



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Mgr. Lucia Fišerová

Moja kultúra.
Slovenská nová vlna vo fotografii 80. rokov

My Culture.
The Slovak New Wave in Photography of the 1980s

Studijní program: Výtvarná umění
Studijní obor: Multimedia a design

Školitel: Doc. MgA Jaroslav Prokop

Zlín, červen 2016

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma *Moja kultúra. Slovenská nová vlna vo fotografii 80. rokov.* vypracovala pod vedením školitele samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury.

Datum 10. dubna 2016

.....

Mgr. Lucia Fišerová

Ďakujem svojmu školiteľovi Doc. MgA Jaroslavovi Prokopovi za odborné vedenie práce.

Ďakujem taktiež všetkým, ktorí boli ochotní poskytnúť mi svoj čas a cenné informácie k môjmu výskumu. Boli to predovšetkým: Peter Župník, Rudo Prekop, Vasil Stanko, Miro Švolík, Tono Stano, Kamil Varga, Martin Štrba, Tomáš Pospěch, Fedor Matejov, Ivan Pinkava, Jan Jindra, Antonín Dufek, Aurel Hrabušický, Václav Macek, Ivo Gil, Milota Havránková, František Tomík, Vladimír Birgus, Josef Moucha, Miroslav Vojtěchovský, Juraj Janiš, Martin Stecker, Jarmila Steckerová.

Ďakujem brnenskej kaviarni Tungsram, kde som napísala väčšinu práce.

Ďakujem všetkým, ktorí ma podporovali povzbudením alebo myšlienkami.

Ďakujem manželovi a deťom, že mi umožňujú byť tým, kým som.

Abstrakt – (Resumé)

Dizertačná práca *Moja kultúra. Slovenská nová vlna vo fotografii 80. rokov* si kladie za cieľ preskúmať fotografickú tvorbu ôsmich autorov pôvodom zo Slovenska, ktorí v priebehu 80. rokov študovali na pražskej Katedre fotografie FAMU. Výber najstaršieho obdobia ich tvorby, ktoré sa kryje s dobou štúdia a prvými rokmi po jeho absolvovaní, bol motivovaný presvedčením o intenzívnej sústredení dobovej energie na tomto „ostrove slobody“. Katedra fotografie sa stala živnou pôdou pre tvorivé nápady prekračujúce dovedy nespochybné (žánrové, formálne i myšlienkové) limity československej výtvarnej fotografie. Cieľom dizertačnej práce bude prehodnotiť doterajšie teoretické stanoviská viažuce sa k tvorbe týchto autorov, ktoré vychádzajú predovšetkým z umeleckohistorických pozícií. Môj výskum sa snaží zohľadniť širšie spektrum otázok súvisiacich s problematikou a osvetľujúcich i samotnú fotografickú tvorbu. Medzi inými napr. *inštitucionálne zázemie* (FAMU, systém výuky, vplyv jednotlivých pedagogických osobností, galérie, stratégie vystavovania, operatívne pole kurátora...), *národnostná otázka* (definícia „slovenskosti“ v umení a fotografii, existencia či neexistencia „československej fotografie“, vhodnosť a výstižnosť názvu...), situácia v československej výtvarnej fotografii, predovšetkým v *oblasti aktu* (všeobecná nedôvera v prijímaní obrazu nahého ľudského tela, blazeovaná podoba aktu 70. a 80. rokov a následné spochybnenie samotného pojmu *akt* prepojením tela s predmetom a reálnym prostredím). Zaujímavým predmetom úvah sa pre mňa stala taktiež tendencia teoretikov interpretovať diela týchto autorov ako prvé prejavy *fotografickej postmodernity* u nás. Vo svojom výskume upozorňujem na mimovoľnú prítomnosť opačného, modernistického modelu, spočívajúceho predovšetkým v tradičnej, genderovo podmienenej optike, akou hľadajú títo fotografi na ženské telo.

Tieto poznatky získané a potvrdené v prvej, *teoreticko-historickej* časti práce následne aplikujem v druhej, *analyticko-interpretáčnej* časti. Analýzy mnohých konkrétnych fotografií sú usúvzťažné v ôsmich kapitolách, podľa identifikovaných príbuzných motívov. Za najpodstatnejšiu časť považujem detailne (do piatich kapitol) rozpracovanú problematiku zobrazenia nahého tela, kde k tradične frekventovaným pojmom (akt, irónia, erotizmus, nezáväzná hra...) pripájam pojmy ako melanchólia, bolesť, slasť, stiesnenosť tela v priestore, znakovosť tela, podmienený pohľad, dominantná maskulinita apod.

Abstract – (Summary)

The dissertation *My Culture. The Slovak New Wave in Photography of the 1980s* aims to examine photographic works of eight authors, who come from Slovakia and studied on Prague Department of Photography FAMU during the 1980s. When choosing the oldest period of their works, which corresponds to time

of their studies and first years after graduation, I was motivated by a conviction about an intensive accumulation of the period energy on this “island of liberty”. The Department of Photography became a ground for creative ideas going beyond limits (genre, formal and intellectual) of Czechoslovak art photography, which nobody had questioned until then. My aim in the dissertation is to reappraise existing theoretical viewpoints which are connected with works of the authors and which result primarily from art–historical positions. My research aims to take a wider spectrum of questions, related to the problem and clarifying the photographic works themselves, into account. I thus for instance focus on *institutional background* (FAMU, system of teaching, influence of pedagogical personalities, galleries, strategies of exhibitions, field and position of a curator,...), *national question* (definition of “Slovakness” in art and in photography, existence or non–existence of “Czechoslovak photography”, suitability and aptness of the term,...), situation in Czechoslovak art photography and mainly *in the field of nude photography* (general suspicion of accepting an image of a naked human body, a blasé image of a nude in the 1970s and 80s and a subsequent questioning of the term *nude* itself by an interconnection of a body with an object or a real environment). The fact that some theorists tend to interpret works of the authors as the first demonstrations of *photographic postmodernism* in our country has also become an interesting issue to consider. In my research, I point to an unconscious presence of a contrary, modernistic model, which lies mainly in traditional, gender conditioned views which the photographers use to look at a female body.

The information, gained and confirmed in the first, *theoretical-historical* part of the thesis, is subsequently applied in the second, *analytical-interpretative* part. Analyses of many particular photographs are assorted in eight chapters according to related motives. I personally consider the part where the question of portraying a naked body is analysed in detail (within five chapters) the most significant. I link traditional common terms (nude, irony, eroticism, unbinding games,...) with terms like melancholy, pain, pleasure, confined feeling from a body in space, symbolism of a body, gaze, dominant masculinity and so on.

Kľúčové slová: *fotografia, inscenácia, imaginácia, akt, FAMU, telo, bolesť, melanchólia, priestor, postmoderna, Slovenská nová vlna, výstava, kurátor, podmienený pohľad, dominantná maskulinita*

Key words: *photography, staging, imagination, nude, FAMU, body, pain, melancholy, space, postmodern, The Slovak New Wave, exhibition, curator, gaze, dominant masculinity*

Obsah

1. ŠTYRI METODOLOGICKÉ POZNÁMKY NAMIESTO ÚVODU 9

2. HISTORICKO-TEORETICKÝ BLOK 16

2.1 ZRODENIE LEGENDY? / NÁPLAVA / FENOMÉN FAMU

Mladí, krásni a talentovaní 17

Od Košíc po Bratislavu. Sedemdesiate roky a slovenská fotografia 25

Štyri písmená: FAMU 28

System výuky. Paradox Šmok 29

Tajomstvo dobrého ročníka 37

Prvé výstavy. Od jedle v protisvetle k metaniu kabáta 41

2.2 SLOVENSKÝ MÝTUS / MARCELOVIA Z MALÉHO MESTA / SPIŠSKÝ SURREALIZMUS

Nová? A slovenská? 53

Koho nesie vlna? 57

Slovenský mýtus v Prahe 63

Rodná krajina. Ovečkový syndróm 67

Pritesné mantinely československého 72

2.3 O POJMOLOGII. IMAGINÁCIA / INSCENÁCIA / POÉZIA / HRA / HUMOR / POZITIVITA

Preč s hnusnou obrazotvornosťou mládeže!“ Krutá daň za výtrysk
imaginácie 82

Nálezci a vynálezci. Inscenácia – návod ako realizovať vysnené svety
91

Rozprávači a básnici. Epické a lyrické aspekty obrazu 98

Hra / humor / absurdita. Hľadanie stratenej pozitivity 106

2.4 OTÁZKA AKTU / PRÍBEH ROZHORČENÉHO DIVÁKA

Vôbec najdôležitejší je muž 118

Odvar sladkého démona a čiernobiele torzo. Žena v lese a telo v ateliéri 119

Šmok a akt s čiapkou na hlave 125

Otázka krásy. Erotické verzus pornografické 135

2.5 KTO JE ŠTVRTÝ? / KRÁTKA ÚVAHA NAD MOŽNOSŤOU VYSTAVIŤ

Dejiny vlny písané výstavami 145

Iničiačný priestor: Miestnosť číslo päť 152

1984: Červená kravata a vietor vo výstavnej sieni. Fotochema 153

1986: Kto je štvrtý? Hra na 4. 155

1988: Výstava 11. Fotochema 158

1989: 37 fotografov na Chmelnici 158

1987: Návrat tela. Dufekova novátorská koncepcia 160

1987: Krik nepresvedčil. Sprostota *Tiel* alebo výstavnícky atrakción 162

1989: Škandál v Bratislave. Podpísaný VR 163

2.6 POSTMODERNÍ MODERNISTI / UMELEC A JEHO MÚZA

Postmoderna ako „úpadok nového“ 174

Postmoderný eklekticismus. Vášnivé tančky fotografie s umením 179

Umelec a jeho múza. Postmoderní modernisti 183

Osobné verzus politické 186

Klesanie vlny 190

3. ANALYTICKO-INTERPRETAČNÝ BLOK 197

- 3.1 Tvár ako testovacia plocha / Pohľad Druhého 199
- 3.2 Noc – časopriestor imaginácie / Melanchólia nočného veľkomesta / Denník somnambula 202
- 3.3 Topos študentskej izby / Telo ako inventár 205
- 3.4 Limity priestoru / Miesta úniku: zrkadlo, okno, plot 207
- 3.5 Ernest má návštevu / Páni bielych nohavíc / Pohľad na ňu 209
- 3.6 Telo medzi bolesťou a slasťou / Záležitosť s elektrickým kreslom 214
- 3.7 Nové narácie / Masky a kulisy / Stíchnutý život vecí 216
- 3.8 Telo ako znak / Rafinované erotično / Stretnutie kosoštvorca s pravítkom 219

4. KRÁTKY TEXT O TEXTE NAMIESTO ZÁVERU

Zoznam použitých fotografií 241

Zoznam použitej literatúry 244

Zoznam skratiek 255

Curriculum vitae 256

Publikačná činnosť 258

1. ŠTYRI METODOLOGICKÉ POZNÁMKY NAMIESTO ÚVODU

1.1 Názov a jeho mantinely

Témou dizertačnej práce je fenomén *Slovenskej novej vlny* vo fotografii. Pod týmto pojmom rozumiem skupinu ôsmich fotografov zo Slovenska, ktorí v priebehu osemdesiatych rokov študovali na Katedre fotografie pražskej FAMU – menovite: *Tono Stano, Miro Švolík, Vasil Stanko, Peter Župník, Kamil Varga, Rudo Prekop, Jano Pavlík* a *Martin Štrba*, ktorý ako jediný navštevoval Katedru kamery. V texte sa vedome dopúšťam istého zjednodušenia, keď hovorím o „skupine“. V skutočnosti ide skôr o generačný, dobovo podmienený okruh autorov, ktorý nikdy ako organizovaná skupina s vedome prijatým názvom a vytýčeným programom nevystupoval.

Skúmaný fenomén som si v práci časovo ohraničila *osemdesiatymi rokmi*. Toto vymedzenie vychádza z presvedčenia o kľúčovom význame daného obdobia pre tvorbu jednotlivých autorov, ktorá bola ešte len vo svojom zárodku, a na ktorú mocne vplývala práve vzájomná tvorivá spätosť v prostredí výtvarnej akadémie a niekoľkých ďalších rokov i mimo nej. Slovné spojenie *Moja kultúra* je prepožičané z názvu fotografie Ruda Prekopa, ktorá je súčasťou širšieho cyklu „Moje“. Dobovo často zneužívané slovo „kultúra“ v popiske fotografie, na ktorej sa nachádza vitrína starého sekretára na verande Prekopovcov v Košiciach, autor doplnil prívlastkom *Moja*, čo sa dá zároveň v prenesenom zmysle považovať za istý dobový manifest či generačnú výpoveď drobných rozmerov. Druhou možnou, (pôvodne nezamýšľanou), rovinou čítania názvu je i jeho priemet na môj osobný príbeh, v ktorom sa už pätnásť rokov „moja kultúra“ tvorivo prestupuje s kultúrou českou.

Ďalšiu etapu tvorby týchto autorov, prekrývajúcu sa s prvou polovicou deväťdesiatych rokov, je možné považovať za jej vrcholné obdobie, kedy vytvorili svoje zrelé diela pomocou už odskúšaných techník a galériami legitimizovaného autorského jazyka. V rámci môjho výskumu je však reflektovaná len všeobecne alebo okrajovo. Deje sa tak v prípadoch, kedy ide buď o logické završenie projektov započatých v predchádzajúcom období, alebo o retrospektívne výstavné či textové reflexie osemdesiatych rokov, v období cca 1990–1993. Z druhej strany je časový mantinel prekročený do doby stredoškolského štúdia počas sedemdesiatych rokov, ktorému sa venujem v úvodnej kapitole. Následný vývoj tvorby jednotlivých autorských osobností od polovice deväťdesiatych rokov po súčasnosť, ktorý je kvantitatívne i kvalitatívne vzájomne nesúmerateľný, už nespadá do oblasti môjho bádateľského záujmu. Z tohoto dôvodu preto necítim potrebu sa k nemu ďalej vyjadrovať alebo dokonca kriticky vzťahovať viac, ako je nevyhnutné pre dokreslenie kontextu.

1.2 Malé dejiny projektu

Výskum problematiky *Slovenskej novej vlny* vo fotografii bol iniciovaný v roku 2011 ponukou Galérie hl. mesta Prahy a Slovenského inštitútu v Prahe, ktorú sme dostali spolu s historikom fotografie Tomášom Pospěchom¹. Výsledkom projektu mala byť reprezentatívna skupinová výstava sprevádzaná obrazovou publikáciou. Po dvoch rokoch práce, na prelome rokov 2013 a 2014, sa uskutočnila premiéra výstavy *Slovenská nová vlna. 80. léta* v priestoroch novootvoreného Domu fotografie na Revoluční ulici v Prahe a následne jej zredukovaná repríza v Bratislave na festivale Mesiac fotografie v novembri 2014. Publikácia bola verejnosti predstavená v priebehu trvania pražskej výstavy vo februári 2014.

Hlavným cieľom *prvej fázy* výskumu (2012–2013) bolo zhromaždenie čo najobširnejšieho obrazového materiálu od príslušných autorov z obdobia osemdesiatych rokov. Keďže sme sa odmietli uspokojiť so všeobecne známymi a často publikovanými fotografiami, (ťažisko ktorých sa navyše väčšinou krylo so začiatkom deväťdesiatych rokov), boli sme odkázaní na prieskum autorských archívov. Naším vedeckým i kurátorským zámerom bolo naštrbiť predstavy verejnosti o tvorbe týchto autorov, spochybníť zaužívané spôsoby výstavnej prezentácie ich fotografií, ako i tradičné písanie o nich. Objavený a vyselektovaný materiál sa stal základom pre umeleckohistorickú analýzu a následne novú kategorizáciu na princípe spoločných vizuálnych motívov, ktorá sa plne odzrkadlila na štruktúre uvedenej výstavy. V tejto etape sme sa zamerali prevažne na štúdium zásadných textov v autorských monografiách, katalógoch a kurátorských úvah k výstavám. Jedným z dôležitých nástrojov skúmania sa stalo i samotné *médium výstavy*, ktoré, v akomsi „polčase“ výskumu, overilo reálnu súdržnosť navrhnutých hypotéz. Výstava, ktorá problematiku štrukturovala do podoby tematických „pričných rezov“, čím rezignovala na tradičnú podobu autorských vlákien, veľmi jasne ukázala nadčasovú hodnotu fotografií, ich samonosnosť a zároveň ich tvárnosť a adaptabilitu na nové kontexty. Po realizácii výstavného projektu *Slovenská nová vlna. 80. roky*, povzbudená pozitívnymi ohlasmi zo strany kritiky i diváckej obce, som sa rozhodla pokračovať vo výskume tejto témy v rámci svojej dizertačnej práce a svoje doterajšie poznatky rozšíriť o podrobnejšie spracované historické a teoretické pozadie.

¹ Napriek príbuznému pohľadu na skúmanú problematiku, ktorý sa formoval a utužoval v mnohých našich rozhovoroch, i v samotnej kurátorskej práci na rovnomennej výstave a koncepcii katalógu, naše výsledné texty boli písané a prezentované každý zvlášť so samostatným autorstvom. Po uzavretí výstavného projektu v roku 2014 Tomáš Pospěch do ďalšieho výskumu v tejto oblasti nevstupoval.

V *druhej fáze* bádania (2014–2016) som sa upriamila predovšetkým na vykreslenie širších súvislostí problematiky z perspektívy vzdelávacích a výstavných inštitúcií, ktoré vytvárali rámec pôsobenia *Slovenskej novej vlny*. Na tomto pozadí som následne rozvíjala čiastkové témy (*spoločensko–kultúrna situácia 70. a 80. rokov, konflikt sféry fotografie a sféry umenia, problémy stredného umeleckého školstva, zázemie FAMU a výuka Jána Šmoka, otázka národnej fotografie, limity v zobrazovaní tela, problém pornografie, prehodnocovanie definície krásy, nástup postmodernity, nerovnosť „dívania sa“, umelcov podmienený pohľad, výstavné stratégie a kurátorské koncepcie, rozpúšťanie žánrových hraníc...*). Oproti prvej fáze som vychádzala predovšetkým z kratších článkov v periodickej tlači, z dobových recenzií, kritik, glos, ohlasov čitateľov a redakčných komentárov, ktorými som doplnila „veľké rozprávania“ monografií a katalógov z predchádzajúcej fáze výskumu.

1.3 Metodológia, zdroje a štruktúra práce

Samotný text je rozdelený na dve hlavné časti. **Historicko-teoretický blok** a **analyticko-interpretatívny blok**. Pokiaľ analytická časť textu vyšla z pôvodného výskumu v archívoch v rokoch 2012–2013, (bola prepracovaná a rozšírená o dve eseje), hlavným výsledkom druhej fázy bádania bola časť historicko-teoretická.

Primárnym informačným **zdrojom** historicko-teoretickej časti práce sa stala dobová periodická odborná tlač, predovšetkým časopisy *Revue fotografie*, *Československá fotografie*, *Výtvarníctvo*, *fotografia*, *film*, ale i iné. Pomocou *komparatívnej metódy* usúvzťažňovania a interpretácie textových útržkov sledujem vývoj písania o rodiacom sa fenoméne *Slovenskej novej vlny* v prvej polovici osemdesiatych rokov, ako aj postupnú osifikáciu kontextov, do ktorých býva zasadzovaný. Napriek tomu, že štylistická či obsahová kvalita niektorých citovaných textov môže byť nižšia, predstavujú pre mňa dôležitý materiál pri rekonštrukcii dobového uchopovania tohto fenoménu. Významnú úlohu hrajú i texty v katalógoch skupinových výstav, ako i prvé monografické publikácie (vydané o niekoľko rokov neskôr – paradoxne na Slovensku) spolu s odbornými publikáciami z príbuzných oblastí, ako sú dejiny umenia, literárna veda, filozofia, a tiež beletria. Pomocou nich som sa snažila vymedziť a redefinovať mnohé z kľúčových pojmov a využila som ich tiež v analyticko-interpretatívnej časti.

Okrem tejto, „vyššej“, literatúry som pracovala s nemenej dôležitými zdrojmi odkrývajúcimi dobový inštitucionálny kontext, a to predovšetkým zviazanými s Katedrou fotografie FAMU (ročnenky, skriptá, školské katalógy, indexy, sprievodky a pod). Sprostredkovane som mala možnosť využiť aj archív Katedry fotografie, ktorý obsahoval vzácne, doteraz nepublikované fotografie, odovzdávané v rámci školských cvičení. V snahe o historickú re(de)konštrukciu „veľkého príbehu“ slovenských chlapcov, ktorí prerazili v českom veľkomeste,

siaham tiež k autentickým rozhovorom s autormi, ich pedagógmi, spolužiakmi a historikmi fotografie, ktoré sa stávajú podstatným zdrojom informácií voľne citovaných v texte. Orálne histórie v ich neuchopiteľnosti (a taktiež napríklad divácke ohlasy v tlači či v pamätných knihách vo výstavných sieňach) považujem popri faktografických informáciách a textových interpretáciách za legitímnu súčasť bohatej štruktúry diskurzívnej siete.

Historicko-teoretický blok je štruktúrovaný do šiestich kapitol. Každá z nich je zámerne uchopená metodologicky trochu odlišne, aby tak bola zvýraznená mnohosť perspektív, z ktorých možno problematiku nahliadať. V prvej kapitole **Zrodenie legendy?** sa snažím o čo najdôslednejšiu rekonštrukciu dobového inštitucionálneho kontextu, predovšetkým prostredníctvom predstavenia vzdelávacieho systému Katedry fotografie (ale i stredných odborných škôl) s dôrazom na osobnosť a aktivity profesora Jána Šmoka. Z chronologického hľadiska ide o úplne prvé obdobie nástupu tejto generácie na scénu koncom sedemdesiatych rokov, ktoré vôbec nie je textovo podchytené, preto najmä v tejto časti boli pre mňa užitočné tzv. orálne histórie. Osudy autorov ďalej zrýchlene sledujem počas celého obdobia štúdií až po prvé výstavné aktivity a tiež prvé opatrné ohlasy v tlači. Súčasne načrtávam i širší fotografický a kultúrny kontext, uprostred ktorého sa autori ocitli.

Obsah druhej kapitoly **Slovenský mýtus** sa sústreďuje na samotný názov „*Slovenská nová vlna*“, sleduje jeho etymológiu a verifikuje opodstatnenie jeho národnostného vymedzenia. Charakter tejto skupiny je tu nazeraný s dôrazom na jej špecifickú mýtopoetiku rozvíjanú teoretikmi a kritikmi fotografie. Cieľom tejto časti je uchopiť charakter „slovenského“ a vystopovať späť jeho korene v symbolickom návrate „na východ“, do prostredia slovenskej krajiny. Súčasťou kapitoly je tiež priblíženie diskusie o nezmyselnosti pojmu „československá fotografia“ a potrebe etnického vymedzenia, ktorú otvoril na začiatku deväťdesiatych rokov Václav Macek.

Tretia kapitola **O pojmológii** je venovaná podrobnejšiemu rozboru základných pojmov, opakovane používaných v textoch o tvorbe *Slovenskej novej vlny*, akými sú napríklad *imaginácia*, *inscenácia*, *poézia*, *humor*, *hra* či *pozitivita*. V rámci tejto kapitoly siaham po všeobecnejšej odbornej literatúre a na pozadí koncepcií viacerých teoretikov (napr. Bachtin, Bachelard, Fink, Chalupecký, Borecký a pod.) testujem súdržnosť týchto pojmov s fotografiami, na ktoré bývajú opakovane aplikované.

Vo štvrtej kapitole **Otázka aktu** sa môj záujem zužuje a sústreďuje na tento žáner, ktorý patril v osemdesiatych rokoch ku kľúčovým formám demonštrácie fotografického majstrovstva. Na pozadí Šmokovej metodologickej publikácie *Akt vo fotografii* objasňujem dobové konštrukty požadujúce idealizované zobrazovanie ženského tela, vyučované na akadémii. Porovnávajúc tieto teórie so súbežne vytváranými fotografiami *Slovenskej novej vlny* pritom poukazujem na

neodvratnú dekonštrukciu tohto žánru na konci osemdesiatych rokov, ktorý už nedokáže odraziť komplexnosť vnímania a prežívania telesnosti. Zároveň sa dotýkam i otázky dobového vkusu, chápania krásy, citlivosti na obrazy nahoty a vratkej hranice erotiky s pornografiou.

Piata kapitola ***Kto je štvrtý?*** je zameraná na výstavný kontext osemdesiatych rokov. Sleduje spôsob adjustácie, inštalácie a celkovej prezentácie fotografií, s ohľadom na obmedzené podmienky doby. Súčasťou tejto kapitoly je reťazec drobných podkapitol predstavujúcich niekoľko zásadnejších výstav (predovšetkým) *Slovenskej novej vlny*. Tento reťazec zároveň sleduje ešte jednu, spodnú líniu, ktorou je postupný zrod statusu kurátora ako distribútora významov (A. Dufek, A. Fárová, V. Macek...), pričom je v poznámke k dispozícii i môj vlastný kurátorský pohľad. V tejto časti textu čerpám prevažne z literatúry novej muzeológie (Obrist, Kesner...). Veľmi nápomocnými mi opäť boli autorské archívy, ktoré odkryli i nenahraditeľné dokumentačné snímky autentických výstavných inštalácií.

V poslednej kapitole ***Postmoderní modernisti*** je mojou snahou vystopovať počiatky textového uchopovania postmoderny v súvislosti s tvorbou *Slovenskej novej vlny* a toto následne ukotviť v kontexte nastupujúcej paradigmy na pozadí postmoderných koncepcií zahraničných či domácich teoretikov (Bauman, Gablik, Bělohradský, Ševčíkovci...). Záver kapitoly je venovaný spochybneniu už zautomatizovaných interpretácií tvorby *Slovenskej novej vlny* ako typicky postmodernej, na základe niekoľkých zhodných formálnych znakov. Mojm cieľom je upozorniť na celkom opačné, silne modernistické východiská, zakorenené u týchto autorov predovšetkým v ich prístupe k ženskému modelu. Pri týchto úvahách vychádzam z genderových a feministických perspektív (Duncan, Jones...).

Analyticko-interpretálny blok je zložený z ôsmich kratších esejí. Zmena žánru písania vychádza z väčšej miery subjektivity vlozenej do interpretácií videného. Centrálnym objektom záujmu už nie sú texty, ale samotné obrazy, ktoré zatiaľ stáli trochu bokom. Perspektíva môjho pohľadu je korigovaná predchádzajúcim výskumom a postulátmi teoreticko-historického bloku, aj keď nejde povedať, že z nich priamo vychádza, keďže tieto obrazové analýzy podrobnejšiemu textovému výskumu vo väčšine predchádzali. Tvorba *Slovenskej novej vlny* je v nich rozčlenená podľa základných motívov, viažucich sa prevažne k problematike tela, ktorá je tu podrobnejšie diferencovaná tak, ako predosielam vyššie.

1.4 Súčasný stav riešenej problematiky a zvolený teoretický rámec.

Tvorba fotografickej generácie *Slovenská nová vlna* (a tým menej prvá perióda tejto tvorby) nebola doteraz nikým dôslednejšie spracovaná vo forme samostatnej publikácie ani v podobe výstavného projektu. Prvou výstavou, ktorá bola výsledkom podrobnejšieho výskumu, bola spomínaná prehliadka *Slovenská nová vlna. 80. léta* a prvou publikáciou, ktorá sa problematikou hlbšie zaoberala, bol zmieňovaný katalóg k tejto výstave.

Nedá sa však zároveň povedať, že by tvorba tohto zoskupenia bola teoretikmi fotografie obchádzaná. Fotografické obrazy sledovaných autorov (alebo aspoň väčšiny z nich) boli významnou súčasťou mnohých tematicky koncipovaných veľkorysých projektov, spravidla sprevádzaných kvalitnými esejami, týkajúcimi sa predovšetkým problémov *imaginácie a inscenácie* (Václav Macek: *Slovenská imaginatívna fotografia*), *aktu* (Antonín Dufek: *Tělo v československé fotografii 1900–1986*; Vladimír Birgus: *Akt v české fotografii*) či prierezových výstav mapujúcich isté obdobie v dejinách československej, českej alebo slovenskej fotografie alebo umenia (Anna Fárová: *37 fotografií na Chmelnici*; Bohunka Koklesová: *Fiktívne svety fotografie. 80'. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení*; Vladimír Birgus, Jan Mlčoch: *Česká fotografie 20. století...*). Teoretička Anna Fárová bola zároveň prvou osobnosťou, ktorá uviedla mladých autorov krátkymi odbornými textami do prostredia fotografickej obce². Jej úvahy nad začínajúcou tvorbou Tona Stana, Ruda Prekopa, Vasila Stanka či Mira Švolíka majú dodnes charakter akýchsi čistých, nezaujatých prognóz, no miestami až pálčivo výstižných.

Ďalším typom textového zdroja, z ktorého sa dá vychádzať, je *autorská monografia*. Počas deväťdesiatych rokov boli bratislavským občianskym združením Fotofo vydané monografie všetkým autorom okrem kameramana Martina Štrbu a predčasne zosnulého Jana Pavlíka, ktorému vyšla kniha v Prahe, až v roku 2005. Autorom textov spomínaných monografií, ktoré, formálne zjednotené do malých štvorcov, tvorili svojho druhu edíciu, bol Václav Macek. Jeho texty sa vyznačujú charakteristickou vyčerpávajúcou dôslednosťou (vyčerpávajúcou nie čitateľa ale nesenú obrazovú správu), v snahe uchopiť podstatné črty fotografického obrazu. Bola to nakoniec možno i jeho profilácia filmového historika, ktorá ho tiahla práve k inscenovanej a imaginatívnej tvorbe. Na rozdiel od Fárovej sa však Macek vo väčšine prípadov vyjadruje už k podstatne vyzrelejším autorským osobnostiam a výstavne overeným dielam. K tvorbe *Slovenskej novej vlny* ako celku v rámci textov širšie koncipovaných výstav (výnimočne i k jednotlivým fotografom) sa vyslovovali i ďalší teoretici, napríklad

² Ak nepočítame legendárne vernisážové prejavy Jána Šmoka na autorských výstavách svojich študentov, ktoré bohužiaľ neexistovali v písomnej forme.

Aurel Hrabušický, Antonín Dufek či Vladimír Birgus, ale aj Miroslav Vojtěchovský alebo Josef Kroutvor.

Môžeme konštatovať, že predovšetkým texty zmienených teoretikov fotografie vytvorili solídny základ, z ktorého je možné vyjsť pri ďalších interpretáciách, no voči ktorému sa rovnako dobre dá i vymedziť. Zmieňované eseje vychádzajú z hĺbkových znalostí dejín fotografického média i súdobého vizuálneho umenia. Za ich limity sa dá zväčša považovať prílišná interpretačná zakorenenosť v samotnom priestore obrazu bez významnejších presahov do mimoumeleckého kontextu. Tieto rámce čítania a písania boli samozrejme podmienené dobovo, avšak s prekvapivou zotrvačnosťou ich nachádzame aj v omnoho neskorších textoch v deväťdesiatych rokoch a aj po roku 2000.

Výsledkom tohto textu by teda malo byť poodstúpenie a vykročenie z odskúšaného diskurzu „umeleckej fotografie“ vysvetľujúceho fotografický obraz jeho vlastnou umeleckou tradíciou v bezpečnom poli hermeticky uzavretej komunity. Tradičnú umelecko-historickú rétoriku by som chcela doplniť (či sčasti nahradiť) poukazmi na širšie interpretačné rámce.

Jedným z ponúknutých nových hľadísk je *sociálny kontext* (životný štýl autorov, ich nomádstvo a „prebývanie“ v provizóriu, ich vykorenenosť a nezaťaženosť tradíciou, spôsob vymedzovania sa voči inštitúciám, vysporadúvanie sa s politickými limitmi doby, mytológia vytváraná a dedená samotným písaním a tiež inštitucionálnym zázemím fotografie, dôsledne rozvíjaná automytológia, kódy oblečenia, moc jazyka výstavy (kurátorské rámce), reakcie na dobovo živenú obavu z telesnosti, potreba vytvárania fikčných svetov...). Je prekvapivé, že mnohé z týchto hľadísk (napr. *sociálno-antropologické* alebo *genderové*) neboli doteraz v súvislosti s tvorbou tejto skupiny pomenované alebo dostatočne zdôraznené. Ich rozvedením sa snažím doceliť rozpriestranenie *kontextu* okolo fotografií, aby sme sa do nich následne mohli s ešte väčšou intenzitou vrátiť a *prehľbiť interpretačný potenciál* ukrytý v samotných obrazoch.³ Aktuálnou devízou je časový odstup tridsiatich rokov a historický nadhľad vyplývajúci z vývoja média ako i zo skokového rozvoja teórie fotografie a rozšírenia jej manipulačného poľa smerom k vizuálnym štúdiám či k fenomenológii.

³ Mojej metóde písania, vychádzajúcej z postmoderného modelu, ktorý rozostreje hranice medzi disciplínami a pochybuje o tom, že akákoľvek metóda alebo teória, diskurz či žáner si môžu vyhradzovať privilegitu formy písania či poznania (Richardson 1998) plne zodpovedá napr. i asociatívny typ konštrukcie názvov jednotlivých kapitol. Svojou viacvrstevnatosťou majú evokovať jednotlivé textové sedimenty, z ktorých sú kapitoly zložené.

2. TEORETICKO-HISTORICKÝ BLOK

„Slovenská nová vlna vstúpila do dejín tak, ako sa na novú vlnu patrí – bezohľadne“.

Václav Macek

2.1 ZRODENIE LEGENDY? / NÁPLAVA / FENOMÉN FAMU.

Mladí, krásni a talentovaní

Za iných okolností by bolo asi vhodné začať text tejto knihy kapitolou s príznačne sľubným názvom, napríklad *Zrodenie legendy*. Problém je ten, že „legenda“ *Slovenskej novej vlny* sa rodila postupne, dalo by sa povedať, že v priebehu troch desaťročí. A súčasťou tejto legendy bude zaiste aj tento text, akokoľvek je jedným z jeho cieľov demýtizácia roky tradovaných stereotypov. Rozšírenie poľa interpretačných kontextov o dobové inštitucionálne zázemie a ďalšie kultúrno–spoločenské súvislosti⁴ so sebou určite poniesie „vedľajšie účinky“ v podobe diverzibility pohľadov na určité momenty či situácie, ktoré ešte stále existujú v pomerne živej pamäti priamych či nepriamych účastníkov. Text však od začiatku vznikol s týmto vedomím a s určitým zmierením sa s existenciou a legitimitou paralelných rozprávání. No nielen to. Konfrontácia „písaného“ s „hovoreným“ – často mechanických textových stôp zanechaných v dobovom periodiku s živým, no postupom času blednúcim spomínaním, vytvorilo štruktúrované nervné tkanivo, ktoré je možno neukončené vo vývoji, ale autenticky reaguje.

Korene tohto príbehu by sme azda mohli časovo situovať do rokov 1974 až 1978, kedy sa v dvoch ohniskách: na bratislavskej *Strednej škole umeleckého priemyslu* a košickej *Strednej umelecko–priemyslovej škole*⁵ postupne zbehnú cesty ôsmich chlapcov z obcí východného, stredného a južného Slovenska. Špecifické čaro celému príbehu dodáva skutočnosť, že viacerí z nich sa

⁴ Náznaky tohoto prístupu sa na stránkach periodík o fotografii objavujú už v roku 1989: „Domnievam sa, [...] že problematiku fotografie treba sledovať najprv v širších kultúrnohistorických súvislostiach a až potom v esteticko-teoretických a umenovedných.“ TESÁKOVÁ, Juliana. Niekoľko myšlienok o fotografii. *Výtvarníctvo-fotografia-film*, 1989, č. 1, s. 16. ISSN 0042-9392.

⁵ V Bratislave študujú Miro Švolík (1975–1979), Tono Stano (1975–1979), Martin Štrba (1976–1980) a Vasil Stanko (1977–1981), v Košiciach Rudo Prekop (1974–1978), Peter Župník (1976–1980), Kamil Varga (1978–1982) a Jano Pavlík (1978–1982). Kamil Varga ako jediný neštuduje odbor užitá fotografia, ale aranžérstvo a výstavníctvo.

o existencii odboru *užitá fotografia* dozvedajú až po úspešnom splnení prijímacích pohovorov, vyberajú si ho narýchlo a v podstate náhodne, pretože „na grafike bolo plno“. Podľa spomienok Mira Švolíka bol moment voľby budúceho študijného odboru spojený s náhlým (až fyzickým) výkonom na mieste prijímačiek, kedy boli žiaci vyzvaní rýchlo sa zaradiť do zástupu za vedúcim ľubovoľného odboru, v ktorom boli ešte voľné miesta. Okrem Mira Švolíka a Tona Stana sa podobným spôsobom prihlásil na štúdium fotografie i Vasil Stanko a v Košiciach Rudo Prekop s Petrom Župníkom.⁶

Tento konflikt preferencií bol pre kultúrnu situáciu v polovici sedemdesiatych rokov dosť príznačný. Tradičná grafika⁷ totiž v tomto období požíva v škále umeleckých odborov omnoho väčšiu vážnosť ako fotografia, ktorej skutočný tvorivý potenciál spočívajúci v schopnosti fotografa adekvátne uchopiť a transformovať obraz reality je touto dobou ešte stále neobjavený.⁸

Na odbore *Užitá fotografia* SŠUP v Bratislave pôsobí v rokoch 1972–1977 fotografka Milota Havránková. Jej otvorený prístup k médiu identifikovateľný v jej vlastnej tvorbe, schopnosť komunikovať so študentami a nadchnúť ich pre nápad, ako aj nebývalá energia a prirodzená chuť tvoriť sa prenáša i na Mira Švolíka, Tona Stana a Martina Štrbu, ktorí v tom čase SŠUP–ku navštevujú. O tom, aký blahodarný vplyv mal na študentov v čase šedej normalizácie entuziazmus vtedy tridsaťročnej absolventky FAMU, svedčia aj spomienky niektorých z nich⁹. Treba mať pri tom na pamäti, že pre viacerých predstavovala

⁶ Dôvody výberu štúdia fotografie u Kamila Vargu tiež stoja za povšimnutie. „*Minule som rozmýšľal, prečo sa zaoberám práve fotografiou a napadlo mi, že to bude možno preto, lebo moj otec tvrdil, že fotografia nie je umenie. A to som bol vo veku vzdoru. Asi to nemal robiť.*“ GROCH, Erik. Prchavá prítomnosť medzi vecami – autoportrét Kamila Vargu. *Kultúrny život*, 14. 11. 1990, s. 13. ISSN 1335-6976.

⁷ Je zaujímavé zmieniť, že Martin Štrba pochádzal z rodiny známeho slovenského grafika Gabriela Štrbu (1932), ktorý v rokoch 1956–1995 dokonca vyučoval na Strednej umelecko-priemyslovej škole v Bratislave. Napriek tomu, že sa Martin rozhodol študovať fotografiu (čiastočne preto, aby si uľahčil manuálnu prácu – bol preučený ľavák), médium grafiky hralo akiste nemalú úlohu vo formovaní jeho výtvarného názoru.

⁸ Táto asymetria sa prejavila i v samotnom vzťahu fotografie k umeniu grafiky, od ktorého si v priebehu šesťdesiatych rokov začali fotografi vypožičiavať výrazové prvky. Práve v podobe tzv. *fotografiky* a jej formálneho zjednodušovania zachyteného výjavu vysokým kontrastom bez poltónov a hrubým zrnom je možné vidieť jeden z úporných pokusov o umeleckosť fotografického výrazu.

⁹ Podľa rozprávania Tona Stana to bol práve príhovor Miloty a jej predstavenie odboru fotografie na prijímacích pohovoroch, čo ho inštinktívne primälo k rozhodnutiu zaradiť sa práve

vtedy SŠUP na čele s Milotou vôbec prvý kontakt s kultúrnym prostredím. Miro Švolík, ktorý „pochádzal z dediny“ a v tej dobe „nepoznal ani Beatles“¹⁰, osobnosť Miloty Havránkovej opisuje slovami: „Bola ako zjavenie, všetko neuveriteľne rozhýbala. Učila nás, aby sme mali radi výtvarné umenie, experiment a vyskúšali, čo robila ona. Pokojne ma nechala napodobňovať svoje práce aj práce iných fotografov“.¹¹ O Havránkovej netradičných pedagogických metódach a ich pozitívnom účinku na neskoršiu tvorbu celej generácie hovorí i Martin Štrba: „Nesedeli sme v laviciach, posadali sme si na zem do kruhu a rozprávali sme sa o našich prácach. Pôsobila neuveriteľne ľudsky, netvárila sa, že pozná odpovede na všetko, sama kládla otázky. Tým nás veľmi rafinovane nútila formulovať názory a premýšľať o tom, čo robíme.“¹² Dalo by sa povedať, že istý náboj vzdoru a tvorivej odvahy do nich vložila práve Havránková, a to tým, že sa ako čerstvá absolventka FAMU túžila sama vymedziť voči zaužívaným spôsobom výuky fotografie a vytvoriť si pravidlá vlastné. Za jej pôsobenia sa predovšetkým experimentovalo, a to s formou i obsahom. Fotografovalo sa na motívy hudby, vytvárali sa koláže a asambláže, skúšal sa zložitý farebný proces, tvorilo sa v prírode... Milota Havránková o svojom spôsobe výuky hovorí: „Mohla som na nich vyskúšať veci, ktoré som sama nemala overené. Bola to hra, ale prešla do toho, že dostali odvahu. Mali odvahu žiť, byť sami sebou. A toto si odniesli odo mňa na FAMU. Nie to, že robili nejaké fantastické fotky. Na FAMU potom dozreli.“¹³ Vzťah, ktorý si Milota¹⁴ so svojimi študentmi vytvorila,

tam. Diskusia: *Milota Havránková a jej vplyv na vznik a tvorbu Slovenskej novej vlny*. Dŕm u Kamenného zvonu. 27. 11. 2015.

¹⁰ Miro Švolík. Diskusia: *Milota Havránková a jej vplyv na vznik a tvorbu Slovenskej novej vlny*, tamtiež.

¹¹ KREKOVIČ, Miloš. Fotograf Miro Švolík: Fotografia je normálna drina. *kultura.sme.sk* [online], 11. 11. 2010 [cit. 2016-04-12]. Dostupné z: <http://kultura.sme.sk/c/5632719/fotograf-miro-svolik-fotografia-je-normalna-drina.html>.

¹² Rozhovor s Martinom Štrbom, skype, 13. 12. 2013. In: JANIŠ, Juraj. *Martin Štrba. Jednou nohou fotograf*. Opava, 2013. Bakalárska práca. Slezská univerzita v Opave. Filosoficko-přirodovědecká fakulta v Opavě. Institut tvůrčí fotografie, s. 12.

¹³ Milota Havránková. Diskusia: *Milota Havránková a jej vplyv na vznik a tvorbu Slovenskej novej vlny*. Tamtiež.

¹⁴ Je pozoruhodné, že pomerne atypické krstné meno Milota sa stalo v istom zmysle fotografkinou „značkou“ a je natoľko signifikantné, že sa často používa i bez priezviska. Druhým aspektom jeho zástupnej funkcie je práve familiárnosť, ktorá je pre Milotu Havránkovú charakteristická. Nie je preto určite náhoda, že jej monumentálna výstava v Dome u kamenného zvonu GHMP (2015) nesie názov MILOTA. Navyše, slovo MILOTA hlavne vo fotografických kruhoch nepochyne privoláva asociáciu so značkou MINOLTA.

v mnohom prekračoval rámeč tradičného vzťahu učiteľ – žiak. S mladými fotografmi trávila čas i mimo priestorov školy – účastnili sa stretnutí so staršími autormi (Anton Sládek, Peter Breza...), ktoré sa odohrávali v jej byte, pomáhali jej retušovať fotografie. Mnohí z nich ju navštevovali ešte dlho po jej odchode z oddelenia v roku 1977. „*Nemala som rovesníkov, s ktorými by som prežívala moje fotografie. Nakoniec sa stali mojimi kamarátmi. Po ich odchode do Prahy som sa cítila osamotená.*“¹⁵

Vasil Stanko sa už s Milotou Havránkovou na škole nestretol. Po nej viedol oddelenie František Tomík, ktorý na škole pedagogicky pôsobil takmer 19 rokov (1973–1992)¹⁶. Napriek tomu, že jadro Tomíkovej tvorby bolo charakteristické skôr živou (príp. manipulovanou) než inscenovanou fotografiou, oboznamoval študentov s experimentálnymi fotografickými technikami. Z ďalších pedagógov zohrali významnú úlohu pri formovaní estetiky budúcich študentov FAMU aj Ján Krížik¹⁷ (od roku 1978) a na sklonku štúdia Martina Štrbu a Vasila Stanka (od roku 1977) i Ján Strieš. Predovšetkým stretnutie s Jánom Krížikom, ktorý výrazne tendoval k inscenovanej tvorbe s motívmi nahého tela, bolo pre Vasila Stanka na strednej škole veľkým prínosom. Napriek tomu, že Krížik svoje autoportréty – akty, naplno rozpracoval až okolo roku 1980, vplyv tejto obraznosti na Stanka bol obrovský. Krížik na rozdiel od väčšiny tvorcov súdobej estetizovanej produkcie „*telo negrafizuje, nekubizuje, neskrýva v hre svetla a tieňa*“¹⁸, inscenačné prostriedky, ktoré používa „*korigujú prvotné zmyslové potešenie a sú vo svojej*

¹⁵ Milota Havránková. Diskusia: *Milota Havránková a jej vplyv na vznik a tvorbu Slovenskej novej vlny*. Tamtiež.

