroslav-tichy-cili-jak-vyrobit-umelce/r~i:article:173713/>

svým významem sahá ještě před samotné zakladatele fotografie.

Než se v práci Barbory Chytilové dostane na část „Objevení Miroslava Tichého světa“ obsahuje konec její předchozí kapitoly tento odstavec:

*„Tím, že jsou Tichého fotografie přemísťovány do galerie, na místa, kde primárně nebyla určena a pro které nebyla původně vytvořena, se aura zákonitě z fotografií ztrácí. Je důležité si uvědomit, že jeho dílo nebylo určeno pro široké publikum, jednalo se o jeho soukromý koníček, práce Miroslava Tichého v sobě nese jasný intimní charakter. Miroslav Tichý si toho je vědom, dost možná právě proto nedává souhlas k vystavování a k tisknutí knih.“<sup>104</sup>*

V ní je poprvé zmíněn fakt, že Miroslav Tichý nedal Romanu Buxbaumovi nikdy s vystavováním a publikováním svého díla souhlas. Buxbaum tak patrně spoléhal na to, že nebude v Tichého silách tomuto zabránit. V daném příběhu existuje i důležitá figura Jany Hebnarové, na jejichž citacích stojí vyvrácená tvrzení v práci Barbory Chytilové. Ta provozuje webovou stránku „[www.tichyfotograf.cz](http://www.tichyfotograf.cz)“, jež by měla být protipólem Buxbaumovy nadace „Tichý oceán“, která zprostředkovává nakládání s jeho dílem. Tento web obsahuje notářsky ověřené potvrzení o tom,<sup>105</sup> že se Tichý distancuje od spolupráce s Romanem Buxbaumem.

O samotné nadaci „Tichý Oceán“ poté Chytilová píše:

*„Nadace Tichý oceán byla založena Romanem Buxbaumem v Lichtenštejnsku, v roce 2004. Smyslem nadace Tichý oceán je podpora Miroslava Tichého a celkově také podpora kultury jednak v Kyjově, ale také po světě. Umělcův objevitel chce později peníze investovat do galerie v Kyjově, která by měla vystavovat Tichého dílo. Nikdy se takto ovšem nestalo. Za péči o Miroslava Tichého Roman Buxbaum nikdy Janě Hebnarové neplatil a ona takto činila již dávno předtím, než se v roce 2002 začal o fotografie Roman Buxbaum zajímat.“<sup>106</sup>*

Dalším svědectvím o specifickém charakteru Romana Buxbauma je poté jeho další projekt „Tichý for artist – artists for Tichý“ který Chytilová popisuje takto:

*„Projekt „Artists fot Tichý – Tichý for Artists“ si dává za úkol nahlédnout na osobu a dílo Miroslava Tichého poněkud odlišným způsobem, a přitom zaostřit na jednu konkrétní situaci. Projekt byl také podpořen Haraldem Szeemannem. Výchozím bodem tohoto projektu představuje setkání Miroslava Tichého s Arnulfem Rainerem. Ten navštívil Miroslava Tichého v roce 1992 v Kyjově za účelem odkoupení nějaké Tichého fotografie pro účely obohacení své sbírky. Miroslav Tichý mu samozřejmě zpočátku nechtěl žádnou fotografii prodat, což připadalo Arnulfu Rainerovi šokující. Miroslav Tichý takto odmítal s argumentem, že peníze nepotřebuje. Posléze nabídl Arnulfu Rainerovi výhodný obchod – vymění dvě své práce za jeden obraz Rainera. Arnulf Rainer pro Miroslava Tichého vytvořil jednu kresbu přímo na místě, v jeho domě. V roce 2005 Roman Buxbaum a Adi Hoeslezačali výměnu realizovat v praxi. Umělci byli osloveni na základě veřejného diskursu o díle Miroslava Tichého. Myšlenka projektu spočívá v tom, že si umělci vyberou ze sbírky nadace nějakou práci Miroslava Tichého, a zároveň darují nadaci vybrané práce ze svého díla.*

<sup>104</sup> [https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova\\_prace\\_Miroslav\\_Tichy.pdf](https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova_prace_Miroslav_Tichy.pdf).