¹⁶ Tomík sa spolu s ďalšími kolegami snažil fotografický odbor prebudovať na moderné oddelenie v súčinnosti s ostatnými oddeleniami na škole a neskôr i podobnými školami v Prahe, Brne a Košiciach. Výsledkom bolo vypracovanie nových celoštátnych osnov pre fotografické oddelenia na týchto školách. Bratislavská ŠŠUP bola gestorom týchto prác v koordinácii s vedúcimi oddelení spomínaných stredných odborných škôl. Výsledkom boli nové celoštátne platné osnovy pre výuku fotografie a fotografického dizajnu na týchto školách vydané Ministerstvom školstva Československej republiky v roku 1986. Emailová korešpondencia s Františkom Tomíkom 18. 9. 2015.

¹⁷ Aurel Hrabušický dáva Krížikovmu vplyvu na autorov veľký význam: „*Milota Havránková zaiste mohla byť Múzou mladých fotografov, ale istý medzistupeň medzi prvou a druhou vlnou inscenácie predstavujú skôr práce jej kolegov na SUPŠ – fotografa Jána Krížika a výtvarníka-performera Vladimíra Kordoša, ktorý vo svojej tvorbe často využíval možnosti fotografického média a pri realizácii svojich performancií spolupracoval práve s Jánom Krížikom.*“ In: HRABUŠICKÝ, Aurel. *Od výtvarnej k inscenovanej fotografii*. Nevydaný rukopis. Nestranené.

¹⁸ MACEK, Václav. *Akt pred aktmi*. In: 1989, NP, 14, 3. 11. 1989. In: JABLONSKÁ, Beata. *Ján Krížik*. LXX. Fotofo, Bratislava 2013, s 3. ISBN 9788085739640.

*podstate scudzujúce*¹⁹. Fakt, že nahé mužské telo – motív na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov v prudérnej socialistickej spoločnosti takmer nemysliteľný – sa stalo jedným z vizuálnych pilierov tvorby jeho pedagóga, predstavoval u Stanka silný impulz dôvery vo svoje vlastné vízie, kde začínal hrať mužský akt významnú rolu. Nemalou inšpiráciou mohol byť aj Krížikov rozhľad v dejinách výtvarného umenia, filmu, divadla a opery, ktorý následne využil ako obrazový zdroj pri interpretáciách cudzích diel vo svojich fotografiách.²⁰

V Košiciach bola situácia trochu odlišná. V prvej polovici sedemdesiatych rokov nemala Stredná umelecko–priemyslová škola odborné vedenie a nedisponovala ani patričným technickým vybavením, vrátane temnej komory. V roku 1976 sa vedenia oddelenia fotografie SUPŠ ujal absolvent Katedry fotografie FAMU Ivo Gil, ktorý sa v tej dobe venoval popri užitej tvorbe prevažne sociálnemu dokumentu a reportáži.²¹ Aj keď nebol takou, na prvý pohľad excentrickou postavou ako Havránková, podarilo sa mu svojím nadšením na škole iniciovať akési „zdvihnutie vlny“, ktorej aktívnou súčasťou bol aj Rudo Prekop. Ako sám spomína, oddelenie dostal v stave, kedy „*študenti maturitného ročníka nedokázali založiť do fotoaparátu PRAKTISIX film*“.²² Gilova štruktúra praktickej i teoretickej výuky vychádzala z osvedčených učebných osnov FAMU, pričom jeho prioritou bolo systematickou výukou prebudiť v študentoch záujem o fotografiu a chuť samostatne tvoriť. V spolupráci s ďalšími kolegami,

¹⁹ HRABUŠICKÝ, Aurel. *Ján Krížik*. In: Salto, 2003, č. 2–3, s. 73. In: JABLONSKÁ, Beata. Tamtiež, s. 3.

²⁰ *Pre Michelangela*, 1980; *Autoportrét podľa Laokóna*, 1981; *Pozdrav Gabrielle d'Estrée a sestry I.–IV.*, 1982, atď. Vasil Stanko neskôr pracoval podobným spôsobom napr. v cykle *Pocty osobnostiam a iným udalostiam*, 1989, kedy vytváral fiktívne fotografické interpretácie rôznych foriem filmovej vizuality: *Pocta hercovi Laurencovi Olivierovi*, 1989; *Fotografia ako dar pre Louisa de Funès*, 1989; *Luis Buñuel hovoril raz o svojej smrti...Fotografia*, 1989; *Pocta Andy Warholovi*, 1989, atď.

²¹ Spolu s ním na oddelení pôsobil ako mladý asistent taktiež Zdeněk Smieško. Peter Župník ho charakterizuje ako „*rustikálneho filozofa*“. Rozhovor s Petrom Župníkom, Mikulov, 8. 8. 2015.

²² „*Študenti fotografického oddelenia boli bezprízorní. V istom zmysle bola škola pridruženou výrobou Krajského národného výboru, kedy jeho zamestnanci študentov využívali na tvorbu inzercie, tapetovanie stolov a podobne. Učítelia si zase cez školu robili vlastné kšefty, využívali jej zariadenie, materiál i nápady študentov. Po príchode na školu sme vyhlásili, že nie študenti sú tu pre školu, ale že škola je tu pre študentov...Prvý rok som skoro každý týždeň dochádzal do Košíc s batohom kníh a časopisov, pripadal som si ako obrodenec.*“ Rozhovor s Ivom Gilom, Praha, 19. 2. 2016.

absolventmi českých vysokých škôl,²³ ktorí sa pedagogicky uplatnili v iných odboroch, sa mu následne podarilo presadiť tímové (medziodborové) maturitné práce²⁴ a taktiež fotografické plenéry ako súčasť výukového programu (čo bolo do tej doby výsadou iba vysokých škôl). Veľkolepého zahájenia verejnej Výstavy maturitných prác v košickom Dome odborov v roku 1978 sa dokonca zúčastnili i pozvaní pedagógovia FAMU Pavel Štecha a Jaroslav Rajzík. Vzhľadom k relatívne slobodnej a otvorenej atmosfére, ktorá medzi študentmi v tomto čase zavládla a ktorá sa stala v očiach vedenia školy nebezpečnou a nežiadúcou,²⁵ nebola po dvoch rokoch pôsobenia Gilovi obnovená zmluva, a tak po jeho odchode v roku 1978 sa mnohé vrátilo do starých koľají. Z neskorších aktérov *Slovenskej novej vlny* mal Ivo Gil priamy pedagogický vplyv len na Ruda Prekopa. Petra Župníka, ktorý bol mladší, evidoval „z diaľky“. Kamil Varga²⁶ a Jano Pavlík už Iva Gila na škole nezastihli. Určitý vplyv na študentov, vo forme osobných stretnutí a konzultácií, predovšetkým u tých, čo sa neskôr dostali do Prahy na FAMU, však pretrval i po skončení jeho pedagogického pôsobenia.

Je určitým paradoxom, že práve škola v Košiciach, ktoré boli významovo menším a od Prahy podstatne vzdialenejším centrom než Bratislava, sa stala obľúbeným cieľom vedúceho Katedry fotografie pražskej FAMU Jána Šmoka (1921–1997). Profesor Šmok sa nikdy netajil srdečným vzťahom k Slovensku a to špeciálne k strednému (jeho rodiskom bol Lučenec) a východnému (napríklad Spiš a okolie Levoče, kam smeroval i študentské exkurzie, ktoré na FAMU každoročne organizoval). Medzi jeho špecifické pedagogické stratégie patrilo aj

²³ Gabriel Kládek, Nikolaj Fed'kovič, Ján Kopnický

²⁴ Fotografi pracovali na konkrétnych zmysluplných zakázkach a výsledkom boli vyrobené propagačné vitríny s výrobkami doplnené ich fotografiami.

²⁵ Veľkú nevôľu vzbudila hlavne výstava „...od trinástej komnaty“, v košickom E-clube, v roku 1977. Výstava, na ktorej sa predstavili mladí umelci naprieč médiami (fotografia, maľba, socha, literatúra...) bola okamžite zabavená a zapečatená ŠTB. Jej aktéri boli buď vylúčení zo školy, alebo (ako Rudo Prekop) skončili s trojkami zo správania a s nálepkou pochybného ideologického živlu, ktorá im neskôr znemožnila sa v Košiciach zamestnať. Zapečatená výstava sa po čase údajne dostala na povalu SŠUP, kam sa na ňu tajne chodili dívať ostatní študenti ako na *libri prohibiti*. Jedna z Prekopových vystavených fotografií bola príslušníkmi štátnej bezpečnosti interpretovaná slovami: „po Košiciach chodia otrhaní starci bez práce“. Rozhovor s Rudom Prekopom, Praha, 21. 7. 2015.

²⁶ Na Kamila Vargu mali v dobe jeho stredoškolského štúdia vplyv osobné priateľstvá s košickým „undergroundom“ (Peter Kalmus, Erik Groch, Marcel Strýko...). Po príchode do Prahy nadviazal ďalšie podobné kontakty (napríklad s Mirkom Vodrážkom). Nikto zo *Slovenskej novej vlny* sa v tej dobe, podľa Vargových slov, v tejto spoločnosti nepohyboval. Korešpondencia s Kamilom Vargom, 10. 9. 2013.

obchádzanie stredných umeleckých škôl spojené s prehliadkou fotografických prác miestnych študentov. Takýmto spôsobom sa dozvedel o existencii FAMU napríklad Peter Župník, ktorý bol jedným z „pozvaných“. Na svoje prvé stretnutie so Šmokom spomína: „*Niekedy v priebehu tretieho ročníka sa po škole rozniesla správa: 'Príde Šmok!'. Jeho príchod bol spojený s veľkým očakávaním a nervozitou medzi študentmi i pedagógmi. Pamätám sa, ako som ho prvýkrát uvidel – objavil sa v čiernej košeli s trakmi. Po zhliadnutí výstavy, ktorú sme pre neho pripravili sa zrazu opýtal: 'Ktorý je Hroš a Župník'?*“²⁷

V tomto momente treba uznať osobné, až fyzické nasadenie J. Šmoka, ktorý túto náborovú aktivitu preukazoval vysoko nad rámec povinností vedúceho katedry. Dá sa predpokladať, že bez jeho osobného vkladu by zoskupenie pražských Slovákov nebolo úplné a následná energia, ktorá za daných okolností vznikla, by hypoteticky nebola tak intenzívna a nevedla by k tak presvedčivým výsledkom. Šmok sa týmto fyzickým gestom popri Havránkovej a Gilovi zaradil k primárnym spúšťačom fenoménu *Slovenskej novej vlny*. Okrem toho, že ich neskôr pedagogicky formoval (alebo v ich prípade skôr dával svojimi teóriami a systémom výuky impulz k tomu, aby sa voči tomuto formovaniu permanentne vzopierali), stal sa nenápadným „prvým hýbateľom“.²⁸ Trochu nadnesene by sa dalo povedať, že trajektórie jeho „*pevných, svižných a krátkych*“ krokov²⁹ predurčili a neskôr spoluurčili geografické vymedzenie skupiny. Michal Ajvaz píše, že chôdza je „*pôvodné stretnutie so zemou, v ktorom sa vyjavuje ako povaha zeme a tajomstvá miest, ktoré sú krokom skúmané, tak charakter existencie idúceho, jeho svet*“³⁰. V tomto zmysle Šmokov úzky vzťah k Slovensku realizovaný fyzickým putovaním definoval dané priestorové väzby, ktoré boli následne upevňované v podobe školských výletov na Slovensko, ako aj neustálych ciest „domov“. Petr Volf takmer o desaťročie neskôr nazve túto

²⁷ Rozhovor s Petrom Župníkom, Mikulov, 8. 8. 2015.

²⁸ Podobnú fascináciu Slovenskom môžeme nájsť u mnohých českých umelcov, ktorí takmer v každej generácii od 19. storočia na Slovensko podnikali študijné cesty spojené často s istou „výpomocou“, pretože ich lákala romantická predstava o Slovensku ako arkadickej, civilizáciou nevelmi pretvorenej zemi – ako o akomsi „slovanskom Tahiti“ (Ján Abelovský). HRABUŠICKÝ, Aurel. *Okrajová kultúrna křížovatka ako pôda slovenského mýtu*. In: Kolektív autorov. *Slovensky mýtus*. SNG, Bratislava, 2006, s. 31. ISBN 80-8059-118-0.

²⁹ Chôdzou pripomínal Jeana Gabina (Peter Župník). Príznačná je v tejto súvislosti Šmoková reakcia na pozvanie Vlasty (neskôr) Šmokovej na potulky Francúzskom: „*Dievča, neprišiel som na svet, aby som po ňom dupal, ale prišiel som na svet, aby som ho zmenil...*“ In: ŠMOKOVÁ, Vlasta. *Můj muž*. In: Kolektív autorov. *Ján Šmok*, KANT, Praha 2000, s. 63. ISBN 808 6217264.

³⁰ AJVAZ, Michal. *Tajemství knihy*. Petrov, Brno 1997, s. 10. ISBN 80-7227-004-0.

generáciu „kultivovanou ale razantnou ofenzívou“, ktorá „kladne poznamenala fotografiu na počiatku 80. rokov, stagnujúcu a pôsobiacu dojmom bežca na dlhej trati, obutého do ťažkých bagandží, ktorému začína dochádzať dych a cieľové čiary sú ešte v nedohľadne.“ Naproti tomu títo „mladí Slováci, akoby sa pohybovali nepočuteľným, sotva postihnutelným voľným krokom, a napriek tomu dokázali ísť od úspechu k úspechu.“³¹ Charakter istej dynamiky – fyzickej aktivity (podnecujúcej tú mentálnu), ktorá bola iniciovaná počiatočným „prebehnutím“ a následným niekoľkoročným premiestňovaním sa v širokom meradle dlhých ciest³², v ktorých sa postupne zmazávala polarita medzi prechodným pobývaním a domovom, bol v príbehu týchto autorov prítomný od začiatku.³³ Ten sa súčasne dral na povrch aj v potulkách nočným mestom³⁴ či výletoch do krajiny alebo v mikrorozmeroch automatického invazívneho gesta do fotografie³⁵.

Videné touto optikou je obraz *vlny* akosi príhodný už vo svojom pôvodnom význame (nielen ako synonymum pojmu generácia či nástup). Neskoršie diela mladých fotografov sa stanú prejavom postmodernej „novej divokosti“, „*explózie vitálnych síl, radosti z pohybu a sebaпредvážania [...], vystupňovaného napätia medzi často zložitými figurálnymi aranžmán a prudkým pohybom, vlastne okamžitým zrýchlením.*“³⁶ Výsledné fotografie budú zároveň i obrazmi nájdeného a čakajúceho³⁷, či vykonštruovaného, rozkývaného a dopredu zmrazeného³⁸.

³¹ VOLF, Petr: Na hřbetu vlny. *MF Dnes*, 29. 4, 1991. ISSN 1210-1168.

³² Meditatívne cesty vlakom „na východ“, ktoré slovenskí autori absolvovali počas pražského štúdia, a niektorí vo veľkej intenzite i neskôr, mali v niektorých prípadoch pre nich kľúčový význam. U Župníka to bola napríklad intuitívne fotograficky zachytená cesta domov (z Prahy do Košíc) v roku 1982, na konci ktorej bol takmer smrteľný úraz otca. „*V jeden zimný piatok som nastúpil do nočného rýchlika, ktorým cestujem domov. Zobral som fotoaparát a nejaké filmy, na ktoré som chcel poznačiť všetko, čo sa stane počas mojej cesty. Netušil som, čo na mňa čaká. Netušil som, že zvolená krivka fotografovania ma vedie k určitým riadkom, ktoré som hľadal a ktoré som sa pokúšal zafixovať.*“ Autorská poznámka k súboru *Cesta, 1982*.

³³ Ako sumarizuje vo fiktívnom liste profesorovi Šmokovi Rudo Prekop: „...na kilometre to spočítané nemám, ale na pár ciest kolem sveta to vydá určite“. PREKOP, Rudo. *List Jánovi Šmokovi*. In: *Ján Šmok*. Tamtiež, s. 45.

³⁴ Výsledkom takýchto potuliek bol aj takmer dokumentárny cyklus Petra Župníka, *Praha – pamäti noci*.

³⁵ Predovšetkým u Jana Pavlíka, ale i u Ruda Prekopa, Petra Župníka či Kamila Vargu.

³⁶ HRABUŠICKÝ, Aurel. *Od výtvarnej k inscenovanej fotografii*. Tamtiež.

³⁷ Napríklad na Župníkové dynamizujúce domaľby či Pavlíkove excitované zásahy fixkou.

³⁸ Balans či náhla akcia je i motívom mnohých fotografií Tona Stana.

Postavy Tona Stana uvidíme „zobrazené v okamihu zvratu, vo chvíli, v ktorej nevedno, či bude nasledovať pád alebo vzlet“.³⁹ Základným motívom Mira Švolíka sa zase stane „vzlietnutie a beh“ ako „vyjadrenie túžby po čomsi unikajúcom, nedosiahnuteľnom, neznámom...“⁴⁰ Ale to predbiehame.

Od Košíc po Bratislavu. Sedemdesiate roky a slovenská fotografia.

Pretrhnime na tomto mieste na chvíľu niť sledovaného príbehu a pokúsme sa o rýchly pohľad do prostredia umeleckej fotografie a kultúrno-spoločenských okolností, do akých v polovici sedemdesiatych rokov začínajúci autori na Slovensku vstúpili.

Situácia v slovenskej fotografii bola pomerne výstižne zhodnotená v roku 1980 trojicou ženských postáv činných v oblasti vtedajšej umeleckej fotografie: fotografkami Oľgou Bleyovou, Zuzanou Mináčovou a historičkou umenia venujúcou sa fotografii Julianou Tesákovou. Hlavnými „prúdmi“ v slovenskej fotografii práve uplynulého desaťročia podľa Tesákovvej sú: v amatérskej fotografii „fotografia, ktorá aranžuje, ale nepoužíva žiadne špecifické techniky“, zatiaľ čo v profesionálnej fotografii je to „výtvárná fotografia, aspoň čiastočne poznamenaná nejakým ozvláštnením“. Okrem toho je zmienená „tradičná čistá fotografia – reportážna, dokumentárna, krajinárska a pod.“. Medzi „nemnohými autormi prekračujúcimi hranicu fotografie ako umeleckého diela“ v rámci tejto kategórie menuje Tesáková Karola Kállaya a Martina Martinčeka. Napriek tomu ale priznáva väčšiu obľubu výtvornej fotografie. Dôvodom môže byť podľa nej jednak vplyv jej etablovaných osobností, ktoré „určujú tón“, pričom mladí fotografi majú pocit, že by inak než nasledovaním neuspeli a jednak obmedzený výrazový register reportážnej fotografie.⁴¹ Z uvedeného môžeme veľmi dobre vnímať optiku, ktorou sa v tom čase na fotografiu nazeralo. Výrazne dominovalo predovšetkým formálno-technologické hľadisko, pričom kategória obsahu bola spravidla redukovaná na tradičnú typológiu do seba zovretých žánrov. Iný typ umeleckého presahu, ktorý by mohol charakterizovať „prúd“ alebo tendenciu v súdobej fotografii prakticky neexistoval, alebo prinajmenšom nebol dostatočne terminologicky podchytený.⁴² Veľký problém slovenskej fotografie začiatku

³⁹ MACEK, Václav. *Tono Stano*. Osveta, Martin 1990, s. 12. ISBN 80-217-0231-1.

⁴⁰ MACEK, Václav. *Miro Švolík – Jedno telo jedna duša*. Osveta, Martin 1992, s. 10. ISBN 80-217-0478-0.

⁴¹ BIRGUS, Vladimír. Povidání o slovenské fotografii. *Československá fotografie*, č. 7, 1980, s. 305. ISSN 0009-0549.

⁴² Napríklad pojem imaginácie sa ustálil v tomto diskurze až pri dodatočnej reflexii v priebehu osemdesiatych rokov.

osemdesiatych rokov predstavovala aj nedostatočná inštitucionálna základňa. Neexistovali fundovaní teoretici fotografie, encyklopédie, ani fotografická zbierka. Pri dostavbe Slovenskej národnej galérie sa síce uvažovalo o zriadení kabinetu fotografie (podľa vzoru Moravskej galérie v Brne), nakoniec sa ale nezrealizoval. Prakticky jedinou fotografickou galériou je v tomto období galéria *Profil* (1969–1988), sídliaca v priestorovo nedostačujúcom foyer bratislavského kina Pohraničník.⁴³ Z vydavateľských inštitúcií venovalo pozornosť fotografii martinské vydavateľstvo *Osveta*⁴⁴ – napríklad edíciou *Fotograf a dielo*. Václav Macek neskôr kriticky píše o almanachoch Slovak-foto, ktoré boli pravidelne vydávané pod hlavičkou tohoto vydavateľstva, ako o „sérii amorfných antológií“, ktoré „konzervujú daný stav“⁴⁵.

Macek tiež naráža na ďalší problém tiahnuci sa slovenskou fotografiou hlboko do osemdesiatych rokov, ktorým je nevyriešený vzťah medzi tzv. výtvarnou fotografiou a tzv. výtvarným umením. Tento komplex „umeleckej nedostatočnosti“ fotografického média ako pozostatok empirického uvažovania 19. storočia sa jeho predstavitelia snažili odstrániť dobovými snahami o tzv. umeleckú fotografiu, ktoré spôsobili, „...že fotografi sa za každú cenu chceli nielen priblížiť, ale aj vyrovnat' výtvarným umelcom, fotografickými prostriedkami chceli dosiahnuť účinok výtvarného diela. Práve v čase, keď sa výtvarné umenie chcelo zbaviť svojej výtvarnosti aj umeleckosti a „vystúpiť z umenia“, si niektorí úspešní fotografi začali hrdo písať titul „umelecký fotograf“⁴⁶ Robili všetko preto, aby dokázali, „...že fotografia nesúvisí s realitou“⁴⁷. V konceptuálnej, akčnej tvorbe a tvorbe s prvkami landartu,

⁴³ Činnosť galérie Profil bola spojená s menami Ľudovít Hlaváč, Ivan Lužák, Vladimír Vorobjov, Ľubo Stacho, Marta Bezúchová či Klaudius Viceník. V roku 1980 následne vzniká v Banskej Bystrici pod vedením neúnavného propagátora fotografie Tomáša Fassatiho legendárna Galéria F, (pod záštitou ktorej sú organizované i odborné konferencie a sympóziá), v roku 1984 zakladá Václav Macek v budove ObKaSS v bratislavskej štvrti Trnávka Galériu Na okraji. Táto progresívna galéria s kvalitným kurátorským programom, na ktorom sa významne podieľa i Aurel Hrabušický, funguje na tomto mieste do roku 1989. V Košiciach je v roku 1981 otvorená galéria Nova.

⁴⁴ Vydavateľstvo Osveta vydalo v priebehu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov okrem iného i viacero publikácií českých autorov, ktoré nebolo možné z rôznych dôvodov vydať v Českej socialistickej republike. Takýmto spôsobom vyšli napríklad knihy Jána Šmoka *Akt vo fotografii* (1969, 1986) a *Za tajomstvami fotografie* (1975, 1982).

⁴⁵ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Zväz slovenských výtvarných umelcov, Bratislava 1989, s. 7.

⁴⁶ HRABUŠICKÝ, Aurel. *Od výtvarnej k inscenovanej fotografii*. Tamtiež.

⁴⁷ MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 6.

rozvíjanej na Slovensku v závere šiestej dekády sa totiž čoraz viac uplatňuje fotografia, ktorá napriek tomu, že jej autorom zväčša nie je „vyškolený fotograf“, nadobúda postupne výtvarné kvality. Na druhej strane nahradenie tradičnejších postupov fotografiou skutočne odštartovalo proces určitého zbavovania sa nánosov vyčerpanej výtvarnosti v prospech „antiestetiky“, primitívnosti spracovania, konceptuálneho racionalizmu. Práve preto títo tzv. „fotografujúci umelci“ neboli fotografickou obcou príliš akceptovaní. „*Problém spočíva v tom, že sa nehľadí na dielo, ale sa skúma životopis autora. Jeho výtvarné vzdelanie či dominantne výtvarná tvorba ho v očiach tradičných fotografov vyradujú z kontextu vývoja slovenskej fotografie.*“⁴⁸ Infiltrácia tohoto typu fotografického obrazu a jeho autora, fotografujúceho výtvarníka, do oficiálnych inštitucionálnych štruktúr slovenskej fotografie sa stane v priebehu nasledujúcich rokov hlavnou náplňou kurátorských snáh Václava Maceka a Aurela Hrabušického.

Ak sa opäť vrátíme k citovanému článku z roku 1980, môžeme zaznamenať zaujímavú odpoveď Juliany Tesákovej na otázku, prečo profesionálni fotografi – výtvarníci nachádzajú mnohokrát na Slovensku „väčšiu možnosť uplatnenia svojich tvorivých schopností a nekonvenčných nápadov“ ako na českej strane. Tesáková to už na začiatku osemdesiatych rokov odôvodňuje (s trochu ťažkopádny odkazom na americkú fotografiu) chýbajúcou fotografickou tradíciou. Český človek podľa nej viac premýšľa o tom, či fotografia môže fungovať ako závesný obraz, naproti tomu slovenský človek si povie: Prečo nie? Tento argument kultúrnej vyviazanosti bude o pár rokov neskôr často používaný v súvislosti s národnostnou definíciou okruhu *Slovenskej novej vlny* a jej opodstatnením v českom prostredí. Absencia silnejšej slovenskej tradície vo fotografii a nedostatočné stotožnenie sa s tou českou budú považované za špecifické východisko slobody v tvorbe neovplyvnenej hlbšie zakorenenými konvenciami, ktoré by príliš zaväzovali.

Zuzana Mináčová v zmieňovanom texte považuje za dobový problém, i to, že mnohí autori nemajú potrebné podmienky na tvorbu a technické vybavenie, čo býva dôvodom ich následnej nečinnosti. Mladí absolventi FAMU sa podľa nej často venujú už len zakázkam, starší fotografi zase netvorí vôbec. Apeluje pri tom na *Zväz slovenských výtvarných umelcov* ako výberovú organizáciu, ktorá by sa mala presvedčať o tom, či jej členovia stále tvoria. Zdá sa, akoby všeobecná letargia v spoločnosti nedávala príliš výrazné impulzy k fotografickej tvorbe a skôr ju udržovala buď v rovine neškodného a esteticky nenáročného koníčka rozvíjaného v amatérskych kluboch alebo v komerčnej rovine vládnucej

⁴⁸ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Tamtiež, s. 7.

technologickou precíznosťou bez zvláštnych nárokov na pridanú hodnotu autorského obsahu.

Bezfarebné apatické sedemdesiate roky doznievajú pre mladých slovenských študentov v akejsi prvotnej eufórii plynúcej z objavenia radosti z tvorby, v prostredí, ktoré sa akoby úplne vymykalo dobovej predstave uniformity a myšlienkovvej konformity. Vplýva na nich všetko a nič. Obdivujú a beztréstne napodobňujú fotografie starších spolužiakov visiace na školských chodbách, sami zatiaľ nemajú príliš čo povedať. Prostredníctvom pedagógov sa postupne zoznamujú i s tvorbou mimo československého kontextu, učia sa fotografiu „čítať“ a aj sa ňou vyjadriť. Predstavy o budúcnosti majú len matné alebo nijaké. Na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov štúdium na strednej škole postupne dokončujú a naplnení určitým (možno nereálnym) očakávaním vyplňujú prihlášky na vysokoškolské štúdium v Prahe. Opusťme teraz spolu s nimi územie Slovenska a pokračujme, poháňaní „východným vetrom“ v sledovaní ciest ôsmich autorov, ako aj ciest československej fotografie v západnejšej časti vtedajšej republiky.

Štyri písmená: FAMU

Po absolvovaní strednej školy sa osudy začínajúcich autorov rôznia a rozdiely podľa ročníkov definované strednou školou sa postupne vyrovnávajú. Viacerí z nich sa dostávajú na FAMU na druhý, niektorí až na tretí pokus. Rudo Prekop po náročných obhajobách v roku 1978 definitívne odchádza z Košíc a zamestnáva sa ako asistent kamery Krátkeho filmu v Prahe, Tono Stano strávi rok ako filmový fotograf na bratislavskej Kolibe. Na FAMU sa spolu stretávajú v ročníku v roku 1980, kedy nastupuje aj o niečo mladší Martin Štrba⁴⁹. O rok neskôr, v roku 1981 sa k nim pridáva Miro Švolík, ktorý čas medzi dvomi školami vyplnil prácou fotolaboranta v bratislavskej Službe VDI a Peter Župník, zamestnaný po prvých, neúspešných, pohovoroch v roku 1980 ako fotograf a nástenkár košickej Krajskej poľnohospodárskej správy. Takto ich „dobieha“ Vasil Stanko, študujúci pôvodne o dva ročníky nižšie. Posledný, tretí nástup predstavujú v roku 1982 Kamil Varga s Janom Pavlíkom, plynule nadväzujúci na stredoškolské štúdium.

Kľúčovým – fyzickým i mentálnym – priestorom pre konštituovanie fenoménu *Slovenskej novej vlny* sa na začiatku novej dekády teda stáva *Katedra fotografie*

⁴⁹ Štrba sa ako jediný prihlásil na katedru kamery. Toto jeho rozhodnutie bolo významne ovplyvnené jeho zdravotným stavom. Už v období štúdia na SŠUP totiž začal Štrbu trápiť jeho dlhoročný problém – atopická dermatitída, čiže chronické kožné ochorenie, ktorému rozhodne neprospieval styk s agresívnymi chemikáliami v tmavej komore. Každopádne však fotografoval ďalej a aj vďaka komunitnému bývaniu bol neoddeliteľnou súčasťou celej „skupiny“, čo sa odrazilo aj v jeho častom obsadzovaní do úlohy modelu vo fotografiách ostatných.

pražskej FAMU – miesto, kde sa v priebehu rokov 1980 až 1982 postupne stretnú všetci siedmi (resp. ôsmi) študenti z oboch slovenských stredných škôl a „*košická a bratislavská energia sa sčítajú dohromady*“⁵⁰.

Voľba štúdia na pražskej vysokej škole bola začiatkom osemdesiatych rokov pre nádejných fotografov v podstate nevyhnutnosťou. Katedra fotografie bola spolu s katedrou fotografie na Vysokej škole pre grafiku a knižné umenie v Lipsku až do konca 80. rokov jedinou vysokoškolskou katedrou so špecializovaným štúdiom fotografie v celej strednej Európe. Aj vďaka tejto exkluzivite bolo pomerne ťažko sa na ňu dostať. Popri vysokých odborných nárokoch komplikovala prijatie dôležitosť kádrového profilu, ale aj vnútorné smernice vysokých škôl, diktujúce napríklad pomery zastúpenia študentov z mesta a vidieka alebo zo zahraničia (do ktorého môžeme v tejto súvislosti zahrnúť i Slovensko). Napriek nevyhnutnej dobovej previazanosti s vládnucim režimom bola Katedra fotografie (na rozdiel od štátnym establishmentom podrobnejšie sledovanej Katedry filmu) relatívne slobodnou pôdou pre rozvíjanie umeleckého výrazu a tiež jedným z centier pražského bohémskeho života.

Štúdium na FAMU disponovalo ešte jednou exkluzivitou praktickejšieho rázu. Jeho absolventi sa automaticky stávali členmi Českého fondu výtvarných umení⁵¹, čo v praxi znamenalo prisúdenie statusu umelca v „slobodnom povolání“. Člen fondu tak nepotreboval v občianskom preukaze razítko zamestnávateľa, bez ktorého inak hrozilo obvinenie z príživníctva. Študent FAMU bol teda v očiach verejnosti s trochou závidy nazeraný ako ten, „*kto bude môcť dopoludnia spať*“⁵².

System výuky. Paradox Šmok.

Vznik samostatnej Katedry fotografie na FAMU v roku 1975 bol zavŕšením úsilia o osamostatnenie a inštitucionalizovanie fotografickej špecializácie, ktorá sa prirodzene vyčlenila z výuky na Katedre kamery už začiatkom šesťdesiatych rokov v podobe založenia *Kabinetu fotografie*.⁵³ Fotografické tradície boli do

⁵⁰ Rudo Prekop. Diskusia: *Milota Havránková a jej vplyv na vznik a tvorbu Slovenskej novej vlny*. Tamtiež.

⁵¹ Táto organizácia bola ekonomicko-hospodárskou platformou *Svazu českých výtvarných umělců (SČVU)*, ktorý bol inštitúciou ideovou. Členstvo v ňom bolo záležitosťou spoločenskej prestíže a poskytovalo umelcom rad výhod. Vzhľadom k sociálnemu statusu fotografického média na vtedajšej umeleckej scéne nebolo príliš bežné udeľovať členstvo fotografom.

⁵² Rozhovor s Janom Jindrom, Zlín 10. 2. 2016.

⁵³ Prvým absolventom Kabinetu fotografie pri Katedre kamery (so špecializáciou umelecká fotografia) sa stal v roku 1964 Pavel Dias, ktorý nastúpil na toto štúdium v roku 1960. Potreba

výuky na katedre kamery vložené už v prvých rokoch (prostredníctvom prof. K. Plicku a iných). Nakoľko nebol k dispozícii takmer žiadny filmový materiál, prijímacie pohovory a následne aj výuka prebiehali formou fotografických cvičení. Fotografická špecializácia teda síce existovala, ale len ako predstupeň filmovej profesie. Dá sa teda hovoriť postupnom „*penikani fotografického programu do programu kameramanského*“⁵⁴. Tento blízky vzťah oboch médií⁵⁵ sa preniesol aj do histórie samostatnej Katedry fotografie a nepochybne sa odrazil i v tvorbe generácie, ktorá bola programovo natoľko uvoľnená, elastická a tvárna, aby mohla tieto prieniky absorbovať, spracovať a spätne vizualizovať. Tou bola v období osemdesiatych rokov práve generácia *Slovenskej novej vlny*. Zaiste nebude chybou hľadať pôvod niektorých charakteristických prvkov v ich fotografiách práve v návaznosti na kontext kinematografie. Ide napríklad o časté vytváranie komplikovanej scénografie, komponovanie sériálov či pásiem s prítomnosťou naratívnej línie alebo využívanie textových vstupov a výrazných tituliek. Podobnosť s filmom sa ponúka aj v súvislosti s príbuznou metódou práce.⁵⁶ Dôležitú úlohu pri vzdelávaní v tejto oblasti a formovaní vizuálneho jazyka študentov fotografie zohrala aj v tej dobe jedinečná možnosť zúčastňovať sa pravidelných a častých filmových projekcií, zoznamujúcich mladých autorov s tvorbou špičkových európskych i amerických režisérov⁵⁷, vrátane besied s mnohými domácimi i zahraničnými hosťami.

špecializovaného pracoviska bola zjavná aj z prác iných študentov Katedry kamery (Dagmar Hochová, Ján Cifra) ktoré tendovali k statickej fotografii. Pre tento účel bol v roku 1971 zriadený samostatný Kabinet fotografie (s dĺžkou štúdia štyri roky), ktorý fungoval ako malá katedra. Fotografie väčšiny študentov a absolventov Kabinetu (Pavel Štecha, Jan Reich, Jaroslav Bárta, Markéta Luskačová) mali dokumentárny charakter, čo súviselo s podobne orientovaným ťažiskom cvičení na Katedre kamery. K prehistórii a vlastným dejinám Katedry fotografie vid' napr. *Sešity historie FAMU (1–13)*; HOLLAN, Jaroslav. *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU*. Diplomová práce FAMU. Praha 1991; MUSILOVÁ, Helena. *Reflexe*, FAMU, Praha 2005.

⁵⁴ NĚMEČEK, Miroslav. *Ján Šmok – legenda a skutečnost*. In: *Ján Šmok*, KANT, Praha 1989, s. 17. ISBN 80-86217-26-4.

⁵⁵ K fotografii a filmu by sme v tejto súvislosti mohli pripočítať i divadlo.

⁵⁶ Lukáš Kadlíček neskôr napísal o fotografiách Ruda Prekopa, že stoja niekde „*medzi kinematografiou a maliarstvom*“ a že práca inscenujúceho fotografa nesie spoločné znaky s prácou filmového režiséra i výtvarníka. KADLÍČEK, Lukáš. *Fantazie na fotografiích Rudo Prekopa*. *Revue fotografie*, 1989, č. 2, s. 14.

⁵⁷ Jednou z otázok, položených v priebehu nášho výskumu autorom, bola i táto: Ktorý z režisérov vás svojou tvorbou v období 80. rokov najviac zasiahol? V odpovediach panovala nečakaná zhoda. Takmer všetci fotografi uviedli Andreja Tarkovského, pričom najčastejšie

O dokončenie celého procesu autonomizácie fotografie na FAMU sa významne zaslúžil predovšetkým Ján Šmok, menovaný v roku 1975 riadnym profesorom pre filmový a televízny obraz. Šmok sa súčasne stáva prvým šéfom novovzniknutej katedry⁵⁸, ktorú rozdeľuje na tri hlavné odbory: užitú, výtvarnú a dokumentárnu. Tomuto základnému deleniu prispôsobuje aj štruktúru výuky v podobe precízne definovaných kurzov, cvičení a seminárov. Pavel Dias o mnoho rokov neskôr konštatuje: „*Postavil fotografii vysokú školu.*“⁵⁹

Špecifická osobnosť profesora Jána Šmoka sa odrazila v živote katedry vo všetkých možných rovinách a polohách. Zlučovala takmer nezlučiteľné: na jednej strane neobvyklé organizačné schopnosti, systematičnosť a zmysel pre poriadok hraničiaci s puntičkárstvom a na druhej strane veľkorysosť, zhovievavosť, schopnosť prehliadať nedostatky a ochota podporovať u talentovaných študentov i odlišný výtvarný názor. Šmok zastával celé spektrum spoločenských rolí – od absolútne racionálneho a systematického riadiaceho orgánu katedry až po žoviálneho spoločníka a nevyčerpatel'ný zdroj svojských životných múdrostí. Martin Stecker jeho osobnosť výstižne zhrňuje: „*Berie to vážne, ale robí to*

uvádzaným konkrétnym filmom bol *Stalker* (1979). Niektorí z autorov Tarkovskému dokonca vytvorili fotografické pocty (Rudo Prekop, Peter Župník). Táto, možno marginálna, zmienka o fascinácii režisérom, ktorého filmografia býva charakterizovaná ako melancholická a hlboko spirituálna, podporuje jednu z téz tohoto textu o prítomnosti „tiesnivejšej“ roviny v tvorbe *Slovenskej novej vlny*, ktorá býva tradične prehliadaná. Autorom, ktorý z filmovej poetiky čerpal vo svojej tvorbe asi najviac, bol Peter Župník. Priame odkazy ku konkrétnym filmom nachádzame na niekoľkých miestach: Federico Fellini a jeho film *A loď pláva*, 1983 (Peter Župník, *A loď pláva*, 1985; Rudo Prekop *Moje loď pluje*, 1988), Dennis Hopper a *Bezstarostná jazda*, 1969 (Peter Župník, *Easy Rider*, 1984/1986), Wim Wenders, *Paríž, Texas*, 1984 (Peter Župník, *Paris, Texas*, 1985/1991), Roman Polanski, *Ples upírov*, 1967 (Peter Župník, *Ples upírov*, 1984/1993). Poctu režisérovi vytvoril aj Vasil Stanko (Luis Buñuel). Z ďalších autormi zmieňovaných režisérov a filmov uved'me napríklad: Juraj Jakubisko, *Vtáčkovia, siroty a blázni*, 1969, Luis Buñuel, *Nenápadný pôvab buržoázie*, 1972, Jean-Luc Godard, *Na konci s dychom*, 1960, ďalej napríklad Ridley Scott a ďalší. V. Birgus zase poukazuje na spojitosť Martina Štrbu a Miloša Formana (prepojenie erotiky s humorom) vo filme – *Lásky jedné plavovlásky* z roku 1965. V. Kolář zase ex-post hľadá spoločné znaky medzi neskorším Stanovým súborom *Fascinace* z deväťdesiatych rokov a erotickou atmosférou filmu Gustava Machatého *Extase, 1936* s nahou Hedy Kieslerovou vo vode.

⁵⁸ Šmok toto miesto zastával až do roku 1987. Po ňom sa stal vedúcim katedry Jaroslav Rajzík, od roku 1990 potom Miroslav Vojtěchovský, od r. 2002 Jaroslav Bárta, od r. 2009 Robert Silverio a od r. 2014 Štěpánka Šimlová.

⁵⁹ NĚMEČEK, Miroslav. Tamtiež, s. 17.

hravo.“⁶⁰ Šmokova pozícia vedúceho katedry bola kľúčová i z iných – strategických dôvodov. Fungoval ako akýsi hromozvod, často pred vedením školy (ale i na vyšších miestach) „žehli“ problémy študentov, ale prirodzenú autoritu mal aj medzi kolegami v rámci katedry. Bol evidentne „*dostatočne silnou osobnosťou, aby sa nenechal vyraziť z dráhy*“⁶¹.

Ján Šmok pedagogicky pôsobil v rade vzdelávacích inštitúcií, kde realizoval svoju predstavu o demokratickom charaktere stredoškolského i vysokoškolského štúdia fotografie.⁶² Poukazoval na paradox (pretrvávajúci bohužiaľ do dnešných čias), kedy všetci absolvujú na školách výtvarnú výchovu, aj keď takmer nikto potom nemaľuje alebo nevytvára sochy, pričom s fotografickou výukou sa na školách nestretne nikto, aj keď fotografujeme všetci.⁶³ Veľký dôraz vo svojom pedagogickom pôsobení pritom kládol na remeselnú kvalitu snímku v hraničných mantineloch „*dobrej a zlej fotografie*“⁶⁴. Fotografia, ktorá nesplňovala dané požiadavky, menila v jeho rukách svoju vizuálnu hodnotu na čiste funkčnú – Šmok ju zroloval do ruličky, cez ktorú sa díval z okna na dievčatá⁶⁵ alebo ju jednoducho roztrhal. Fotografia v jednej chvíli zmenila svoju duchovnú podstatu na materiálnu. Tento dynamický, živelný a veľmi bezprostredný prístup k fotografii ako k fyzickému predmetu, ktorý bol u Šmoka skôr podvedomý, než že by ho nejako teoreticky či prakticky reflektoval, mohol azda taktiež podprahovo zapôsobiť na citlivé zmysly mladých autorov a pomôcť im prelomiť hranice nedotknuteľnosti fotografického obrazu⁶⁶. Prechodom medzi dvomi dobovými paradigmami (dedičstvom moderny a postmodernou) tak je Šmokova „fyzická pomsta“ bezduchej fotografii mladou generáciou pretransformovaná

⁶⁰ NĚMEČEK, Miroslav. Tamtiež, s. 20.

⁶¹ NĚMEČEK, Miroslav. Tamtiež, s. 21. (citácia Miroslava Vojtěchovského)

⁶² Šmok pomáhal zakladať 1990 Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opave, kde tiež začína učiť. Medzi jeho ďalšie pedagogické aktivity patrilo napr. vedenie fotografického oddelenia LŠU na Biskupskej ulici (tzv. školička), externá výuka na Pražskej fotografickej škole a ďalších inštitúciách vrátane amatérskych.

⁶³ NĚMEČEK, Miroslav. Tamtiež, s. 23. Slovo „všetci“ dostalo v súčasnej dobe telefónov so zabudovanými fotoaparátmi ešte naliehavejší význam.

⁶⁴ Dnes už takmer zľudovali jeho výroky ako: „*šunka, šunka, šunka*“ či „*najlepším priateľom fotografa je odpadkový kôš*“.

⁶⁵ Niekotí pamätníci zmieňujú v súvislosti s ruličkou i o niečo korenistejšie odporúčania pána profesora.

⁶⁶ Priamo trhanie (strihanie) fotografického obrazu a koláž sa objavuje napr. vo fotografiách R. Prekopa, J. Pavlíka, neskôr M. Švolíka.

v premyslenej kreativnej geste. Fotografia vzpierajúca sa pravidlám riskuje svoju likvidáciu, a tak jej sprievodné javy (deštrukcia) radšej dobrovoľne prijíma a pomaly z nich vytvára normu novú.

Fotografiu Šmok chápal ako výsostne demokratické médium, hovoriace ku všetkým a prostredníctvom mnohých, schopné prenášať hustú sieť významov. O teoretické uchopenie tohoto zložitého komplexu „oznamovania“ či „odovzávania informácií“⁶⁷ sa pokúsil vo svojej dopodrobna prepracovanej teórii *angelmatiky*, ktorú jej znalec Miroslav Vojtěchovský vnímal (podobne ako Flusserovu 'Filozofiu') ako prepojenie „*geniality a elegantnej ignorácie*.“⁶⁸ Vojtěchovský vidí pozitívny moment predovšetkým v uvedení tejto teórie do praktického výukového systému. Študenti katedry fotografie vo všeobecnosti Šmokovým teóriám nerozumeli a ani sa nimi príliš nezaoberali. Ich aplikáciu v systéme výuky vnímali a azda i chápali jej opodstatnenie (napríklad fenomén tzv. *inštrukčných tabulí*, na ktoré študenti podľa presných diagramov lepili fotografie odovzdávané k jednotlivým zadaniam). Teóriu ako celok však brali skôr len ako súbor formulácií, pravidiel a poučiek, ktoré nemajú pre ich vlastnú tvorbu význam, prípadne voči ktorým je potrebné sa vymedziť.⁶⁹

Svoje teoretické i praktické znalosti spolu s pedagogickými skúsenosťami zhrnul Šmok v metodickej príručke *Škola fotografie*, tvorenej „*sústavou*

⁶⁷ Slovenčina bohužiaľ nemá presný ekvivalent výstižného českého výrazu *sdělování*.

⁶⁸ Angelmatika (*angelma* – posolstvo) priniesla v dobe svojho vzniku predovšetkým upevnenie istej terminológie (napr. dnes už diskutabilné rozdelenie fotografie na informatívnu a emotívnu, pričom tzv. emotívna fotografia bola Šmokom výrazne preferovaná). Miroslav Vojtěchovský, ktorý sa touto teóriou podrobnejšie zaoberal, tvrdí, že je „*príliš systematická, a tým aj nebezpečne zjednodušujúca, ale napriek určitým kiksom je iste tým najlepším zo všetkých zlých pokusov, ako definovať tú oblasť ľudskej činnosti, ktorú sme zvyknutí nazývať umením*“. VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Teorie sdělování – angelmatika v procesu reflexe a výuky fotografické tvorby*. In: Ján Šmok. Tamtiež, s. 54. Zároveň však zdôrazňuje, že hlavným problémom Šmokovej teórie nie je jej prílišná systematickosť, ale „*zjednodušenie reflexie procesu vzniku 'umeleckého' diela na jeho mechanickú, materiálnu fázu*.“ VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Tamtiež, s. 52. Túto teóriu Šmok rozpracoval predovšetkým v prácach *Ako sa dívať na fotografiu*, Ústí nad Labem 1969 a *Za tajomstvami fotografie*, Osveta, Martin 1975.

⁶⁹ Zaujímavavo zhrňuje zmysel tejto teórie v praktickom využití Martin Vadas: „*Ak máme niečo na srdci, čo nutne potrebujeme fotografiou alebo filmom vyjadriť, spravidla vytvárame niečo ako 'posolstvo' ... Logicky nám potom vyplynulo, že ak nemáme čo povedať, je lepšie mlčať a nezamorovať svoje okolie šumom [...] Profesor Šmok v nás veľmi nenásilne vychovával v tomto zmysle 'ekologických' autorov*.“ VADAS, Martin. *Sešity historie FAMU – Kauza výročí Katedry fotografie*.

*jednotlivých, dlhoročnou pedagogickou praxou overených 'etud'*⁷⁰ – cvičení voľne kombinovateľných v celom i obmedzenom rozsahu. Výhodou bolo, že príručka bola vhodná pre rôzne typy výuky od amatérskych inštitúcií, cez stredné školy až po vysoko špecializovanú výuku na FAMU. Stačilo cvičenia vhodne nakombinovať. V rámci jedného zadania (napr. „*Predmet, línia, tón*“, „*Tvar a povrch*“, „*Výjav*“, „*Farebná skladba*“...), sprevádzaného podrobným výkladom, bolo potom úlohou poslucháča pristúpiť k téme z rôznych hľadísk – od informatívnej až po emotívnu fotografiu, od banálnej amatérskej fotografie po výtvarne poučenú.⁷¹ Okrem žánrovo definovaných zadaní boli súčasťou tejto metodiky i „*úlohy technickej povahy*“ (experimenty s vyvolávaním, svietenie) a taktiež práca s väčším celkom fotografií – ako napríklad ilustrácia k literárnej predlohe, výstavný súbor alebo fotografická publikácia.

Tento „*predchodca počítača*“⁷² – ako Šmoka nazval jeho kolega a priateľ Ilja Bojanovský – dokázal svojho systematického ducha vo vyučovaní presadiť i v podobe známeho „*tabuľkového systému*“, ktorým zrejme robil zadosť byrokracii, aby následne jeho i celú katedru takzvané „*nechali na pokoji*“. „*Mal neochvejnú vieru v systém a poriadok. Baval nás formulármí a trápil kódmi a razítkami.*“ – spomína Vojtěchovský⁷³. Každé odovzdané dielo (fotografia, kniha či súbor) malo tzv. *sprievodku cvičenia*, do ktorej Šmok zapisoval pomocou zložitých výpočtov (zahrňujúcich čiastkové bodovanie a príslušné koeficienty) dosiahnutý výsledok.⁷⁴ Pre svojich študentov vytvoril taktiež typológiu usporiadania spomínaných inštrukčných tabulí. Forma tabulí, ako i „*manipulačnej obálky*“ bola podrobne zadaná včítane veľkostí písma a rozmerov s presnosťou na milimeter.

Šmokov systém výuky na Katedre fotografie FAMU v sebe prirodzene spájaj oba nároky na absolventa umeleckej katedry – v špecializovaných kurzoch sa učili zvládať fotografické disciplíny, aby následne obstáli v komerčnej i „*voľnej*“ sfére. Viacmenej technicky orientované cvičenia ako *exponometria* (Pecák), *zvláštne fotografické postupy* (Šimek), *architektúra a plastika* (Rajzík), *sklo*

⁷⁰ ŠMOK, Ján. *Škola fotografie*. Krajské kulturní středisko Ústí nad Labem, s. 3.

⁷¹ Napríklad: snímka tradične romantickej krajiny, charakteristická krajina v rámci zvolenej zemepisnej oblasti, moderne chápaná výtvarná fotografia krajiny.

⁷² NĚMEČEK, Miroslav. Tamtiež, s. 11.

⁷³ VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Na úvod*. In: *Ján Šmok*. Tamtiež, s. 5.

⁷⁴ Podľa spomienok Mira Švolíka sa bodovanie úloh líšilo aj podľa termínu odovzdania (čím neskorší termín, tým menej bodov), hodnotu piatich bodov mal dokonca aj fakt, „*že som bol Slovak*“. Diskusia: *Milota Havránková a jej vplyv na vznik a tvorbu Slovenskej novej vlny*. Tamtiež.

(Vojtěchovský) a podobne, doplňovali zadania zohľadňujúce tvorivý potenciál študenta a podporujúce kreatívne využitie osvojených výrazových prostriedkov v práci s jednotlivými žánrami, a to ako v *užitej* (Kozlík), *reklamnej* (Kramer) a *divadelnej fotografii* (Krejčí), tak i oblasti umeleckej – *portét; tvár a telo* (Seidling), *akt* (Virt) alebo *krajina* (Rajzík). Ponuku predmetov doplňovali semináre *výtvarnej* (Rajzík), *dokumentárnej* (Štecha) a *reportážnej* (Všetečka) fotografie.

Následnú editáciu fotografických súborov rozličných žánrov do podoby knižného spracovania si študenti mali možnosť osvojiť v zadaniach odovzdávaných vo forme ručne lepenej *fotografickej publikácie* (*Václavské námestie, Homo faber* – Štecha, *kniha o slohu* – Rajzík, *tvár a telo* – Seidling či *ilustrácia poézie*)⁷⁵, ktoré posúvali význam snímok v spojení s knižnou grafikou a textom do ďalšej roviny. Voľné výstavné súbory dostali od roku 1980 možnosť prezentácie vo forme *autorskej výstavy*, ktorú študent musel povinne usporiadať v rámci tretieho ročníka v legendárnej, dnes už neexistujúcej, miestnosti č. 5.

Inšpiráciou prinášajúcou možnosť konfrontácie vlastnej tvorby s dielom postáv svetovej fotografie boli teoretické predmety spočiatku vedené Annou Fárovou⁷⁶, (ktorú vo výuke začiatkom osemdesiatych rokov nahradil Zdeněk Kirschner), Petrom Tauskom⁷⁷ (*súčasný stav fotografie, dejiny fotografie*), Vladimírom Birgusom (*teória fotografie a dejiny múzických umení*), Jánom Šmocom (*dejiny výtvarných umení, metodika*) či Miroslavom Vojtěchovským (*skladba obrazu*). Napriek snahe niektorých pedagógov a relatívne slobodnej atmosfére na FAMU však kontakt študentov so západným umením a aktuálnymi trendami vo fotografii zostáva počas sedemdesiatych a osemdesiatych rokov stále pomerne obmedzený.⁷⁸

Keď Jiří Pátek prirovnáva výukový program katedry fotografie FAMU k princípom klasickej umeleckej akadémie 18. storočia, zrejme nie je ďaleko od pravdy. „*Princíp je identický. I tu sa postupovalo od kresby sádrového odliatku k architektúre a maľbe podľa živej predlohy. I tu šlo o to, vychovať remeselného zdatného profesionála, schopného plniť zadania zriaďovateľa, či už ním bol*

⁷⁵ Pri niektorých publikáciách bolo možné zvoliť si ľubovoľného vedúceho.

⁷⁶ Fárová bola po podpise Charty 77 nútená odísť z Uměleckoprůmyslového muzea i z FAMU (1970–1976). Študenti *Slovenskej novej vlny* ju už na škole nezachytili, ale viacerí s ňou udržiavali intenzívne kontakty.

⁷⁷ Petr Tausk sa, podľa spomienok študentov, vo svojich prednáškach opieral predovšetkým o skriptá a prednášal bez obrazovej prílohy. Rozhovor s Mírom Švolíkom. 15. 7. 2014.

⁷⁸ Skladba predmetov a ich vedenie sa v priebehu rokov čiastočne menili. Zdrojom uvedených informácií sú indexy Petra Župníka (1981–1886) a Jana Jindru (1982–1987).

*panovník alebo štát*⁷⁹. Tento model, vystužený stabilnou štruktúrou učebného plánu určite do istej miery zrkadlil všadeprítomný diktát doby. Na druhej strane, práve svojou prehľadnosťou, jasnosťou a spoľahlivosťou pravidiel súčasne poskytoval študentom určité zázemie, ochranný priestor umožňujúci slobodnú tvorbu (vrátane subverzívnych zásahov doň).⁸⁰ Autori *Slovenskej novej vlny* na tento systém tvorivo zareagovali – stal sa pre nich akýmsi pasívnym partnerom v tvorbe, ktorého úlohou bolo klásť odpor. Bol sokom, prekážkou, výzvou. Nasledovaním princípu „*všetko inak*“ reagovali nielen na ospalosť a letargickú atmosféru zavedenej štátnej inštitúcie, ale zároveň testovali existujúce hranice žánru, hranice vlastnej fantázie a v nemalej miere i hranice trpezlivosti svojich pedagógov. „*Ja som mal názor, že tých učiteľov treba zobudiť.*“⁸¹ – spomína na toto obdobie Tono Stano.

V rámci cvičení s žánrovo predvídateľnými výsledkami, ako napríklad *Akt* či *Kniha o slohu*, sa u týchto študentov postupne začali objavovať fotografie, ktoré vedome spochybňovali zmysel očakávaného. Ich autori v presných zadaniach hľadali trhliny, ako by mohli toto očakávané elegantne obísť. Presne takýmto spôsobom vznikol v rokoch 1982–1983 napríklad fotografický cyklus Tona Stana, ktorý namiesto estetizovaného, formálne vycizelovaného ateliérového aktu odovzdal na rovnomenné zadanie súbor piatich fotografií, kde takmer „zdokumentoval“ dámsku návštevu na svojom priváte. Podobne pristúpil aj k zadaniu z oblasti fotografie architektúry *Kniha o slohu*. Nelákalo ho fotografovanie pamiatok renesancie, baroka či secesie, ktoré sa v prostredí Prahy doslova ponúkalo. Prácu s veľkoformátovou kamerou si osvojil pri fotografovaní

⁷⁹ PÁTEK, Jiří. Nová vlna, nové jistoty, *Art and antique*, 2014, č. 2, s. 14. ISSN 1213-8398.

⁸⁰ Rudo Prekop s Tonom Stanom podvratne vstúpili i do samotného nastavenia študijného plánu katedry a vymysleli spôsob, ako si predĺžiť štvorročné štúdium na päťročné. Zámerne nespĺnili požiadavky na ukončenie ročníku, čím následne „prepadli“ k mladším spolužiakom. Tí si štúdium potom predĺžili tiež. Prvotným impulzom pre tento protokolárny trik bola pragmatická snaha ďalej využívať zariadenie ateliéru vrátane fotografickej techniky, prípadne získať viac času na prípravu diplomovej práce. Nemenej významný sa však ukázal i „vedľajší efekt“ – prirodzené usadenie časovo odstupňovaných ročníkových „vrstiev“, ešte pevnejšie prepojenie vzájomných vzťahov a získanie priestoru pre ďalšie rozvíjanie tvorby pod záštitou inštitúcie v „nadstavenom“ čase. Rudo Prekop neskôr vo fiktívnom liste J. Šmokovi píše: „...*cítim hrdosť prvolezca, ktorého počinu sa o niekoľko rokov neskôr prispôbil aj vysokoškolský zákon [...] Tono a ja sme boli prvými regulérnymi študentmi, ktorí spĺňajú i dnešné magisterské požiadavky. [...] Je to nakoniec vaša zásluha, pretože [...] ste sklopili zrak, a tým nechali ľudskosť pocitu zvíťaziť nad tou byrokraciou, ktorú práve Vám toľkí vyčítali*“. PREKOP, Rudo. *List Jánovi Šmokovi*. In: *Ján Šmok*. Tamtiež, s. 46.

⁸¹ Tono Stano. Diskusia: *Milota Havránková a jej vplyv na vznik a tvorbu Slovenskej novej vlny*. Tamtiež.

fóliovníkov a parenísk na južnom Slovensku. V legendárnom cvičení *Václavské námestie*, určenom predovšetkým na vizuálne uchopenie bezprostredných situácií prostredníctvom živej fotografie, zase použil prvky happeningu a drobných intervencií v priestore. Toto Stanovo gesto z prelomu rokov 1981 a 1982 je koniec koncov veľmi príznačné. Realita sama o sebe pre neho nepredstavuje dostatočnú výzvu. Na druhú stranu súčasne zisťuje, že jej útržky je možné veľmi efektívne použiť v kombinácii s inscenáciou a tým diváka účinne zneistiť. Princípy happeningu v danom cvičení využil i Rudo Prekop. V priestore námestia inicioval tri akcie (rozdávanie novín mužov, kvetín ženám a cukríkov deťom), ktoré následne dokumentoval. K tomuto novátorskému prístupu sa veľmi rýchlo pridávajú i ďalší jeho spolužiaci.⁸² Kombinácia skutočnosti a vykonštruovanej reality sa v najbližších rokoch stane jednou z kľúčových metód práce s predkamerovou skutočnosťou viacerých z nich. „*Ich tvorba tak získavala atraktívny a inšpiratívny charakter vzoprenia sa, protestu, vymedzovania a skúmania hraníc možného. Narušovali v nej dobové chápanie umeleckej fotografie, ale tiež bariéry medzi povinným cvičením a voľnou tvorbou*“.⁸³ K svojej práci začali pristupovať tak, „*aby sa každým jednotlivým cvičením zo študijného programu mohli prezentovať ako svojou voľnou tvorbou*“.⁸⁴

Tajomstvo dobrého ročníka

Vráťme sa teda k pôvodnej otázke: Kedy a ako sa z niekoľkých študentov odboru *Výtvarná fotografia* na Katedre fotografie pražskej FAMU stala „legenda“ a čo presne ju vyformovalo?

Profesor Šmok všetky možné odpovede už v roku 1985 výstižne zhrňuje do jednoduchého konštatovania: „*Zvláštnym rysom ročníka, o ktorom je reč, je práve to, že sa urodil*“.⁸⁵ Ako dlhoročný pedagóg si evidentne intenzívne uvedomoval dôležitosť ročníka ako samostatnej jednotky, zohraného celku, ktorý sa do veľkej miery formuje sám vo svojom vnútri, bez priamejšieho pričinenia pedagógov. Vyslovuje pranie, aby bol pedagóg schopný nielen „*vybrať jedinca jako jedinca, ale tiež ako člena ročníku*“. Podľa neho potom takíto jedinci vyrastajú

⁸² Z princípov performancie vychádzali vo svojich fotografiách, hlavne zo začiatku, napríklad i Kamil Varga a Miro Švolík.

⁸³ POSPĚCH, Tomáš. *Slovenská „stará“ vlna s novým obsahem*. In: FIŠEROVÁ, Lucia L.; POSPĚCH, Tomáš. *Slovenská nová vlna. 80. léta*. KANT, Praha 2014, s. 12. ISBN 978-80-7437-123-3.

⁸⁴ KADLÍČEK, Lukáš. Tamtiež, s. 14.

⁸⁵ VÁCHOVÁ, Věra. Příběh jednoho ročníku. *Revue Fotografie* 1985, č. 1, s. 83. (citácia J. Šmoka).

„rýchlejšie, než by to zodpovedalo ich rastu v izolácii“ a „ročník ako celok váhou svojho pôsobenia vnucuje jedincovi také prístupy, ku ktorým by sa sám osobne nikdy neodhodlal“.⁸⁶ Táto téza sa v prípade *Slovenskej novej vlny* absolútne naplnila a to do takej miery a takým spôsobom, ktorý si mohol Šmok v tomto období iba priať. Zmieňovaným ročníkom skutočne doslova prúdila tvorivá energia. Na druhej strane treba priznať, že nezasiahla rovnakým spôsobom všetkých členov ročníka, a naopak – zasiahla i autorov mladších ročníkov, pretože hranice jej silového poľa boli v skutočnosti definované skôr na základe väzieb priateľských (sformovaných už na stredných školách), sociálnych (spoločné bývanie) a i na báze etnickej. Ako opäť pôvabne vyjadril Šmok, „*Martin Kukučín by napísal, že sa 'národ' zišiel pod jednou strechou*“⁸⁷. Priateľský, bezprostredný tón, ktorým sa Šmok o svojich študentoch vyjadruje dokonca aj v odbornej tlači, svedčí o ich srdečnom vzťahu.⁸⁸ Keď o niekoľko rokov neskôr, v liste Rudovi Prekopovi, v ktorom spätne s veľkou dávkou nostalgie spomína na obdobie prežité s touto generáciou študentov, konštatuje: „*Historickou kuriozitou pravdepodobne bude, že na vašu tvorbu na FAMU zrejme nikto nenadväzuje.*“⁸⁹ Toto tvrdenie sa do veľkej miery zakladá na pravde. Isté ozveny samozrejme tvorba *Slovenskej novej vlny* vyvolala, ale žiadne z týchto mien sa nezapísalo výraznejšie do dejín českej ani slovenskej fotografie a ak áno, nie typom tvorby, ktorá by nadväzovala na túto líniu.⁹⁰

⁸⁶ VÁCHOVÁ, Věra. Tamtiež, s. 80. (citácia J. Šmoka).

⁸⁷ ŠMOK, Ján. *Dopis Rudovi Prekopovi (a také tým druhým)*. In: MACEK, Václav. *Rudo Prekop*. Osveta, Martin 2004, s. 26. ISBN 8021705051.

⁸⁸ „*Je to jeden z mála ročníkov, ktorého študenti od počiatku žijú spolu i spoločensky či športovo (jazdia na chalupu a tiež pochopiteľne vyvádzajú rôzne nezbednosti, primerané ich veku). Pri tom je nutné zdôrazniť, že všetci študujú s dobrými výsledkami a prácu si nijako neulahčujú. Navyše sa tu dá demonštrovať pradiivo citovo najjemnejšie, pradiivo naozajstných priateľských vzťahov.*“ VÁCHOVÁ, Věra. Tamtiež, s. 83. Podobný charakter mal napríklad i Šmokov text v monografii Ruda Prekopa, pri ktorom rezignoval na možnosť odbornej úvahy o Prekopovej tvorbe a namiesto nej zvolil formu listu priateľovi.

⁸⁹ ŠMOK, Ján. *Dopis Rudovi Prekopovi (a také tým druhým)*. Tamtiež, s. 26.

⁹⁰ Jedna z prvých nájdených zmienok o vplyve tvorby *Slovenskej novej vlny* sa objavuje na stránkach Československej fotografie už v roku 1990 v článku o Marekovi Harvanovi, ktorý tento vplyv nezastiera: „*Od každého niečo a zase svoj' zdôrazňuje s úsmevom.*“ Pozri: HAVLOVÁ, Iveta. Poznamenán generácií, *Československá fotografie*, č. 12, 1990, s. 564. ISSN 0009-0549. V Harvanovom prípade ide o akúsi kombináciu „ľahkosti“ príznačnej pre *Slovenskú novú vlnu* a ťažkopádnej naliehavosti tvorby P.-J. Witkina, zaťaženej prílišným významom v podobe hutných názvov s odkazmi do dejín fotografie. V línii fotografovania aktu pokračovala v príbuznom duchu napríklad Anna Feldeková (FAMU absolvovala v roku 2003).

Štúdium na odbornej škole malo i výrazný sociálno-politický aspekt. Fotografovi, ktorý štúdium úspešne ukončil, (okrem už zmieňovaných výhod plynúcich z členstva v ČFVU) dodávala absolvovaná akadémia po celú jeho nasledujúcu kariéru významný kredit. To bolo evidentné predovšetkým v porovnaní s predstaviteľmi inscenovanej fotografie sedemdesiatych rokov, ktorí vyšli prevažne z amatérskych hnutí a boli aj vďaka tomu (napríklad v zbierkotvorných inštitúciách) výrazne marginalizovaní. Z tohoto pohľadu sa študenti fotografie ocitli v značnej výhode už počas štúdia, kedy boli pravidelne zaraďovaní do skupinových školských výstav reprezentujúcich túto inštitúciu na domácej i zahraničnej pôde.⁹¹ Jiří Pátek poukazuje tiež na fakt, že rodiaca sa obec odborníkov na fotografiu (vrátane vedúcich kurátorov zásadných zbierok) vyštudovala umenovedu alebo vyšla z jej pozícií, čo sa odrazilo na ich metodologických preferenciách, ako i na následnom spôsobe selekcie, interpretácie a kritiky fotografie⁹². Akadémia s odbornou výukou v oblasti teórie i praxe odboru bola preto v istom zmysle garantom kvality jej absolventov. „*Nová vlna je z tohoto uhlu pohľadu skupinou profesionálov vzdelaných v štátnej inštitúcii. Vytvoril ju trojčlenný systém: vzdelávanie – zbieranie – písanie histórie, stelesňujúci vôľu štátu.*“⁹³

Príležitosť vystavovať a publikovať v odbornej tlači bola pre (hlavne mladého a príliš invenčného) fotografa v prvej polovici ôsmej dekády pomerne malá. Obrazové týždenníky a denníky preferovali snímky „neškodné“ –

Určité vplyvy môžeme nachádzať počas 90. rokov v tvorbe mladých českých a slovenských autorov, ktorí sa nechali unášať novou, už čisto postmodernou vlnou hravej imaginácie. Za všetkých spomeňme aspoň prvého absolventa Katedry fotografie Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave (1996) Roba Kočana, ktorý vo svojich obrazoch snových krajín zúžitkoval básnivé vízie Petra Župníka i luminografickú reč Kamila Vargu. Zmienit' môžeme tiež Ingrid Patočkovú (absolvovala v roku 2000 VŠVU i FAMU) s jej *Banálnymi príbehmi* (1998). V tomto fotografickom súbore pristupuje k portrétu ako k vizuálnej hre, v rámci ktorej pomocou výrazných atribútov, dekoratívnych pozadí a extravagantných aranží charakterizuje danú osobu. Isté imaginatívne ozveny môžeme identifikovať i v krajinárskych víziách Viktora Kopasza (FAMU absolvoval v roku 1997).

⁹¹ Napríklad: *Studenti FAMU*, Múzeum fotografie; Vilnius, Litva (1982), *Studenti FAMU*, Nordens Fotoskola, Stockholm (1984); *Fotografie absolventů FAMU*, Dům umění Brno (1985); *Fotografie absolventů FAMU*, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha (1986); *Výstava absolventů FAMU*, Amsterdam (1986); *Fotografie z Prahy*, OKDS Trnávka, Bratislava (1987); *Slovenskí absolventi FAMU – stretnutie 02*, Bratislava (1989).

⁹² PÁTEK, Jiří. *Příjemné závislosti*, Moravská galerie, Brno 2009, s. 21. ISBN 978-80-7027-203-9.

⁹³ PÁTEK, Jiří. *Nová vlna, nové jistoty*. Tamtiež, s. 14.

nekonfrontačné, politicky korektné, väčšinou tendenčné a obrazovo nezaujímavé. Výraznejšie autorské osobnosti sa preto často stiahli do neoficiálnej sféry so svojou vlastnou infraštruktúrou a mediálnymi kanálmi, prípadne sa realizovali vo vyhýbavo apolitickej oblasti komerčnej tvorby. Vzniknuté vákuum na stránkach odbornej tlače vyhovovalo členom amatérskych fotokružkov⁹⁴, ktorých estetizované, efektne, ale bezobsažné snímky dostávali o to viac priestoru.⁹⁵

Oficiálne zaradenie fotografie pod hlavičku úžitkovej tvorby⁹⁶ a jej všeobecné chápanie ako neškodného „ľudového umenia“, ktoré je prístupné každému a na všetkých úrovniach, permanentne vzdalovala fotografickú tvorbu vyšším sféram umenia a jeho inštitúciám. Napriek istým nevýhodám takéhoto vnímania fotografie mohol Tomáš Štrauss po čase celkom optimisticky zhodnotiť: „Na rozdiel od tzv. vysokého umenia si fotografia vybojovala i v minulých dvadsiatich rokoch o niečo širší životný priestor než ostatné umenia. Odkazy na jej úžitkovosť, ale i jednoduchší a menej nákladný spôsob uchovávanía, evidencie a všednosti zverejnenia umožnili fotografii prežiť pomerne ľahšie nepriaznivé vonkajšie pomery.“⁹⁷ K postaveniu fotografie v socialistickej kultúre sa pripojil i problém prakticky neexistujúcej fotografickej kritiky. Dufek výstižne sumarizuje: „Fotografia, rozdelená medzi umelecké remeslo, fotožurnalizmus a amatérske hnutie by potrebovala priestor pre konfrontáciu voľnej tvorby, a to aj s ostatnými odbormi vizuálnej komunikácie, medzi ktorými zaujíma veľmi významné postavenie. [...] Naša fotografia má málo impulzov, málo kritiky a predovšetkým

⁹⁴ Kolektívne prehliadky AMFO so svojimi striktnými podmienkami spôsobili po čase odklon záujmu vyspelejších autorov.

⁹⁵ BIRGUS, Vladimír. *Česká a slovenská fotografie 80. let.* In: Josef Moucha (ed.) *Česká a slovenská fotografie dnes*, edice Revue fotografie, sv. 1, Orbis, Praha 1991, s. 4. ISBN 80-235-0020-1.

⁹⁶ Toto chápanie sa odráža okrem iného i v štruktúre štátnych umeleckých zbierok. Nie náhodou vzniká *Zbierka užitej grafiky a fotografie* v Prahe práve v rámci Uměleckoprůmyslového muzea (1935). Budúca *Zbierka fotomédií* Slovenskej národnej galérie sa dlhodobo (od roku 1961) formovala príležitostnými akvizíciami v rámci oddelenia úžitkového umenia. Oficiálneho kurátora dostala až v roku 1990 (Václav Macek), súčasnými kurátormi *Zbierky fotomédií* sú Aurel Hrabušický a Lucia Almášiová.

⁹⁷ ŠTRAUSS, Tomáš. *Fotografia v popredí. Národná obroda* (dátum nezistený). ISSN 1335-4671. V súvislosti s výstavou v Ludwigovom múzeu *Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart* v Kolíne nad Rýnom v roku 1990.

*malý priestor na autoreflexiu, ktorá je nevyhnutnou podmienkou zdarného vývoja.*⁹⁸

Prvé výstavy. Od jedle v protisvetle k metaniu kabáta.

K významným aktivitám umeleckej akadémie, zaštiťujúcej svojou „značkou“ inštitucionálne „neoverených“ mladých umelcov, patrí i organizovaná výstavná činnosť. Prostredníctvom média výstavy v zavedenej galérii upevňuje škola svoju vlastnú pozíciu kvalitnej „liahne“ nových talentov a súčasne umožňuje jednotlivým študentom predstaviť sa verejnosti, čo má pre začínajúcich autorov v tomto období doslova iniciačný charakter. S výstavnou prezentáciou úzko súvisia i následné ohlasy a kritické komentáre v odbornej tlači. Prostredníctvom týchto väčšinou stručných zmienok boli často formulované prvé skicovité interpretácie ich fotografií.

Jednou z raných písomných správ o generácii *Slovenskej novej vlny* vo fotografickom časopise bol článok Věry Váchovej napísaný pri príležitosti výstavy *Fotografie* v pražskej galérii Fotochema (1984), následne reprízovanej v Galérii F v Banskej Bystrici. Autorka o študentskej prezentácii „kolektívu tretieho ročníka“⁹⁹ píše, že „*prinajmenšom 'rozčerila pokojné vody', bola mladicky rozoviata, jednoducho iná. Rozhodne vzbudila pozornosť českej i slovenskej fotografickej verejnosti a bola hodnotená vcelku kladne*“.¹⁰⁰ Váchová týmito poetickými literárnymi obrazmi zároveň mimovoľne dáva základy neskoršej mýtopoetike, ktorá sa rozvinie okolo ikonického pojmu „nová vlna“. Samotný obsah textu je avšak ešte vyhýbavý. Autorka sa zdráha analyzovať fotografie či aspoň konkrétnejšie naznačiť ich výrazový potenciál. Na pomoc si volá Jána Šmoka, ktorý do textu vstupuje nemenej abstraktnými úvahami o ročníku a vzťahoch v ňom. Sám opatrničky priznáva, že hovoriť o vyhranenom prístupe k tvorbe, by bolo predčasné.

Viac zmätku evidentne vyvolala zmieňovaná výstava v hlave novinára Ondřeja Neffa. Jeho reakcia vo víkendovej prílohe *Mladej fronty* síce ešte tiež nesie znaky obozretnosti a váhavosti v odnotení, predsa len však pozorujeme snahu dostať sa pod povrch vecí. Pokúša sa klásť si otázku, aká vlastne je „mladá fotografia“. Spoločného menovateľa prezentovaných prístupov vidí v úsilí autorov o „*nájdenie čistého výrazu bez predsudkov*“, a ich presvedčení, že „*nie je rozdiel medzi témami takzvané fotogenickými a nefotogenickými*“. Neff na výstave

⁹⁸ DUFEK, Antonín. *Fotografie absolventů FAMU*, Dům pánů z Kunštátu, Brno. Katalóg k výstave, 1985, nestraneň.

⁹⁹ Vasil Stanko, Peter Župník, Miro Švolík

¹⁰⁰ VÁCHOVÁ, Věra. Tamtiež, s. 80.

identifikuje „skupinu vystavených prác, ktorá šokuje úplným nedostatkom výtvarnej príťažlivosti“ a evidentne si s ňou nevie príliš rady. Rané fotografie Mira Švolíka, čerpajúce ešte zo „suchej“ estetiky happeningov vo verejnom priestore autora textu vyslovene iritujú: „autori [...] zámerne vstupujú do obrazu akciou bez zjavného zmyslu. Vzniká tak akási anekdota, ktorou je ozvláštnený inak neefektný záber. Vasil Stanko zachytil 'opieranie o stĺp' alebo 'tlačenie hrádze' [...] Obrázky Mira Švolíka dráždia diváka svojou exhibičnou nezmyselnosťou: muž stojí vo fontáne, muž viaže uzol na povraze.“ Pochybnosti o zmysluplnosti tohto „neefektného“ fotografovania, ilustruje slovami: „...od 'jedle v protisvetle‘¹⁰¹ vedie priama cesta k fotografii použiteľnej v reklame ako ilustrácie v časopise, kdežto od metania kabátu vedie cesta len k tomu, že kabát zoberieme zo zeme a otrepeme z neho prach.“

Z jeho úvahy nad výstavou na jednej strane cítiť istý obdiv k autorskej odvahe, na druhej strane však skepsu k tomu, že by sa podobným typom fotografie „dalo uživiť“. Toto pragmatické premýšľanie o fotografii, je pre dobu, kedy sa o nej neustále hovorí ako o užitom umení, pomerne charakteristické. Ani v závere článku Neff nevyslovuje priveľmi ružový scenár: „Neviem, kam to všetko povedie a či to vôbec k niečomu povedie. Z absolventov Katedry fotografie FAMU nakoniec budú musieť byť 'chytrí inžinieri', ktorí budú fotografovať jedle v protisvetle a manekýny v korzetoch, aby sa uživili.“¹⁰² Faktom je, že len menšia časť absolventov FAMU pokračovala po jej ukončení v tvorbe rovnako intenzívne ako počas štúdia. „Profesionalizmus vo fotografii znamená skôr remeslo než voľnú tvorbu (tá nikoho neuživí)“.¹⁰³

Iné východiská v tvorbe tejto generácie nachádzame v článku Antonín Dufeka, v ktorom reflektuje výstavu študentov a pedagógov FAMU usporiadanú pri príležitosti 10. výročia založenia katedry fotografie.¹⁰⁴ Najmladšiu generáciu predstavuje spôsobom, ktorý akoby si ešte len hľadal pojmový aparát na podchytenie nového fotografického výraziva: „Najnovšiu slohovú tendenciu reprezentovali čerství absolventi a študenti posledného ročníka Miroslav Krob, Rudo Prekop, Vasil Stanko, Tono Stano, Miro Švolík, a Jiří Víšek. Jedná sa o inscenovanú fotografiu spočívajúcu na nápade a vychádzajúcu zo snahy prekvapiť. Nápadná je blízkosť týchto prác slohu tzv. nové vlny, ktorá sa vyčerpala v priebehu sedemdesiatych rokov. Oproti vtedajšiemu romantizmu však dnes jasne dominuje humor, ktorý by mohol byť zárukou pre budúcnosť. Ide avšak

¹⁰¹ Neff týmto slovným spojením označuje typ konvenčnej estetickej fotografie.

¹⁰² NEFF, Ondřej. Vítr ve výstavní síni. *Víkend MF*, 1984, č. 6, ISSN 1210-1168.

¹⁰³ DUFEK, Antonín. *Fotografie absolventů FAMU*. Tamtiež.

¹⁰⁴ Fotografie absolventů FAMU. Dům pánů z Kunštátu, Brno, 1985.

o sloh, ktorý môže napodobniť každý, kto má dostatok vtipu a zručnosti. ¹⁰⁵ Dufek píše pomerne smelo o „slohovej tendencii“, ktorú pripodobňuje k tvorbe predchádzajúcej generácie, ale súčasne charakterizuje nové prostriedky na dosiahnutie špecifického výrazu, ktorými sú: nápad, snaha prekvapiť, humor, vtip a zručnosť¹⁰⁶. Poznámka o jednoduchosti napodobenia tohto „slohu“ môže vyznievať trochu s dešpektom, ale z dobovej optiky je asi pochopiteľná. Odstup jedného – dvoch rokov od prvých prác tohoto typu ešte nebol dostatočne dlhou dobou na poznanie, že zdanlivo „ľahko napodobniteľná“ zmena sa neodohráva len na formálnej rovine, ale že odráža hlbšie procesy v tektonike na seba narážajúcich paradigmiem.

Dufek, ktorý sa spolupodieľal na výbere fotografií na výstavu, podáva v sprievodnom katalógu ešte podrobnejšiu úvahu o najmladšom okruhu autorov, kde tiež identifikuje inšpiračné zdroje, formálne východiská a vzťahy tejto tvorby k iným druhom umenia. Dufek uvádza vzťahy „*ku Krimsovi, Newtonovi, ku konceptnému i telovému umeniu 70. rokov a konečne i k domácej filmovej a fotografickej tvorbe tzv. novej vlny 60. a 70. rokov [...] Reklamný štýl je tu prehodnotený v humornú záležitosť, všetko záleží na schopnosti produkovať nápad a vtip.*“¹⁰⁷ Komisár výstavy Vladimír Birgus vo svojom texte uverejnenom v konkurenčnom časopise *Československá fotografie* píše o inšpirácii „*výtvarným umením, filmom či literatúrou (napr. sekvenciou alebo vizualitou fotografických happeningov)*“ a tiež o „*častom porušovaní hraníc medzi fotografiou a grafikou.*“ Birgus používa pojem „aranžovaná fotografia“, ktorej prisudzuje po rokoch stagnácie istú renesanciu. Podobne ako Dufek, aj Birgus píše o vzťahu k modernej reklamnej fotografii a provokácii „*množstvom neotrelých nápadov, vtipom, hravosťou, ale i úprimnosťou*“.¹⁰⁸

Konštatovanie vplyvu módy a reklamy na tvorbu tohoto okruhu fotografov sa objavuje v textoch v priebehu celých osemdesiatych (i deväťdesiatych rokoch). Hlavne tvorba Tona Stana a Vasila Stanka¹⁰⁹ (alebo aspoň jej časť) bola v tej dobe

¹⁰⁵ DUFEK, Antonín. Famu v Brně. *Revue fotografie*, 1986, č. 2, s. 64. Istou nepresnosťou je, že v dobe trvania výstavy (záver roku 1985), ale ani v čase uverejnenia Dufekovej recenzie, ani jeden z členov *Slovenskej novej vlny* nebol „čerstvým absolventom“. Prvý z nich absolvoval štúdium Rudo Prekop až v polovici roku 1986.

¹⁰⁶ Porovnaj s Neffovým povšimnutím si „anekdoty vsadenej do neefektného obrazu“.

¹⁰⁷ DUFEK, Antonín. *Fotografie absolventů FAMU*. Tamtiež.

¹⁰⁸ BIRGUS, Vladimír. *Fotografie absolventů FAMU*, *Československá fotografie*, 1986, č. 2, s. 77. ISSN 0009-0549.

¹⁰⁹ Tono Stano sa módnej fotografii venoval spočiatku ako asistent fotografa módy Dušana Šimánka. Z tejto spolupráce sa čoskoro vyvinulo tvorivé partnerstvo v rámci ateliéru DUTO

blízka zásadám modernej módnej fotografie. Ich obdiv k tvorbe Richarda Avedona, Les Krimsa, Guya Bourdina, Herba Rittsa, JeanLoupa Sieffa alebo Helmuta Newtona či Irvinga Penna, ktorí v priebehu osemdesiatych rokoch navštívili Prahu,¹¹⁰ určite zanechal stopu nielen v ich snímkoch určených pre reklamu či módny časopis. Prekrývanie fotografií reagujúcich na školské zadania s voľnou tvorbou sa do veľkej miery premietlo aj do zotretia dovtedy pomerne striktnej hranice medzi voľnou tvorbou, reklamou a módou.¹¹¹ „*Ideálom by mala byť taká voľná tvorba, ktorá ctí profesionálne a remeselné kvality tvorby užitej a naopak užitá tvorba, ktorá si berie vo svojej práci poučenie z experimentov a tvorivých postupov tvorby voľnej.*“¹¹² Josef Moucha zároveň s odstupom desiatich rokov oceňuje, že títo autori „*neupadli do osídíel komerčnej práce, hoci sa jej nevyhýbali*“¹¹³.

V roku 1988 pri recenzii ďalšej z výstav absolventov FAMU¹¹⁴ si Birgus všíma, že priestory, v ktorých títo autori prevažne pracujú, tvoria ateliéry. Inscenovaná fotografia sa v osemdesiatych rokoch navracia z romantickej prírody do ateliérov s profesionálnym vybavením, kde viac než literatúra a film dominujú podnety z netradičných umeleckých foriem – spomínaného happeningu či body artu. Birgus sa už v tomto období pokúša i o interpretácie a o presnejšie podchytenie autorského jazyka s jasným vymedzením sa voči estetike predchádzajúcej generácie: „*V ich tvorbe je menej secesného svetabôľu, nadosobnej expresivity a zložitej symboliky všeludských filozofických problémov. Viac humoru, hravosti, a*

(skratka zo slov Dušan – Tono). Vasil Stanko intenzívne fotografoval pre časopisy *Žena a móda*, *Um*, *Odívání*.

¹¹⁰ S Irvingom Pennom (1986) i Helmutom Newtonom (1988) sa Tono Stano počas ich návštevy vďaka kontaktom s Dušanom Šimánkom a Annou Fárovou osobne stretol, Pennovi dokonca asistoval pri fotografovaní.

¹¹¹ Výborným príkladom sú výsledky zadania *kalendár*, ktoré viedol reklamný fotograf Fred Kramer. Študenti dostali za úlohu vytvoriť kalendár na osem tém – odvetví ľudskej činnosti, ako napr. priemysel, poľnohospodárstvo, výstavba, zdravotníctvo, školstvo, kultúra, šport a voľný čas, verejný a spoločenský život. Autori sa rozhodli uplatniť figúru a tento hypotetický kalendár štátnej propagácie napriek závažnosti témy obťažkanej ideologickými nánosmi (zjavnými napríklad v alegorickej plastike) pojednať s humorom a nadsádkou.

¹¹² Miroslav Vojtěchovský, in: HORSKÁ, Eva. Spojité nádoby užité fotografické tvorby. (Rozhovor s Miroslavom Vojtěchovským), *Československá fotografie*, 1989, č. 11, s. 516. ISSN 0009-0549.

¹¹³ MOUCHA, Josef. Tono Stano – jarní kolekce, *Prostor*, 9. apríl 1992. ISSN 0862-7045.

¹¹⁴ Fotografie absolventů FAMU, Uměleckopřmyslové muzeum, 1987. Reprízy tejto výstavy boli následne napríklad v Amsterdame, Arles, Kaunase, Gorzowe.

v neposlednom rade tiež erotiky. “¹¹⁵ K hodnoteniu týchto novátorských prác však aj on pristupuje s istou rezervou, ktorú vysvetľuje nevyzretosťou tvorby. „*Neboli to vždy fotografie vyzreté, ale čo im niekedy chýbalo v myšlienkovej alebo formálnej dokonalosti, to do značnej miery nahradzovala originalita, nespútanosť konvenciami, úprimnosť, podmanivosť mladého videnia.*“¹¹⁶ O pár rokov neskôr sa spätne pokúša pomenovať už i ideové podhubie a hlbší dosah ich tvorby. Táto nová generácia „*nechcela zmeniť svet, ale snažila sa zrelativizovať jeho vnímanie, poznanie a hodnotenie, vysmievať sa stereotypom a klišé.*“¹¹⁷

Uvedené reakcie z rokov 1984, 1985, 1986, 1988 a 1991 svedčia o postupnej infiltrácii nového spôsobu vizuálneho uvažovania do československej teórie fotografie (alebo možno, skromnejšie, do jej dobových textových reflexií). Prvopočiatočné rozpaky novinárov a teoretikov z toho, ako „vážne“ treba brať tento študentský vzdor, vystriedala jeho postupná akceptácia a následné zanášanie nových pojmov do odbornej terminológie. Mladým fotografom okruhu *Slovenskej novej vlny* sa podarilo pomaly ohnúť a nakoniec i prelomiť nielen zvierajúce manitinely školských zadaní, ale v pomerne krátkom čase i stvrdnuté kánony žánrov a i širších zažitých predstáv o forme a obsahu umeleckej fotografie. „*V podstate im šlo o jedno. Normálny, všadeprítomný prvok študentskej recesie nebrať len ako vybočenie, ale ponechať si ho ako centrálny program. [...] Postupom rokov sa študentská recesia, komentáre a fotografické glosovanie periférnych javov spoločnosti prehĺbili, získali intelektuálny rozmer. Pritom nič nestratili zo svojej hravosti.*“¹¹⁸

„Generácia 1960“¹¹⁹ – teda skupina autorov, ktorí dospeli začiatkom osemdesiatych rokov – sa v tejto spoločensko-kultúrnej situácii veľmi rýchlo zorientovala. Svet fotografie im vtedy ponúkal niekoľko výrazových alternatív – mohli pokračovať v línii sociologického dokumentu započatej v priebehu sedemdesiatych rokov, ktorá namiesto láskavého humanistického odkazu predostierala pred oči realitu v jej každodennej tupej podobe. Mohli sa prikloniť k únikom z funkčných väzieb so skutočnosťou jej transformáciou pomocou

¹¹⁵ BIRGUS, Vladimír. Fotografie absolventov FAMU po dvoch rokoch, *Československá fotografie*, 1988, č. 2., s. 64–65. ISSN 0009-0549.