<sup>105</sup> <http://tichyfotograf.cz/docs/prohlaseni.pdf>

<sup>106</sup> [https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova\\_prace\\_Miroslav\\_Tichy.pdf](https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova_prace_Miroslav_Tichy.pdf).

*Takto vyměněné práce umělců přecházejí do vlastnictví Nadace Tichý oceán, která díla tímto zpřístupňuje široké veřejnosti v rámci různých uměleckých či kulturních akcí.*<sup>107</sup>

Jediným výsledkem tohoto „projektu“ je poté podle Jany Hebnarové obohacení Romana Buxbauma, který tak výměnou Tichého děl získal díla jiných významných umělců – ti mají navíc pocit, že díla vyměňují přímo s Miroslavem Tichým. Ten však v momentu začátku projektu již vlastníkem svých vlastních děl nebyl, touto zjevnou fabulací/zkreslením tak znovu profituje hlavně Roman Buxbaum.

V tomto nerespektování umělcova přání tak můžeme ze všech uvedených příběhů vidět patrně nejotrlejší a nejarogantnější verzi toho, jak může fungovat dynamika vztahu umělec a interpretátor jeho díla. Buxbaumovou obhajobou patrně může být podobné tvrzení, jaké uvedli kurátoři falešně podepisující tisky Seydou Keity – tedy to, že bez nich (něj) by dílo umělce upadlo do zapomnění. Snad nebude příliš patetické říct, že v tomto ohledu je Miroslav Tichý svým způsobem obětí změny režimu. V Romanu Buxbaumovi tak lze vidět archetyp porevolučního bezskrupulózního spekulanta typu Viktora Koženého,<sup>108</sup> spjatého s kontroverzním fenoménem kupónové privatizace<sup>109</sup>, z níž profitovala jen úzká skupina privilegovaných.<sup>110</sup>

Jedná se o to, že Roman Buxbaum a jeho kolega Pavel Vančát<sup>111</sup> také zčásti konstruují identitu Tichého jako odpůrce komunistického režimu.<sup>112</sup> Pokud přijmeme jejich logiku nezbyvá než dořít, že Tichý svým gestem za určitou cenu<sup>113</sup> opravdu zvítězil nad ideálem zapáleného budovatelského svazáka,<sup>114</sup> figurám vzešlých z ekonomické transformace, které mu přisoudily identitu umělce, se ale už, snad i kvůli své povaze, ubránit nedokázal.

---

<sup>107</sup> [https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova\\_prace\\_Miroslav\\_Tichy.pdf](https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova_prace_Miroslav_Tichy.pdf).

<sup>108</sup> Viktor Kožený (\* 28. června 1963, Praha) je irský občan českého původu žijící v současné době na Bahamách. Spojené státy americké a Česká republika se jej snaží přivést před soud a je na něj vydán mezinárodní zatykač. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Viktor\\_Ko%C5%BEn%C3%BD](https://cs.wikipedia.org/wiki/Viktor_Ko%C5%BEn%C3%BD)

<sup>109</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Kup%C3%B3nov%C3%A1\\_privatizace](https://cs.wikipedia.org/wiki/Kup%C3%B3nov%C3%A1_privatizace)

<sup>110</sup> <https://a2larm.cz/2013/10/kuponova-privatizace-ekonomicky-nesmysl/>

<sup>111</sup> Pavel Vančát. (\*1976) Kurátor, historik a teoretik fotografie. Člen redakční rady časopisu Fotograf.

<sup>112</sup> Tato identita je také sporná neboť jak tvrdí Hebnarová: „Ve skutečnosti je potřeba si uvědomit, že Miroslav Tichý nebyl bojovníkem proti režimu, byl bojovníkem proti všemu. Roman Buxbaum z něj vytvořil disidenta, ale tím nikdy nebyl. Miroslav Tichý je zvláštní jako každý umělec a měl by problémy v každé době...“

<sup>113</sup> Tou bylo mj. podle svědectví Hebnarové každoroční odklizení Tichého na psychiatrickou kliniku v Kroměříži po dobu oslav 1. Máje.