¹¹⁶ BIRGUS Vladimír. Pražská výstava absolventov FAMU. *Revue fotografie*, 1988, č. 3, s. 73–77.

¹¹⁷ BIRGUS, Vladimír. *Česká a slovenská fotografie 80. let.* In: Česká a slovenská fotografie dnes. Tamtiež, s. 10.

¹¹⁸ MACEK, Václav. *Tono Stano.* Tamtiež, s. 6.

¹¹⁹ Iné, trochu mäťúce označenie genrécie *Slovenskej novej vlny*, podľa približného roku narodenia.

vizualizmu. Mohli prehliť naliehavý existenciálny odkaz exaltovanej *prvej vlny inscenácie*¹²⁰ a mohli sa taktiež vzdať formálnej dokonalosti príklonom ku konceptu, textu, rozprávaniu, únikom do krajiny v podobe landartových presahov. Nakoniec mohli aj rezignovať na umeleckú „nahodnosť“ a svoje schopnosti sústrediť do vizuálnej presvedčivosti módnjej a reklamnej fotografie.

Charakteristické pre *Slovenskú novú vlnu* je, že všetko toto, čo mohli, aj učinili. S mladickou zvedavosťou a otvorenosťou nasali ako huba všetky možné podnety, bez zábran ich použiť úplne po svojom. Z dokumentarizmu si vzali automatizované využívanie bezprostrednej skutočnosti, z vizualizmu¹²¹ a imaginácie schopnosť časť reality vidieť a uchopiť v iných súvislostiach, dotvoriť alebo úplne vykonštruovať. Akokoľvek sa zdá ich tvorba pracujúca viac s formou než s obsahom, nemožno jej uprieť uplatňovanie naratívnych postupov ani postupovanie podľa vopred vytvoreného scenára¹²², či zaangažovania okolia či mestskej krajiny. Podnety z módnjej a reklamnej fotografie využili nielen v úzko vymedzenej komerčnej sfére. Pochopené a osvojené princípy svietenia vhodne vystužené funkčným nápadom smelo prekročili dovtedy prisúdené územia a infikovali širšie vizuálne sféry. Táto mohutná absorpcia vplyvov do tej doby

¹²⁰ Pod týmto označením sa rozumie predchádzajúca generácia s jadrom autorov študujúcich v priebehu 60. a 70. rokov na katedre fotografie FAMU (*Milota Marková-Havránková, Pavel Hudec Ahasver, Judita Csáderová, Peter Francisci, Rudolf Lendel, Vladimír Židlický, Luba Lauffová, Peter Breza, Anton Sládek, Pavel Mára...*). Značná časť fotografov vyšla ale z amatérskych štruktúr (napr. *Taras Kuščynskij, Jan Saudek, skupina Epos – František Maršálek, Rostislav Košíál* a mnohí ďalší). Českí i slovenskí fotografi rozvíjali v období šiestej, siedmej a ôsmej dekády svojský druh imaginácie, ovplyvnenej filmovou vlnou 60. rokov (*Jiří Menzel, Věra Chytilová, Ivan Passer, Juraj Herz...*) ktorý tkvel predovšetkým v inscenovaní fantaskných výjavov často s odkazmi k secesii, symbolizmu alebo expresionizmu či surrealizmu.

¹²¹ Možeme nájsť určité spoločné črty napríklad v tvorbe Karla Kašpaříka a Petra Župníka.

¹²² Konceptuálne a akčné postupy sú zjavné napríklad u Tona Stana. V autorskej publikácii *Václavské náměstie* zorganizoval a následne zdokumentoval sériu drobných akcií – opráv námestia (napr. domaľovanie pruhu na prechode pre chodcov alebo očistenie sochy od snehu...). Na pôvodne dokumentárne zadanie *Homo Faber* zase zareagoval akciou, pri ktorej rozmiestnil 40 očíslovaných papierov v postupnej vzdialenosti od podmínovaného návršia. Po explózii rôzne zdeštruované papiere zozbieral a vyfotografoval. Aktivity v krajine a s krajinou sú základom i niektorých fotografií Martina Štrbu, Kamila Vargu, Ruda Prekopa či Jana Pavlíka.

ťažko zlučiteľných žánrov a stratégií sa odohrávala úplne bezstarostne a prirodzene, celkom v duchu postmoderného eklekticizmu¹²³.

Prirodzená otvorenosť k prijímaniu nových podnetov sa nenapĺňovala a nevyčerpávala len pohybom v úzkom okruhu fotografickej komunity, ale vzťahovala sa na celý kultúrny priestor Prahy podobný živému organizmu.¹²⁴ Razancia, s akou táto fotografická generácia nastúpila, súvisela s živelným vpádom viacerých alternatívnych divadelných zoskupení (divadlo *Sklep*, baletná jednotka *Křeč*, recitačná skupina *Vpřed*, pantomimická skupina *Mimóza*, výtvarné divadlo *Kolotoč*)¹²⁵ s príbuznou poetikou absurdity, neklamne napovedajúcou neodvratný rozklad politického systému.¹²⁶ Josef Moucha s odstupom času porovnáva nástup *Slovenskej novej vlny* na fotografickú scénu práve so vznikom týchto divadelných útvarov: „*Vstup onej generačnej novej vlny do metropole bol vtedy vo výtvarnom svete veľkým prielomom, zrovnateľným s vpádom Pražskej päťky na scénu divadelnú.*“¹²⁷ Podobne absurdná, generačne príbuzná poetika sa rozvinula i okolo všestrannej (i divadelnej) tvorby umeleckej skupiny

¹²³ Určité povzbudením v oblasti voľného spracovávania konkrétnych podnetov z iných sfér (dejiny umenia, životný štýl) mohla byť v tej dobe i tvorba Joela-Petra Witkina či Richarda Hamiltona. V oblasti detabuizácie zobrazenia tela či priamo sexuality zase mohlo ísť o inšpiráciu z fotografií Roberta Mapplethorpa, na uvoľnenie fotografickej syntaxe zase u viacerých zapôsobili fotografické sekvencie Duana Michalsa, ktorý v priebehu 80. rokov taktiež navštívil Československo. Intenzita vplyvu svetových mien na tvorbu jednotlivých študentov bola samozrejme rôzna, asi by však bolo chybou tvrdiť, že nejako zvlášť „programová“. Dá sa skôr domnievať, že čas na obmenu fotografického výraziva dozrel na viacerých miestach súčasne a známejší autori zo západu predstavovali len akési uistenie a potvrdenie relevantnosti zvolenej cesty.

¹²⁴ Silnou inšpiráciou bola v tej dobe aj hudobná *nová vlna*, ktorá výraznejšie (v podobe jazzrocku či artrocku) zasiahla napríklad Kamila Vargu. V okruhu pražskej hudobnej scény sa pohyboval taktiež Peter Župník, ktorý v priebehu rokov 1981 až 1992 vytvoril stovky fotografií z legálnych i ilegálnych koncertov. Kapelám ako Tango, Olympic, Pražský výber, Hudba Praha, Bacily vytvoril fotografické knižky (v počte 1 kus na dokumentárnom papieri). Oficiálne vyšla napríklad v r. 1993 vo vydavateľstve Popron *Divnoknižka* skupiny Wanastowy vjeci Křivánek/Kroc. Župník medzi iným fotografoval aj prvý koncert Depeche mode v Prahe (1988) a pražský Rockfest (1986).

¹²⁵ Tieto divadelné útvary sa stali námetom filmu Tomáša Vorla *Pražská pětka (1988)*, ktorý mal formu pásma piatich skečov.

¹²⁶ Zo Slovenských divadiel podobného typu uveďme Dekomponované divadlo Blaha Uhlára a Miloša Karáska. Ako možný vplyv na tvorbu Tona Stana ho uvádza Václav Macek. MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 4.

¹²⁷ MOUCHA, Josef. *Tono Stano – jarní kolekce*. Tamtiež.

*Tvrdohlavi*¹²⁸, ktorá vznikla v roku 1987.¹²⁹ Blízky vzťah k divadelnej komunite sa následne prejavil aj v samotnej tvorbe väčšiny fotografov *Slovenskej novej vlny*. Najvýraznejšie azda v cykle „fotohappeningov“ (*Bez názvu*, 1985) Mira Švolíka, prepožičiavajúcom si formy čierneho divadla (čo sa dá povedať i o luminografickej časti tvorby Kamila Vargu), ale i v ďalších neskorších Švolíkových sériách využívajúcich inscenovanie na zemi. Vasil Stanko pracuje priamo vo veľkorysých priestoroch divadiel a ako figurantov využíva hercov, tanečníkov, baletky, so schopnosťou predviesť požadovanú pózu. Práca s dramatickým „divadelným“ nasvietením postupne preniká do fotografií Tona Stana, Ruda Prekopa¹³⁰ a ojedinele i ďalších.

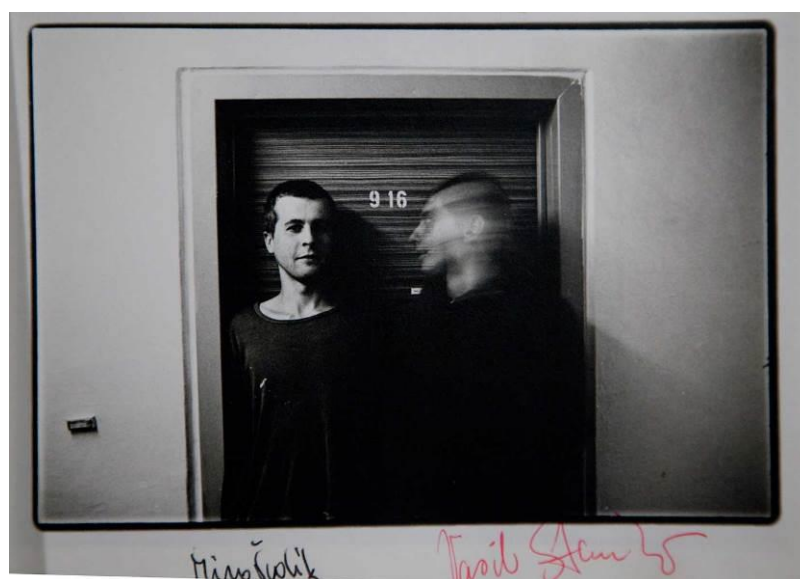
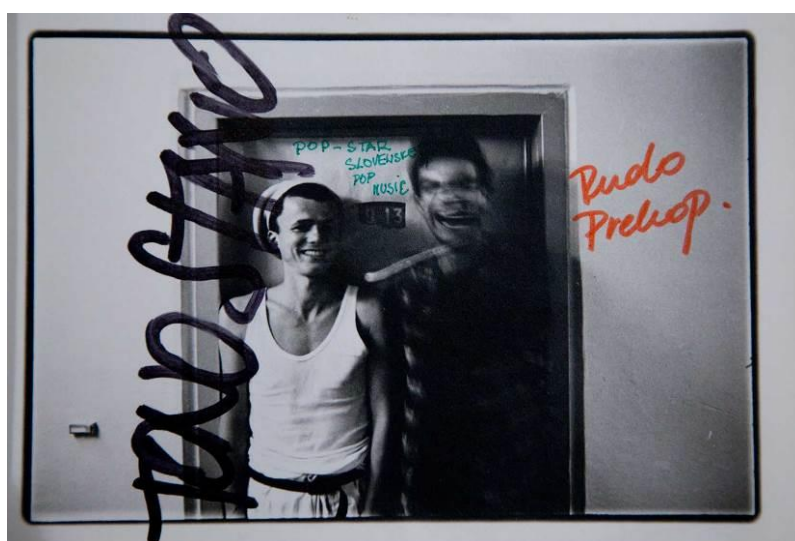
¹²⁸ Jaroslav Róna, František Skála, Aleš Najbrt, Petr Nikl, Jiří David...

¹²⁹ Za dovŕšenie tejto absurdno-ironickej línie v umeleckej sfére by sa dal pokladať vznik fotografickej skupiny Bratstvo v roku 1989.

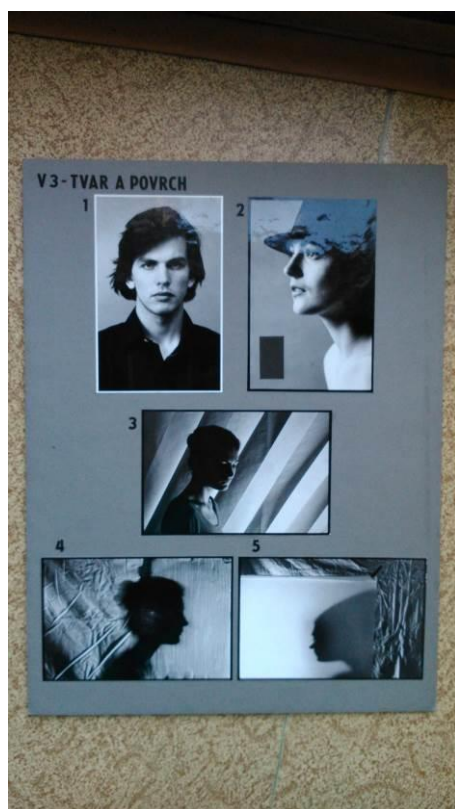
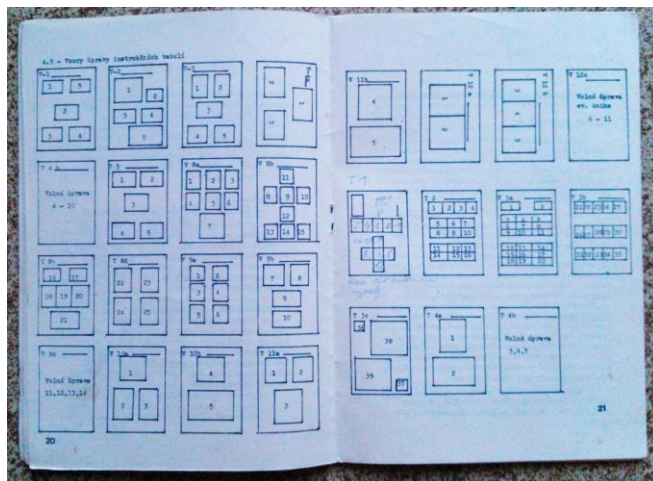
¹³⁰ Ruda Prekopa formovalo prostredie divadla už od detstva. Bol členom košického bábkohereckého súboru a venoval sa mu až do odchodu do Prahy.



Obr. č. 1.–2.: Výstava medziodborových maturitných prác Strednej umelecko-priemyslovej školy v Dome odborov v Košiciach. Na spodnej fotografii (zľava) Ivo Gil, Fero Tomík a Jaroslav Rajzík, 1978. © Ivo Gil



Obr. č. 3.–5.: Dvere na internáte Sázava, 1983 © Miro Švolík



1951243	KFO - Průvodka cvičení	16	10	D3
RUDO PREKOP		HOMO FABER		
Plán. t.	38	Posun na	T.o.	40
Tema	Titul	1951243	KOE	-33
Emens, verze				Hodnotte
X, Y, E	S			1,8,3,8
X, Y, W				2,8
G - ped. g. d.				1,7
A, B, C, D, Z	8/18/83	Prekop		23456-E
R	12.4567.			
Registravano				
1951243	KFO - Průvodka cvičení	16	10	D3
Legenda k hodnocení seminárních prací je na formu- láři titulního listu sam. práce.				
21 - celkový počet nepovinných konzultací				
1 - droben kontrol 1,2,3,4				
2 - celkový postup při práci 1,2,3,4				
3 - technická kvalita 1,2,3,4				
4 - obsahové řešení 1,2,3,4				
5 - skladba obrazu 1,2,3,4				
6 - stylová jednota větších celků 1,2,3,4				
7 - droben práce na grafické úpravě 1,2,3,4				
8 - zápočet Z nebo hodnocení 0 až 10				
- kladný rozdíl mezi Plán. t. a T.o., max 3				
P - postih				
* - údaj 8 násobný příslušná KOE				
			19/	
			10	
			11	
				KFO

Obr. č. 6.: Šmokov vzorník úpravy inštrukčných tabulí. Z príručky Škola fotografie © archív autorky

Obr. č. 7.: Realizácia tabule V3 – Rudo Prekop. © archív autorky

Obr. č. 8.: „Sprievodka cvičení“ ako grafický motív na obale knihy cvičenia Homo Faber – Rudo Prekop. © archív autorky



Obr. č. 9.: Výlet Katedry fotografie na Spiš (zľava) Peter Župník, pracovníčky sekretariátu, Ján Šmok, 1983 © Jan Pohribný

Obr. č. 10.: Bez názvu, 1984. © Miro Švolík

„Duch národa vyznačuje sa mäkkosťou a okrúhlosťou, dobrotivosťou
a snivosťou.“

Jozef Miloslav Hurban

2.2 SLOVENSKÝ MÝTUS / MARCELOVIA Z MALÉHO MESTA / SPIŠSKÝ SURREALIZMUS.

Nová? A slovenská?

Opusťme na chvíľu pohľad cez prizmu vzdelávacích, výstavných a kultúrnych inštitúcií a pozrime sa na skúmanú problematiku prostredníctvom formovania pojmov. Samotný názov *Slovenská nová vlna* má veľmi zaujímavý vývoj a môžeme povedať, že jeho definitívna podoba sa na stránkach periodickej tlače (a azda aj v dejinách českej a slovenskej fotografie) ustálila až celkom nedávno, v súvislosti s výstavou *Slovenská nová vlna. 80. léta*.

Okruh autorov, ktorých dnes označujeme ako *Slovenská nová vlna*, nemal nikdy tendencie figurovať ako skupina s vytýčeným programom a ani s vlastným názvom. V porovnaní napríklad s programovo anonymnou skupinou *Bratrstvo* a ich jasným, intelektuálno-recesistickým názorom, ktorý sa dotýkal širšieho okruhu spoločenských otázok, títo autori sa vždy prezentovali (a boli prezentovaní) ako výrazné individuality s charakteristickým rukopisom. Nárastom výstavných aktivít, kde boli títo mladí fotografi prezentovaní, však narastala aj praktická potreba spoločného označenia. Toto prichádzalo postupne a dlhý čas si vypomáhalo skôr popisom ich formálnych postupov (inscenácia), názorového prístupu (postmoderna) či inštitucionálneho kontextu (FAMU) alebo geografického vymedzenia (Slovensko).

V dobovej odbornej literatúre sa preto môžeme stretnúť s mnohými pokusmi o spoločné pomenovanie týchto autorských osobností. Koliše pri tom používanie veľkých písmen a úvodzoviek, prípadne skratky „tzv.“. Vo všeobecnosti prevažuje písanie názvu s malými písmenami, čo implikuje, že stále nejde o názov konkrétnej skupiny, ale viac o vymedzenie všeobecnejšej tendencie. Antonín Dufek píše o prvej a druhej vlne *inscenovanej fotografie*, pričom samotné súslovie „nová vlna“¹³¹ použil už v katalógu výstavy *Československá fotografie z let 1968–*

¹³¹ „Termín nová vlna som používal, pretože som nevedel, ako inak to pomenovať. Myslím, že termín Slovenská nová vlna som nikdy nepoužil, národné poňatie mi je cudzie.“
Korešpondencia s Antonínom Dufekom, 30. 7. 2015.

1970 a následne i v ďalšom – *Československá fotografie 1971–1972*¹³² ako súhrnné označenie autorov „vytvárajúcich expresívne inscenované snímky inšpirované romantizmom a secesiou“¹³³. Dufek zároveň používal aj termín „nová vlna československej fotografie“.

Tomáš Pospěch vidí pri prvotnej formulácii názvu zjavne rozpoznateľné odkazy k „novej vlne“ československého filmu druhej polovice šesťdesiatych rokov a taktiež k novej vlne osemdesiatych rokov v hudbe, spojenej hlavne s útočným článkom „Nová“ vlna so starým obsahom, kde autor píšuci pod pseudonymom Jan Krýzl „označil niektoré kapely za nástroj ideologickej diverzie a odštartoval tým perzekúciu českej alternatívnej rockovej scény“¹³⁴. Jedným dychom však treba podotknúť, že fotografická „nová vlna“ osemdesiatych rokov žiadne ideologicky podvrtné ciele nemala a formulovaniu politických postojov sa zámerné vyhýbala fotografickými útekmi mimo (nielen politickú) realitu.

Napriek tomu, že prvé fotografie autorov *Slovenskej novej vlny* vznikali už okolo roku 1983, tento názov bol prvýkrát sformulovaný až v roku 1989 v článku Lukáša Kadlíčka *Fantázia na fotografiách Rudo Prekopa*, ktorý vyšiel v časopise *Československá fotografie*. Kadlíček zároveň poznamenáva, že „túto skupinu ľudí nespojuje nejaké programové heslo, ale ich vlastná spontaneita a vnútorné duchovné napojenie“.¹³⁵ Zaujímavý Pospěchov postreh smeruje k tomu, že Kadlíček používa formu „nová slovenská vlna“, čím implikuje odkaz na prvú vlnu, teda na predchádzajúcu generáciu Slovákov študujúcich na FAMU o dekádu skôr, v priebehu 70 rokov. Forma „slovenská nová vlna“ zase skôr zdôrazňuje vizuálne dedičstvo filmovej „novej vlny“. Obe podoby názvov sa vyskytujú viacerenej paralelne. Ak vezmeme do úvahy fakt, že prvá spoločná výstava autorov po dvoch dekádach, v roku 2007, ktorá vznikla z iniciatívy Mira Švolíka, niesla názov *Nová slovenská vlna po dvadsiatich rokoch* (jej obsahom boli najnovšie diela týchto autorov), výstava *Slovenská nová vlna. 80. léta* z roku 2013 bola teda historicky prvou, ktorá v názve niesla toto presne vymedzené označenie.

¹³² DUFEK, Antonín. *Československá fotografie z let 1968–1970 / Výběr prací Josefa Sudka* (Katalóg výstavy), Moravská galerie v Brně, 6. 10. – 30. 11. 1971. a DUFEK, Antonín. *Československá fotografie 1971–1972 / Ján Halaša* (Katalóg výstavy), Moravská galerie v Brně, 1973.

¹³³ POSPĚCH, Tomáš. *Slovenská „stará“ vlna s novým obsahem*. Tamtiež, s. 9.

¹³⁴ POSPĚCH, Tomáš. *Slovenská „stará“ vlna s novým obsahem*. Tamtiež, s. 10.

¹³⁵ KADLÍČEK, Lukáš. *Fantazie na fotografiách Rudo Prekopa*. Tamtiež, s. 14.

Anna Fárová v roku 1990 píše, že slovenskí autori spoločne odštartovali „*novú vlnu kreatívne inscenovanej alebo aranžovanej fotografie v Československu*“¹³⁶. V jej kurátorskom texte k výstave Pozitivita vo Viedni potom o pár mesiacov takmer prorocky zaznieva: „Zrodila sa '*slovenská nová vlna*'.“¹³⁷ U niektorých teoretikov sa názov tejto skupiny neustále vyvíja. Napríklad Josef Moucha uvádza v roku 1992 *takrečená slovenská nová vlna* a ďalej v rovnakom texte¹³⁸ už *slovenská nová vlna* (Josef Moucha, 1992), v inom článku z tohoto roku *slovenská vlna inscenovanej fotografie* (Josef Moucha, 1992), v roku 1995 potom *takzvaná slovenská nová vlna inscenovanej fotografie*, s odstupom času *takzvaná pražská vlna slovenskej fotografie* (2008).

V texte *Dopis Rudovi Prekopovi a také tým druhým* Ján Šmok použil už dnešné označenie *slovenská nová vlna* (1993). Ďalšie používané ekvivalenty sú napríklad: „*slovenská škola*“ v *Prahe* (Josef Kroutvor, 1990), *Nová vlna slovenskej fotografie 80. rokov minulého storočia* (Pavel Urban), *mladá vlna konca osemdesiatych rokov* (Martin Hruška, 1991), *tzv. nová vlna slovenskej fotografie* (Petr Volf, 1992), *zázrak z rokov osemdesiatych dostal pomenovanie „slovenská nová vlna“* (Petr Volf, 1992), *tzv. nová vlna mladých slovenských fotografov – Generácia '60* (pseudonym gr, 1993), *nová slovenská vlna vo fotografii* (Ivana Havranová, 1993), *pražskoslovenská fotografia* (Aleš Kuneš, 1996), *Generácia 1960 alebo „slovenská nová vlna“* (Lucia Lendelová, 2002), *Slovenská mladá vlna*, *slovenská vlna absolventov FAMU*, *mladá vlna slovenskej fotografie* (Miroslav Vojtěchovský, 2005) či *tzv. Nová slovenská vlna* (Beata Jablonská, 2013). Forma *Slovenská nová vlna*, ustálená prehľadovou výstavou v roku 2013, ojedinele morfuje i neskôr. Napríklad agentúra SITA pri slovenskej repríze výstavy v Bratislave v novembri 2014 uvádzala túto výstavu v tlačovej správe ako *Slovenskú fotografickú novú vlnu* a *Slovenskú novú vlnu vo fotografii*.

Okrem výrazu „vlna“ Ján Šmok používal označenie *Pražská sedma*¹³⁹ (pričom chýbajúcim ôsmym autorom bol Martin Štrba). Magickým číslom sedem sa inšpiroval vo svojom článku *Pražská sedma* aj Jan Lacina, keď píše: „...*pôvodne*

¹³⁶ FÁROVÁ, Anna. In: *Cesta do stredu*. Argo, Praha 2005, s. 11. ISBN 80-7203-692-0.

¹³⁷ FÁROVÁ, Anna. *Pozitivita*. In: FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Torst, Praha 2009, s. 693. ISBN 978-80-7215-369-5.

¹³⁸ MOUCHA, Josef. Tono Stano, jarní kolekce. Tamtiež.

¹³⁹ Je možné, že sa pri tomto označení inšpiroval názvom filmu Tomáša Vorla *Pražská pětka* z roku 1988.

*ich bolo ako statočných...*¹⁴⁰ Pseudonym MHR (Martin Hruška?) konštatuje, že autorov „*stmelila famácka atmosféra i podobné osudy Marcelov z malého mesta*“¹⁴¹

Termín *Slovenská nová vlna* ťažil zároveň i zo svojej silnej metaforičnosti, čo sa prejavovalo (a prejavuje) predovšetkým v názvoch a perexoch recenzií, ktoré oplývajú básnickými obratmi smerujúcimi hlavne k motívom pohybu, vody a vetra. Tieto metafory majú narážať predovšetkým na vnútorný moment dynamiky samotných obrazov, ale tiež na následné poryvy na umeleckej scéne, ktoré boli týmito obrazmi spôsobené a v neposlednom rade i na ich zmieňované nomádstvo, na ich pohyb „západným smerom“. „*Slovenská nová vlna nech sa s úspechom vlní!*“¹⁴², znelo pranie Jána Šmoka, ktoré pripísal na koniec svojho osobne ladeného textu do Prekopovej monografie v roku 1993. Používanie týchto metafor môžeme sledovať však aj oveľa skôr. Věra Váchová už v roku 1985 píše o výstave Príbeh jedného ročníka, že bola „*mladický rozoviata*“ a že „*prinajmenšom rozčerila pokojné vody*“¹⁴³, čím tvorivo spája obrazy dvoch živlov v jednom texte. Za mimoriadne výstižný je možné pokladať aj titulok kritiky Ondřeja Neffa, z roku 1984 vo Víkende Mladej Fronty s názvom *Vítr ve výstavní síni*¹⁴⁴. Provokatívne fotografie niektorých autorov skutočne vyvolali v galérii doslova „vietor“. Petr Klimpl v recenzii na výstavu Vize píše o „*zdvihnutej vlne*“, prostredníctvom ktorej sa znovu (ako už mnohokrát) posúvajú hranice dovoleného vo fotografii (1988).

Z podobného slovného repertoáru čerpajú recenzenti s obľubou i dnes. Ondřej Mrázek nepíše o búrlivom vetre ale „*sviežom vánok z východu*“ (2014), podobne (i keď azda s trochu ironickým podtónom) nazýva autorov vo svojej recenzii z roku 2014 „*čerstvým východným vetrom*“ i Jiří Pátek. Je možné, že za týmito narážkami stojí i symbolická fotografia Kamila Vargu *Východný vietor*, z roku 1986, zobrazujúca mláku v tvare mapy Československa s papierovou lodičkou smerujúcou od „východu“ do Prahy. Nemenej obľúbený je aj motív vody. Článok Petra Volfa z roku 1992 nesie názov „*Na chrbáte vlny*“. Ďalej v texte nachádzame tento obraz rozvinutý otázkou, či po desiatich rokoch už „*pramene vlny nie sú*

¹⁴⁰ LACINA, Ján. Pražská sedma. *Reflex*, 1993, č. 15, s. 50–55. ISSN 1213-8991. Lacina dáva v článku autorom sedem základných otázok – okruhov, ktoré s nimi určitým spôsobom súznia, a na ktoré majú reagovať: domov, škola, úspech, presadzovanie, smrť, sex, život.

¹⁴¹ MHR, Tono Stano. Československá fotografie, 1990, č. 12, s. 538. ISSN 0009-0549. Pisateľ narážal na dobovú pieseň od Petra Nagya *Marcel z malého mesta* (1985).

¹⁴² ŠMOK, Ján. *Dopis Rudovi Prekopovi a také tým druhým*. Tamtiež, s. 26.

¹⁴³ VÁCHOVÁ, Věra. Tamtiež, s. 80.

¹⁴⁴ NEFF, Ondřej. Tamtiež.

vyčerpané“. Argumentujúc výstavou Martina Štrbu v Dome slovenskej kultúry si ale zároveň autor odpovedá, že „*táto vítaná slovenská vlna napočudovanie stále nestráca na sile*“¹⁴⁵. Prvotné reakcie v tlači na otvorenie Domu fotografie výstavou *Slovenská nová vlna. 80. léta boli: Novo otvorený Dům fotografie Galerie hlavního města Prahy zaliala Slovenská nová vlna* (2013), *Nový Dům fotografie omýva Slovenská nová vlna* (reportáž ČT24, 2013), *Do novo otvoreného Domu fotografie se privalí s odstupom troch desaťročí Slovenská nová vlna*. (Pražský patriot, 2013). V recenzii Petra Vilgusa nájdeme dokonca narážku na rádiové vlnenie *Naladení na Slovenskú novú vlnu* (1914).¹⁴⁶ Vlnenie a morská vlna (spolu s prírodovedeckými definíciami) boli zároveň i vstupným a záverečným obrazom trochu mýtotvorného dokumentárneho filmu o tejto generácii *Vlna versus břeh* (réžia Martin Štrba, 2014)¹⁴⁷. Dá sa teda tvrdiť, že pojem „novej vlny“ v tomto prípade prekročil všeobecné označenie „novej tendencie“, ktoré sa v dejinách používa s dodatočnými prívlastkami už skoro ako terminus technicus. Názov sa vymanil z daného významu a súčasne špecifickým spôsobom nasiakol vizualitou fotografií, aby následne zarezonoval i vo forme literárnych obrátov v textových reflexiách.

Koho nesie vlna?

Podobná nejednoznačnosť ako v prípade názvu panovala i v samotnom „personálnom obsadení“ *Slovenskej novej vlny*. Nebolo vždy jednoznačné, koho pod tento pojem zaradiť. Asi najširšie rozmedzie stanovila Milota Havránková vo vyššie uvádzanej diskusii s jej členmi, kde tento pojem veľkoryso vzťahuje na všetkých svojich bratislavských študentov naprieč generáciami: „*Ja som považovala za slovenskú novú vlnu všetkých, čo potom odišli na FAMU.*“¹⁴⁸

Lukáš Kadlíček, ktorý toto označenie použil ako prvý, pri tom zmieňuje Ruda Prekopa, Vasila Stanka, Tona Stana, Mira Švolíka a Petra Župníka. Týchto päť autorov tvorilo akési „jadro“ tejto skupiny tak, ako bolo v osemdesiatych rokoch

¹⁴⁵ VOLF, Petr. Na hřbetu vlny. Tamtiež.

¹⁴⁶ Podobná terminológia zaznievala i v emailovej korešpondencii v napätej situácii medzi autormi, organizátormi a kurátormi pred otvorením výstavy *Slovenská nová vlna. 80. léta*. Jedna z reakcií Petra Župníka začínala slovami: „Vážení! Rozvlňte sa!“ 12. 11. 2013.

¹⁴⁷ Nápadný je v tomto filme okrem iného napríklad aj motív rybníčka, ktorým sa prezentuje Tono Stano. Martin Štrba s ním cestuje do Nórska, kde točí meditatívne zábery z nočného chytania rýb. Za zmienku stojí i fakt, že rybolovom sa Tono Stano charakterizuje už v predchádzajúcom dokumente *Pozitivita* (réžia Martina Kudláček, 1995).

¹⁴⁸ Milota Havránková. Diskusia: *Milota Havránková a jej vplyv na vznik a tvorbu Slovenskej novej vlny*. Tamtiež.

v rozličných obmenách prezentované.¹⁴⁹ Kamil Varga, študujúci o rok nižšie, bol k zoskupeniu priradený s malým odstupom, na výstave *Pozitivita* v roku 1990. Jeho spolužiak Jano Pavlík, (ktorý na tejto optimisticky nazvanej výstave príznačne chýbal, aj keď v rovnomennom filme z roku 1993 už nie), sa neobjavil ani na mnohých ďalších výstavách v priebehu deväťdesiatych rokov. Toto „ticho“ bolo sčasti spôsobené blokom, ktorý k Pavlíkovej tvorbe nastal po jeho dobrovoľnej smrti začiatkom roku 1988. Pavlíkov tragický koniec podnietil spätné čítanie metatextu presvitajúceho jeho dielom, plného skrytých poukazov na tento čin. Jeho stopa sa v priebehu deviatej dekády začala z dejín fotografie pomaly vytrácať – nie však z myslí tých, ktorí v blízkosti Giana trávili čas posledné roky jeho života. O pocitoch, ktoré jeho smrť v prostredí FAMU vyvolala, svedčí aj krátke vyznanie Jána Šmoka¹⁵⁰. Anna Fárová ho však v texte k výstave *Pozitivita* skoro ostentatívne vynecháva: „*Z Košíc prišli Varga, Prekop, Župník, z Bratislavy ostatní.*“ K tomuto výstavnému vákuu, zaiste prispela aj neusporiadanosť jeho pozostaleho diela, ktoré zozbieral, kategorizoval a taktiež z nájdených negatívov nazväčšoval Rudo Prekop. Posledným autorom zo slávnej osmičky je Martin Štrba. Napriek jeho nespochybniteľnej sociálnej spolupatričnosti, (sformovanej už na bratislavskej SŠUP), ako i fotografickému talentu, ktorý sa na FAMU prejavil v jeho snímkach, bol predsa len vďaka svojmu štúdiu na Katedre kamery v tomto smere trochu diskvalifikovaný a v textoch o *Slovenskej novej vlne* sa vyskytoval (hlavne po ukončení štúdia) čoraz menej.¹⁵¹

¹⁴⁹ Presný počet autorov ale v povedomí kritikov a publicistov kolíše. Josef Moucha napríklad v roku 1992 píše o „siedmich protagonistoch“. MOUCHA, Josef. Tono Stano – jarní kolekce, Tamtiež.

¹⁵⁰ „*Tragický osud Jana Pavlíka tvorí najtemnejšiu kapitolu môjho učiteľského pôsobenia. Stále som ho pokladal len za mladého búrliváka, ktorý chce prevrátiť svet na ruby – čo nie je na umeleckej škole nič divného ani nového. Keď som pochopil a uveril, že ide o niečo iné... už doletela kométa a uzavrel sa bludný kruh... V prirodzenom poriadku sveta učiteľ nemá prežívať svojho žiaka. Tentokrát sa to stalo a čo sa raz stalo, odstať sa viac nemôže...*“. ŠMOK, Ján. In: *Jano Pavlík*. Katalóg výstavy. Dom kultúry národov, Humenné 1990. Nestraneň.

¹⁵¹ „*Václav Macek síce termín Slovenská nová vlna nepoužíva, keď však hovorí o tvorbe slovenských fotografov na FAMU koncom 80. rokov, Štrbu postupne vypúšťa. V roku 1990 mu ešte v článku Inscenovaná fotografia venuje rovnocenný priestor napríklad v porovnaní s Janom Pavlíkom, no menší ako Kamilovi Vargovi, Petrovi Župníkovi, Mirovi Švolíkovi, Vasilovi Stankovi, Rudovi Prekopovi, Tonovi Stanovi, ale aj Jozefovi Sedlákov. V Macekovej Imaginatívnej fotografii z roku 1998 majú Pavlík a Štrba ešte menší priestor v porovnaní s ostatnými autormi, vrátane Sedláka. V historickom prehľade Slovenska fotografia 1925–2000 sa už Štrba nevyskytuje, Pavlík aj Sedlák áno.*“ Cit. podľa: JANIŠ, Juraj. *Martin Štrba. Jednou nohou fotograf*. Tamtiež.

Naopak, k tejto skupine Václav Macek niekedy priradľoval aj Jozefa Sedláka, ktorý bol ale o niečo starší (nar. 1958, abs. 1984) a náplňou svojej tvorby úplne s touto generáciou nesúznal. Aj keď sa dajú nájsť niektoré spoločné znaky, napríklad imaginatívnosť, inscenovanie, snaha o experiment, používanie luminografie, a pod., jeho východiská boli blízke skôr prvej generácii slovenských absolventov FAMU. Obsah jeho fotografií vyznieval naliehavejšie, vážnejšie, niesol vedomé duchovné posolstvá. V tomto zmysle, a tiež vzhľadom na časté využívanie maľby svetlom, viacnásobnej expozície a geometrických symbolov, by sme asi najviac spoločných znakov našli v porovnaní s tvorbou Kamila Vargu. I keď, na rozdiel od Vargovej východnej spirituality, Sedláková duchovnosť je kresťanská. Ďalším výrazne odlišným momentom je aj celkový kontext jeho tvorby. Sedlák sa popri inscenovanej fotografii venoval aj sociálnemu dokumentu (z prostredia odvodov brancov, prvomájových sprievodov, elektrárne Mochovce, sviečkovej manifestácie, ale aj náboženských pútí a iných slávností, kláštorov, ústavov sociálnej starostlivosti a pod)¹⁵². Tento sociálny aspekt, ktorý zároveň osvetľoval aj pozadie jeho inscenovanej tvorby, bol estetike *Slovenskej novej vlny* úplne cudzí. Navyše, jeho inscenovaná tvorba sa naplno rozvinula až po roku 1989. Druhým autorom, často zmieňovaným v súvislosti s touto generáciou, je Pavel Pecha¹⁵³, ktorý vošiel do povedomia predovšetkým rozvinutím inscenačných, až scénografických situácií človeka v krajine. Pecha študoval na FAMU až v rokoch 1989–1994 a s členmi *Slovenskej novej vlny* sa už prakticky nestretol. Aj vzhľadom na uvoľnené politické, ale aj kultúrne ovzdušie deväťdesiatych rokov jeho tvorba nemala už podvrtný a pribojný charakter, aký nachádzame v tvorbe študentov prvej polovice ôsmej dekády, a vznikala v omnoho priaznivejšom prostredí. Dalo by sa azda povedať, že Pecha z druhej vlny inscenácie skôr (aj keď s nie nezaujímavými výsledkami) čerpal. Ostatne, doba jeho štúdií sa kryla s najintenzívnejším obdobím ich výstavných aktivít doma i v zahraničí. Z uvedených dôvodov sa kurátori výstavy *Slovenská nová vlna. 80. léta* rozhodli týchto dvoch autorov nepričítať ku generácii *Slovenskej novej vlny*, a tým pádom ich nezaradiť ani na výstavu, napriek tomu, že im neupierajú dôležité miesto v inscenovanej fotografii

¹⁵² V toto smere je možné nájsť príbuznosť s Petrom Župníkom, ktorý je i vo výtvarnej tvorbe najviac „dokumentaristický“. Ten sa však, skôr než sociálnemu dokumentu, okrajovo venoval reportážnej fotografii.

¹⁵³ Pavel Pecha s kompletnou *Slovenskou novou vlnou* a ďalšími spolužiakmi prvýkrát vystavoval v roku 1993 na spoločnej výstave usporiadanej Luciou Benickou: *Mladí slovenskí fotografi – Generácia '60* (T. Hojčová, J. Pavlík, P. Pecha, Š. Potočňák, R. Prekop, V. Stanko, T. Stano, M. Štrba, M. Švolík, K. Varga, P. Župník), Tatranská galéria, Starý Smokovec. 3. 5. – 13. 6. 1993. Ešte predtým sa s niektorými autormi stretol na spoločných kolektívnych prehliadkach.

deväťdesiatych rokov. Z rovnakého dôvodu ich tvorba nie je súčasťou tematického vymedzenia tohto textu.

Po predchádzajúcich úvahách čitateľovi vyvstane očakávateľná otázka. Nie je *Slovenská nová vlna* v skutočnosti prázdny pojem, schránkou vytvarovanou „na mieru“ politicky nepokojnému prelomu ôsmej a deviatej dekády? Nejde len o určitú fikciu, vyvolanú snahou teoretikov fotografie o ucelený a pomenovateľný fenomén? Zdá sa, že najväčšie ťažkosti spôsobuje fakt, že sa *Slovenská nová vlna* nedeklarovala ako skupina prirodzene, t. j. že sa autori nevymedzili sami, nevystúpili s formulovaným programom. V tom prípade by bola nasledujúca úvaha zbytočná a my by sme len vzali do úvahy fakt, že takéto zoskupenie vzniklo. Situácia ale nie je tak jednoznačná a zásadný sporný bod spočíva v tom, ako prirodzene a logicky vymedziť túto „skupinu“ spomedzi širšieho okruhu mladých tvorcov z FAMU, vyjadrujúcich sa výtvarnou – inscenovanou fotografiou (napr. Jiří Víšek, Ivan Pinkava, Jan Pohribný, Gabina Fárová, Michal Macků alebo vyššie zmieňovaní autori)¹⁵⁴.

Na túto otázku je možné ponúknuť dve odpovede. Prvá z nich počíta s prijatím geografického (prípadne časového) východiska a jednoducho označuje pojemom „skupina“, „generácia“ či „vlna“ tých niekoľkých fotografov zo Slovenska, ktorí sa v prvej polovici 80. rokov zišli na FAMU. Na základe tohoto vymedzenia sa následne snaží uchopiť a popísať spoločné znaky ich tvorby spolu s autorskými špecifikami a spätne potom definovať tento fenomén. Pokiaľ je geografické a časové vymedzenie východiskom, nemá zmysel diskutovať o tom, či by ku skupine mal patriť ten či onen. Do *Slovenskej novej vlny* bude koniec koncov ťažko patriť akýkoľvek český fotograf alebo fotograf, ktorý s touto „vlnou“ nesúzní časovo.

Problém však nastáva pri druhej možnosti. Pokiaľ si za východisko definície zvolíme určitý, charakteristický typ umeleckého výrazu, ktorý sa následne pokúšame „zvonku“ ohraničiť a pomenovať, narážame práve na ťažkosť v určení kde presne (v koho diele) tieto hranice ležia. Ak by sme za východisko považovali fotografiu obsahujúcu jeden z dopredu definovaných charakteristických znakov, napr. inscenáciu, boli by sme nútení hovoriť (vzhľadom k presnému časovému vymedzeniu) o novej inscenovanej fotografii, či inscenovanej fotografii 80. rokov atď. Tieto názvy sa v rôznych (hlavne výstavných) kontextoch, samozrejme, aj používali, len, bohužiaľ, svojím vágnym vymedzením nič presné nevystihovali. Veď napríklad takýto konkrétny názov by hneď vylúčil neinscenovanú tvorbu

¹⁵⁴ V rozhovore s Michalom Macků sa ho autorka článku sugestívne pýta na jeho vlastnú „inakosť“, ktorou sa má vymedziť voči „silnej generácii“. „Ročníkom narodenia patríte ku generácii, ktorá do československej fotografie vtrhla ako svieži vánok a vniesla do nej hravosť, humor, ľahkovážnosť a optimismus – čím to je, že Vy ste tak iný?“ D. M. Znepokojení a úzkost. Michal Macků. *Československá fotografie*, 1991, č. 9, s. 27. ISSN 0009-0549.