<sup>114</sup> „Reakcionář v nejvlastnějším slova smyslu: zatímco Jurij Gagarin ‚dobývá‘ vesmír, vyrábí si Tichý fotoaparáty ze dřeva. Nasadil zpětný krok proti ideologii pokroku. Opravdový zpátečník, a velmi účinný, protože na rozdíl od pětiletých plánů dosáhne svých cílů. ‚Fotograf z doby kamenné‘ zosobňuje urážku provinční komunistické honorace. Stává se živoucím protikladem pokrokového myšlení a marxistické teorie přímočarosti dějin“ PAVEL VANČÁT, ROMAN BUXBAUM, *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2006, str. 43.

### 3. Závěr

Název mé práce měl být parafrází na titul knihy *Supernatural Strategies for Making a Rock 'n' Roll Group* Iana Svenonia.<sup>115</sup> Autor v ní demystifikuje konstrukt „rock and roll“ jako vyprázdněho pojmu, jež má podobné konotace, respektive je od doby svého vzniku spjat s outsiderstvím. Kniha tak vybízí k tomu, aby byla jakousi (anti)příručkou ve stylu publikací „Deset metod jak zlepšit svůj život“. Kvůli rozdílné povaze obou médií (hudby a fotografie) však nelze tyto postupy aplikovat, stejně tak má práce neobsahuje (alespoň ne explicitně) jakýsi snadno následovatelný soubor postupů/strategií, které by bylo možné použít pro vytvoření kultu uměleckého outsidera. Zkreslené narativy, přednesené v této práci, byly konstruovány případ od případu odlišně a jediným pojítkem mezi nimi tak byla (tu většího, tu menšího) zisku.<sup>116</sup>

Na konkrétních případech osudu děl představených umělců lze jasně vidět, že charakter operací s nimi provedených nelze označit jako „autentické“ nebo „přirozené“, a stojí tak v přímém protikladu s vlastní povahou jimi prezentovaných prací. Nejbanálnější postaveným protiargumentem pak může být otázka, jestli na tom vlastně záleží. Majitelé práv k dílům umělců na okraji mezi nás a možnost zpochybnění jejich výkladu staví hráz ve formě argumentu absolutním zapomením, které by se těmito díly nastalo bez jejich včasného zásahu.

Můžeme také vyvodit, že fotografové na okraji/outsideři jsou více zranitelní nejen co se týče fyzického rozkladu konkrétních artefaktů (tisky, negativy), ale právě díky jejich následné interpretaci. Nikdo z uvedených umělců po sobě nezanechal nějaký jasně formulovaný požadavek toho, jak by s jejich dílem mělo být nakládáno. Jejich díla neobsahují srozumitelný manifest toho, co jejich tvorba znamená, tak, jak mu rozumíme v rámci standartního galerijního provozu – např. pro studenty fotografie na FAMU je při každém vystavení jejich díla u klauzurních zkoušek kladen požadavek na vyhotovení tzv. „explikace“, která by jejich dílo měla dovysvětlit a zasadit do kontextu. Nezodpověditelnou otázkou zůstává, jestli by byl tento jejich výklad opravdu pro dané dílo přínosný, jestli je role toho být sám sobě vlastním kurátorem jednoznačně kladná. Susan Sonntagová hovoří ve své eseji *On Photography* o fotografiích jako o něčem, co sebe samo nemůže nikdy vysvětlit.<sup>117</sup> Požadavek na vysvětlení fotografického díla je tak pochopitelnou potřebou.

Vysvětlení a následné nakládání jsou svého druhu spojitými nádobami. Zde se však dopouštím určitého zjednodušení: v případě Miroslava Tichého byl tento požadavek formulován jasně: dílo nevystavovat ani nereprodukovat v knihách. Z toho, jak se konstrukce tohoto konkrétního příběhu odehrála, můžeme spekulovat, že Tichý vydal toto vyjádření až jako reakci na to, když zjistil plnou pravdu o tom, jak je s jeho dílem nakládáno. Podle svědectví Romana Buxbauma byly však Tichého fotografie v momentě jeho intervence částečně zničeny nebo je používal bez jakékoli vazby na to, kolik práce mu zjevně muselo dát je vytvořit. Bylo tedy smyslem

<sup>115</sup> IAN SVENONIUS, *Supernatural Strategies for Making a Rock 'n' Roll Group*, New York: Akashic books, 2013

<sup>116</sup> V mém přehledu by jedinou výjimkou mohl být příběh Libuše Jarcovjácové, který snad opravdu mohl být poháněn čistým altruismem.