Petra Župníka a naopak, akceptoval myšlienkovu absolútne odlišnú tvorbu Ivana Pinkavu, či generačne nekompatibilného Pavla Máru, ktorý predsa taktiež v osemdesiatych rokoch inscenoval. Podobne by to bolo u ďalších názvov – manipulovaná fotografia by akceptovala Župníka, ale vylúčila Stana, a podobne. Použitie žánrového východiska – napríklad akt, by problematiku sploštilo ešte do väčšej miery, predovšetkým vzhľadom na široké žánrové spektrum tvorby autorov *Slovenskej novej vlny* a taktiež dobové sproblematicovanie samotného pojmu *akt*.¹⁵⁵ Ďalším riešením by mohlo byť použitie ešte všeobecnejšieho spoločného menovateľa, ako napríklad *imaginatívnosť*, (s ktorou v tomto kontexte pracoval Václav Macek)¹⁵⁶. Bezbrehosť tohto pojmu, o ktorom budeme uvažovať o pár stránok ďalej, ho však taktiež nepredurčuje ako vhodného kandidáta.

A tak pomaly prichádzame k záveru, že siahnutie po geografickom vymedzení názvu malo ani nie tak nacionálne dôvody (aj keď spolupatričnosť slovenských študentov v Prahe bola v tej dobe silná), ako vychádzalo skôr zo snahy o obsahovo čo najvšeobecnejší pojem, no pritom pomerne jasne ukotvený (niekedy sa na vysvetlenie pridávalo i časové vymedzenie – *nová vlna osemdesiatych rokov*). Zdanlivo banálna otázka na záver by nám mohla na problém vrhnúť svetlo z ešte inej strany. Prečo sa vlastne táto „skupina“ nedeklarovala oficiálne? Možno práve preto, čo môže znieť trochu zacyklene, že ich spätosť bola natoľko jasná a prirodzená, že nepociťovali potrebu oficiálneho „sebatvrdenia“.

Za istú formu národnostnej identifikácie môžeme pokladať i pre slovenčinu charakteristické „familiárne“ skratky krstných mien končiace na „o“ (Tono, Rudo, Miro, Jano/Giano), ktorými začali autori v priebehu štúdia podpisovať svoje fotografie, a ktoré sa veľmi rýchlo uchytili ako akési „značky“ i v odbornej

¹⁵⁵ Problematičnosť tohto pojmu ako spojovacieho momentu medzi autormi mimochodom dobre vyjadrila výstava *Akt v českej fotografii*, na prelome rokov 2000 a 2001, na ktorej sa stretol František Drtikol s Jiřím Davidom, a ktorá, napriek nespornej historiografickej zásluhy jej tvorcov, ktorí sledovali a zhrnuli vývoj tohto žánru na našom území, zároveň nechtiac odhalila jeho skutočnú vyprázdnenosť.

¹⁵⁶ Svoje úvahy zhrnul v publikácii MACEK, Václav. *Slovenská imaginatívna fotografia 1981–1997*. Fotofo, Bratislava 1998. ISBN 80-85739-14-3.

tlači.¹⁵⁷ Tieto skratkovité tvary majú nielen výhodu určitej zvukomalebnosti¹⁵⁸ a údernosti loga, ktorá umožňuje ďalej rozvíjať špecifickú mytológiu tejto skupiny, ale súčasne umožňujú svojim nositeľom sa deklarovať etnicky, s vedomím istej exotičnosti či exkluzivity.¹⁵⁹

Napriek tomu nemôžeme tvrdiť, že by fenomén *Slovenskej novej vlny* bol prijímaný umeleckohistorickou obcou automaticky a bez výhrad. Jiří Pátek vo svojej recenzii na výstavu *Slovenská nová vlna. 80. léta*, v rámci ktorej už v perexe používa opatrnejší pojem „*Nová vlna inscenovanej fotografie 80. rokov*“¹⁶⁰, opakovane naznačil pochybnosti ohľadne jednoznačnosti, s akou kurátori výstavy pristúpili k definovaniu zoskupenia. Pátek na začiatku článku píše: „*nechajme teraz stranou, prečo sú zvolenými osobnosťami zrovna...*“¹⁶¹ a svoj text uzatvára konštatovaním: „*Po zhliadnutí výstavy odídete s trochu schematickou predstavou, že slovenská nová vlna, to je osem slovenských študentov katedry fotografie FAMU.*“¹⁶² Podľa Pátka teda kurátori k naplneniu tohto pojmu „zvolili“ osem osobností, čím vytvorili „schematickú predstavu“, že *Slovenská nová vlna* sú práve oni. S rešpektom ku každej kritickej reflexii je potreba v tejto súvislosti poznamenať, že teoretikmi, vzťahujúcimi tento názov na príslušných autorov

¹⁵⁷ Túto familiárnu formu v odbornej tlači nachádzame minimálne už od roku 1984. Vladimír Birgus sa o štyri roky neskôr (1988) prekvapivo vracia k pôvodnej forme mien (Anton, Miroslav, Rudolf), porovnaj: BIRGUS, Vladimír. *Fotografie absolventů FAMU po dvou letech, Československá fotografie*, 1988, č. 2, s. 64. ISSN 0009-0549, i keď v katalógu a rovnako aj v inom článku o tejto výstave, ktorý Birgus napísal pre *Revue fotografie* v tom istom roku, sú opäť použité skratky. Je možné, že pisateľ jednoducho vyhovel prianiu redakcie. Porovnaj: BIRGUS, Vladimír. *Pražská výstava absolventů FAMU*. Tamtiež, s. 75.

¹⁵⁸ Najúdernejšie znie asi „Tono Stano“. Zaujímavou náhodou je aj stretnutie troch priezvisk končiacich na koncovku „ík“ (Švolík, Župník, Pavlík), dvoch na „o“ (Stano, Stanko, spolu s prezývkami Švalo, Župo) a dvoch na „a“ (Štrba, Varga). Všetkých osem priezvisk je navyše dvojslabičných, takže v kombinácii s dvojslabičnými krstnými menami vytvárajú, menované za sebou, skoro až rytmizovanú veršovú formu a samé o sebe evokujú akési „postavičky odinakiaľ“.

¹⁵⁹ Cudzorodosť týchto foriem v českom jazyku potvrdzuje aj neustále sa opakujúca pochybnosť pisateľov, ako sa dané mená majú skloňovať. Viacerí z nich sa automaticky uchýľujú ku gramaticky nesprávnemu nevyskloňovanému tvaru: (s Miro Švolíkom, o Tono Stanovi, bez Rudo Prekopa).

¹⁶⁰ PÁTEK, Jiří. *Nová vlna, nové jistoty*. Tamtiež, s. 13.

¹⁶¹ PÁTEK, Jiří. *Nová vlna, nové jistoty*. Tamtiež, s. 12.

¹⁶² PÁTEK, Jiří. *Nová vlna, nové jistoty*. Tamtiež, s. 13.

neboli kurátori výstavy, ale Anna Fárová a Ján Šmok dve desaťročia pred nimi¹⁶³. Sporným za zdá byť i Pátkovo tvrdenie ohľadne jednej zo základných hybných síl zoskupenia – Jana Pavlíka a jeho tvorby „bez budúcnosti“, vďaka ktorej sa „...*nestane súčasťou slovenskej novej vlny, o ktorej koniec koncov ani nikdy nepočul.*“¹⁶⁴

Táto „absencia budúcnosti“ bola v Pavlíkovej nervnej tvorbe (a napokon i v samotnom jeho intenzívnom, predčasne ukončenom živote)¹⁶⁵ už v istom zmysle zakódovaná a je možné, že do veľkej miery spôsobila onú ľahkosť a večnú „nedospelosť“ jeho prejavu. Ak môžeme hovoriť o „vlně“ v pôvodnom zmysle slova ako o podvratnom hnutí živelne prelamujúcom bariéry bez ohľadu na možné spoločenské, osobné alebo estetické riziká, môžeme takto hovoriť do veľkej miery vďaka Pavlíkovmu osobnému vkladu.¹⁶⁶

Slovenský mýtus v Prahe

Na tomto mieste prichádza na rad ďalšia podstatná otázka. Disponovala teda skupina slovenských študentov niečím špecifickým, čo ich českí vrstovníci postrádali? Má geografické vymedzenie i národnostné opodstatnenie? Alebo inými slovami: Je tým jediným, čo ich skutočne spája, fakt, že prišli zo Slovenska alebo je to „slovenské“ v každom z nich niečím štýlotvorným? Peter Župník tvrdí, že rozhodne áno. Podľa jeho slov išlo o „špecifický druh energie“, ktorý na FAMU predtým nebol. Jeden z potenciálnych adeptov na rozšírenie okruhu autorov s inscenačnými tendenciami, Jan Pohribný, to v roku 1991 zhrnul asi pomerne presne: „*Vždy ma udivovalo, s akou ľahkosťou a neokázalosťou títo chlapci zo Spiša, Zlatých Moraviec či Košíc tvoria svoje voľné súbory. Myslím si, že tradícia a hlbšie korene českej kultúry, úzko spojené s tradíciou západoeurópskou, sú prinajmenšom olovenou guľou na nohe každého, kto na*

¹⁶³ Ján Šmok vo svojom zmieňovanom texte Rudovi Prekopovi (1993) jasne hovorí o Pražskej sedme (vynímajúc študenta kamery Martina Štrbu). V rovnakej súvislosti používa označenie slovenská nová vlna i Anna Fárová. Oba texty sú súčasťou publikácie: Kolektív autorov. *Ján Šmok*, Tamtiež.

¹⁶⁴ PÁTEK, Jiří. Nová vlna, nové jistoty. Tamtiež, s.14–15.

¹⁶⁵ Nakonec, sám Jano Pavlík mal v tejto otázke jasno: „*Človek nie je povinný žiť priemerný čas života.*“ Citované podľa: PATARÁKOVÁ, Jana. Povinnosť človeka. *Literárny týždenník*, 2. 11. 1990. ISSN 0862-5999.

¹⁶⁶ V tomto zmysle bola vo chvíli zrodu „bez budúcnosti“ vlastne tvorba všetkých autorov, inak by v tejto intenzite nebola možná. Budúcnosť, ktorá jej bola v neskorších desaťročiach „dodaná“ následným umeleckým vývojom ostatných autorov, nech by bol akýkoľvek, nemôže mať spätný dosah na hodnotenie autentického výrazu raného obdobia.

cestu tvorivej činnosti vyráža. To pravdepodobne slovenskí kolegovia nepocitovali, ani sa príliš nezaťažovali informáciami o súdobom umení a jeho trendoch, čím ich nechcem nijako podceňovať, iba si nekládli časté spochybňujúce otázky. Ich spontánnosť slávila úspech.¹⁶⁷ Absencia tradície v slovenskej fotografii býva v textoch o tejto generácii jedným z najčastejších argumentov ich novátorského a zároveň podvratného prejavu, v raných rokoch, nasmerovaného práve voči systému výuky. Václav Macek týmto faktom napríklad vysvetľuje jej silné (aj keď nejednoznačne prijímané) väzby s výtvarným umením „K podstatným znakom slovenskej fotografie treba zaradiť jej slobodu v prístupe k fotografii. Vzhľadom na to, že u nás neexistuje žiadna výraznejšia dlhodobá tradícia fotografie, niet na Slovensku všeobecne sankcionovaného názoru na to, čo je dobrá fotografia. Niet preto divu, že v jej vrcholných obdobiach sa vždy siahla do oblastí mimofotografických“.¹⁶⁸ Ivan Pinkava v tejto súvislosti zmieňuje i menší rešpekt k cudzím predlohám ako i nepredpojatosť voči ich použitiu. „Slováci majú omnoho menší problém niečo okopírovať. Je v tom istá priama odvaha, čokoľvek si požičať tam, kde mi to k niečomu slúži. My sme v porovnaní s nimi váhavci – azda i preto české umenie chronicky trpí estetizmom, ktorý často vzniká ako dôsledok prílišných pochyb, vzťahovania sa, či opačne, vymedzovania sa voči kontextom vlastnej umeleckej tradície a pod. Autentická surovosť či divokosť je v našom prostredí skôr výnimočná.“¹⁶⁹ Zaujímavý pohľad na danú situáciu ponúka aj Aurel Hrabušický. Všíma si určitú formu estétstva prítomnú u niektorých autorov *Slovenskej novej vlny* (napríklad u Petra Župníka, Mira Švolíka alebo neskoršieho Tona Stana, ale aj u iných), zintenzívňujúcu sa v čase. Tú považuje (na rozdiel od iných teoretikov, ktorí ju pripisujú slovenskému poetickému vkladu) za typicky český vplyv na pôvodne omnoho surovejší a rudimentárnejší výraz. Práve táto vizuálna „neohrabanosť“ a priamočiarosť podľa neho predstavuje esenciu slovenskej obraznosti, prejavujúcu sa napríklad v sociologicky ladenom dokumente pracujúcom s prvkami amaterizmu (Stano Pekár, Ľubo Stacho, Ján Rečo...) či vo fotografii s konceptuálnymi presahmi (Michal Kern, Ľubomír Ďurček, Július Koller...)¹⁷⁰ Na tento fenomén upozorňuje napokon už na prelome 60. a 70. rokov i český teoretik Václav Zykmond, kedy vyslovil presvedčenie, že

¹⁶⁷ PACINA, Michal. Nová doba kamenná. Jan Pohribný. *Československá fotografie*, 1991, č. 8, s. 30. ISSN 0009-0549.

¹⁶⁸ MACEK, Václav. *Fenomén slovenskej fotografie*. In: MACEK, Václav (Ed.). *Súčasná slovenská fotografia. Slovak Contemporary Photography*. Bratislava, SKZ MK SR 1991. Cit. podľa: MOUCHA, Josef. Jedno telo, jedna duša Mira Švolíka. *Prostor I*, 3. 12. 1992, s. 10. ISSN 0862-7045.

¹⁶⁹ Rozhovor s Ivanom Pinkavom, Praha, 17. 2. 2016.

¹⁷⁰ Rozhovor s Aurelom Hrabušickým, Bratislava, 7. 6. 2010.

v súvislosti s absenciou umeleckej tradície na Slovensku sa umelci „*lahšie vymaňujú z pút zhubného estetizmu*“ a tak slovenskej fotografii nehrozí pokušenie „*vplávať do slepých ramien prehnanej dokonalosti*“. Práve naopak. Podľa Zykunda vrcholné diela vtedajšej slovenskej fotografie „*postrádajú akýkoľvek estetizmus*“ a stretávame sa dokonca s fotografiami, „*pri ktorých je nedostatok umeleckých kvalít až zarážajúci*“.¹⁷¹ Príbuznú predstavu o charaktere „slovenského“ azda potvrdzujú i slová jedného z autorov, Martina Štrbu: „*To cudzie prostredie, tá tradičná kultúra, to intelektuálistvo, ktoré nás obklopovalo, to všetko nás inšpirovalo, aby sme sa vyjadrili takou tou slovenskou zemitosťou, ktorú sme si so sebou priniesli.*“¹⁷²

Absencia tradície či pocit vykorenenosti a s tým súvisiaca väčšia miera voľnosti vyjadrenia a slobody v tvorbe je však stále skôr východiskovou podmienkou danou zvonku než niečo, čo by skutočne charakterizovalo „slovenský“ spôsob videnia či premýšľania. Ak azda z doposiaľ napísaného vyplynulo, že označenie *Slovenská nová vlna* je skôr „praktickej“ povahy a jeho dodatočný vznik môžeme pripísať viac snahe vyčleniť túto skupinu autorov spomedzi ostatných, než úsiliu pomenovať jej určujúcu tvorivú črtu, pokúsme sa teraz zamyslieť sa bližšie práve nad predpokladanou „slovenskosťou“, vypuklou o to viac v českom kontexte. Ak existuje niečo, v čom je *Slovenská nová vlna* skutočne „slovenská“, v čom teda spočíva tento slovenský „eidos“?

Odpoveď, alebo aspoň jej časť, by sme mohli začať hľadať hlbším ponorením sa do sféry, ktorú Aurel Hrabušický nazýva *slovenským mýtom*, pričom sa prikláňa k eliadovskému významu mýtu ako „zjavovaniu tajomstva“. Povedané s Ricoeurom, pravý mýtus je nositeľom niečoho, čo prekračuje hranice, preto „*poézia a mýtus nie je len nostalgiou po nejakom zabudnutom svete, ale otvára cesty k iným možným svetom*“¹⁷³. Aký je teda ten slovenský mýtus? Mohli by sme ho definovať ako konštrukt povahových vlastností, ktoré sú Slovákom zväčša pripisované, (a ktoré sa v priebehu desaťročí v tom prisúdenom až tak veľmi nemenia). Slovenský národný buditeľ Jozef Miloslav Hurban vyjadril ešte v 19. storočí myšlienku, že sa „*duch národa vyznačuje mäkkosťou a okrúhlosťou, dobrotivosťou a snivosťou*“. Český mysliteľ Miloš Jiránek na začiatku 20. storočia veľmi výstižne definoval určitú dvojakosť slovenskej povahy slovami:

¹⁷¹ ZYKMUND, Václav. Slovenská cesta. In: *Fotografie*, 1970, č. 2, s. 3.–4. Citované podľa: HRABUŠICKÝ, Aurel. Od výtvarnej k inscenovanej fotografii. Tamtiež.

¹⁷² Martin Štrba v rozhovore s Jurajom Janišom, 10. 12. 2013. In: JANIŠ, Juraj: *Martin Štrba. Jednou nohou fotograf*. Tamtiež.

¹⁷³ KEARNEY, R(ichard): Rozhovor s Paulem Ricoeurom. In: *Reflexe*, 1993, č. 10, s. 23–26. Citované podľa: HRABUŠICKÝ, Aurel. *Okrajová kultúrna křižovatka ako pôda slovenského mýtu*. Tamtiež, s. 31.

„Nikde nedokážu byť ľudia tak veselí ako na Slovensku a nikde sa mi nežilo príjemnejšie; ale výsledný dojem, najcharakteristickejší rys zeme aj ľudu, je mi predsa čosi smutného a placho divokého.“ Nemohla by azda byť táto jeho úvaha prekvapivo výstižnou analýzou atmosféry niektorých snímok Prekopa, Župníka, Švolíka či Pavlíka, napätej práve touto skrytou ambivalenciou, kde „aj občasné návaly bujarej veselosti pripomínajú skôr povestný Jánošíkov tanec pod šibenicom“¹⁷⁴?

Ďalšou náповедou v pátraní po povahe slovenského mýtu je jeho reflexia umením moderny, ktorá bola súčasne i samotným procesom jeho utvárania. Podľa Jána Abelovského, výtvarné umenie dávalo slovenskému národu, trpiacemu určitým komplexom malosti, priestor na sebaoptvrdenie, na vytvorenie neexistujúcej identity.¹⁷⁵ Typickým prejavom tohoto zdieľaného pocitu bola istá „plebeizácia kultúry“, vyjadrovaná roľnícko-pastierskym folklórom, mýtom „zeme a ľudu“. Podľa V. Wágnera v modernom slovenskom umení prevláda „tón mäkkej, teplej farby, akej je vôbec srdce Slováka, s náterom trocha záдумčivým“. Túto baladičnosť, elegičnosť, rapsodičnosť, zamĺknutosť – jednoducho „základný melancholický akord slovenského umenia“ (Hrabušický) však na strane druhej vyvažuje „radostné prisviedčanie zmyslom“ (Karel Štika) v podobe niektorých polôh „byzantinizujúceho symbolizmu“ Bazovského a Fullu či „spevná hranatosť“ Galandova, ktorý zdôrazňoval, že slovenskosť nevyplýva z folklóru ale z „vnútornej stavby slovenského charakteru“.¹⁷⁶

Jedným z možných pohľadov, ktorým sa môžeme na „slovenskosť“ dívať, je vzťah ku kontextu slovenskej kultúry, tradície a umenia. Napriek tomu, že žiaden z autorov nepriznáva zjavnú inšpiráciu slovenským výtvarným umením a ani prílišnú jeho znalosť, (čomu napomohol aj odchod do Prahy, následné spretrhanie mnohých väzieb, ako aj odklon od niektorých informačných zdrojov), niektorí teoretici poukazujú na mnohé príbuzné východiská. Václav Macek vníma napríklad tvorbu Mira Švolíka „...v kontexte slovenského insitného ľudového prejavu (napr. maľby na skle), v ktorom sa postavy zobrazujú z profilu, plošne, v ktorom dominuje svet zmenených proporcií a hyperboly (ako napr. na stredovekých ikonách).“¹⁷⁷ Macek ďalej hovorí i o „farebných sklíčkach“,

¹⁷⁴ HRABUŠICKÝ, Aurel: *Okrajová kultúrna křižovatka ako pôda slovenského mýtu*. Tamtiež, s. 30–45.

¹⁷⁵ Slovenský národ nie je v plnom slova zmysle historickým národom, nemal svojich kronikárov ani vlastnú mytológiu, na základe ktorej by sa odvíjali jeho dejiny. Slovenská mytológia sa rozvinula ako nesúvislý, viac-menej dodatočný romantický konštrukt.

¹⁷⁶ HRABUŠICKÝ, Aurel: *Okrajová kultúrna křižovatka ako pôda slovenského mýtu*. Tamtiež, s. 30–45.

¹⁷⁷ MACEK, Václav. *Miro Švolík*. Tamtiež, s. 12.

„intarzii“ či „mozaike“. Anna Fárová mu zase prisudzuje spontánnu vynaliezavosť, „*tak typickú pre prostredie ľudovej tvorivosti nedotknutej 'vysokou kultúrou'*“.¹⁷⁸ Spoločné stratégie Macek vidí aj pri porovnaní Švolíkových fotografií s maliarskou tvorbou Ľudovíta Fullu, ktorý volal po kultivácii „*zdravých prvkov primitívnej ľudovej tvorby*“, pričom ich spoločný význam vníma práve vo „*využití filozofie i motívov slovenskej ľudovej tvorby spolu s modernými [...] postupmi*“.¹⁷⁹ Macekove postrehy sa však neobmedzujú iba na striktné formálnu stránku diela. Upozorňuje tiež na širšie ideové pozadie Švolíkových fotografií a možnosť ich čítania v rámci tradície slovenskej lyrizovanej prózy. „*Jej obdiv k prírodnému, dedinskému, s množstvom poetických zvrátov zjavne súvisí so Švolíkovým prístupom. Od Švantnera, Chrobáka až po Šikulu sa tiahne literárny prúd, ktorý Švolík transponoval do fotografickej podoby*.“ Macek Švolíkovi takto priznáva „*skúsenosť so slovenskou kultúrou a tradíciou, ktorých je trvalou súčasťou*“.¹⁸⁰

Rodná krajina. Ovečkový syndróm.

Ďalším aspektom, prostredníctvom ktorého sa pokúsime uchopiť pojem „slovenského“, bude *krajina*. Môžeme síce hneď namietnuť, že krajina sa v snímkach *Slovenskej novej vlny* nachádza tak trochu mimochodom, že skutočným priestorom týchto fotografov je profesionálne zariadené štúdio, pri pozornejšom pohľade na fotografie nám však zároveň neunikne, akými rôznymi spôsobmi sa na mnohých miestach v ich diele odrazila.

Vzťah k slovenskej krajine, prírode a vidieku sa prejavil viac-menej u všetkých autorov, aj keď u niektorých výraznejšie (napríklad u Petra Župníka, Jana Pavlíka, Mira Švolíka či Martina Štrbu). Takmer všetci pochádzali z menších obcí na východnom alebo južnom a západnom Slovensku, a túto idylickú krajinu svojho detstva si počas štúdia „niesli v sebe“, ako akúsi protiváhu k pulzujúcemu a chaotickému životu socialistického veľkomesta, odohrávajúcemu sa predovšetkým v baroch, nočných uliciach či zákutiach študentských internátov a privátov. Priamo na názov rodnej obce naráža napríklad Miro Švolík v názve svojej výstavy z roku 1997 „*Z Kozároviec*“¹⁸¹ alebo Jano Pavlík vo svojej koláži s dominantným autoportrétom, kde „snívajúci“ autor so zavretými očami ukazuje

¹⁷⁸ FÁROVÁ, Anna. *Photographers International*, 1996.

¹⁷⁹ MACEK, Václav. *Miro Švolík*. Tamtiež, s. 12.

¹⁸⁰ MACEK, Václav. *Miro Švolík*. Tamtiež, s. 6.

¹⁸¹ Na obálke katalógu bola koza.

prstom smerom k mestu Snina¹⁸². Vplyvy rodného prostredia zdôrazňuje vo svojich textoch k tvorbe týchto autorov aj Václav Macek. U Tona Stana je to juhoslovenská dedina Vozokany, kde sa „*stretáva prísny katolicizmus s rozmarnosťou karnevalov, a sedliackou nekompromisnosťou, vitalitou. Aj na neho platí Tatarkovo konštatovanie: 'Ja som bol syn roľníka. To si možno vôbec nevieš predstaviť, čo to je syn roľníka. To je jedna pevnosť. Roľník nikdy nikoho o nič neprosí.*'“¹⁸³

Blízkosť k rudimentárnemu, rurálnemu, ale i snovému a idylickému, ktoré bolo vždy (často schematicky) vnímané ako charakteristicky slovenské, sa prejavoval vo fotografiách aj v širšom zmysle, v intuitívnom príklone k imaginatívnej zložke, z ktorej autori čerpali vo forme zátiší (Župník, Prekop) alebo fiktívnych príbehov vychádzajúcich z naratívnej formy ľudových rozprávok (Švolík). Táto ponúkajúca sa predstava Slovenska ako akéhosi mýtického (alebo skôr mýtizovaného) toposu je často a s obľubou používaná ako interpretačný kľúč či doslova zaklínadlo v mnohých textoch napísaných o tejto generácii.¹⁸⁴ Tomáš Pospěch výstižne nazýva túto bukolickú túžbu po harmónii s prírodou *ovečkovým syndrómom*. Ide však sčasti i o tendenciu teoretikov snímky týmto spôsobom interpretovať. Podľa Anny Fárovej sú napríklad Švolíkove¹⁸⁵ nápady „*svieže ako slovenská ľudová pieseň alebo čistá voda padajúca z vysokých tatranských hôr*“¹⁸⁶ Tendenčné metafory sa nevyhli oblasti časopiseckej kritiky. V súvislosti s prvou výstavnou skúsenosťou niektorých členov *Slovenskej novej vlny* v roku 1981 vo foyer pražského Klicperovho divadla, Petr Volf trochu „politicky nekorektne“ uvádza: „*Tentokrát im ešte skoro trčala z vreciek slama slovenského vidieku.*“¹⁸⁷

¹⁸² Fotografiu dopĺňa potravinárska vineta a rukou napísaný (čiastočne nesúvislý) text lemujúci biely okraj fotografie: „TOTO JE MÔJ RAJ. TU CHCEM BYŤ VEČNE. (...) TU SOM BOL PRVÝ RAZ NA SVETE. MYSLEL SOM SI, ŽE JE TO CENTRUM SVETA A ŽE NA SVETE SA ROZPRÁVA ČESKY, SLOVENSKY A EŠTE VÝCHODŇARSKY. (...) KOSMOPOLIS.“

¹⁸³ MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 6.

¹⁸⁴ Bez zaujímavosti nie je ani fakt, že náväznosť na ľudové, národné, krajinné sa najviac skloňuje práve u M. Švolíka a P. Župníka, teda u autorov, u ktorých sa zároveň kladie dôraz na určitú poetičnosť.

¹⁸⁵ Napríklad fotografie *Obrázky zo Slovenska* a *Na pole* (1989).

¹⁸⁶ FÁROVÁ, Anna. In: *Cesta do streda*. Tamtiež, s. 11.

¹⁸⁷ VOLF, Petr: Na hřbetu vlny. Tamtiež.

Špecifické miesto zaujíma rodná krajina v tvorbe Petra Župníka. Za všetko hovorí poznámka týkajúca sa jeho fotografických začiatkov, ktorú si raz sám poznamenal: „*Bolo to veľmi dávno. Svietilo slnko, na jednej strane Tatry, na druhej Rudohorie. Doma čiernobiele mačky a divotvorný Spiš okolo. To stačí, nie?*“¹⁸⁸ Doslova „korene“ Župníkovej imaginácie môžeme hľadať v ovocnom sade, v ktorom prežil svoje detstvo. Jeho matka, pôvodom Češka, i otec – emigrant z Ukrajiny – sa venovali šľachteniu ovocných stromov. Podarilo sa im vypestovať viacero nových uznávaných odrôd. Snímky jabĺk pre šľachtiteľské účely patrili k Župníkovým prvým fotografiami. „*Tento 'mičurinovský' topos záhrady – sadu zasadený do prekrásnej prírody slovenského Spiša sa približoval idylickému obrazu raja. Župník si ho raz osvojil a navždy sa v ňom udomácnil. Určite nebude omylom hľadať zdroje jeho celoživotnej fascinácie prírodou v jej najsubtílnejších i najveľkolepejších formách práve tu.*“¹⁸⁹ Neustálu prítomnosť spišskej prírody alebo spomienky na ňu v jej poetickej a zároveň často baladickéj forme nachádzame naprieč celým Župníkovým dielom. Zanechala v ňom tak hlbokú stopu, že ju svojím spôsobom hľadal už neustále a všade, kde žil. Jej ozveny môžeme nájsť aj hlboko v deväťdesiatych rokoch, kedy sa objektmi jeho fotografií stáva ovocie a zelenina z parížskych trhov, kuchynské zátišia jeho bytu či drsná krajina Bretónska. Poetika „*spišského surrealizmu*“¹⁹⁰ vychádzajúca ako tvorivý princíp z citlivej autorovej duše však zaznieva i v akomkoľvek mestskom zátiší. Autor ju do obrazov aplikuje aj svojou stratégiou jemného domal'ovania fotografií bielym pastelom po istej časovej odmlke, ktorej fotografiám dopraje vyznieť a spomienky opäť privolať. Dokonca aj v jeho neskorších mestských výjavoch vnímame intenzívnu clivotu po domove, po rodnej Levoči. „*U Župníka je darom, talentom, že pre neho niet deliacej hranice medzi civilizáciou a prírodou. Pre neho zostal svet nerozpojený, nerozdelený. [...] Je to žitie prírodného času ľudstva.*“¹⁹¹ Okrem spišského regiónu v Župníkovi zanechali stopu i pravidelné návštevy legendárnej záhrady „živelného“ sochára Andreja Rudavského v Podunajských Biskupiciach, a to už počas strednej školy. Záhrada mladého Župníka fascinovala jednak ako prírodný ateliér plný sôch – jeden z prvých „priestorov umenia“, kde sa pravidelne ocital – a jednak ako spoločenské miesto stretnutí s mnohými významnými umelcami tej doby.¹⁹²

¹⁸⁸ MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír. *Cesty československé fotografie*. Mladá fronta, Praha 1989, s. 292. ISBN 80-204-0015-X.

¹⁸⁹ FIŠEROVÁ, Lucia L. *Peter Župník*. Torst, Praha 2010, s. 22. ISBN: 978-80-7215-400-5.

¹⁹⁰ Termín Václava Maceka.

¹⁹¹ MACEK, Václav. *Peter Župník*, Osveta, Martin 1993, nestranené. ISBN 8021705590.

¹⁹² Rodinný priateľ Andrej Rudavský daroval Župníkovi knihu o Josefovi Sudkovi, ktorá výrazne ovplyvnila utváranie jeho umeleckého názoru. S akciami v Rudavského záhrade

V prípade Jana Pavlíka, ktorý, podobne ako Župník, Prekop a Varga, pochádzal z východu Slovenska, môžeme vidieť taktiež výrazný vplyv tohto prostredia. Názov rodného mesta Snina používal dokonca i ako istú „autorskú značku“, ktorá sa stala súčasťou jeho mena. Je zrejmé, že okrem mesta samotného ho zaujal slovný koreň jeho názvu, ktorý s istou dávkou fantázie môžeme odvodiť od slova „snívať“. Rudo Prekop, ktorý s ním chodieval aj v čase štúdií na fotografické potulky krajinou (čo môžeme pozorovať na príbuznosti niektorých motívov ich fotografií z exteriéru¹⁹³), o ňom napísal: *„Detstvo prežil Jano Pavlík vo východoslovenskom mestečku neďaleko od našich najvýchodnejších susedov. Východné Slovensko je región s nezameniteľným fluidom, atmosférou, ktorú nikde inde nezažijete. Jano o tejto devíze vedel, vlastnil ju, dokázal s ňou pracovať.“*¹⁹⁴

Nemalý vplyv na upevňovanie slovenskej identity vo vzťahu k prírodnému prostrediu mal nesporne aj Ján Šmok, sám pôvodom z východného Slovenska, tiež vďaka jeho organizovaniu pravidelných študentských výjazdov do krajiny, na Karlštejn, do Poněšic ale aj na Spiš. Rudo Prekop na tieto výlety spomína: *„Na Spiši ste sa, pán profesor, osobne znali nielen s každým pánom farárom¹⁹⁵, ale snád' s každým smrteľníkom, dokonca mám pocit, že i s každým kameňom. Cítil som sa pri Vás ako indián, ktorému beloch musí vysvetliť krásu Ohňovej zeme. Aby som ten kus východného Slovenska spoznal, musel som Ja „Východniar“ merať už spomínanú cestu Košice – Praha a potom Praha – Spiš. Takýmto oblúkom ste ma museli dovzdelávať.“*¹⁹⁶ Aj pre samotného Šmoka boli, zdá sa, tieto návštevy Slovenska niečím ako návratmi do stratenej Arkádie. V roku 1993 v texte do Prekopovej knižky, koncipovanom ako osobný list, sa pri zmienke o ďalšej generácii študentov FAMU (nastupujúcej až koncom 80. rokov) s dávkou

súvisela i neskoršia Župníková spolupráca s výtvarníkmi na spoločných výstavách Plenéry v rokoch 1987, 1988 a 1989.

¹⁹³ Napríklad Rudo Prekop: *Môj horizont*, 1984; Jano Pavlík: *Ernest rád mystifikuje*, 1982–1985.

¹⁹⁴ PREKOP, Rudo. In: *Jano Pavlík*. Katalóg výstavy. Dom kultury národov, Humenné, 1990.

¹⁹⁵ Ivan Pinkava tento Šmokov intenzívny záujem na zoznamovaní študentov so sakrálnymi miestami, s ktorými ho často spájala osobná skúsenosť miništranta, interpretuje ako *„kompenzáciu nepriznaných výčítiek z istej loajality s vládnucim systémom vo vzťahu k jeho katolíckej výchove v detstve“*. Rozhovor s Ivanom Pinkavom, Praha, 17. 2. 2016.

¹⁹⁶ PREKOP, Rudo. *List Jánovi Šmokovi*. In: *Ján Šmok*. Tamtiež, s. 45.

sentimentu pýta: „...a hlavne: Kto z nich dokáže piecť ryby na ohni ako príslušníci slovenskej novej vlny?“¹⁹⁷

S rurálnym prostredím sa pracovalo nielen vo „voľnej“ tvorbe, ale i pri plnení školských cvičení, dobrým príkladom je už zmienená autorská knižka Tona Stana vytvorená na zadanie *Kniha o slohu*, v ktorej autor definoval nový architektonický sloh slovenského vidieka – uplatňujúci sa v architektúre amatérsky zbudovaných skleníkov, fóliovníkov a parenísk. S priestorom dedinského dvora je spätý aj jeho bezprostredný autoportrétny cyklus s domácimi zvieratami jeho starej mamy. Motívy krajinného exteriéru nachádzame i v mnohých ďalších fotografiách všetkých sledovaných autorov. Ich často strohá estetika, ako aj prítomnosť figur – protagonistov drobných etud, prezrádza viac či menej vedomý vplyv konceptuálneho a akčného umenia predchádzajúcich rokov.

O tom, že vplyv prvotnej skúsenosti s krajinou či vidiekom nebol nepatrný, svedčí aj následný vývoj v deväťdesiatych rokoch, kedy sa k týmto témam viacerí autori vracajú alebo naďalej vzt'ahujú. Akoby považovali za nevyhnutné aspoň na istý čas opustiť obmedzený priestor ateliéru, ktorý môže limitovať nielen fyzicky, ale aj mentálne a svoju myseľ otvoriť nápadom prichádzajúcim zvonku. Miro Švolík sa v rokoch 1994–1997 venuje fotografickým montážam, pri ktorých vnára snímku s výsekcom krajiny do fotografie či siluety človeka alebo zvierat'a, resp. krajinárske snímky dopĺňa z vonkajšej strany „úlomkami figur“¹⁹⁸ (napr. *Zvieratá a ľudia, 1994–1995, Návrat k prírode, 1997*, výstava *Miro Švolík Z Kozároviec, Košice 1997*). Peter Župník plynule pokračuje v hľadaní slovenskej krajiny v nehostinných priestoroch Bretónska a Rudo Prekop¹⁹⁹ objavuje krajinu prostredníctvom nachádzaných, nearanžovaných, väčšinou prírodných zátiší v dlhodobom fotografickom cykle *Reálovky*, s ktorým začína už v roku 1989. Úzky súvis s krajinou, ba dokonca i s určitým novodobým slovenským poeticko-nostalgickým mýtom „zaprášených kompótov“²⁰⁰ – bude mať aj následná kameramanská tvorba Martina Štrbu a jeho spolupráca s režisérom Martinom Šulíkom, scenáristami Dušanom Dušekom a Ondrejom Šulajom, na filmoch *Záhrada* (1995), *Orbis Pictus* (1997) či *Krajinka* (2000). Aj Tono Stano sa neskôr, až koncom deväťdesiatych rokov, pokúša o vstup do prírody v krajinárskom

¹⁹⁷ ŠMOK, Ján. *Dopis Rudovi Prekopovi (a také tým druhým)*. In: MACEK, Václav. *Rudo Prekop*. Tamtiež, s. 26.

¹⁹⁸ BESKID, Vladimír. *O Švolíkovi, technike a poetike*. In: *Cesta do streda*. Tamtiež, s. 46.

¹⁹⁹ Motív záhrady zhodou okolností použil v rurálnom prímere v súvislosti s Prekopovou tvorbou aj Lukáš Kadlíček. „Aj tak má Rudo svoj skutočný domov vo svojom domčeku zvanom *Fotografia*, ktorý stojí uprostred veľkej záhrady, a kde sa zariadil podľa svojho. Vybielil steny, vyčistil drevenú podlahu, otvoril všetky okná dokorán.“ KADLÍČEK, Lukáš. Tamtiež, s. 14.

²⁰⁰ vytváraným jednou z poetizujúcich línií kinematografie deväťdesiatych rokov

súbore *Fascinace*, v ktorom môžeme vidieť určitú nadväznosť na tradíciu českej výtvarnej fotografie reprezentovanej v tejto podobe napríklad Tarasom Kuščynským. Aj vzhľadom k ďalšej jeho tvorbe prinavrátenej naspäť do interiéru sa však akosi nejde ubrániť dojmu, že ide viac-menej o obmenu prostredia v snahe rozšíriť takto možnosti vzťahov nahých postáv a prostredia. Kamil Varga sa systematickejšie do prírody dostáva až po roku 2000, cyklom digitálnych montáží *Krajinohlav*.

Pritesné mantinely československého

Začiatkom deväťdesiatych rokov sa otázke národnej identity v kontexte československej či česko-slovenskej fotografie venovalo niekoľko článkov, väčšinou ankiet oslovujúcich fotografov alebo teoretikov. V rámci dobovej, „predrozpadovej“ rétoriky vyvstala akási potreba prehodnotiť (u slovenskej fotografie možno aj objaviť a popísať) národné špecifiká fotografie, vymedziť sa voči vplyvom „iných“ fotografií. Novou výzvou bolo aj znovunadviazanie komunikácie s emigrantmi a snaha včleniť ich do kontextu národnej fotografie. Podnetnou v tejto súvislosti bola anketa usporiadaná v roku 1992 časopisom *Revue fotografie*, v ktorej osobnosti z teórie a kritiky fotografie odpovedali na otázku, aká je slovenská fotografia. Václav Macek definuje slovenskú tvorbu ako takú, ktorá „*dokáže vystihnúť, artefaktom vymedziť podstatu priestoru-prostredia, ktoré sa dejinne vyhranilo ako slovenské*“.²⁰¹ Ďalej definuje slovenskú fotografiu v protiklade k českej, ktorá kladie dôraz na remeslo a na artificioznosť. Slovenská fotografia sa naproti tomu viac sústreďuje na význam, na protovrstvu citu a myšlienky, rudimentárnosť a uchopiteľnosť vecí. Aj v najviac poetických víziách, podľa Maceka, natrafíme na stopy tejto rudimentárnosti. Fotograf Jozef Sedlák si všíma spoločenskú introvertnosť slovenskej fotografie a jej hľadanie vo vnútri „*neznámeho slovenského človeka*“. Toto hľadanie je podporované schopnosťou senzibility a určitého premeditovania vnútorných vecí, súvisiaceho s kresťanskou tradíciou. Ľubo Stacho upozorňuje, že „*Slovensko je na hranici s podstatne väčšími vplyvmi východu než sa prejavujú v Čechách. Preto tu cítiť vplyv byzancie, preto toľko religiozity, mystiky, iracionality, menej logiky a špekulácie. Preto tiež väčší príklon k rituálom, obradnosti, tajomnosti*“.²⁰² V zmysle spirituálneho alebo širšie uchopeného kultúrno-duchovného odkazu by sme mohli interpretovať mnohé zo snímok Vasila Stanka s jeho odkazmi k prapôvodným kultúram, rituálom a totemizmu alebo fotografie Kamila Vargu, ktorý v duchovných témach preniká čoraz viac na východ a inšpiruje sa až budhizmom. Hlboko meditatívne sú určite mnohé snímky Petra Župníka a

²⁰¹ VOROBJOV, Vladimír. Aká je slovenská fotografia? *Revue fotografie*, 1992, sv. II, s. 23.

²⁰² VOROBJOV, Vladimír. Tamtiež, s. 24.

náboženská tradícia východného kresťanstva preniká i do diela Ruda Prekopa.²⁰³ Názor zo zahraničia zaznieva v rámci ankety v podobe slov Paula Facchettiho o sklone k imaginácii, spiritualizmu a mystifikácii, ktorý podľa neho v svetovom umení chýba. I pri Tonovi Stanovi Václav Macek upozorňuje, že „*slovenský katolicizmus sa u neho neodráža v odmietnutí tela [...] ale naopak, v jeho prijatí a súhlase s ním.*“. Stanove mnohoruké a mnohonohé postavy interpretuje Macek ako indické božstvá, no zároveň odkazuje i k slovenskému prostrediu: „*Pripomína sa takto brutalita slovenských ľudových rozprávok, v ktorých sa na rôzne miesta zakopávajú roztrhané telá milencov, ale súčasne je to priam mytologická či mýtická brutalita. Pritom v štylizácii sú zrejmé aj stopy romantizmu s jeho trpaslíkmi, temnými priepasťami, drapériami a záhradami.*“²⁰⁴

Okrem spomínaného článku Vladimíra Vorobjova z roku 1992, v ktorom sústredil názory na osobitosť slovenskej fotografie, sa podobnými otázkami zaoberali ešte predtým ďalšie dve ankety.²⁰⁵ V ankete časopisu *Fotografie* 1991, č. 12, v ktorej sa Věra Matějů pýta: „*Považujete problém národného sebaurčenia za stále aktuálny?*“, jeden z opýtaných, Václav Macek, polemizuje s premisou širšie koncipovanej otázky: „*Fotografia je v súčasnej dobe vo svete chápaná ako nadnárodný prostriedok na pochopenie kultúrnej identity človeka vôbec.*“ Práve formuláciu „*kultúrna identita vôbec*“ Macek spochybňuje a tvrdí, že tak, ako má každý národ svojbytnú kultúru, ani fotografiu nejde chápať „*nadnárodne*“. Fotografia každej zeme má svoje špecifiká, ktoré sú čitateľné predovšetkým pri výstavách v zahraničí. „*Samozrejme pre tých, ktorí už majú svoje miesto v dejinách európskej či svetovej fotografie, je jednoduchšie prísť s tvrdením, že žiadna fotografia národná neexistuje, veď odrazu by museli pripustiť, že podnety k vývoju už idú z iných než ich tradícií. Je podľa mňa príznačné, keď už nielen zahraniční teoretici, ale aj českí, píšú o slovenských autoroch ako Švolík či Stano*

²⁰³ U Župníka ide hlavne o fotografie z okolia Spiša. Určitý podiel na tomto „východnom“ type spirituality majú azda i rusínske korene v jeho rodine, podobne ako u Prekopa priamy vplyv gréckokatolicizmu. Vasil Stanko, s rodinnými koreňmi od Humenného, je po otcovi taktiež Rusín.

²⁰⁴ MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 12.