<sup>117</sup> „The camera makes reality atomic, man ageable, and opaque. It is e view of the world which denies interconnectedness, continuity, but which confers on each moment the character of a mystery. Any photograph has multiple meanings; indeed, to see sornething in the forrn of a photograph is to encounter a potential obiect of fascination" The ultimate wisdom of the photographic image is to say: ‚There is the surface. Now ftink or rather feel, intuit -what is beyond it, what the reality must be like if it loolcs this way.‘ Photograph, which cannot themselves explain anything, are inschaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy.“ SUSAN SONTAG, *On Photography*, London: Penguin books, 1979, str.23

Tichého díla stát se podpalem v kamnech?

Stejně tak když vlastníci pozůstalosti Seydou Keity tvrdí, že bez nich by jeho dílo shnilo v plechovce na dvorku, tušíme, že tato situace mohla hypoteticky snadno nastat - a reflexe Keitova díla by tudíž nemohla být ani součástí této diplomové práce. S čím se lze ztotožnit je poté fakt, že s jeho dílem mělo být nakládáno etičtěji – co když by ale pohlednicové formáty nikdo nekupoval? Tuto možnost není možné ověřit a na tyto otázky tak nelze jednoznačně odpovědět.

Stejně tak je tomu v případě operace postavení Vivienne Maier na post v hlavní řadě fotografky a následně až chůvy namísto předchozího statusu chůvy, která fotila. Nabízí se stejná otázka: opravdu na tom při výkladu jejího díla záleží, je tato informace nedílnou součástí pohledu na její jednotlivé snímky? Jaká je míra ovlivnění, kterou nejde exaktně změřit, a s ní související otázka – kdo to určuje?<sup>118</sup> Geoffrey Batchen ve své korespondenci s Joanem Fontcubertou tvrdí, že vyšetření těchto mechanismů je zvláště žádoucí v dnešní době, kdy se lhaní skrývá za eufemismus „post truth“<sup>119</sup>

V případech, kdy lze dokázat jednoznačný manipulativní charakter nakládání s dílem, je tak samozřejmě vhodné výklad daného díla poopravit. Podle mého názoru je ale z uvedených příkladů patrné, že bychom k tomu nemuseli dostat příležitost.<sup>120</sup>

Neřešitelným a paradoxním pak zůstává rozřešení problému, který David MacLagan uvádí v *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace* na příkladu čtyřleté Marly Olmsted, která vytvořila dílo jež bylo propagováno jako rovnocenný příspěvek k dospělými umělci vytvořeným pracím abstraktního expresionismu. Ptá se: pokud je ale i dítě je schopné podobně kvalitní díla vytvořit, proč pak neexistují podobná díla vytvořená jinými dětmi. A pokud je vlastní kvalita jednotlivého díla tím hlavním, o co jde, proč by nás vůbec mělo zajímat, že dílo bylo vytvořeno čtyřletým dítětem, které ani nedokáže popsat okolnosti jeho vzniku? Tato logická antinomie tak souvisí i s umělci na okraji, jejichž dílo tak (částečně i díky setrvačnosti) zřejmě stále zůstane zahaleno auroou tajemství a neproniknutelnosti, ačkoliv samotné „bytí na okraji“ vznik výjimečného díla nijak přímo neimplikuje.

Z výše nastíněných filozofických dilemat však podle mě plyne závěr, že společnost nemá nějaké univerzální právo na disponování dílem těchto jedinců.

---

<sup>118</sup> Spor bych přirovnal k výstupu (k lezečství mám naprosto indiferentní vztah) na Mount Everest s nebo bez kyslíkové masky – i když je druhý způsob považován za „autentičtější“ a čistější – opravdu přináší více?

<sup>119</sup> „But even more important is to investigate what is at stake in these acts of invention, to ask whose interests are being served by them. In an age when lying is being ameliorated with the euphemism ‘post-truth,’ honesty becomes a political as much as a moral necessity. <http://correspondencias.fotocolectania.org/en/2016-en/>

<sup>120</sup> S tím souvisí MacLaganův příběh o umělcích na okraji jako o ohroženém druhu, který byl málem vyhuben, prohlášen za chráněné a následně umístěn do zoologických zahrad – otázkou zůstává jestli je morální držet v zoologických zahradách tyto umělce, kteří by mohli být považováni za jeden jediný kdy žijící exemplář svého druhu.