²⁰⁵ Problému národnej identity sa venovala aj anketa pripravená Věrou Matějů pre časopis *Fotografie*, 1991, č. 5, v ktorej sa téma národného objavila v súvislosti s fotografmi v exile. Väčšina vtedy opýtaných fotografov (Libuše Jarcovjaková, Markéta Luskáčová, Bohumil Puskailer, Juraj Lipták...) na otázku, či je pre ich tvorbu dôležitá otázka národnej identity, vo všeobecnosti odpovedali, že áno, ale zároveň nie je potrebné o otázke národnosti príliš uvažovať, identita je určitou danosťou a väčšinou je (ako východisková pozícia, ktorá formovala vedomie autora) na fotografii jednoducho „vidieť“. Opýtaní sa viac-menej zhodujú na tom, že nacionalizmus je retardačný a že platí „*bud' svoj – a budeš český*“. Aktuálna otázka. *Fotografie*, 1991, č. 5, s. 4–5. ISSN 0009-0549.

ako o českých autoroch. Nevedia si predstaviť, že by mohli pochádzať z kultúry, o ktorej nemajú ani potuchy. ²⁰⁶

V prehľadovom katalógu *Česká a slovenská fotografie dnes* z roku 1991, obracajúc sa textami i obrazom za uplynulými osemdesiatimi rokmi, sa už striktno dodržiava delenie na českú a slovenskú fotografiu. V ankete zahrnutej do tohto katalógu dostávajú osobnosti českej a slovenskej fotografie otázku, čo ich na tomto desaťročí vo fotografii zaujalo. Petr Balajka menuje priamo Tona Stana s fotografiami, ktoré „výborne vystihujú čosi, čo je vo vzduchu.“²⁰⁷ Ludvík Baran vníma, že v našom prostredí naďalej pretrváva hľadanie veľkých tém, česká a slovenská fotografia sa podľa neho nevie rozhodnúť pre spôsob poslania. Dôležité v tejto súvislosti je, že Baran uznáva zásluhu „mladých nezávislých fotografov z okruhu FAMU, ktorí v poslednom desaťročí predstavili našu fotografiu vo svete“, ale ešte stále skôr opatrne. Radí im, že by sa mali „zbaviť falošného rešpektu z cudzej tvorby a hľadať vlastný výraz so špecifickou českou a slovenskou nôtou. Nemali by sme nechávať naďalej objavovanie vlastných hodnôt iným, ale nesebecky ich priznávať tam, kde si to zaslúžia.“²⁰⁸

Kľúčovú úlohu v procese vytvárania identity slovenskej fotografie na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov zohral Václav Macek. Jeho snahy o jej autonomizáciu však boli v českom prostredí prijímané len s veľkou nedôverou. Autor píšuci pod skratkou BAL o prvej konferencii *Východ – západ* zorganizovanej na jeseň 1989 vo Wroclawi Jerzým Olekom, venoval jeho snahám túto stručnú zmienku: „V. Macek prezentoval prednášku o tendenciách súčasnej slovenskej fotografie, ktorú sa tak trochu problematcky pokúsil diferencovať od českej.“²⁰⁹ Mienkotvorné časopisy ako *Ateliér*, *Revue fotografie* alebo *Československá fotografie* publikovali len mizivé percento článkov o slovenskej fotografii.²¹⁰ Macek na tento stav opakovane poukazoval prostredníctvom

²⁰⁶ Aktuální otázka. *Fotografie*, 1991, č. 12, s. 7. ISSN 0009-0549.

²⁰⁷ *Anketa: Co vás zaujalo v české a slovenské fotografii minulého desetiletí?* In: Josef Moucha (ed.) *Česká a slovenská fotografie dnes*, Tamtiež, s. 20.

²⁰⁸ *Anketa: Co vás zaujalo v české a slovenské fotografii minulého desetiletí?* In: Josef Moucha (ed.) *Česká a slovenská fotografie dnes*. Tamtiež, s. 20.

²⁰⁹ BAL. První konference Východ-západ, *Československá fotografie*, 1990, č. 3, s 110. ISSN 0009-0549.

²¹⁰ „V roku 1986 bolo v časopise uverejnených takmer 120 článkov o českej fotografii, o slovenskej 13 [...]. V roku 1987 bolo takmer 110 článkov o českej, 13 o slovenskej fotografii a 9 česko-slovenských. V roku 1988 bolo uverejnených opäť takmer 110 článkov o českej, 10 o slovenskej a 15 o česko-slovenskej tvorbe. Rok 1989 ešte zvýraznil tento trend. Pritom treba zdôrazniť, že redakcia temer vôbec nepublikuje materiály slovenských fotografických publicistov, nevyzýva, neuverejňuje ani vyžiadané, ani ponúkané materiály. Z každoročne okolo

otvorených listov, ktoré ale nikdy v týchto časopisoch neboli zverejnené, podobne ako ponúkané teoretické state, spochybňujúce niektoré zaužívané modely.²¹¹ Macekova základná myšlienka spočívala v tom, že zaužívaný termín „československá fotografia“ pokladal za nezmyselný. Tento pojem vychádza podľa neho výlučne zo štátoprávneho usporiadania, ale v takomto kontexte vyznieva v zmysle národnej tvorby. Za problém považuje, že „československý národ“ je iba fikcia, „vylepšený“ variant čechoslovakistickej koncepcie medzivojnových rokov“, pričom sa odvoláva na neskorší Teigeho text z r. 1947, nerozlišujúci českú a slovenskú identitu. Ak by, podľa Maceka, pojem „československá fotografia“ mal odkazovať, nie podľa národného, ale podľa geografického kľúča, k „fotografii vytvorenej v Československu“, je stále nevyhovujúci, pretože nezahrňuje fotografiu iných menších žijúcich v Československu. „Československá fotografia potom vychádza ako súčet českej, slovenskej, nemeckej, maďarskej, poľskej, ukrajinskej [...] fotografie. Každá je samostatná, existujú medzi nimi väzby, vplyvy, ale dohromady nevytvárajú nič iné, než len inštitucionálny celok, žiaden nadradený organizmus.“

Václav Macek poukazuje na nezmyselnosť a i nekorektnosť spájania kultúr s odlišnými vývojovými rytmami. Na jednej strane potom vyčnieva moderná fotografia s osobnosťami ako Drtikol, Funke, Štyrský, na strane druhej reminiscencie na piktorializmus či Pavla Socháňa. To druhé sa potom stáva sekundárnym, marginálnym, nezaujímavým, nevenuje sa tomu pozornosť. Riešením môže byť spracovanie každej kultúry zvlášť. Macek ďalej spochybňuje i pokus Vladimíra Remeša a Daniely Mrázkovej uzákoniť dejiny československej fotografie v rámci 150 ročnej histórie média, keď sa na území Československa neustále menili štátnoprávne celky, bolo cisárstvo a pod. „Je možné písať dejiny národných kultúr, ale nie dejiny štátnej fotografie.“ Federalizácia v normalizačnom štáte v mene „proletárskeho internacionalizmu“ sa stala jedným z dôvodov pretrvávania čechoslovakistických koncepcií v historiografii. Tento

170–180 článkov uverejnených v časopise, len okolo 10 býva od slovenských teoretikov či kritikov fotografie.“ MACEK, Václav: Otvorený list riaditeľovi nakladateľstva a vydavateľstva Panorama M. Lúčanovi (vydavateľ časopisu *Československá fotografie*). Koniec roku 1989. Nepublikované.

²¹¹ V poradí druhom otvorenom liste, adresovanom 2. 1. 1990 priamo šéfredaktorovi časopisu Václav Macek a Aurel Hrabušický s podporou ďalších slovenských publicistov píšucich o fotografii vyčítajú redakcii neuverejnenie ich reakcie na kritiku výstavy *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov* od Vladimíra Remeša (Skandál v Bratislavě. *Československá fotografie* 1989, č. 8). Namiesto nej sa v ďalšom čísle objavuje krátka poznámka: „Argumentácia oboch pisateľov avšak nie je na úrovni, a tak nepovažujeme za nutné zverejniť tieto listy v plnom znení.“ Macekova a Hrabušického písomná reakcia na viacero nepravdivých informácií, podložená argumentmi, bola alibisticky označená za „ponosy nebezpečne opalisádané nacionalistickými frázami“. REMEŠ, Vladimír. *Československá fotografie*, 1989, č. 12.

prístup navyše zapríčiňuje vylúčenie mnohých autorov tvoriacich mimo hranice Československa. Podľa Maceka sa nikto napríklad nepokúša písať dejiny československej literatúry či československého divadla alebo filmu. Napriek tomu, že spomínané tlačové médiá neprejavili veľkú ochotu podporiť diskusiu na túto tému, pojem československej fotografie začiatkom deväťdesiatych rokov postupne mizne.²¹²

Fenomén *Slovenskej novej vlny* má v tejto súvislosti špecifické postavenie. Odrazu sa stáva akýmsi spoločným kultúrnym dedičstvom. Česká strana využíva spätosť autorov s FAMU a vidí v nich určité odľahčenie, presmerovanie českej výtvarnej fotografie od dedičstva moderny v ústrety postmodernej situácii. Slovenská fotografia zase po týchto fotografoch s radosťou siaha ako po kvalitnom exporte, ktorý sa v zahraničí osvedčil. Počnúc publikáciou *Tono Stano* v roku 1990, vychádza na Slovensku postupne celá séria malých autorských monografií. *Slovenská nová vlna*, ktorá sa dostáva v prvých rokoch deviatej dekády na svoj vrchol (aspoň čo sa týka vystavovania a medzinárodného záujmu), vytvorila úplne ideálne základy pre koncepciu svojbytnej, národnej fotografie. Fotografie, ktorá napriek absencii tradície (a možno práve vďaka tomu) pomocou citlivých autorských senzorov zachytila „niečo vo vzduchu“ a následne vykryštalizovala do nových, zmysluplných foriem.

„V súčasných národnostných treniciach je to koniec koncov i dobrý príklad plodného kultúrneho čechoslovakizmu“²¹³ píše Josef Kroutvor v roku 1990. Samotní autori pritom svoju príslušnosť príliš nešpecifikujú, určitá amorfnosť, ambivalentnosť, neuchopiteľnosť a nezaraditeľnosť akoby bola súčasťou ich nevysloveného autorského programu. Všetci (okrem Petra Župníka, ktorý žije v Paríži) zostali v Prahe, dokonca dnes hovoria češtinou so silným slovenským prízvukom, stále sa však zdá, že si vnútorne užívajú štatút „slovenského host'a z Prahy“. *„Stalo sa zvykom o tejto druhej vlne inscenovanej fotografii, vlastne českých fotografov slovenského pôvodu, hovoriť ako o typicky slovenskom fenoméne, ktorý našiel živnú pôdu v prostredí českej školy ako jej integrálna súčasť, a tak býva, ako akési obohatenie českej kultúry o 'typicky' slovenskú lyrickú a hravú polohu, začleňovaná do českej fotografie. Pritom je príznačné, že*

²¹² MACEK, Václav. *Československá fotografia?* In: Josef Moucha (ed.) *Česká a slovenská fotografie dnes*. Tamtiež, s. 18–19.

²¹³ KROUTVOR, Josef. *Fotografie jako mýtus*, Pulchra, Praha 2013, s. 143. ISBN 978-80-87377-53-6.

samotní autori v duchu postmoderného bezdomovectva svoju kultúrnu a geografickú príslušnosť nikdy programovo nedefinovali.”²¹⁴

Všetky otázky typu, či v prípade *Slovenskej novej vlny* ide o „českých Slovákov“ alebo „slovenských Čechov“, sa môžu javiť trochu bezpredmetné z jedného dôvodu. Faktom zostáva, že v čase, kedy sa toto zoskupenie sformovalo, bolo týchto osem mladých autorov nádejnými slovenskými absolventami slovenských stredných škôl, ktorí sa rozhodli pokračovať v štúdiu fotografie na jedinom mieste, kde to v tej dobe bolo možné²¹⁵. Je určite nespochybniteľné, že české prostredie (tradícia, pedagógovia, spolužiaci...) ich výrazne formovalo. Súčasne je ale možné povedať, že to boli rovnakí pedagógovia, rovnaká tradícia, a rovnaká súdobá fotografická produkcia, ktoré vyprovokovali ich generačnú protireakciu na videné a očakávané. Navyše, touto razantnou umeleckou protireakciou svoje okolie spätne zasiahli. Je určitým paradoxom, že Slováci, ktorí prišli do českej inštitúcie, aby si uprostred nej a celej bohatej tradície vyvzdorovali svoj originálny pohľad (či už slovenský alebo československý), sa spätne do tejto (českej) tradície sami začlenili, resp. „boli začlenení“ po procese dobovej verifikácie ako jej originálna súčasť. Rovnako je však možné, že to, čo môžeme a radi nazývame v českom kontexte slovenskosťou, je len „inakosť“ prinesená mladou generáciou, ktorá by bola rovnakou „inakosťou“ i v tradičnom prostredí Slovenska a jeho inscenovanej či imaginatívnej fotografie. A možno, naopak, nie.

²¹⁴ POSPĚCH, Tomáš. *Rudo Prekop: Zátíší 1989 – 2006, photorevue.com* [online], 27. 2. 2007 [cit. 2016-04-12]. Dostupné z: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2007022703>.

²¹⁵ Ak by sa boli prihlásili na druhú školu podobného zamerania v Lipsku, možno by sme dnes hovorili o slovensko-nemeckých fotografoch.



Obr. č. 11.: Stará slovenská vlna, 1991–1993 © Peter Župník

Obr. č. 12.: Východný vietor, 1986 © Kamil Varga



Obr. č. 13.: Špania dolina, 1984 © Miro Švolík

*Obr. č. 14.: Na štátnej hranici (zľava P. Župník, M. Švolík, V. Stanko), 1983
© Peter Župník*



Obr. č. 15.: Vianoce, 1988/1998 © Peter Župník

Obr. č. 16.: Husi strácajú len perie, 1981/1989 © Peter Župník



Obr. č. 17.: Obrázky zo Slovenska, 1989 © Miro Švolík

Obr. č. 18.: K mojej rodnej hrude zeme, 1986 © Miro Švolík

„Snímky sa stávajú obeťou vlastnej schopnosti. Podľa všeobecnej mienky dokážu doslova vytvoriť skutočnosť, a nikto si nekladie otázku, či táto skutočnosť naozaj existuje.“

R. Barthes

2.3 O POJMOLOGII: IMAGINÁCIA / INSCENÁCIA / POÉZIA / HRA / HUMOR / POZITIVITA

Tvorba *Slovenskej novej vlny* je textovo pomerne husto opradená. Každý z autorov má najmenej jednu podrobnú monografiu, interpretácie jednotlivých súborov tvoria súčasť katalógov skupinových prehľadových výstav, rovnaké výstavy sa stávajú témou mnohých časopiseckých recenzií a kritik. Na tomto mieste by bolo potrebné vyjasniť niekoľko frekventovaných pojmov, ktoré sa v časopiseckých i katalógových textoch vytrvalo opakujú, niekedy i vo forme automaticky preberaných nerozpletených vetných útržkov. Medzi najfrekventovanejšie z nich patria pojmy *imaginácia*, *inscenácia*, *poézia*, *hra*, *humor* a *pozitivita*.

„Preč s hnusnou obrazotvornosťou mládeže!“ Krutá daň za výtrysk imaginácie

Zápis v návštevnjej knihe legendárnej výstavy *Hra na štvrtého*, ktorá v roku 1986 prezentovala mimoriadny fotografický i kurátorský koncept troch mladých fotografov Tona Stana, Michala Pacinu, Ruda Prekopa a teoretičky Anny Fárovej, tľmočí z istého uhla pohľadu veľmi presne dobovú reakciu na ich fotografie. Táto „hnusná obrazotvornosť“, naozaj charakterizovala vizuálny prejav generácie *Slovenskej novej vlny*. Otázkou zostáva, prečo sa obrazotvornosť (u dieťaťa či mladého človeka úplne očakávaná, dokonca väčšinou i rodičmi rozvíjaná schopnosť) javila návštevníkom výstavy ako „hnusná“ a prečo zvolanie nesmerovalo priamo k fotografiám, ale k samotnej obrazotvornosti. Úlohou nasledujúcich riadkov bude načrtnúť základné kontúry pojmu *imaginácia* a aj niekoľkých koncepcií, ktoré by nás mohli predpripraviť na neskoršiu odpoveď.

Tvorba *Slovenskej novej vlny* sa tradične kladie do rámca tzv. *imaginatívnej* fotografie. Fotografia „*podnecujúca obrazotvornosť*“ sa obvykle chápe ako istý protiklad k fotografii informatívnej, popisnej, užitej, prípadne reportážnej či dokumentárnej. Teda takej, ktorá, aspoň vo svojej tradičnej podobe v osemdesiatych rokoch u nás, vychádzala zo skutočnosti – akokoľvek preformulovanej v obrazovej skratke – a k nej sa aj spätne vzťahovala. Samozrejme, imaginatívne prvky nemôžeme z princípu uprieť žiadnemu typu ani žánru fotografie, čo sa neskôr ukáže ako metodologická komplikácia. Schopnosť

elementárnej imaginácie, t.j. tvorby akejkoľvek predstavy aktuálne nevideného je navyše zároveň jednou zo základných funkcií umožňujúcich fungovanie subjektu v reálnom svete.

Vo svetle dejinného pohľadu na pojem imaginácie v našom umelecko-historickom kontexte sa javí ako zaujímavá diskusia o imaginatívnom umení, ktorá sa na výtvarnej scéne rozpútala v roku 1965 v súvislosti s výstavou *K výtvarnej problematike tridsiatych rokov*, predstavenou o rok skôr v pražskom Uměleckoprůmyslovom muzeu²¹⁶. Táto polemika vychádzala z potreby nanovo definovať pojem *imaginácie* v súvislosti s dovtedy u nás zaznávaným umením surrealizmu a reagovala predovšetkým na koncepciu, ktorú vo svojej rozsiahlej katalógovej stati predostrel kurátor výstavy František Šmejkal²¹⁷.

Za dôležitý rys imaginatívneho maliarstva (podobne ako abstraktnej tvorby), pokladá negáciu reality, ktorá v oboch prípadoch vedie od výtvarnej modifikácie vonkajšej reality k realizácii umelcovho „vnútorného modelu“, tak, ako ho definoval Karel Teige. Impulzom pre vnútorný model je podľa Šmejkala fantazijná predstava, ktorá sa líši ako od zmyslovo názorných, tak od nenázorných a nezobrazivých predstáv. „*Hlavným princípom imaginatívneho maliarstva je realizácia fantazijných predstáv, vyvierajúcich z najhlbších vrstiev umelcovej psychiky, kde sa jeho zážitky a vnemy pretvárajú do ireálnych celkov, ktoré sa stávajú symbolmi jeho túžby alebo úzkosti, melanchólie alebo radosti, výrazom často latentných stavov jeho vnútorného života.*“²¹⁸ Odlišnosť širšie chápaného imaginatívneho umenia od hnutia surrealizmu vidí v inom obsahu a zdroji fantazijných predstáv, ktoré „*môžu byť inšpirované nielen snom, ale i mýtom,*

²¹⁶ Táto výstava bola zredukovanou verziou výstavy *Imaginativní malířství 1930–1950*, pripravenej pre Alšovu juhočeskú galériu v Hlubokej nad Vltavou v roku 1964. Kurátormi oboch výstav a autormi sprievodného katalógu boli František Šmejkal a Věra Linhartová. LINHARTOVÁ, V.; ŠMEJKAL, F. *Imaginativní malířství 1930–1950. Katalóg výstavy*. Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, 1964.

²¹⁷ Šmejkal uznáva, že s istou formou imaginácie (v zmysle predstavivosti) sa konfrontuje každý umelec. Pomenúva zároveň ale ešte iný druh umeleckej imaginácie, ktorý sa úplne vymyká našim schopnostiam racionálneho poznania. Tento sa podľa neho vinie dejinami v podobe fantastického umenia ako napríklad manierizmus alebo symbolizmus či magický realizmus. Šmejkal vo svojich úvahách ďalej u imaginatívneho umenia vyzdvihuje bezprostredný zážitok pri stretnutí s ním, ktorý je do istej miery determinovaný momentálnou psychickou dispozíciou diváka. Základnú imaginatívnu os v umení pritom predstavuje surrealizmus.

²¹⁸ ŠMEJKAL, František. *Imaginativní malířství*. In: *K problematice umění třicátých let. Umění*, 1965, č.5, s. 442.

*nielen individuálnym podvedomím, ale i kolektívnym nevedomím, nielen halucináciou, ale i priamym zrením či náhlym osvietením.*²¹⁹

Na Šmejkalovu koncepciu imaginatívneho umenia sa zniesla vlna kritiky. Najkomplexnejšiu podobu dostala v príspevku Jindřicha Chalupeckého *Surrealismus a léta třicátá*. Chalupecký kladie zásadnú otázku, kde presne máme hľadať oný „vnútorný model“ a aká je jeho povaha. V prípade, že ho vidí autor imaginatívneho diela niekde v rámci svojho psychického sveta, Chalupecký sa pýta: „*Akým spôsobom autor realistického diela vystupuje vo svojom videní za tento psychický svet, niekam von, niekam mimo seba?*“²²⁰ Prichádza k odpovedi, že striktné Šmejkalove delenie na realistické a ireálne umenie neobstojí, lebo neexistuje čistá umelecká predstava bez vplyvu skutočnosti a objektívne zobrazenie skutočnosti bez pretavenia „vnútorným svetom“ umelca. „*Nie je v princípe rozdiel medzi pred-metnosťou a pred-stavenosťou, tento svet je 'vonku' a 'vo vnútri zároveň'.*“²²¹ Umelec sa vo chvíli tvorby nachádza tak blízko skutočnosti, že rozdiely medzi „vonkajším“ a „vnútorným“ nevníma. Modeloval neolitický umelec ženu reálnu alebo predstavovanú? Koncepcia „vnútorného modelu“ sa tak, podľa Chalupeckého, rozpadá v terminologickú fikciu. Preto navrhuje termín „imaginatívne umenie“ vôbec nepoužívať a pokladať ho za termín historický, zodpovedajúci zhruba termínu surrealizmu.²²²

Je vidieť, že základným problémom pojmu *imaginácia* je jeho bezbrehosť a vlastne i bezobsažnosť. Kde leží hranica medzi realitou a predstavou o nej? Každé umelecké dielo je predsa istou subjektívnou interpretáciou objektívnej skutočnosti, ktorá cez ňu presakuje. „Vnútorný model“, ktorý sa umelec snaží realizovať v umeleckom diele, je formovaný a determinovaný podnetmi z reality. U média fotografie je situácia ešte špecifickejšia – vďaka jej indexovej povahe (teda povahe vecnej súvislosti) pracuje autor priamo s prvkami vonkajšieho sveta. Základom každej fotografie je predkamerová „skutočnosť“, akokoľvek modifikovaná. To samozrejme neznamená, že objekty na fotografii „čítame“

²¹⁹ ŠMEJKAL, František. *Imaginativní malířství*. Tamtiež, s. 445.

²²⁰ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Surrealismus a léta třicátá*. Tamtiež, s. 462.

²²¹ CHALUPECKÝ, Jindřich. Tamtiež, s. 462.

²²² Argumenty podobného charakteru predstavili aj ďalší účastníci konferencie (napr. Václav Zykmond alebo Bohumír Mráz či Jiří Kotalík). Posledný z menovaných považuje pojem imaginatívneho umenia za „*všeobecný a hmlistý*“. Podľa jeho názoru sa „*dá o ňom ako o potenciálnom princípe hovoriť v tej či onej miere vo všetkých obdobiach dejinného vývoja; nie ale v izolovanom a abstrahovanom pomysle.*“ KOTALÍK, Jiří. K diskuzii o tzv. imaginatívnom umení. Tamtiež, s. 435. Ďalšia výčitka smeruje k istej mechanickosti v aplikácii pojmov – Šmejkalovu koncepciu považuje za vyvedenú prevažne z tvorby Toyen, J. Štyrského a teoretických stanovísk K. Teigeho.

rovnako ako v realite. Autor má k dispozícii dostatok výrazových prostriedkov na to, aby realitu posunul, aby z reálnych objektov vytvoril znaky, aby pozmenil ich vzájomné vzťahy na princípe symbolu či metafory. „*Celé dejiny fotografie je možné chápať ako dialóg medzi reflexiou a víziou.*“²²³ Kde však leží hranica „imaginatívnej fotografie“, ktorý autor tam patrí a ktorý nie, a ktorými fotografiami, je obtiažne presne vystihnúť. Imaginatívnosť by sa azda dala definovať skôr ako latentná vlastnosť každého diela, ktorá sa prejaví v rôznej miere, pričom v niektorých dielach môže byť vlastnosťou prevládajúcou. Plošne vypracovaná škála takýchto diel, príp. i autorov by však pravdepodobne bola natoľko rôznorodá, že by vymedzenie stratilo hlbší zmysel.

Fenomén *imaginácie* v priebehu nami sledovaného obdobia osemdesiatych rokov podrobne spracoval Václav Macek v publikácii *Slovenská imaginatívna fotografia 1981–1997*. Hneď na úvod štúdie skúma etymológiu slova, pričom rozlišuje medzi všeobecnejším významom „vytváranie predstavy“ alebo obrazu (*imago*) a špecifickejšim významom, vzťahujúcim sa práve k surrealizmu (snový, fantastický...). Opusťme teraz na chvíľu pochybnosti o výstižnosti pojmu a pokúsme sa imagináciu chápať práve v tomto druhom význame. Teda ako nutkanie a schopnosť fotografa vytvárať „nereálne“ svety.

V snahe o čo najpresnejšiu definíciu Macek vymedzuje pojem najskôr negatívne, potom pozitívne. Do imaginatívneho rámca podľa neho nepatria fotografie, kde „*dominuje logika každodennosti*“ a kde je „*reč diela postavená na rutinných súvislostiach javov a akceptuje ich [...] nestavia ich 'na hlavu'*.“ Ďalším kritériom na vyradenie je faktografickosť – „*sklon k faktom, ktoré samé seba nevyvracajú, ktoré harmonizujú so sebou, sú tým, čím sa zdajú byť*“ – a posledným je vzťah k ornamentu. Naopak, hlavnými poznávacími znakmi imaginatívneho umenia je logika nečakaných spojení, metafory, sna, podvedomia, teda určitá alogičnosť, majúca svoju vlastnú logiku vnútorných asociácií. Tieto nie sú náhodné, ale majú svoj dešifrovateľný význam popierajúci rutinnú logiku všedného dňa. Druhým kritériom má byť iluzívnosť – „*vedomé spochybňovanie videného*“ a tretím „*tendencia k uprednostňovaniu konkrétnych motívov*“ – objavovanie surreálnosti reality. Macek navyše predpokladá, že imaginatívny obraz by mal spĺňať všetky tri kritéria súčasne²²⁴.

Tvorbou „*imaginatívneho typu*“ Václav Macek pomenúva už v roku 1989 „*osobitý prúd, ktorý nemožno zaradiť ani k dokumentárnej ani k výtvarnej fotografii*“²²⁵. Jeho interval vymedzil na jednej strane „*metaforickými*

²²³ DUFEK, Antonín: Vize. Katalóg výstavy. Brno, Cheb, Liberec, 1988, nestraneé.

²²⁴ MACEK, Václav. *Imaginatívna fotografia*. Tamtiež, s. 8–9.

²²⁵ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Tamtiež, s. 5.

interpretáciami nájdených konfigurácií“ a na strane druhej „surreálnymi a symbolickými konfrontáciami realizovanými najmä fotomontážou, viacnásobnou expozíciou a podobne“.

Je terminologicky pozoruhodné, že Macek v tejto súvislosti vyčleňuje imaginatívnu fotografiu mimo „tzv. výtvarnú“. O tej sa vyjadruje s istým dešpektom. Vyčíta jej dekoratívnosť, ornamentalizáciu a formalizmus, ktorého rozmanité technologické postupy sú „obalom prázdneho priestoru bez myšlienok“. Ťažiskovo ide o generáciu, ktorá absolvovala na konci 70. a na začiatku 80. rokov katedru fotografie FAMU. „Jej nasledujúce úsilie sa totiž obmedzilo na rýchle uplatnenie v praxi, čo vlastne znamenalo podľaohnúť trendu k fotografii ako závesnému obrazu v nejakej meštiackej izbe. Bolo treba splniť požiadavku „krásy“, ale nič viac, lebo by sa mohlo stať, že dielo nebude akceptované.“²²⁶

Tvorbu *Slovenskej novej vlny* môžeme v princípe považovať za imaginatívnu (a to predovšetkým z dôvodu absencie výstižnejšieho výrazu pre spoločného menovateľa), ale Macekove definície nie je možné v jej prípade prijať výlučne. Buď je potrebné predefinovať pojem imaginácie, alebo pripustiť, že za imaginatívnu môžeme považovať len istú časť ich tvorby. Dôsledne imaginatívne sú napríklad Švolíkové naratívne obrazy fotografované z nadhľadu, Župníkové domal'ované zátišia, Prekopove scénické figurálne výjavy alebo Vargove luminografie. Do veľkej miery sa (trochu ex-post, až po skončení štúdia) k tejto polohe približuje i Vasil Stanko, keď začína s konštruovaním korporálnych architektur v rozľahlých priestoroch hál a divadiel. Všetky zmieňované prejavy spĺňajú Macekom stanovené podmienky, vrátane podmienky iluzívnosti. Autori skutočne pomocou výrazových prostriedkov, ako je napríklad kompozícia s využitím netradičnej perspektívy, svetelné riešenie pohlcujúce a skresľujúce realnosť prostredia, luminografia alebo dodatočné experimentálne vstupy domal'bou či kolážou, vytvárajú nové, neskutočné svety. Táto „imaginatívna“ poloha sa – vďaka svojej originalite a vizuálnej atraktivite – stala u väčšiny z nich ich autorským rukopisom a v období prvej polovice deväťdesiatych rokov, teda v čase ich najväčšieho boomu, sa rozvinula, aby vygradovala do maximálnych polôh.

Medzi autormi *Slovenskej novej vlny* sa avšak objavuje ešte iný typ tvorby, charakteristický práve pre obdobie zviazané so školou, kde ich imaginatívny či „fiktívny svet“ nesúvisí s chytľavou iluzívnosťou. Naopak, stavia na holom fakte reality, ktorú predkladá v jej vlastnej (dobovej) absurdnosti. Z nášho pohľadu ide v mnohých prípadoch o fotografiu s najsilnejším potenciálom práve kvôli tomu, že miera manipulácie s realitou nie je príliš nápadná alebo nie je zřejmá. Tieto

²²⁶ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Tamtiež, s. 12.

fotografie možno nie sú až takou „pastvou pre oči“, ale práve vďaka riskantnému príklonu ku skutočnosti, ktorá sa vždy každú fotografiu z princípu snaží ovládnuť, sa otvára o to väčší priestor pre predstavivosť. Nejde tu pritom o onu predstavivosť fantasknú, prebujnelú, ale skôr o istú mentálnu námahu dekódovať fotografický obraz spracúvajúci „bežnú skutočnosť“ v kontexte výtvarnej (respektíve imaginatívnej) fotografie. Takto predostierané imaginácie (v zmysle aplikovaných „vnútorných modelov“) sú nakoniec o to viac uveriteľné. Nepredstierajú akési „divadlo s posolstvom o živote a pre život“, ale skôr „scénu života, ktorú je možné naplniť (autorskou či diváckou) fikciou, pričom táto fikcia môže byť aj životom samým“. Preto môžeme spochybniť výlučnosť tvrdenia Vladimíra Birgusa, že väčšina fotografov nastupujúcich v osemdesiatych rokoch „dávala pred „fotografickým obrazom sveta“ prednosť „svetu fotografického obrazu“.²²⁷

Práve v tejto ambivalentnosti, v rozkročenosti nad do tej doby u nás neprekonateľnou trhlinou medzi „dokumentárnou“ a „výtvarnou“ líniou fotografie sa nebojácne ocitajú napríklad rané Stanove, Stankove či Vargove fotografie (prevažne aktov) z prostredia ich študentských izieb, Župníková séria *Praha – pamäti noci*, kde v podstate surovo dokumentoval prázdne ulice nočného mesta, alebo niektoré Štrbove či Prekopove realizácie s konceptuálnym presahom. Veľmi špecifickým prípadom je cyklus Jana Pavlíka *Ernest a Alica*. Je veľmi dobrým príkladom, ako čisto fiktívny, fotograficky „nekonečný“ príbeh s iluzórnymi hlavnými postavami s nestálou identitou a silne autobiografickými črtami je postavený kdesi na hranicu náhodného snapshotu, systematického denníkového záznamu a imaginatívnej spovede vyvierajúcej z hĺbín nevedomia. U žiadneho zo sledovaných autorov nebola fotografická tvorba tak blízko reálneho života. Povedané slovami J. Chalupického, nachádzal sa skutočnosti tak blízko, že si neuvedomil rozdiel medzi „vo vnútri“ a „vonku“. Pavlíkov neskorší tragický osud jeho tvorbu spätne ozrejmil a odhalil jej latentný význam. Na tomto mieste je pre nás dôležité, že miera optickej iluzívnosti v jeho tvorbe nie je veľká a ani jeho charakteristické impulzívne krešebné či textové zásahy fixkou nepretvárali realitu do skutočnosti snivej (ako sa to dialo napríklad pri domaľbách Petra Župníka). Jeho vstupy boli skôr prejavom nekontrolovateľnej (až patologickej) životnej energie, ktorá vtrhávala do jeho tvorby a robila ju reálnejšou. Autorské gesto sa miestami stávalo prejavom neukojiteľnej potreby zdieľania pocitov a myšlienok než by bolo premyslenou a usmerňovanou „umeleckou výpoveďou“. Akoby sa o Gianovu tvorbu neustále preťahovali umenie a život.

²²⁷ BIRGUS, Vladimír. *Česká a slovenská fotografie 80. let*. In: *Česká a slovenská fotografie dnes*. Tamtiež, s 10.

Treba mať však zároveň na pamäti, že *imaginácia* sa neuskutočňuje len vo vzťahu umeleckého subjektu (teda autora) a diela, ale i ďalej, vo vzťahu diela a subjektu diváka. A dovoľím si tvrdiť, že až tu sa ukazuje jej funkčnosť. Toto „dvojité salto“ dáva samotnému procesu „odovzdávaniu energií“ význam. Predpokladá však zároveň existenciu diváckej paralely autorovho „vnútorného modelu“, alebo aspoň potenciálneho priestoru preň, ktorý by bol schopný rezonancie s dielom. Ak divák toto vnútorné nastavenie v sebe nenachádza, mechanizmus imaginácie sa u neho nenašartuje a fotografiu hodnotí z tradičného hľadiska vzťahu k realite ako logický nezmysel či hlbšie nezaujímavý formálny experiment. *„Dívanie sa stratilo status spotreby preto, aby sa stalo výkonom diváka. Tento výkon je kľúčový pre interpretáciu obrazu, musí byť aktívny, nie konštatujúci.“*²²⁸

Pre naše účely nám môžu byť užitočné i teórie Rogera Scrutona. Podľa nich porozumenie diváka umeniu predpokladá *imagináciu*, ktorej cieľom je práve prostredníctvom umenia postihnúť a pochopiť podstatu skutočnosti. Práve táto snaha o porozumenie odlišuje imagináciu od *fantázie*, ktorú vzbudzuje konkrétna túžba. Objektom fantázie sa tak stáva čo najdoslovnejšia nahrádka nedostupného objektu túžby, nenechávajúca nič pre imagináciu. Táto nahrádka je síce nereálna, ale maximálne „realizovaná“, ideálne do podoby simulakra. Fantázia teda *„...predstavuje útek od skutočnosti – umenie, ktoré slúži ako objekt fantázie, je deformované a odkláňa sa od svojho vlastného poslania. Ak existuje prechod od fantázie k realite, je to vďaka disciplíne, ktorá mení fantáziu v imagináciu.“*²²⁹

Schopnosť imaginácie umožňuje divákovi umelecké dielo vnímať v akejsi „neviere“. Ako príklad Scruton uvádza divadelnú scénu vraždy Desdemóny: *„Nielenže vieme, že táto scéna je nereálna; z presvedčenia o nereálnosti vnímaného predmetu a z vedomia, že neslúži ako náhradka objektu reálnej túžby, pramení všetko naše potešenie a emócie.“*²³⁰ Predmetom týchto pocitov pritom nie sú herci ani kulisy, ale niečo, čo tam reálne nie je, a čomu divák túži „porozumieť“. Samotné vyvolané pocity sú len imaginárnou reakciou na imaginárny predmet. Divák zisťuje, že je vťahovaný do sympatie s pocitom, ktorý je nútený si predstaviť. *„Imaginatívne emócie neexistujú nezávisle na imaginárnych scénach, ktoré sú ich príčinou. Vyvstávajú z porozumenia svojmu objektu a týmto porozumením sú prestúpené. Prejav porozumenia je vždy*

²²⁸ KOKLESOVÁ, Bohunka. *Fiktívne svety fotografie*. In: JABLONSKÁ, Beata. (ed.) *80' postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985–1992*. Slovenská národná galéria, Bratislava 2009, s. 140–141. ISBN 978-80-8059-140-3.

²²⁹ SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění*. Barrister&Principal, 2005, s. 68. ISBN 80-85947-92-7.

²³⁰ SCRUTON, Roger. Tamtiež, s.73.

*sprevádzaný záujmom o objektívnu skutočnosť.*²³¹ Vo fantázii, naopak, reálny pocit existuje, vynucuje si však pre svoje uspokojenie nereálny predmet. „*Fantázia predchádza svoj objekt a ovláda ho, nehľadá porozumenie, ale jeho prostredníctvom svet zahaľuje. Objekt imaginácie môže – zatiaľ čo objekt fantázie nemôže – mať úplne inú emocionálnu a morálnu povahu než reálne predmety*²³².“²³³

Gaston Bachelard vo svojej teórii imaginácie rozlišuje medzi *snom* (*snívaním*) a denným *snením*. Nočný sen má štruktúru lineárnu a vo svojom priebehu zabúda na svoj vlastný postup. Naproti tomu snenie je vždy sústredené na predmet. Pracuje hviezdnicovito – vracia sa neustále k svojmu stredu, aby ďalej vyslalo nové lúče.²³⁴ Na rozdiel od pasívnej úlohy spiaceho, snívajúceho sen, ktorý mu nepatrí, človek odovzdávajúci sa lucidnému sneniu si udržuje svoje vedomie, svoj predmet snenia, obraz, ktorý má bezprostredne pred sebou. „*Cogito sniaceho zaistuje v duši sniaceho, že žije v žiariacom obraze [...] že som to ja, kto sní svoje snenie, kto je šťastný, že sní svoje snenie, vďačný za túto chvíľu pokoja, kedy nie som nútený myslieť.*“²³⁵ Bezprostredným objektom, na ktorý sa viaže snenie, je *obraz* (či *básnický obraz*), chápaný ako bezprostredný výraz imaginácie, ako „*náhly reliéf psychiky*“. Pokiaľ človek v nočnom sne je len „*bytosť bez subjektu, tieňom, ktorý stratil svoje ja*“²³⁶, snivec je aktívnym spúšťačom vlastnej imaginácie, ktorú poháňa a zároveň koriguje.²³⁷

Pokúsme sa teda aplikovať všeobecnejšie koncipované úvahy, ktoré v širšom kontexte rozvíjajú vzťah reality, sna a predstavy, na imaginatívnu tvorbu fotografov *Slovenskej novej vlny*. Scrutonova „ne-viera“ pri stretnutí s imaginatívnym a potešenie z nej sa vo svetle napísaného vyššie javí ako

²³¹ SCRUTON, Roger. Tamtiež, s.74.

²³² Fantazijná realizácia mučenia – napr. prostredníctvom morbidných videozáznamov – má rovnakú povahu ako mučenie samo, snaží sa ho v myslí diváka čo najvernejšie nahradiť. Na druhej strane maliarske zobrazenie napr. Ukrižovania dáva mučenie do širšieho kontextu a umožňuje nám podstate mučenia porozumieť a ju precítiť. Scruton v tejto súvislosti upozorňuje aj na príbuznosť so vzťahom medzi pornografiou a erotickým umením.

²³³ SCRUTON, Roger. Tamtiež, s.75.

²³⁴ BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace a kultura*. Karlova univerzita, Karolinum, Praha 1996, s. 39. ISBN 80-7184-162-5.

²³⁵ BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Malvern, Praha 2010. ISBN 978-80-86702-71-1.

²³⁶ BORECKÝ, Vladimír. Tamtiež, s. 39.

²³⁷ Ďalej k téme pozri napr. FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznosť*. Dauphin, Liberec 1995. ISBN 80-901842-1-9.

čiasťočne vyhovujúca. Pri druhom type fotografií, kedy si nie sme istí mierou fikcie, sa stretávame s „ne-vierou“ čiastočnou. Z nej sa dostavuje – ak nie priamo potešenie – určite znepokojenie, z ktorého plynie hlbšie zaujatie obrazom a intenzívnejšie vybudenie imaginačných mechanizmov. V konečnom dôsledku to teda nevyvracia, skôr funkčne dopĺňa Scrutonov model.

U jednotlivých autorov môžeme tiež v rozličnej miere pozorovať prestupovanie snového – imaginatívneho sveta so svetom skutočným. Reálne nočné sny boli predlohou alebo inšpiráciou iba minima fotografií²³⁸. I to ich tvorbu ešte viac oddiaľuje od fantasknej vizuality surrealistov. U našich autorov by sme mohli skôr hovoriť o lucidnom snení, u niektorých z nich snád' podporenom spirituálnou skúsenosťou.²³⁹ V súvislosti s Tuctovou výstavou v galérii Můstek zmieňuje jej recenzent „denné sny Petra Župníka“ a o Švolíkovi píše, že „nás vovádza do sveta vysnených predstáv, kde je možné čokoľvek“. Špecifický typ onirickej imaginácie nachádzame v tvorbe Petra Župníka, ktorý ako jediný zo skupiny realitu priamo neinscenuje, ale imaginatívny priestor obrazu vytvára výberom obrazovo nosného prostredia, či jednoduchého nájdeneho predmetu „tehotného“ novým zmyslom. Ten je následne s časovým odstupom (často i niekoľkých rokov) realizovaný formou domalby bielym pastelom, ktorý realitu posunie do inej sféry. Fotografia v jeho ponímaní „nie je azylom, ktorý by mu dovolil uniknúť od reality sveta, ale je realitou sveta“.²⁴⁰ V jeho tvorbe „sa dostávame do sveta, kde nie je miesto pre inscenovanie“.²⁴¹ Župníkov imaginatívny svet teda úplne nahrádza svet reálny, na ktorom je, paradoxne, veľmi pevne vystavaný.

August Strindberg raz povedal: „Všetko sa môže stať, všetko je pravdepodobné [...] Fantázia pradiť a tká nové vzory na bezvýznamnom podklade skutočnosti.“ Vedomie „nereálnosti“ zobrazení (a to nielen v zmysle umelého konštruovania scény, ale aj ich neschopnosti vtesnať sa do kodifikovaných žánrových schém) vzbudilo v polovici osemdesiatych rokov u časti recipientov „potešenie a emócie“, no predovšetkým údiv z novej úlohy diváka, ktorú tento typ fotografickej tvorby začal vyžadovať. Touto úlohou je práve snaha o nové porozumenie fotografickému obrazu a toho, čo náhle ponúka: priestor pre

²³⁸ Napr. Rudo Prekop si síce písal tzv. *senník*, ale pri tvorbe fotografií z konkrétnych snov nevychádzal.

²³⁹ Skúsenosť klinickej smrti v roku 1984 zohrala veľkú úlohu pri formovaní vizuality Petra Župníka. Biela farba, ktorá v tom okamihu zahlcovala priestor, v ktorom sa ocitol, sa stala predobrazom bieleho pastelu, ktorým neskôr začal domal'ovať fotografie, dávať im nový život. Podľa Župníkových spomienok, jeden z impulzov opätovného návratu do života bol naliehavý vnútorný hlas, hovoriaci o potrebe urobiť TÚ fotografiu.

²⁴⁰ MACEK, Václav. *Peter Župník*. Tamtiež, nestranené.

²⁴¹ KOKLESOVÁ, Bohunka. . *Fiktívne svety fotografie*. Tamtiež, s. 145.

imagináciu, avšak s naliehavým smerovaním ku skutočnosti, na ktorú je poukazované „za“ obrazom. Akokoľvek sa zdajú byť prístupy jednotlivých fotografov odlišné, predsa len sa v ich obrazoch začína odohrávať rovnaký proces. Priestor reality a priestor imaginácie už neexistujú oddelene, prestupujú sa navzájom, no zároveň jeden si uvedomuje druhý a ťaží z neho. Prvky oboch svetov sú prítom v obrazoch rozpoznateľné. Divák tak nie je vystavený homogenizovanej fantazmagórii, ale funkčnému pnutiu, rytmickému a plynulému prenášaní váhy z jednej strany na druhú. Napokon, ako hovorí Chalupecký, „*i najfantastickejšia predstava je vytvorená zo skutočnosti, je nejakým modelom skutočnosti stále ešte možnej*“.