## Bibliografie:

### Publikace:

- ROLAND BARTHES, *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.
- PAMELA BANNOS, *Vivian Maier: A Photographer's Life and Afterlife*, Chicago: University of Chicago Press, 2017.
- GEOFFREY BATCHEN, *Obraz a diseminace: Za novou historii pro fotografii*, Praha: NAMU 2017
- JOHN BERGER, *O pohledu*, Praha: Fra, 2009.
- JEAN DUBUFFET, *Dusivá kultura*, Praha: Herman a synové, 1998.
- VILÉM FLUSSER, *Za filosofii fotografie*, Praha: Fra, 2013.
- HENNING HANSEN, *Myth and Vision: On The Walk to Paradise Garden and the Photography of W. Eugene Smith*, Aarhus: Aris, 1987
- ROSALIND E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MITpress, 1985.
- DAVID MACLAGAN, *Outsider Art: From the Margins to the Marketplace*, Londýn: Reaktion books, 2009.
- KEVIN MOORE, *Jacques Henri Lartigue: The Invention of an Artist*, Princeton University press, 2004
- JAN ŠVÉDA, *Mašínovský mýtus*, Praha: Pistorius&Olšanská, 2012.
- BARBORA BARONOVÁ, LIBUŠE JARCOVJÁKOVÁ, *Černé Roky*, Praha: wo-men, 2017.
- PAVEL VANČÁT, ROMAN BUXBAUM, *Miroslav Tichý*. Praha: Torst, 2006

### Online články:

- <http://correspondencias.fotocolectania.org/en/2016-en/>
- <https://slate.com/culture/2004/09/the-controversial-jacques-henri-lartigue.html>
- <https://www.nytimes.com/2006/01/22/arts/who-owns-seydou-keita.html>
- <https://medium.com/exposure-magazine/posh-and-tawdry-inventing-and-rethinking-e-j-belloqs-storyville-portraits-b47b24042d03>
- <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/vivian-maier-and-the-problem-of-difficult-women>
- <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/little-miss-big-shot-fifties-america-exposed-ndash-by-a-french-nanny-1811040.html>
- <https://a2larm.cz/2013/10/kuponova-privatizace-ekonomicky-nesmysl/>
- <https://afop.cz/blog/rozhovory/fotografka-libuse-jarcovjakova/>
- <https://www.americansuburbx.com/2010/04/theory-miroslav-tichy-tarzan-retired.html>
- <https://art.ihned.cz/umeni/c1-23605630-miroslav-tichy-rvac-alkoholik-a-genius>
- <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/miroslav-tichy-cili-jak-vyrobit-umelce/r~i:article:173713/>
- <https://petapixel.com/2019/02/16/debunking-the-myths-of-robert-capa-on-d-day/>
- <https://petapixel.com/2015/05/17/interview-jeffrey-goldstein-on-why-hes-suing-vivian-maiers-estate/>

### Diplomové práce:

Jitka Horázná - Fotografka Libuše Jarcovjáčková

<http://www.itf.cz/dokumenty/jitka-horazna-fotografka-libuse-jarcovjakova.pdf>

Barbora Chytilová - Pokus o rekonstrukci autorského typu

[https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova\\_prace\\_Miroslav\\_Tichy.pdf](https://is.muni.cz/th/extzk/Diplomova_prace_Miroslav_Tichy.pdf)

### Filmy:

Finding Vivian Maier

<https://www.imdb.com/title/tt2714900/>

Vivian Maier: Who Took Nanny's Pictures?

<https://www.bbc.co.uk/programmes/b0366jd5>

## Seznam použitých ilustrací:

obr.č.1 - „The Walk To Paradise Garden, Eugene W. Smith

obr.č.2 – infografika zobrazující šíření díla Vivienne Maier z knihy PAMELA BANNOS, *Vivian Maier: A Photographer's Life and Afterlife*, Chicago: University of Chicago Press, 2017, str. 17