Nálezci a vynálezci. Inscenácia – návod ako realizovať vysnené svety

Korene inscenovania nachádzame zakrátko po zrode fotografie, okolo polovice 19. storočia vo fenoméne tzv. *živých obrazov – tableaux vivants* alebo zložitých figurálnych konštrukcií realizovaných často pomocou koláže alebo sendvičovej montáže. Dôvody pre ich vznik boli však úplne odlišné. Kým piktorialistický fotograf (z úsilia dokázať, že i fotografia je schopná „rukodielnej“ kreativity konštruujúcej svet) tento umelo vytvorený svet kamuflaval a predvádzal ho ako skutočný, fotograf osemdesiatych rokov smelo predstavuje svoje imaginatívne svety ako neskutočné.²⁴² Novodobú tradíciu inscenácie na našom území môžeme datovať šesťdesiatymi rokmi 20. storočia, kedy sa objavuje „*aranžovaná a inscenovaná fotografia nového typu*“ silne ovplyvnená novou vlnou vo filme. Jej hlavnou témou bola konfrontácia človeka, prírody a civilizácie a inšpiráciou progresívna módna fotografia, imaginatívne umenie, romantizmus, symbolizmus, secesia, surrealizmus a iracionalita hnutia hippies. Už v tomto období cítiť vo fotografii silný vplyv divadla vo forme voľne režírovaných umeleckých performancií (skupina Epos). „*Úloha fotografa sa prelínala s úlohou režiséra, fotografovaní boli spolutvorcami fotografie*“ Avšak „*vysoké napätie a intenzita zdieľania*“ týchto akcií nemohli vydržať dlho a na fotografiách sa začala podpisovať maniera „*potlačujúca individuality fotografov a zväzujúca priestor lásky a slobody do konvencií*“.²⁴³ Druhá vlna inscenovanej fotografie s jadrom v 80. rokoch nadväzuje skôr na dadaizmus a nové formy umenia 70. rokov – happening, land art, body art vrátane niektorých aspektov postmodernity. „*Romantizmus a citovosť prvej vlny vystriedala koncepcnosť a realizmus. [...]*“

²⁴² Na súvislosť s fenoménom *tableaux vivants* poukazujú pri tvorbe Tona Stana V. Macek s A. Hrabušickým: Stanove fotografie sú „...niečo na spôsob pantomimicko-divadelných situácií, ktoré v inej rovine obnovujú tradíciu živých alegorických obrazov.“ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Tamtiež, s. 9.

²⁴³ DUFEK, Antonín. *Třetí strana zdi*, KANT, Praha 2008, nestranené. ISBN 978-80-86970-84-4.

Ústredným problémom je vzťah štylizácie a pravdivosti.²⁴⁴ Zdá sa, akoby nástupom osemdesiatych rokov chytila inscenácia vo fotografii tzv. druhý dych a stala sa jednou z jej charakteristických tendencií. Nasvedčuje tomu i niekoľko výstav, ktoré ju tematizovali²⁴⁵ a tiež i čoraz viac textov v odborných periodikách venovaných tejto problematike.²⁴⁶

Istým premostením medzi úvahami o imaginácii a inscenácii môže byť termín „fiktívne svety“, ktorý si v súvislosti s imagináciou fotografie 80. rokov prepožičiava Bohunka Koklesová. Tieto svety „sa opierajú o nereálnosť určitého stavu. Sú to svety neúplné, ne-univerzálne, konštruované vždy konkrétnymi naratívmi a zároveň sú to svety performatívne, ktoré nás vtiahnu do možného sveta fiktívnej existencie“²⁴⁷. Proces konštrukcie tohto fiktívneho sveta býva často totožný s procesom inscenovania (postáv) alebo aranžovania (neživých predmetov), ako aktívneho kreatívneho procesu umelca – demiurga.

Nápomocným nám pri skúmaní pojmu *inscenácia* môžu byť úvahy Miroslava Vojtěchovského, ktorý rozlišuje medzi *rozprávaním* (naráciou), spojeným s textom a *predvádzaním* (performáciou), spojeným s obrazom. Túto opozíciu dopĺňa pojmom *uskutočňovanie*, spojeným s dramatickým umením, pričom predvádzanie chápe ako pasívnejší a uskutočňovanie ako aktívny proces s osobným nasadením hercov alebo modelov. Dalo by sa tvrdiť, že inscenovaná

²⁴⁴ DUFEK, Antonín. *Tělo v československé fotografii 1900 – 1986*. Katalog k výstave. Muzeum Kroměřížska a Moravská galerie Brno, 1986.

²⁴⁵ Na fotografickom stretnutí *Konfrontácie* v poľskom Gorzówe v roku 1988 reprezentovala Československo tematická výstava *Fotograf ako inscenátor*, na ktorej mladí autori (medzi inými Miro Švolík) „predviedli rozličné typy súčasnej aranžovanej fotografie“. BIRGUS, Vladimír. Blok INFORMACE. *Revue fotografie* 1988, č. 1, s. 77. Ďalšou prehliadkou s týmto vymedzením bola napríklad výstava *Inscenovaná fotografie* v rámci festivalu v Žďári nad Sázavou.

²⁴⁶ Jedným z takýchto textov je i článok Vladimíra Remeša *Od konceptu k manipulácii*. Remeš v ňom ponúka svojské chápanie inscenovanej fotografie ako z princípu komerčne definovanej oblasti fotografie: „U nás sa až unáhle rýchlou ujal názov *inscenovaná fotografia*, ktorý podľa všetkého označuje len zámernú, ale každopádne vonkajšiu zhodu so „spektáklom na predaj“ (*show-businessom*), hoci i ten vypovedá na druhej strane o manipulovateľnosti prejavu. Nie ideovej, ale – komerčnej. Naproti tomu výstava *Inscenovaná fotografia* sústreďuje ukážky domácej tvorby v jej tenzii od konceptu k manipulácii; zatiaľ skôr povahy ideovej než vyslovene komerčnej.“ REMEŠ, Vladimír. *Od konceptu k manipulácii*. *Československá fotografie*, 1989, č. 8, s. 365. ISSN 0009-0549.

²⁴⁷ KOKLESOVÁ, Bohunka. *Fiktívne svety fotografie*. Tamtiež, 140. Autorom pojmu „fiktívne svety“ je v literárnej teórii Lubomír Doležel. Ďalej pozri: DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Akademie, Praha 2008. ISBN 978-80-200-1581-5.

tvorba *Slovenskej novej vlny* v sebe zahrňuje všetky tri princípy: Zastavuje čas príbehu aktívne rozvíjaného v priestore konania – na scéne²⁴⁸.

Aký je teda vo fotografickom obraze rozdiel medzi skutočnosťou reálnou a skutočnosťou inscenovanou, keď, povedané spolu s M. Vojtěchovským, akokoľvek je objekt umelý, vytvorený, aranžovaný a nepôvodný, v momente fotografovania je hmotný, vytvára realitu novú, je zhmotnenou víziou? V nikdy nepublikovanom článku *Absurdita reality a realita absurdného*²⁴⁹, Vojtěchovský kladie priamo otázku: „*Nie je štylizovaný obraz, záznam aranžovanej scény, vlastne objektívnejšou výpoveďou o reálnom svete? Nehovorí viac o duchovnej a spoločenskej atmosfére doby, kedy fotografický obraz vzniká? Ved' tu je možné zovšeobecňovať a tým ešte lepšie charakterizovať.*“ Autor článku sa tu (a i v ďalších textoch) dotýka univerzálnej platnosti kultúrnych symbolov, ktoré sa (popri umelcových subjektívnych víziách) takýmto spôsobom projektujú do diela a tlmočia cezeň všeobecne vnímané neistoty postmoderného sveta. Inscenácia ako taká je v tomto zmysle procesom prerozprávania jednej reality druhou na princípe palimpsestu. Každou fiktívnou skutočnosťou vystavanou z prvkov reálneho sveta presvitá (prostredníctvom posolstva autorského subjektu) úvaha o svete, ktorým sme obklopení. Principiálnu blízkosť medzi týmto spôsobom konštrukcie obrazu a priamou fotografiou Vojtěchovský nachádza vo vzťahu medzi skutočnosťou a jej fotografickou možnosťou. „*I pri fotografickom zachytení niečoho evidentne daného, musí byť koniec koncov aj toto dané fotograficky zachytené ako 'len možné', aby sa dalo hovoriť o umeleckej fotografii. [...] Nesúvisí ale nakoniec ono „len možné“ práve s tým ďalším, priamo vôbec nezachytiteľným, čo nám príslušná fotografia hovorí iba prostredníctvom toho, čo zachytáva? Nevyplýva ono priamo nezachytiteľné nakoniec z toho 'ako', t. j. zo spôsobu zachytenia a teda z toho, čo je scénované vlastne na každej – a to i tej najpriamejšej fotografii?*“ Nájsť a zachytiť kus „nezachytiteľného“ obsiahnutého v realite, ale predovšetkým objaviť spôsob, ako to „za“ obraz skutočnosti umiestniť, by teda, podľa tejto teórie, malo byť v princípe úlohou tvorcu každej fotografie.

Preklad²⁵⁰ zásadného textu *Inscenovaná fotografie* od nemeckého fotografa, estetika a teoretika Andreasa Müllera-Pohleho, uverejnený v roku 1988 v časopise *Československá fotografie*, vyvolal na stránkach časopisu niekoľko reakcií. Ich hlavným dôvodom bola podľa všetkého istá skepsa k západným teóriám, ktoré sa k nám v období dohasínajúceho socializmu predsa len ešte nedostávali tak hŕfne,

²⁴⁸ Vojtěchovský pritom upozorňuje na pôvodný význam slova *skene* – svätostánok.

²⁴⁹ Článok bol pôvodne napísaný pre výstavu *Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart*, v Ludwigovom múzeu v Kolíne nad Rýnom, v roku 1990, ale pre nedostatok miesta sa nakoniec do katalógu nedostal.

²⁵⁰ Článok bol pôvodne publikovaný v nemeckom časopise *European Photography*.

ako o pár rokov neskôr. Müller-Pohle rozdeľuje fotografických tvorcov na dve skupiny: na *nálezcov* a *vynálezcov*, pričom „*nálezca pracuje 'za pochodu' ako lovec a zberač [...] Vynálezca naproti tomu pracuje 'v pokoji', podobný usadlému výrobcovi. [...] 'Hľadať a nachádzať' znamená vracat' sa k prírode, 'objavovať' a vynaliezat' smeruje ku kultúre. Vynálezcom sa stáva ten, koho príroda oklamala. Práve to charakterizuje súčasný stav fotografie; skutočnosť, prirodzenosť fotografie zavádza. Ak skutočnosť klame, nezostáva, len ju znova objaviť.*“²⁵¹

Müller-Pohle ďalej konštatuje, že *priama fotografia, fotopurizmus a fotografizmus* prechádzajú krízou etickou i estetickou, ktorých príčinami môže byť strata vierohodnosti média a jeho vzrastajúca redundancia. Istú spásu vidí (s odkazom k rôznym bodovým zlomom v dejinách fotografie) v technologickom rozvoji a „*funkcionalizácii fotografie pomocou počítača*“. Nájdenny či vytvorený obraz tak bude chápaný ako „*jedinečná pralátka, materiál nových objavov*“ pripravený k ďalšiemu autorskému spracovaniu. A až vizionársky v druhej tretine osemdesiatych rokov predpovedá, že „*fotografia budúcnosti je elektronický obraz – obraz, ktorý sa stane syntézou, výtvorom, inscenáciou obrazov predtým získaných a sformovaných do nových súvislostí a celkov. [...] A tak i stratégia inscenovanej fotografie je obrazovou stratégiou budúcnosti.*“²⁵²

Jednou z reakcií, ktoré daný text vyvolal, bol článok podpísaný redaktorskou skratkou RV, uverejnený hneď v nasledujúcom čísle. Autor článku *Poznámka k inscenovanej fotografii* pristupuje k teóriám Müller-Pohleho trochu nedôverčivo, okrem „*výzbroje z odboru informatiky a komunikácie*“ neprinášajú v rámci teórie, podľa jeho názoru, nič zásadne nového. Na margo vyzdvihovania role inscenovanej fotografie upozorňuje, že v roku 1985, Müllera-Pohleho (toho času porotcu súťaže Mladých európskych fotografov) nezaujali fotografie Mira Švolíka, a pritom „*bol Švolík typickým príkladom fotografie inscenovanej, rovnako ako ostatní z jeho partie – celá 'slovenská škola' (študenti dvoch po sebe idúcich 'geniálnych' ročníkov katedry fotografie pražskej FAMU)*“.

Autor článku ďalej pripomína, že už v amatérskej fotografii 70. rokov sa „*uplatňovala scénická štafáž, chápaná ako 'aranžovaná fotografia'*“²⁵³, pričom menuje Tarasa Kuščynského. Na rozdiel od tejto generácie však súdobým mladým autorom pripisuje „*vnútornú obrazovú dynamiku vlastného aranžmá*“ a taktiež subverzívny potenciál ich diel v kontraste s väčšinovou tendenciou: „*Inšpirácia 'dada', kultúrnej anarchie, ktorá i u nás zanechala svoj radostný*

²⁵¹ MÜLLER-POHLE, Andreas. Inscenovaná fotografie. *Československá fotografie*, 1988, č. 5, s. 351. ISSN 0009-0549.

²⁵² MÜLLER-POHLE, Andreas. Inscenovaná fotografie. Tamtiež, s. 351.

²⁵³ Všimnime si, že autor tu nerozlišuje medzi procesom inscenovania (postáv) a aranžovania (predmetov) tak, ako to neskôr urobil napríklad Miroslav Vojtěchovský.

'spár' v tradícii 'poetizmu', je pre to podľa všetkého rozhodujúca. Stojí na inej, životnejšej pôde, než je módné pritakanie novej technológii a 'strojovým procesom'.“ V čom s istou dávkou irónie naráža práve na Müller-Pohleho estetické prognózy zo záveru jeho textu. Svoju úvahu k teóriám nemeckého autora zakončuje RV lakonickým konštatovaním: *„Nemusíme teda inscenovanú fotografiu hľadať, vytvárať, naplňovať. Máme ju dávno predtým, než byla 'objavená' a 'vytvorená'.*“²⁵⁴

Ak by sme sa ešte vrátili k Müller-Pohleho rozdeleniu autorov na „nálezcov“ a „vynálezcov“, veľmi výstižne až lapidárne popisuje rozdielny spôsob tvorby týchto dvoch skupín a predovšetkým dôvody i mechanizmus vlastnej inscenovanej tvorby zo začiatku osemdesiatych rokov jeden z fotografov, Vasil Stanko: *„Súviselo to s nedostatkom zázemia. Zo začiatku štúdia sme nemali vlastné kvalitné fotoaparáty, aby sme išli von a fotografovali vonkajšiu realitu, vytvárali autentické záznamy. Namiesto toho sme si robili skice, scenáre, ktoré sme následne realizovali. Vnútoraná potreba je tak prv, než vidíš obraz. Znamenalo to pre nás vymaniť sa z určitej pasivity. Keď reaguješ na podnety z vonkajšieho sveta, ty tú realitu kradneš. No takýmto spôsobom fotky nekradneš, ale vytváraš. A to sme mali všetci v sebe, už zo strednej školy. Tono videl bordel na koleji, ale jeho nenapadlo nafotiť ten bordel ako krásny. Napadla ho hneď reakcia, nafotiť ten bordel s človekom, ktorý ho spôsobil. A preto toho Pištu priviazal pod ten stôl...*“²⁵⁵

Tento druh myslenia do istej miery popiera prirodzenú – denotatívnu funkciu fotografie zrkadliť objektívny svet a miesto toho nastoľuje snahu preznačiť úlohu média pokusmi o čo najkreatívnejší proces, výsledkom ktorého má byť svet nový. Jednou z kľúčových stratégií (popri postprodukčných vstupoch do fotografií) je konštruovanie predkamerovej reality alebo tvorivá reakcia na nájdenú skutočnosť. Táto stratégia je pri tom chápaná ako „aktívna“ činnosť, vymedzujúca sa voči „pasívnemu“ selektovaniu videného pri priamej fotografii. Je pravdepodobné, že tento typ fotografa úplne nedoceňuje „aktívnu“ zložku priamej fotografie, ktorou je vyhľadávanie obrazu, okamžitá reakcia, alebo naopak, starostlivá voľba uhla záberu, kompozície obrazu či svetla. A nemusí prikladať taktiež dostatočnú váhu obrazovej správe, ktorú takáto fotografia nenápadne na pozadí nesie. Protireakcia v podobe inscenovanej fotografie však na druhej strane môže byť nemenej zaujímavá a významuplná a jej posolstvo nemenej skutočné a naliehavé. Významným výstavným počínom, ktorý sa pokúsil funkčne prepojiť tieto dva tábory – fotografov, ktorí *„sa venujú fotografii manipulovanej a režirovanej“* s tými, ktorí *„sa zaoberajú fotografiou realistickou“*, bola výstava 37 fotografov

²⁵⁴ Pseudonym RV (REMEŠ, Vladimír?) Poznámka k inscenovanej fotografii. *Československá fotografie*, 1988, č. 9, s. 413. ISSN 0009-0549.

²⁵⁵ Rozhovor s Vasilom Stankom, Praha, 22. 7. 2015, redakčne krátené a upravené.

na Chmelnici (1989) v koncepcii Anny Fárovej.²⁵⁶ Určité afinity autorov *Slovenskej novej vlny* k čistej, dokumentárnej fotografii vidí už v roku 1985 aj Antonín Dufek.²⁵⁷

Nie nepodobným spôsobom sa o svojom vzťahu ku skutočnosti vyjadruje Tono Stano, ktorý si pre svoj autorský princíp sformuloval pomenovanie *nová prirodzenosť*. Bežnú realitu sveta nepovažuje za dostatočne skutočnú. Vo svojich fotografiách usiluje o to, „vytvoriť niečo skutočnejšieho než skutočnosť“²⁵⁸. Stano doslova tvrdí: „*Ked' klamem, tak som bližší pravde ako dokumentárna fotografia.*“²⁵⁹ Inštinktívne sa ponára do svojich predstáv, no zároveň racionálne konštruuje, inscenuje. Vďaka svojmu zdravému sebedovetomiu a možno i naivnej dôvere v nevyhnutnosť vlastných fikcií sa mu darí vytvoriť absolútne presvedčivý obrazový svet s jasnými pravidlami nielen pre seba, ale aj pre druhých. Tieto pravidlá sú pritom vystavané na ruinách pravidiel, ktorým práve skončila platnosť. Akoby títo autori rozobrali jasne a pevne skonštruovanú stavbu fotografického obrazu a z toho, čo ešte šlo použiť, impulzívne stĺkli prapodivnú konštrukciu, na ktorú sa, koniec koncov, tiež dalo pozerat'. A navyše i o nej premýšľať. „*Boli akoby mimo skutočnosť, a tým možno omnoho bližšie u nej. Lebo ich fotografie nikdy neboli odrazom vonkajšku, ale jeho znovuvytváraním a zrkadlením ich duševného stavu.*“²⁶⁰ Václav Macek v katalógu k výstave *Fotografie na okraji* trochu prekvapivo, ale dosť výstižne, interpretuje Stanovu tvorbu z hľadiska žánru ako „*prelínanie dokumentu a aktu*“. Toto prelínanie „*ironizuje tradične nadnesené vážne chápanie tvorby a súčasne prináša nezastupiteľné hodnoty bezprostrednosti a sviežej jednoduchosti.*“²⁶¹ Aj

²⁵⁶ Na výstave sa zúčastnili okrem predstaviteľov *Slovenskej novej vlny* napríklad Pavel Mára, Ivan Pinkava, Jindřich Štreit, Jaroslav Prokop, Ivo Gil, Pavel Štecha, Libuše Jarcovjáková, Bohdan Holomíček, Pavel Hečko, Lukáš Jasanský alebo Jan Pohribný.

²⁵⁷ „*Najviac je nutné oceniť kontakt autorov s dnešnou realitou, na ktorom asi bude aj v budúcnosti stáť hodnota tejto tvorby (podobne, ako je tomu pri kreslenom humore). Zatiaľ nehrozí nebezpečenstvo, že by sa títo autori vydali za romantické obzory, za ktorými skončila väčšina predstaviteľov novej vlny. Skôr je pravdepodobné, že sa stanú partnermi tých fotografov, ktorí nachádzajú príznačné motívy dneška priamo na ulici.*“ DUFÉK, Antonín. *Výstava absolventov FAMU*. Katalóg k výstave. Brno 1985, nestraneň.

²⁵⁸ FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Tamtiež, s. 679.

²⁵⁹ MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 8.

²⁶⁰ FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Tamtiež, s. 693.

²⁶¹ MACEK, Václav. *Fotografie na okraji*. Katalóg k výstave. Liptovský Mikuláš, 1984, nestraneň. Macek v tomto texte zotrvačne zahrňuje Tona Stana medzi „bratislavských

s prihliadnutím na prítomnosť tohoto „dokumentárneho“ môže azda Stanislav Ulver o pár rokov o Stanovi napísať, že „zostáva aj napriek lákavým možnostiam inscenácie vždy viac fotografom než manipulátorom“.²⁶²

„Fotografické alternatívy snov nie sú úteky do snov, sú to skôr realizácie vysnených svetov, v ktorých by sa dalo žiť. Môžu vyzerat' groteskne alebo rozprávkovy, sú azda ale vždy reálnejšie než 'reálny socializmus'“.²⁶³ Fotografie týchto ôsmich snivcov sú teda v istom zmysle „útekom z reality“, ale len takým, aby sa do nej dalo vrátiť zadnými dvermi – dvermi, ktoré otvára z druhej strany fotografie divák. Tento „návrat do skutočnosti“ je na fotografiách umožnený niekoľkými spôsobmi. Prvým z nich je *kombinácia inscenovaných alebo aranžovaných a autentických prvkov*, teda, zjednodušene povedané, prepojenie imaginatívneho a dokumentárneho princípu fotografovania. Najčastejšie ide o ľudské postavy inscenované do mierne upraveného alebo úplne prirodzeného prostredia interiéru, kde je miera autenticity celého výjavu nejasná a preto dráždivá. Akokoľvek môže byť fotografia nahej ženy spiacej v polici nad stolom fantazmagorickým „útekom zo skutočnosti“, rovnako dobre môže fungovať aj ako autenticky zdokumentovaná situácia z intenzívneho študentského života. A dokonca sa tieto dve interpretácie vôbec nemusia vzájomne vylučovať.

Ďalším spôsobom prinavrátania obrazov do reality je *inscenovanie seba samých* do vlastných obrazov. Na prvý pohľad nepodstatná vec, vyplývajúca z čisto praktického dôvodu – z nedostatku modelov – sa z dlhodobšieho hľadiska ukáže ako významotvorná. A to i napriek tomu, že tváre postáv často nie sú úplne viditeľné a ani samotné fotografie nie sú spravidla založené na ich individuálnych výrazoch. V tejto súvislosti je na mieste zmieniť aj individualitu tiel, ktorú začíname postupne vnímať a uvedomovať si ju. Pri rozsiahlejšom prezeraní a porovnávaní fotografií viacerých autorov súčasne (napríklad pri návšteve skupinovej výstavy) sa dostaví zdanie akejsi „kolektívnej identity“ fotografických obrazov, spôsobenej nielen príbuznosťou imaginatívneho jazyka autorov, ale taktiež dôverne známym „obsadením“ nemenej známych priestorov. Postavy presúvajúce sa z fotografie do fotografie a zo súboru do súboru navodzujú pocit autenticity a uveriteľnosti vymýšľaných príbehov. Priestor pre imagináciu je tu znepokojivo pootvorený a prelieva sa zo snímky do snímky. Divák ju preto nepokladá za samoučelnú a aktívne sa snaží porozumieť významu obrazu.

autorov“, napriek tomu, že V Bratislave žil len niekoľko rokov počas štúdia na strednej škole a bezprostredne po ňom.

²⁶² ULVER, Stanislav. Čtyřicet devět v Kolíně (tentokrát nad Rýnem). Nezistený zdroj. 1990.

²⁶³ DUFEK, Antonín. *Realita a sen*. In: Třetí strana zdi. KANT a Moravská galerie v Brně, Brno 2008. Nestraneň. ISBN 978-80-86970-84-4.

Rozprávači a básnici. Epické a lyrické aspekty obrazu.

Veľmi frekventovaným pojmom v rámci textov týkajúcich sa fotografií autorov *Slovenskej novej vlny* je slovo *poézia* alebo *poetický*, a to najčastejšie v súvislosti s „najbásnivejšími“ autormi Mirom Švolíkom a Petrom Župníkom. Obaja fotografi, každý svojším spôsobom, či už formou inscenácie alebo tvorivého zásahu do priamej fotografie, sa vzdialili realite do takej miery, že ich fotografie čítame s vedomím „ne-viery“, ako by ani nikdy nebola ich predobrazom. Určite nás preto neprekvapí, že práve Župník a Švolík majú na svojom konte najviac fotografických ilustrácií beletristických kníh (prinajmenšom fotografiou na obálke). Fotografie s výraznou imaginatívnou zložkou sa s obľubou uplatňovali ako obrazový komentár k básňam i v novinách a časopisoch. Ilustrovať poéziu fotografiou si autori vyskúšali už počas svojich štúdií, kedy bola ilustrácia básnickej zbierky s výslednou podobou fotografickej knihy jedným z cvičení.²⁶⁴

Aký je teda vzťah poézie, ako druhu slovesného umenia, a obrazu? Akým spôsobom je možné nazvať obraz básnickým alebo poetickým? Čiastočne sme si už odpovedali úvahami o imaginatívnom umení. Poézia je literárnym druhom, ktorý pracuje v maximálnej miere s obraznosťou, ktorá je vyvolávaná (na rozdiel od veľkorysej románovej štruktúry) zväčša minimom textu. Miera sugescie, ktorú poézia v mysli čitateľa vyvolá, je pritom veľká. Čitateľ je takýmto spôsobom nábádaný alebo nútený vytvárať si vo svojej mysli vlastné obrazné predstavy. Tento mechanizmus môže fungovať i akosi spätne. Podobne, ako keď krajinu (po skúsenosti s krajinomalbou) nazývame malebnou – čiže „hodnou namalovania“, tak i fotografický obraz môžeme nazvať poetickým, lebo v našej mysli naplnenej skúsenosťou s poéziou odkazuje k neexistujúcej básnickej štruktúre, ktorá ho mohla vyvolať.

Azda by sa dal vstup poézie do fotografického obrazu uchopiť na dvoch úrovniach, ktoré so sebou ale úzko súvisia. Prvá z nich je ikonická a druhá textová. V *ikonickej rovine* ide väčšinou o obraz silne evokujúci básnickú predstavu, predovšetkým svojou nejednoznačnosťou zakódovanou v použiteľnom symbole, analógii či metafore²⁶⁵, nevnučujúcou príliš konkrétnu predstavu, (čo je v prípade

²⁶⁴ Rudo Prekop ilustroval básnickú zbierku *Miroslava Válka Dotyky*, Peter Župník svoje vlastné verše *Krajina citov*, Kamil Varga básne *Petra Flida*. Okrem samotného tlmočenia literárneho obrazu do fotografického si študenti pri tomto zadaní osvojili grafickú prácu s textom, či už strojopisným alebo písaným ručne. Uvažovanie o kompozičných vzťahoch textu a obrazu niektorým z nich napomohlo v neskoršej schopnosti tvorivo manuálne vstúpiť do plochy fotografie či jej bieleho okraja.

²⁶⁵ Je pozoruhodné, ako často sa slovenské umenie charakterizuje prívlastkami vypožičanými z literárnej poetiky. Prenos symbolu či alegórie do sféry vizuality si podrobnejšie všíma Aurel Hrabušický: „*Slovenské kultúrne prostredie zrejme podnecuje obrazné vyjadrenia tohoto druhu. Možno to súvisí s oným základným melancholickým akordom slovenského umenia,*

fotografie o to komplikovanejšie). S tým súvisí i prevaha istej vizuálnej atraktivity na úkor intelektuálne sofistikovanej formy. Fotografie Petra Župníka „*tvorca nového poňatia metafory vo fotografii*“²⁶⁶, spadajú pod túto definíciu veľmi presne. „*Vzniká silové pole napätia medzi správou o veci a jej poetizáciou. Miernymi posunmi, nepostrehnuteľnými odchyľkami od normálneho videnia a ľahkými farebnými zásahmi opúšťajú čiernobiele fotografie svoju vierohodnosť a ponúkajú nám pohľad do tajuplnej a nevedomej oblasti imaginácie. [...] Len malý úkrok stranou, len malé vychýlenie stačí k prechodu od skutočnosti ku snu, k premosteniu popisu smerom k fantastičnu.*“²⁶⁷ Z rétoriky, ktorú zvolila Anna Fárová pri reflexii Župníkovho tvorivého prístupu, jasne vyplýva, že fotografie vníma z pozície blízkej surrealizmu. Tento postreh potvrdzuje i zastrešenie jeho tvorby teigeovským „vnútorným modelom“. „*Peter Župník dáva jasne prednosť vnútornému modelu pred vonkajším, nakoľko mu ide o proces poetizácie a o vytváranie inej skutočnosti, o hľadanie tajomstiev v priestore a čase, vo svete prirodzenom i umelo vytvorenom. [...] Je veľmi osobitým fotografom, imaginatívnym básnikom nevšednej invencie.*“²⁶⁸ Pravdepodobne prvá zo Župníkových domalieb²⁶⁹ nesie názov *Mám rád rozprávky* (1985/2002), iná zase *Rozprávky tisíc a jednej noci* (1991). Václav Macek ale upozorňuje na možné riziko v analogickom prisudzovaní literárnych žánrov. „*Niekedy sa o Župníkových dielach hovorí ako o rozprávkach. Ale to je zavádzajúce. Podobne, ako keby sa o ňom hovorilo, že je rozprávač príbehov, keď v skutočnosti je básnik používajúci prózu.*“²⁷⁰ Macek takýmto spôsobom výstižne pomenúva paradox, že práve snímky Petra Župníka sú najtesnejšie späté s vonkajšou realitou (prózou), ktorú neinscenuje, ale nachádza a následne pretvára básnickým gestom (domalbou)²⁷¹.

neurčitým smútkom a nostalgiou, možno ale aj s prílišnou odovzdanosťou osudu a teda s malou pribojnosťou ducha, nechotou ísť veciam na koreň, nepriamo ich pomenovať. Obrazné pomenovania a vôbec symbolické myslenie sa ešte vzťahuje k prvotnej nerozlišiteľnosti predstáv. Nie náhodou sa na Slovensku nedarilo filozofii – tá totiž nepripúšťa synkretizmus, ktorý naopak v umení nie je na prekážku“. HRABUŠICKÝ, Aurel. *Okrajová kultúrna křížovatka ako pôda slovenského mýtu*. Tamtiež.

²⁶⁶ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Tamtiež, s. 10.

²⁶⁷ FÁROVÁ, Anna. In: MACEK, Václav. *Peter Župník*. Tamtiež, nestraneň.

²⁶⁸ FÁROVÁ, Anna. In: MACEK, Václav. *Peter Župník*. Tamtiež, nestraneň.

²⁶⁹ V tomto nepanuje jasné stanovisko.

²⁷⁰ MACEK, Václav. *Peter Župník*. Tamtiež, nestraneň.

²⁷¹ Princíp manuálneho dotvárania pozitívov použil už v roku 1982 Michal Pacina, v slovenskom výtvarnom umení boli podobne vytvárané *Konfrontáže* Rudolfa Filu.

Čo to znamená? Neznamená to, že básnická imaginácia bujnie tam, kde je možnosť a pravdepodobnosť jej „uskutočnenia“ najvyššia? Tam, kde pomocou priblíženia známeho nachádzame a znovuprežívame svoje vlastné zážitky a pocity? „*Veci na jeho fotografiách nie sú tým, čím sa zdajú byť, ako sme na ne zvyknutí, ale tým, čím sú naozaj...*“²⁷²

Podstatne odlišným prípadom realizácie poetiky vo fotografii je tvorba Mira Švolíka. Tam, kde je Župník poeticko-imaginatívny, je Švolík naratívny. Skôr než by navodzoval pocit či predstavu, predkladá prostredníctvom interaktivity postáv príbeh, konanie, dej. Viac než jednotlivé metafory sú tu dôležité metaforické situácie.²⁷³ Príbehy rozprávané Švolíkom sú pritom do takej miery všeobecné a všeplatné, aby sa s nimi dokázal stotožniť každý divák napriek časovým i priestorovým spektrom. Václav Macek vymedzuje v autorovej práci s príbehom posun, ktorý v Švolíkovom diele zaznamenal v priebehu jeho štúdia: „*Na konci sedemdesiatych rokov slúžil príbeh najmä na vyjadrenie pocitu. Neskôr akoby sa osamostatnil a stal sa príbehom samým pre seba. Lyrické aspekty ostali, ale do popredia vystúpilo snívanie s otvorenými očami, rozprávačstvo a rozprávkarstvo. Švolík sa z lyrika, ktorý využíval epiku, stal epikom nevzdávajúcim sa lyriky.*“ Pri strete vonkajšej a vnútornej skutočností dáva Švolík „*...v realite plný priestor irealite. Obidva svety sú rovnocenné, rovnako skutočné.*“²⁷⁴

Miro Švolík svojím originálnym autorským jazykom inšpiroval českých, slovenských i zahraničných teoretikov fotografie k rôznorodým asociáciám, prívlastkom a pomenovaniám, medzi ktorými dominujú práve pojmy ako *poézia*, *rozprávanie*, ale i hra či divadlo. Spomínané výrazy majú svoj význam tiež v tom, že sú aplikovateľné aj na mnohé fotografie ostatných autorov, a tak sú často používané aj pri všeobecnejšej charakteristike tvorby celej generácie. Mira Švolíka môžeme aj z tohto dôvodu považovať v istom zmysle za „charakteristického predstaviteľa“ tejto skupiny. A. D. Coleman si u neho všima práve onú naratívnu líniu tiahnucu sa naprieč fotografiami a podľa neho Švolík „*prezentujúci sa svetu ako fotograf, je vlastne 'rozprávač'*“²⁷⁵. Podľa Dufeka, princípom tvorby Mira Švolíka „*...je poetizácia. Často ironická a erotická*“.²⁷⁶ Anna Fárová píše, že „*Miro Švolík je básnik a svoje básne tvorí pomocou*

²⁷² MACEK, Václav. *Peter Župník*. Tamtiež, nestranené.

²⁷³ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Tamtiež, s. 50.

²⁷⁴ MACEK, Václav. *Miro Švolík*, Tamtiež, s. 8.

²⁷⁵ COLEMAN, A. D. *New York Observer*, 19. 2. 1996.

²⁷⁶ DUFEK, Antonín. *Vize*, Tamtiež.

fotografie“²⁷⁷. V. Macek s A. Hrabušickým podobne konštatujú, že: „*podstatou Švolíkovej fotografickej tvorby je poézia*“. Zároveň ale charakter jeho poetiky upresňujú. Jej podstatou je: „*inšpirácia divadelnými konvenciami, umeleckým druhom, v ktorom herec môže byť aj stoličkou aj morskou vlnou aj písmenom. Určite platí, [...] že je najrežisérskym typom svojej generácie [...] Splynutie fotografických a divadelných konvencií je základom Švolíkovej tvorby*“.²⁷⁸ O poetike a divadle sa zmieňuje taktiež Jiří Šerých, ktorý Švolíkovi prisudzuje „*originálne poetické videnie*“. Píše, že všetky jeho snímky „*s nezameniteľným švolíkovským rukopisom vychádzajú z priestorovej a pohybovej ilúzie, takže až na zastavený pohyb majú vo svojej skratke mnoho spoločných znakov s pantomímou*“.²⁷⁹

Asociácia s divadlom nás môže priviesť k sledu živých obrazov, scén, ktoré nadväzujú jedna na druhú a spolu vytvárajú dej. Práve dôraz na vzťahy medzi postavami, rozvíjanie deja, príbehu, robia zo Švolíka rozmarného novelistu. Ak Macek pokladá Župníka za básnika vyjadrujúceho sa prózou, potom Švolík je dozaista prozaik so špecifickou poetikou. Švolíkova záverečná práca „*Môj život človeka*“ je toho príkladom par excellence. Uchopiť fotografiu ako simuláciu príbehu vizualizovaného pomocou obsiahleho fotografického súboru bolo v československej fotografii osemdesiatych rokov neobvykle odvážnym počínom. Obvykle každá fotografia tvorila autonómne univerzum²⁸⁰, prípadne bola súčasťou „cyklu“, ktorý ohraničoval autorovu tvorivú periódu alebo konzistentnejšiu výpoveď. Jednotlivé fotografie mohli tvoriť akýsi „celok“, ale býval to celok súdržný väčšinou na základe nejakého formálneho kľúča, prípadne zastrešený všeobecnejšou myšlienkou. Švolík vinie týmto svetom „rozprávanej fotografie“ naratívne vlákno, vytvára obrazový seriál s jasným začiatkom i koncom.

Vo svojej úvahe nad premenami fotografie šesťdesiatych rokov Václav Macek poukazuje na vstup sekvencií, seriálov a cyklov do fotografického média, a to ako v inscenovanej fotografii, tak aj vo fotografii inšpirovanej konceptuálnym umením. Podľa jeho slov aranžovaná fotografia siahla po neskutočných príbehoch

²⁷⁷ FÁROVÁ, Anna. In: *Cesta do středu*. Tamtiež, s. 11.

²⁷⁸ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Tamtiež, s. 50.

²⁷⁹ ŠERÝCH, Jiří. Čtyři kalendáře v netradičním pojetí. *Československá fotografie*, 1987, č. 12. s. 548. ISSN 0009-0549.

²⁸⁰ Toto chápanie fotografického obrazu ako formálne i obsahovo do seba zacykleného autonómneho celku bolo charakteristické predovšetkým pre amatérsku scénu. Na princípe bodovania jednotlivých fotografií prebiehali i súťaže AMFO.

a tým podnietila rozvoj *epickej fotografie*.²⁸¹ Pojem „epický“ by sa dal azda v tejto súvislosti zastúpiť výrazom „naratívny“, rozprávačský. Na rozdiel od reportážnych cyklov, zaznamenávajúcich určitú udalosť rozvíjanú v čase, ktorú sme schopní na základe skúsenosti spätne rekonštruovať v jej celistvosti (a domyslieť si dej prepadnutý „v medzerách“), fiktívny príbeh je na fotografiách doslova vystavaný a do nich i špecificky vtlačený²⁸².

Obrazový priestor v dejinách fotografie fungoval ako miesto, kde sa niečo javí (napríklad inde prebiehajúci dej), nie miesto, kde sa niečo deje. Žánrové limity reportáže, prípadne dokumentárnej fotografie pomerne presne určovali akčný rádius kreativity umelca a poskytovali pomerne málo priestoru na rozvíjanie fiktívnych realít, ktoré by neboli už predom obsiahnuté v snímanej skutočnosti. Inscenovaný dokument crewdsonovského typu v tej dobe neexistoval a ani nebolo vytvorené ideové podhubie na to, aby vznikla potreba ho realizovať²⁸³. Priestory fotografie v tvorbe *Slovenskej novej vlny* sa naraz začali predstavovať ako scény vyhradené príbehom nie zachyteným, ale úplne vymysleným. Obraz pritom nepreberá mimikry filmového rozprávania, ale dramatickú nadsádku divadla vrátane hercov a kulís. Nie je náhodným výrezom skutočnosti. Starostlivé komponovanie, nereálnosť a i faktická nezmyselnosť týchto obrazov je úplne priznaná. Deje sa tak, ako sa môžeme domnievať, okrem čistej radosti z tvorby, i v snahe naštrbiť nepriestupnosť sveta dokumentárneho a výtvarného.

Švolíkovo inscenovanie do imaginárneho dvojrozmerného priestoru (na plochu dlažby) akoby upomínalo na iluzívnu povahu fotografie, ktorá každý typ priestoru skresleného perspektívnym videním preklápa do plochy, aby tak poukázala na samú seba. Princíp fotografie ako „zrkadla duše“ ani „okna do sveta“ tu príliš nefunguje. Bližšími optickými systémami sú azda ďalekohľad, mikroskop či kaleidoskop, približujúce, posúvajúce či oddiaľujúce, trieštiace či inak skresľujúce skutočnosť. Hra „na ako“ dráždi imagináciu, ale zlomyselne nepredstiera. Tento moment si všíma Václav Macek, keď zdôrazňuje „záujem o

²⁸¹ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Tamtiež, s. 6.

²⁸² Konceptuálnejšie ladené cykly lavírujú väčšinou niekde na pomedzí týchto dvoch efektov, podľa miery závislosti na vonkajšej realite. Porovnaj napr. Michal Kern, *Akcia so snehovou guľou* (Terén II), 1983.

²⁸³ M. Vojtěchovský o ňom píše: „*Inscenovanosť týchto fotografií sa rovná odhaleniu potenciálnej podoby (obrazu) toho, čo má byť bežným scénovaním vytesnené a čo tieto fotografie ako (umelecké) obrazy nezachycujú síce priamo, ale čo nám práve preto umožňujú prežiť s o to väčšou intenzitou.*“ VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav; VOSTRÝ, Jaroslav. *Obraz a príbeh. Scéničnosť ve výtvarném a dramatickém umění*. KANT, Praha 2008, s. 128. ISBN 978-80-86970-86-8.

štruktúrálnu fotografiu“, ktorý má v kombinácii s figurálnou inscenáciou za následok práve spochybnenie konvenčnej iluzívnosti fotografie.²⁸⁴

Ak sme sa doteraz venovali „obrazovej epike“ v dlhších fotografických sériách, sústreďme teraz pozornosť na fotografický *diptych*. Namiesto reťazca nadväzujúcich obrazov bývajú niekedy fotografie prezentované vo dvojiciach vytvorených na základe analógie či metafory. Na pozadí týchto literárnych figur potom uskutočňujú svoje významy Opät' ide o princíp často využívaný v poézii, možno preto vyhovoval práve Petrovi Župníkovi. Ten ho objavil intuitívne v roku 1984 v kontakte s hotovými fotografiami, keď chystal výstavu pre galériu Fotochema, ktorú potom príznačne nazval *Dvojice*. V Župníkovej prvej monografii, ktorá bola taktiež postavená na princípe výstavne osvedčených spojitostí, cituje jej autor Václav Macek Vladimíra Birgusa, ktorý v súvislosti s výstavou píše o „vtipnej konfrontácii nečakaných tvarových podobností“. Macek takúto „ľahkovážnu“ interpretáciu neprijíma a tvrdí, že zďaleka nejde len o predvádzanie zručnosti alebo zmyslu pre vtip. Predkladá názor, že ich tvarová podobnosť „je len kľúčom pre čosi závažnejšie: pre koncepciu vesmírnej harmónie“²⁸⁵. Podstatu tvorby analógií vníma ako prostriedok uvedomenia si súvisu vecí, zobrazenia jednoty sveta, ktorý je ich „rozsiahlym príbuzenstvom“.

Otázka, ktorá sa (konkrétne u Župníka) ponúka, je, do akej miery tieto dodatočne prisúdené vzťahy prehlbujú pôvodné významy fotografií, a do akej miery ich utlmujú v prospech diváckeho potešenia z objavenia atraktívnej analógie. Hrozí riziko reálnej neutralizácie sily oboch snímok. Izolovaná dvojica fotografií vždy pôsobí akosi fatálne. Jedna fotografia hovorí druhou, protirečí jej, stupňuje ju, alebo ubíja.²⁸⁶ Z pôvodne silnej, nezávislej fotografie, zachytenej ako svojbytný, sám sebou opodstatnený výjav, sa môže takýmto spôsobom jeho význam zredukovať na polovicu prirovnania, ktorá bez svojho pandantu stráca zmysel. Na druhej strane by sme mohli podobne uvažovať i o vzťahu vo vnútri jeho fotografií, ktorých vznik prebieha spravidla vo dvoch fázach, pričom prvotné zachytenie obrazu (aspoň u väčšiny fotografií) nepredpokladalo následnú domalbu. V tomto prípade sme samozrejme nútení rešpektovať autorovu finálnu predstavu o podobe snímky, ktorá má v niektorých prípadoch nejednotnú formu, (keďže na základe jedného negatívu vzniklo viacero fotografií s individuálnou

²⁸⁴ Petr Klimpl upozorňuje na spojitosť Švolikovej autorskej stratégie s vizualitou ploškového filmu.

²⁸⁵ MACEK, Václav. *Peter Župník*. Tamtiež.

²⁸⁶ Princíp fotografických diptychov bol použitý v prvých dvoch Župníkových monografiách. Aj s týmto vedomím sa autori publikácie *Peter Župník*, Torst 2010 „vzdali lákavej možnosti upriamovať pozornosť adresáta na ľúbivé „kúzlo nechceného“ a namiesto navodzovania mätúcich väzieb uprednostnili vyváženejšie 'rozloženie síl' v obrazovej skladbe knihy“.

domal'bou). V prípade diptychov ide však o voľnejší prístup k fotografiám, kedy sa autor striktné nedrží raz objavených asociácií, môže si dovoliť vyňať fotografie zo zaužívaných schém a prepožičať ich novým výstavným i publikačným kontextom.

Ďalšou z ciest k poetizácii fotografickej výpovede je aj vychlipovanie významu z fotografie vo forme *popisky*²⁸⁷ či *krátkeho textu*, ktorý sa často vynára na povrch priamo v obraze, prípadne sa presúva na biely okraj fotografie či na paspartu. Táto metóda manuálneho vpisovania výrazne napomáha naratívne spôsobu vnímania fotografií a plní podobnú funkciu ako medzitulky v nemom filme. Krátky text spravidla tvorí názov snímky (Varga: *Žalospevy*), inokedy formou slovnej hračky poukazuje na jej obsah (Prekop: *Dik-obraz*) alebo stručne opisuje jej vnútorný dej (Švolík: *Môj život človeka*, Pavlík: *Ernest už fakt nevie, čo by urobil*). V niektorých prípadoch podporuje sekvenčný charakter naratívneho vlákna tým, že všetky jednoslovné popisky usporiadané v správnom poradí súboru tvoria spolu zmysluplnú vetu, (Švolík: *Vývoj. Kam Sa Len Uberáš?*), inokedy je veta delená pod jednotlivé snímky tak, že popiska nedáva samostatný význam (Švolík: OBČAS SK, ÚŠAM NA, DVIAZAŤ, KONTAKT, Y S INÝM, I CIVILI, ZÁCIAM, I ČLOVE, KA)

V predchádzajúcich vlnách inscenovanej fotografie 60. a 70. rokov (a v inštitucionalizovanej amatérskej fotografii i dodnes) boli názvy fotografií veľmi časté. Mali za úlohu „dovysvetliť“ fotografiu, resp. pomocou textu dosadiť chýbajúci obsah, posolstvo či vôbec opodstatnenie obrazu. Táto snaha dodať fotografii vážnosť má korene ešte v 19. storočí, kedy naratívne názvy mnohých piktorialistických snímok boli nevyhnutným kľúčom k pochopeniu obsahu, stvárnenému často formou alegórie. Okrem informatívnej funkcie však má názov pre fotografiu ešte inú významnú úlohu. Hovorí o tom, že fotografia nie je len mechanickou reprodukciou skutočnosti, nezobrazuje len to, čo stálo pred objektívom, ale že má schopnosť komunikovať nepriamo a konštituovať veciam nové významy, rovnako ako maliarstvo. Roztvárať pole pre imagináciu, v ktorom

²⁸⁷ Ján Šmok vo svojej publikácii *Akt vo fotografii*, upozorňuje na nebezpečenstvo lákavého nutkania dávať fotografiám názvy, predovšetkým preto, že „*názvom totiž môžeme aj niečo predstierať, čo v obraze nemožno nájsť, čo obrazove nie je vyjadrené*“. Kládne si otázku, aký názov by mal teda fotografický akt mať. Upozorňuje, že „*od aktu k nahej žene je iba krôčik a že nahá žena alebo dokonca nahý muž v spojení s poetizujúcim názvom môžu byť zdrojom neprekonateľnej zábavy*“. Týmto tvrdením zároveň Šmok ukazuje, ako nepredstaviteľná pre neho bola myšlienka spojenia humoru s „aktom“ a súčasne, z iného uhlu pohľadu, ako málo z „aktu“ v skutočnosti obsahujú odľahčené fotografie nahých figúr autorov *Slovenskej novej vlny* s mnohokrát humornými názvami. Šmok však súčasne potrebu pridať fotografii názov obhajuje. „*Hovorí sa, že najlepšia je taká fotografia, ktorá obstojí bez názvu. To je jednostranné tvrdenie. [...] Správne má znieť, že hodnota fotografie nevzniká názvom, že je skrytá v nej samej*.“ ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Osveta, Martin 1986.

prostredníctvom reálneho nakoniec hovorí o možnom. Antonín Dufek v katalógovom texte k výstave *Vize* upozorňuje na spätosť hravých snímok Martina Štrbu s ich názvami.²⁸⁸ „*Akoby u Štrbu názvy mnohokrát predchádzali obrazom, ktoré sa tak stávajú ilustráciami.*“²⁸⁹

Text vo fotografiách však neslúži len ako popiska v zmysle informácie alebo ako súčasť konceptu diela. Rukou písaný „font“ dodáva fotografickým obrazom okrem jedinečnosti každého exempláru súčasne i dojem autentickosti, skicovitosti, nahodenosti, umeleckej ne-vážnosti. Zároveň môžeme povedať, že nánosmi času sa i tento, vtedy iste provokatívny prvok stáva skôr grafickým akcentom, charakteristickým pre tvorbu tejto skupiny, ktorý pod čiernobielymi zväčšeninami pôsobí dokonca úhľadne až kaligraficky.²⁹⁰ Doteraz predstaveným charakteristikám sa do istej miery vymyká tvorba Jana Pavlíka, u ktorého sa text impulzívne rinie cez fotografie v podobe automatického zápisu viac-menej nesúrodých myšlienok či ich útržkov. Môžeme medzi nimi často nájsť aj krátke básne a slovné hračky. Metódou tvorby aj výslednou podobou kombinujúcou na ploche písmo a obraz, sú jeho koláže podobné niektorým formám dadaistickej poézie, aj keď namiesto strojopisu dominuje obrazu expresívny rukopis perom či fixkou. Napriek tomu, že autor pri tom nerešpektuje žiadne zásady vzťahu medzi

²⁸⁸ Tu je potrebné zmieniť veľký vplyv amerického fotografa Duana Michalsa na celú generáciu. Michals sa vyjadruje pomocou série na seba úzko nadväzujúcich obrazov – rozfázovanej časovej sekvencie pripomínajúcej princíp komiksu. Tieto jeho snímky bývajú sprevádzané ručne písaným textom, často vo forme „básní v próze“, či krátkych zamyslení. „*Esejistický charakter Michalsových obrazových sekvencií je však nápadný [...] obrátenou polaritou obrazu a textu. Meditatívne komentáre používajú 'autentizované' odtlačky skutočnosti len ako oporný bod pre osobitú slovnú metaforiku. [...] Michalsove fotografie nie sú na prezeranie, ale – na čítanie.*“ REMEŠ, Vladimír. Rozmluvy s Bohem. Duane Michals. *Československá fotografie*, 1992, č. 5, s. 9. ISSN 0009-0549. Obsahové posolstvo je tu nesené textom, fotografický obraz zastupuje úlohu dôkazu, skoro až ilustrácie literárneho útvaru. Naproti tomu fotografie autorov *Slovenskej novej vlny* boli vždy založené predovšetkým na obraze a napriek občasnej spontánnosti a ne-vážnosti, ktorá viedla k ich vzniku, sú z formálneho hľadiska veľmi prepracované a technicky kvalitne prevedené. Jednotlivý obraz ale (na rozdiel od „sekvenčného“ charakteru Michalsových snímok) funguje vždy samostatne. Je síce súčasťou celku, príbehu, no nepodriaďuje sa mu. Pomáha skladať význam súboru, ale jeho vlastný význam je imanentný. Býva sprevádzaný textom (písaným ručne, kapitálkami), ale má nad ním zároveň nespornú prevahu.

²⁸⁹ DUFEK, Antonín. *Vize*. Tamtiež, nestránené.

²⁹⁰ Na druhej strane, forma kapitálok vo fotografiách *Slovenskej novej vlny* odkazuje viac k detskému písmu, na rozdiel od Michalsa, ktorého písané písmo asocjuje skôr formu denníkov alebo listov.

písmom a obrazom, dosiahnutá kompozícia nikdy nestráca intuitívnu vizuálnu logiku.²⁹¹

Naratívna či básnivá zložka obrazu inscenujúceho fiktívnu skutočnosť býva v tvorbe *Slovenskej novej vlny* teda kódovaná dvojito. Pomocou samotného obrazu (či reťazca obrazov) artikulujúceho túto skutočnosť, ale i pomocou textu, ktorý určité obrazové predstavy vyvoláva (alebo pomáha vyvolávať) v myslí diváka. Automatizovaný slovný tok či výstižný literárny obrat tak spoluvytvára imaginatívny účinok obrazu a svojou vizuálnou rovinou (typ písma a jeho usporiadanie v rámci kompozície fotografie) súčasne spätne ovplyvňuje celkové obrazové vyznenie diela. Avšak poetický stret medzi svetmi – reálnym a fiktívnym – sa neodohráva len v zreťazených líniách súborov, vo fotografických tandemoch či v napätí medzi obrazom a textom. Uskutočňuje sa aj v mikropriestore každej jednotlivjej fotografie.

Hra / humor / absurdita. Hľadanie stratenej positivity.

„Na FAMU sa ľudia brali nesmierne vážne – mne to prišlo smiešne. U mňa všetko prebiehalo formou hravosti. Svet je tak vymyslený, že sa o nás postará. My máme na starosť sa hrať, a tým sa prejavovať. Aj to negatívne môže vyprovokovať reakciu, ktorá je pozitívna. Ja som mal chuť ich presvedčiť o tom, že z tej radosti vznikajú veci, ktoré majú presah a môžu byť povznášajúce. Ten spor končil zmierom, ináč by som tú školu nedokončil.“²⁹² Tieto slová Tona Stana svedčia o dôležitosti miesta, ktoré v tvorbe *Slovenskej novej vlny* zastáva princíp hry a s ňou spojený pocit radosti, uvoľnenia, smiechu, positivity, ale miestami tiež irónie a absurdity.

Moment hry a hravosti vo fotografii vychádza opäť z princípov imaginácie a inscenácie. Prípadné naliehavé posolstvá však odľahčuje vedome detská až insitná estetika, ktorá zároveň legitimizuje istú neprirodenosť a kľčovitosť konštruovaného sveta. Podľa teoretickej koncepcie Eugena Finka, ktorý v hre vidí symbol sveta a ontické zdanie, „...základným štrukturujúcim zmyslom hry je hrové zdvojovanie (reduplikácia) medzi realitou a ilúziou, ktoré je možné donekonečna obmieňať. [...] Významným rysom hry je reverzibilita, schopnosť návratu z ilúzie späť do skutočnosti, respektíve podvojnú vedomie, vedomie skutočnosti a zdanie, ktoré vychádza zo špecificky ľudskej imaginačnej

²⁹¹ FIŠEROVÁ, Lucia L.; POSPĚCH, T.: *Slovenská nová vlna. 80. léta*, KANT, Praha 2014, s. 124. ISBN 978-80-7437-123-3.

²⁹² Tono Stano. Diskusia: *Milota Havránková a jej vplyv na vznik a tvorbu Slovenskej novej vlny*. Tamtiež.

schopnosti.“²⁹³ Hru pritom nemusíme chápať výlučne v zmysle aktívnej participácie v nej (v podobe hercov alebo „hrajúcich sa“), ale môžeme ju aplikovať aj na skúmané fotografie a vnímať ju z pozície režiséra (umelca) a diváka, ktorého úlohou je túto hru sledovať a rozkódovať. Fink tvrdí, že akokoľvek sa zdá hra ako „neskutočná“ činnosť, zrkadlí istým spôsobom svet a toto zrkadlenie nie je len pasívnou imitáciou, ale určitou interpretáciou, ktorá vyžaduje našu plnú účasť vo svete. „*Aby sme porozumeli hre, musíme poznať svet, a aby sme porozumeli svetu ako hre, musíme ešte hlbšie vhliadnuť do sveta.*“²⁹⁴ Tento hĺbkový ponor do sveta, nie nutne filozofický, ale i zmyslovo-intuitívny, sa takto môže stať relevantnou myšlienkovou základňou i pre ten najabsurdnejší obraz. „*Hranie samotné nič nerozhoduje, ale rozmanitým spôsobom kopíruje život, v ktorom tak či onak rozhoduje každý okamžik. Nevážnosť hry záleží naopak v tom, že iluzívnym spôsobom napodobňuje vážnosť života.*“²⁹⁵ Zdanlivo odľahčená hra tak je v skutočnosti schopná odrážať reálnu a naliehavú skutočnosť, čo zohrá podstatnú úlohu pri našich ďalších úvahách.

Pri písaní o princípoch hry nejde obísť jeden z najzaujímavejších výstavných počinov *Slovenskej novej vlny*, výstavu *Hra na štvrtého*. V tejto chvíli sa zameriame na prítomnosť herného momentu.²⁹⁶ Jedným z dôvodov vzniku tohto, dnes už legendárneho, projektu bola azda snaha o výtvarné osvojenie si princípu hry deklarováním programovej naivity a vzdoru voči pravidlám (charakteristickej skôr pre deti, pubescentov a adolescentov). Diela fotografov nastupujúcej fotografickej generácie akcentujú rozpad funkčnej telesnej štruktúry, parcializáciu tela na samostatne fungujúce znaky a snažia sa o jeho spätné skladanie podľa ľubovoľných kritérií. Traja autori, Tono Stano, Michal Pacina a Rudo Prekop, v priebehu roku 1986 fotografujú presne týmto spôsobom ľudské telo, ktoré si medzi sebou delia podľa vopred stanoveného princípu: v množstve variácií fotografuje Rudo Prekop vždy hlavy, Michal Pacina trupy a Tono Stano nohy. Tieto snímky vo vzájomných kombináciách následne usúvzťazňujú vertikálnou inštaláciou, čím vznikajú niekedy súvislé, inokedy len evokované figúry. Výsledok výstavne prezentujú v roku 1986 v galérii Fotochema pod kurátorským vedením Anny Fárovej.

²⁹³ Ďalej pozri: FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. Český spisovatel, Praha 1993. ISBN 80-202-0410-5. FINK, Eugen, *Oáza štěstí*. Mladá Fronta, Praha 1992. ISBN 80-204-0224-1. Citované podľa: BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace a kultura*. Univerzita Karlova, Karolinum, Praha 1996, s. 56–57. ISBN 80-7184-162-5.

²⁹⁴ FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. Tamtiež, s. 78, 98.

²⁹⁵ FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. Tamtiež, s. 96.

²⁹⁶ Výstava ako taká bude predmetom analýzy jednej z ďalších kapitol.

Prvok hry je v tomto unikátnom projekte obsiahnutý v samotnom princípe tvorby, skladby a i výslednej inštalácie. Fotografie, vznikajúce úplne nezávisle na sebe, ktoré pôvodné telá sprvu dekonštruovali, ich majú následne re-konstruovať – spojením do zmysluplných a „uveriteľných“ korporálnych celkov. Fotografická hra sa v tomto momente mení na akýsi leonardovský experiment, akých všemožných celkov sú tieto telesné prvky schopné. Pri pohľade na všetkých štyridsať trojíc, nielen na tie najčastejšie publikované, si uvedomíme, že väčšina z nich pracuje s ilúziou kompaktného tela len veľmi okrajovo, čo je vzhľadom na celý proces pochopiteľné²⁹⁷. Princíp „voľného prerozprávania tela“ na mnoho spôsobov s dopredu danou jasnou štruktúrou umožňuje autorom legitímne disociovať ľudské telo (a tým i žánr aktu, ktorý už zanedlho nikto nedá dohromady). Anna Fárová v kurátorskom texte zmieňuje pravidlá kombinatorickej surrealistickej hry *cadavres exquis*, pri ktorej niekoľko zúčastnených osôb píše či postupne kreslí na poprehýbaný papier, pričom nikto nevie, čo vytvoril jeho predchodca. Až po rozložení papiera sa obrázky a slová spoja do prekvapivých súvislostí. Fárová berie pritom stratégiu hry ako legitímnu formu vzniku umeleckého diela a zaštituje sa princípmi postmodernity.

Natoľko ústretový voči forme hry však nebol riaditeľ galérie – fotograf a novinár Martin Hruška, ktorý vo svojom rozhovore s autormi výstavy²⁹⁸, v časopise *Československá fotografie* opatrne píše: „*Výstava nesie v názve slovo HRA – preto by som nechcel, aby sme sa dostali do teoretizovania o umení s veľkým U.*“ Na toto vyhybavé tvrdenie s náznakom istého dešpektu k novému princípu, ktorý by mohol narušiť zaužívanú vážnosť až zasmušilosť umeleckej tvorby a eliminovať potrebné estetické dekórum, (spol’ahľivo utlmujúce prípadné erotické konotácie), dodáva Tono Stano akúsi obrannú reakciu naznačujúcu, že nejaký vstup do vyšších umeleckých sfér ani neplánovali: „*Prvotná bola skutočne hra. To, čo vzniklo potom, nebolo dopredu kalkulované. Preto som sa trochu obával 'zavedeného publika vo Fotocheme'. Ľudia sú zvyknutí chodiť na fotografické Umenie, čo so sebou nesie i určité predsudky a predpojatost'. Hra na štvrtého nebola hra na umenie!*“ Po tejto jasnej deklarácii do debaty vstupuje Rudo Prekop, ktorý uvádza veci „na pravú mieru“ a nachádza aj isté riešenie: „*Opatrnejšie s tým slovom hra. Mnoho ľudí chápe hru ako protiklad k vážnej tvorbe. Čo nezodpovedá pravde – každé tvorivé dielo je do istej miery hrou – je nutná značná miera spontaneity a uvoľnenosti autora i diváka*“. Týmto spôsobom pomenúva nielen „hravý“ spôsob inštalácie výstavy, ale deklaruje tak i istý *modus operandi*, určitý tvorivý princíp, ktorým sa uberá a bude ďalej uberať veľká časť tvorby autorov *Slovenskej novej vlny*. Tono Stano okrem princípu hry nastoľuje

²⁹⁷ V rámci inštalácie je tento dojem voľnej asociatívности bez nároku na ilúziu celistvého organizmu zdôraznený pomerne jednoduchou adjustáciou snímok ohraničených bielym rámkom, ktorý ich od seba vizuálne oddeľuje.

²⁹⁸ HRUŠKA, Martin. Hra na štvrtého, *Československá fotografie*, 1986, č. 7, s. 308.

ešte jedno možné čítanie tohoto súboru. V spomínanom rozhovore zmieňuje, že viac ako so surrealistickým princípom hry s náhodou by porovnal tento spôsob tvorby s priemyslovou praxou: „*Najskôr sa vyrobia rôzne súčiastky, z ktorých sa potom skladá fungujúci celok. Nechceli sme vystavovať samotné súčiastky, ale celky – trojice.*“ Stano tu istým spôsobom znižuje autonómnú hodnotu jednotlivých snímok v prospech celkov, napriek tomu, že niektoré z fotografií v tom čase i neskôr fungovali aj samostatne, vyňaté z tohoto úzkeho kontextu. Zdá sa, akoby okúzlenie hrou a možnosťou ju vystaviť predčilo všetky ostatné aspekty vrátane testovania prudérnosti divákov. Vladimír Birgus správne tvrdí, že význam fotografií tejto generácie v skutočnosti nespočíval v búraní erotických tabu alebo v šokovaní publika (ako u R. Mapplethorpa či P.-J. Witkina), ale v odľahčení fotografie v jej neviazanosti a spontánnosti takej protikladnej k západnej vážnej a hlbokomyseľnej fotografii.²⁹⁹

Autori *Slovenskej novej vlny* vo svojich fotografiách využívajú všetky štyri komické figúry *naivitu, iróniu, humor a absurditu*³⁰⁰ (Borecký), ktoré potom často fungujú ako istý interpretačný kľúč, oddeľujúci „nový“ typ tvorby od fotografie predchádzajúcich dekád. Je tomu tak napríklad i v Macekovom texte o fotografiách M. Švolíka, kde tvrdí, že oproti sedemdesiatym rokom „*absurdita už nebola existenciálne vážna, ale skôr ironická a vo svojej podstate optimisticky hravá*“. Spoločným základom tvorby tejto generácie je podľa Maceka „*obrat k ireálnosti, fantázii a smiechu, ktorý občas prechádza vo výsmech a iróniu, ale nikdy nestráca svoj ľudský rozmer. Všetko pritom pramení z oslobodzujúceho princípu hry, hry uvoľnenej, bláznivej, nezáväznej.*“³⁰¹

Neustále zdôrazňovanie hravosti, humoru a smiechu v tomto type autorského diela, ktorá je prevažne figurálne a aj obsahovo sa obracia k človeku, je do istej miery logické, pretože, ako píše Scruton, mali by sme si uvedomiť „...*zvláštnu dôležitosť ľudského medzi objektmi veselia. [...] Človek vidí objekt ľudsky – buď ako ľudskú bytosť alebo ako výraz ľudského myslenia a jednanja. (Tak existujú tiež smiešne budovy, ale nie, domnievam sa smiešne skaly a útesy, aj keď množstvo skál a útesov je skutočne bizarných.)*“³⁰²

²⁹⁹ BIRGUS, Vladimír. *Česká a slovenská fotografie 80. let.* In: Česká a slovenská fotografie dnes.

³⁰⁰ Vladimír Borecký sa pri tomto vymedzení opiera o polaritu dvoch foriem komických postojov (irónie a humoru) Sörena Kierkegaarda, ktoré rozširuje o východiskovú naivitu a završujúcu absurditu.

³⁰¹ Sprievodný text k výstave T. Stana, R. Prekopa, M. Švolíka a Š. Potočňáka *Fotografie z Prahy*, vo fotografickej galérii SD Trnávka, Bratislava, 1986.

³⁰² SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění.* Tamtiež, s. 93.

Na druhej strane je treba podotknúť, že onen obrazový optimizmus je v dielach autorov *Slovenskej novej vlny* často len iluzórny a ich hravá forma neraz zvädzala teoretikov k prvoplánovému čítaniu týchto fotografií, ako niečoho ľahkovážneho, postrádajúceho hlbšie významy. „Práve československá inscenovaná fotografia je pre západný svet zatiaľ prítiažlivá a zaujímavá práve tým, čo ju utvára: humorom a vtípom“ – konštatuje napríklad Martin Chlumský vo svojej recenzii na výstavu československej fotografie v Kolíne nad Rýnom.³⁰³ Spomeňme si tiež ešte raz na Dufekovu poznámku, že „ide o sloh, ktorý môže napodobniť každý, kto má dostatok vtípu a zručnosti.“³⁰⁴ Pritom sa pod tenkou vrstvou ľadu nesúceho výjavu bujarého veselia, (ako na scénach z Brueghelových obrazov), často rozprestierali ťaživé hlbiny melanchólie odrážajúce zložité osobné drámy, (podobne ako to vo všeobecnosti predostiera Fink). Je pozoruhodné, že Václav Macek už vtedy vníma a naznačuje i druhý pól tvorby *Slovenskej novej vlny*, aj keď súčasne upozorňuje na jeho komickú, absurdnú podobu: „Druhým základom je absurdita, ktorá po svojej pochmúrnej existencialistickej verzii šesťdesiatych rokov sa v ich ponímaní stáva zdrojom smiechu, no nič nestráca na svojej existenciálnej hodnote.“³⁰⁵ Určitú nejednoznačnosť v tejto otázke u niektorých autorov si uvedomuje i Tomáš Fassati: „U Župníka nejde o prístup jednoznačný. Integrujú sa v ňom kladné i záporné životné pocity.“³⁰⁶ Václav Macek si zase všíma, že irónia u Tona Stana dominuje v polovici osemdesiatych rokov a v priebehu ďalších rokov jej prítomnosť slabne. Ako jeden z dôvodov vníma jeho paralelnú prácu v oblasti módy.³⁰⁷

V tejto súvislosti je pozoruhodná i Bachtinova idea podvratnej schopnosti karnevalového smiechu. Karnevalovú veselosť s jej stredovekými koreňmi považuje Bachtin za formu spoločenského odporu. „Karneval sa slávil v protiklade k oficiálnemu sviatku ako dočasné oslobodenie od panujúcej pravdy a existujúceho poriadku, dočasné zrušenie všetkých hierarchických vzťahov, privilégií, noriem, zákazov.“³⁰⁸ Prímer so stredovekým karnevalom je niečím

³⁰³ CHLUMSKÝ, Martin. *Československá fotografie*. Číslo nezistené.

³⁰⁴ DUFEK, Antonín. *Famu v Brně*. *Revue fotografie*, 1986, č. 2, s. 64.

³⁰⁵ Sprievodný text k výstave T. Stana, R. Prekopa, M. Švolíka a Š. Potočného *Fotografie z Prahy*. Tamtiež.

³⁰⁶ FASSATI, Tomáš. *Trendy súčasné slovenské fotografie*. *Revue fotografie* 1986, č. 2., s. 25.

³⁰⁷ MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 12.

³⁰⁸ BACHTIN, Michail. *Francois Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesancie*. In: PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditeľná žena*, One Woman Press, Praha 2002, s. 249. ISBN 80-86356-16-7.

prízračne výstižný. Podobný typ maškarády plný kulís, škrabošiek, póz, premyslenej choreografie, ale i nekoordinovaného bujarého veselia charakterizoval uvoľnenú situáciu polovice 80. rokov, zhmotnenou plodným prostredím bohémskej Prahy a vyššie spomenutými divadelnými telesami (*Křeč, Sklep, Vpřed, Kolotoč, Mimóza*, atd). Tento čas, ktorý „...premenil starú moc a pravdu na karnevalového fašiangového strašiaka, na smiešne strašidlo, ktoré ľud so smiechom na námestí trhá na kusy“³⁰⁹ bol zároveň pre nami sledovanú generáciu fotografov časom lámania striktné daných konvencií umeleckej fotografie, žánrových obmedzení, ale i predpripravenosti obsahov, ktoré sa v tej dobe dali fotografiou vyjadriť. (Kondenzovaným vyjadrením týchto snáh o deštrukciu očakávaného bola práve zmieňovaná výstava *Hra na štvrtého*.) I na základe týchto prejavov, je možné v osemdesiatych rokoch fenomén českej grotesky³¹⁰ kombinovaný miestami s až metafyzickou úzkosťou, ktorý sa pôvodne spájal skôr s výtvarným umením (*Jiří Načeradský, Kurt Gebauer, Jiří Sopko, Karel Nepraš*...) rozšíriť už i na fotografiu.³¹¹

Tento „trvale neutržateľný“ pocit absurdity presiakol na sklonku ôsmeho desaťročia azda do všetkých sfér umeleckej tvorby a premietol sa – a to už veľmi otvorene – do mnohých ďalších výstavných aktivít doby. Z tých fotografických spomeňme napríklad bratislavskú výstavu *Autoportrét 88*, ktorá sa konala v *Komornej galérii fotografie v kine Pohraničník* a vo výstavnej sieni *Na okraji* v Bratislave-Trnávke. Provokatívna voľba žánru, v ktorom umelec dáva do hry doslova „vlastnú tvár“ umožnila štyridsiatim šiestim autorov (a rovnako aj kurátorovi Václavovi Macekovi) pomerne bez zábran vyjadriť svoj postoj k spoločenskej situácii. „Nič nie je zakázané, všetko je povolené. Od patetického sebaobdivu, prorockej štylizácie, až k sebaironickému úškrnu, ktorý sa najlepšie cíti v maske klauna a blázna. Všetko je dovolené, ale zrejماً je absencia jednoduchej radosti [...] v dielach je mnoho hry a hravosti, veľa zábavy, ale za

³⁰⁹ BACHTIN, Michail. *Francois Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesancie*. Tamtiež, s. 249.

³¹⁰ Všimnime si napríklad groteskný motív trpaslíka či škriatka ako kultúrno-úpadkový fenomén doby, v kontexte postmodernej anxie gýča do vyšších umeleckých sfér (absurdný nemecký import sádrového trpaslíka). Objavuje sa zároveň ako určitý symbol neuchopiteľného karikovaného človečenstva napríklad v tvorbe Kurta Gebauera, znepokojivým motívom je škriatok i v skeči *Směr Karlštejn* pantomimickej skupiny Mimóza (z filmu *Pražská pětka*, 1988). V tvorbe *Slovenskej novej vlny* sa táto postavička objavuje napríklad u Petra Župníka (*Mám rád rozprávky*) a samozrejme vo fotografiách Mira Švolíka s ich *gulliverovsko-pantagruelovskou* (Hrabušický) perspektívou. Ďalej k téme pozri napr. KROUTVOR, Josef: *Manifest české grotesky*, 1980.

³¹¹ Josef Chuchma. Správa o katalógu k výstave *Československá fotografia súčasnosti*, Museum Ludwig v Kolíne nad Rýnom.

všetkým je jasne cítiť otázku o zmysle všetkého, otázku o vlastnej identite a zmysluplnosti, otázku o tom, nakoľko je možné hrať sa, a pritom neutekať pred sebou a spoločnosťou. Symbolom celej kolekcie napriek skutočne diametrálne odlišným osobnostiam je tanec blázna na hrane noža, smiech, ktorý nezabudne pripomenúť, že niekedy zaznieva v prázdnote...“³¹²

Úvahu o smiechu, poézii, hre a absurdite života stvárnenej pomocou prostriedkov inscenácie a imaginácie v subverzívnych fotografických obrazoch nemôžeme ukončiť bez kľúčového pojmu, ktorý azda najvýstižnejšie (aj keď nie do dôsledku) vyjadroval životný pocit generácie *Slovenskej novej vlny*, a tým je *pozitivita*³¹³. Režisér a scenárista Martin Šulík spomína: “Zdalo sa mi, že majú veľmi podobný životný pocit (dokonca sa rovnako obliekali do bielych mlynárskych nohavíc z Rempa), z ktorého bolo cítiť nezávislosť a slobodu, a tešilo ma to, že každý ho vyjadroval iným spôsobom. O umení nerozprávali, jednoducho ho fotili. Radosť, s ktorou robili fotky, bola nákazlivá a trochu sa preniesla aj na nás, ktorí sme študovali v Bratislave.”³¹⁴ V podobnom duchu vyznieva i úvaha Lukáša Kadlíčka nad tvorbou Ruda Prekopa. Jej hnacím motorom je podľa neho „naliehavá duchovná potreba“, sprevádzaná životným optimizmom a vitalitou, ktorú zdieľa s ostatnými. „...Potreba naplňovať hravosťou seba vlastnou nielen každé svoje dielo, ale každý skutok, každý čin vôbec.“³¹⁵

Tento optimizmus a vitalita autorov *Slovenskej novej vlny* stáli na niekoľkých pilieroch. Tým základným bol (možno popri istých povahových predpokladoch) ich mladý vek, vzdorovitosť, prirodzená snaha robiť veci „po svojom“, úsilie spochybňovať autority a nezmyselný systém, započaté a podporené na stredných školách a nezastavené ani počas vysokoškolského štúdia. Druhým pilierom bolo ich spoločné geografické východisko, určitá „vykorenenosť“ v prostredí, v ktorom sa pohybovali, nadhľad nad ním, nezaťaženosť tradíciou, jednotná mytológia rozvíjaná a udržiavaná spoločným bývaním, vzájomným pózovaním na fotografiách a ďalšími aktivitami. Tretím pilierom sa stala doba, ktorá pre podobný prejav akurát „dozrela“, a to ako politicky, tak i umelecky. Prvky absurdity vo výtvarnom prejave boli niečím, čo už bolo prakticky nenapadnuteľné, a súčasne niečím, čomu sa už nedalo vyhnúť. V spoločenskej sfére táto situácia vyvrcholila rozpadom politického systému, vo sfére umeleckej,

³¹² MACEK, Václav. In: BEZÚCHOVÁ, Marta. Autoportrét v Bratislave. *Československá fotografie*, 1988, č. 12, s. 547. (Zo *Slovenskej novej vlny* sa na výstave zúčastnili Stano, Stanko, Švolík, Župník a Štrba).

³¹³ Rovnaký názov niesla výstava Anny Fárovej usporiadaná v roku 1990 vo Viedni a film Martiny Kudlacek o tejto generácii z roku 1993.

³¹⁴ Martin Šulík In: JANIŠ, Juraj. *Martin Štrba. Jednou nohou fotograf*. Opava, 2013. Tamtiež.

³¹⁵ KADLÍČEK, Lukáš. Fantazie na fotografiách Rudo Prekopa. Tamtiež, s. 14.

hlučným vpádom postmodernity. Za štvrtý pilier môžeme považovať ich vlastný talent, schopnosť vycítiť niečo, čo visí vo vzduchu, odvahu uchopiť to a radosť zo samotného procesu tvorenia. Samozrejme, redukovať celý fenomén *Slovenskej novej vlny* len na akési potmehúdske obrazové vystrájanie a nevidieť pri tom tak výrazný spodný, melancholický prúd, by bolo jeho hrubé nepochopenie. A to sa zďaleka netýka len existenciálneho Pavlíkovho prejavu. Z fotografií k nám rovnako preniká Župníková zádumčivosť, Vargova meditatívnosť, Stankova exaltovanosť, či Prekopova premýšľavosť. Dokonca ani pitoreskná štafáž obývajúca Švolíkové ploché obrazy nie je uchránená od občasnej moralizujúcej alegoričnosti.

„*Prišli, videli – a oslnili Prahu.*“ Týmto jednoduchým konštatovaním Petra Volfa by sa azda dalo celkom dobre zhrnúť sledované obdobie osemdesiatych rokov v živote a tvorbe slovenských študentov Katedry fotografie FAMU, ktorí ho prežili „*s kludom a úsmevom na tvári*“³¹⁶ Volf ich umeleckú tvorbu charakterizuje ako „*hľadanie pozitívneho*“.³¹⁷ Uspokojme sa teda s touto charakteristikou a len ju doplníme dodatkom, že nie vždy s rovnakým úspechom.

³¹⁶ Pre väčšinu týchto autorov je charakteristický bezprostredný a nákazlivý smiech.

³¹⁷ VOLF, Petr. Na hřbetu vlny. Tamtiež.



Obr. č. 19.: A loď pláva, 1985/1993 © Peter Župník

Obr. č. 20.: Stačilo, aby som letel, 1986 © Miro Švolík



MOJA BIELO-ČIERNO-BIELA

Obr. č. 21.: Moja bielo-čierno-biela, 1985 © Rudo Prekop



Obr. č. 22.: Cesty svetla, 1983 © Kamil Varga

Obr. č. 23.: Jesenná psychoterapia a iné skúsenosti, 1989 © Kamil Varga



Obr. č. 22.: Autoportét s krajinou I, 1985 © Vasil Stanko

Obr. č. 23.: Autoportét s krajinou II, 1985 © Vasil Stanko

„Ja sa na to rád pozriem, ale teraz mi povedz, aký význam má toto umenie pre pracujúceho človeka?!“.

Karel Kachyňa: *Dobré světlo*, 1985

2.4 OTÁZKA AKTU – PRÍPAD ROZHORČENÉHO DIVÁKA.

Vôbec najdôležitejší je muž

Fotografického tvaroslovia aktu, ktoré sa v tvorbe *Slovenskej novej vlny* začalo preskladávať na princípe hry, aby sa úplne vykĺbilo zo svojho žánru, sme sa už zľahka dotkli a ešte sa dotkneme. V nasledujúcich riadkoch sa pokúsime pomenovať spoločenské, ale i umelecké otázky a problémy, ktoré sa v súvislosti so zobrazovaním nahého tela riešili koncom sedemdesiatych, v priebehu osemdesiatych a v prvej polovici deväťdesiatych rokov na stránkach katalógov, ako aj odbornej periodickej tlače a zároveň načrtnúť dobovú atmosféru poznačenú cenzúrou, panujúcu v tomto období v (neskôr rozdelenom) Československu.

Náš exkurz do intímnych zákutí problematiky aktu by bolo azda možné začať názornou ukážkou, dokladajúcou rozdielnosť vnímania vlastnej identity, spoločenského postavenia a spolupráce s nahým modelom v prípade muža – fotografa a ženy – fotografky. Tieto odlišnosti veľmi dobre vystihuje krátky rozhovor uverejnený v rámci viacmenej metodologickej rubriky časopisu *Československá fotografie* v roku 1992. Na otázku: „*Čo je najdôležitejšie, ak chceme fotografovať nahú ženu a nahého muža?*“ odpovedá fotografujúca manželská autorská dvojica. Josef Sklenka považuje pri ženskom akte za dôležitú: „... *pomerne jasnú predstavu o tom, čo chcem vyfotografovať [...] Je dobre, keď je medzi modelom a fotografom „konštruktívny“ vzťah, to znamená, aby modelka čo najlepšie pochopila môj výtvarný zámer a spolupracovala na ňom.*“ Jeho manželka Hana sa o fotografovaní nahého muža vyjadrila takto: „*Vôbec najdôležitejší je MUŽ. Keď nepovažuje moju činnosť za hlúposť alebo osobný rozmar, potom som na dobrej ceste. Potom som schopná niečo urobiť.*“³¹⁸

Kým teda fotograf stavia na prvé miesto pevnosť svojej predstavy o obraze ženy a schopnosť modelky sa s touto predstavou stotožniť a spolupracovať na nej, fotografka svoju „schopnosť niečo urobiť“ pasívne podmieňuje mužovou ochotou nepovažovať z princípu autorkinu predstavu za „hlúposť alebo osobný rozmar“. Aj keď sa obe tieto názory v podstate stretávajú v potrebe kooperácie fotografa a modelu, spôsob, akým sa k nej vzťahujú, je odlišný. Vychádza z uvedomenia si

³¹⁸ CO JE nejdůležitější, chci-li fotografovat nahou ženu a nahého muže? *Československá fotografie*, 1992, č. 2. s. 7. ISSN 0009-0549.

hlboko zakorenených spoločenských rolí, kedy tomu, kto sa (tvorivo) díva (teda spravidla mužovi), je prisúdená moc pohľadu a zároveň vlada nad kreovaním obrazu sprostredkujúceho skutočnosť – pasívnu krásu ženského tela. V prípade, kedy je aktívnou tvorkyňou žena sprostredkujúca obraz nahého (odhaleného) muža, spoločenské role sa nebezpečne otáčajú. Žena sa s mocou svojej kreativity vyrovnáva s rozpakmi.

Tento príklad nie je len úsmevnou historkou z jednej kuchyne (alebo ateliéru), ale ilustruje hĺbku dobovo zakorenených predstáv o politike dívania sa, o koncepcii autora – tvorivého génia a o pasivite (alebo aspoň utlmení) ženského elementu či už v úlohe modelky alebo tvorkyne. Problematika pohľadu týmto spôsobom úzko súvisí s postupnou deštrukciou žánru, ktorého hlavným motívom je telo a hlavnou charakteristikou dívania sa – mlsnosť. Žánru aktu.

Odvar sladkého démona a čiernobiele torzo – Žena v lese a telo v ateliéri

Návrat a upevnenie totalitného systému v unifikovanej šedi normalizácie zasiahol, ako sme už naznačili, aj oblasť fotografie. Špecifickým spôsobom sa táto myšlienková uzatvorenosť voči intenzívnejším podnetom vyžadujúcim extravagantnejšiu formu výrazu, neprimeraná úzkostlivosť a lipnutie na mantineloch inak falošnej morálky odrazila na zdanlivo „spoločensky neškodnej“ fotografii aktu. Po odoznení búrlivej, voľnomyšlienárskej a zároveň spoločensko-kritickej atmosféry šesťdesiatych rokov, kedy sa v literatúre či kinematografii novej vlny začala detabuizovať téma erotiky, nastúpila po roku 1968 postupná stabilizácia staronového systému overených, štátnemu aparátu vyhovujúcich hodnôt. Medzi ne patrila aj programová prudérnosť a upätosť, na pozadí ktorej bol akt chápaný ako „*bezideová buržoázna téma*“³¹⁹.

Korene tohoto vedomého odsunutia všetkého telesného a intímneho, ako sféry individuálnej, živej, nevypočítateľnej, a teda ťažko kontrolovateľnej³²⁰, môžeme hľadať už v ideológiou nasiaknutom ovzduší päťdesiatych rokov, kedy „*láska súkromná, intímna je vnímaná ako láska meštiacka, zakorenená v starom svete kapitalizmu, a je jednoznačne odmietaná [...] – prirodzene rovnako ako*

³¹⁹ POSPĚCH, Tomáš. *Miloslav Stibor – Obratník raka*. Katalóg výstavy. Muzeum umění Olomouc, 2007, s. 21. ISBN 978-80-85227-92-5.

³²⁰ O dobo, ideologicky podfarbenom vnímaní intímnej lásky výstižne svedčí aj úryvok básne Ivana Skálu: „*Pravda, celé generace milovaly se / v ústraní lyrickém, v tichu a plyši... / Já dnes však na lásku syrovou, horkou jak bojová píseň / nejprudší apoteozu piši. / Ne, nebudu okouzlen jen nad očima dvěma / a nad ňadry, jež se rytmicky dmou. / Což žena, již miluji, nemá / nic mimo hrud' harmonickou?*“. SKÁLA, Ivan. *Máj země*. Československý spisovatel, Praha 1950, s. 39–40.

*sama sexualita [...] láska sa postupne zmenila na záležitosť politickú.*³²¹ V súvislosti s pozvoľným narastaním puritánskych postojov spoločnosti v období normalizácie rástla i reálna moc cenzúry, ktorá výrazne obmedzovala verejnú prezentáciu obrazov nahoty v akejkol'vek forme, čo logicky viedlo k postupnému ubúdaniu možnosti vystavovania či publikovania fotografického aktu. V roku 1972 bolo napríklad z reprezentatívnej výstavy Františka Drtikola v Uměleckoprůmyslovom muzeu v Prahe odstránených z dôvodu cenzúry niekoľko fotografických aktov. Tieto tendencie obmedzujúce slobodu umeleckej výpovede začali ustávať až v období Gorbačovovej perestrojky v druhej polovici 80. rokov. V priebehu 70. rokov sa v Československu prakticky ustálila žánrová kategória *aktu* i so svojou špecifickou ikonografiou. Dalo by sa dokonca tvrdiť, že žánr *aktu* sa stal jednou z najtypickejších výrazových foriem výtvarnej fotografie tohto obdobia, obľúbenou predovšetkým v amatérskych kruhoch. Medzi klasikov tohto estetizovaného prúdu môžeme zaradiť napríklad členov už zmieňovanej brnianskej skupiny *Epos* s ich exaltovanou tvorbou. Podľa V. Birgusa „vo fotografiách nezriedka groteskných či absurdných, vždy však šokujúcich figurálnych výjavov v interiéroch i romantických exteriéroch šlo nezriedka o vizuálne metaforické vyjadrenie generačných i osobných pocitov“³²² Jeden z členov skupiny, František Maršálek, špecifikuje tieto pocity, ktoré sa snaží vyjadriť spôsobom „na hraniciach prirodzeného a chceného“ takými pojmami ako je „civilizácia, des, nerozhodnosť, osamotenie, atď“³²³. Tento trochu ponurý novoromantický štýl bol však veľmi rýchlo zatlačený do ústrania postupujúcou normalizáciou, pretože nekorešpondoval s oficiálnym optimizmom vládnucej kultúrno-spoločenskej doktríny.³²⁴ Surrealistický revival alebo „čierna škola surrealizmu“ ako základ tejto fotografickej iniciatívy sa tak rýchlo vytratil alebo vyústil do „surrealistického socialistického gýča“.³²⁵ Nahé, prevažne ženské telo bolo v priebehu sedemdesiatych a na začiatku osemdesiatych rokov divákovi starostlivo predkladané buď v podobe mýtickej pripomienky rajskej záhrady či arkadickej krajiny, kam bola modelka situovaná ako jej prirodzená, nespútaná, ale v podstate cudná súčasť (*Taras Kuščynskij*) alebo naopak, v konfrontácii so zdevastovanou, postindustriálnou krajinou. V takýchto snímkach,

³²¹ MACURA, Vladimír. *Šťastný věk*, Academia, Praha 2008. s. 92. ISBN 978-80-200-1669-0.

³²² BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Akt v české fotografii*. Kant, Praha 2000, s. 21. ISBN 80-86217-35-3.

³²³ MARŠÁLEK, František. O režii a aranžmá. *Revue fotografie*, 1972, č. 2, s. 33. Cit. podľa BIRGUS, V.; MLČOCH, J. Tamtiež, s. 21.

³²⁴ HRABUŠICKÝ, Aurel. *Od výtvarnej k inscenovanej fotografii*. Tamtiež.

³²⁵ MACEK, Václav. In: HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav: *Slovenská fotografia 1925–2000*. Fotofo, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s. 276–278. ISBN 80-8059-058-3.

evokujúcich ekologické či civilizačné hrozby sa nahý človek ocitá ako „preživší“ vo svojej samote a bezbrannosti, úzkosti a snových preludoch (*Petr Sikula*).

Menej konkrétne a teda spravidla menej patetické vyznenie mali akty vytvorené v bezpríznačnom prostredí (reálneho alebo provizórneho) ateliéru – takmer posvätného priestoru, kde sa živé mení na objekt a zdanlivo predmetné má možnosť obžijnúť. Sugestívne nasvetlené detaily ženského tela vynárajúce sa z temnoty (*Miloslav Stibor, Milan Borovička*) či nehmotné figúry sublimujúce vo svetle (*Pavel Mára, Ján Šmok*) predstavovali akt v jeho najvznešenejšej podobe, v duchu maliarskych a sochárskych tradícií. Práve podľa vzoru antických torz – spoločensky akceptovanej formy umeleckej nahoty – bola v českej fotografii rozšírená forma aktu obmedzujúca ženské telo na trup. Tento spôsob stvárnenia mal súčasne i veľmi prozaický dôvod: Bol „rozriešením *nehľadanej fotografie dilemy, ako si poradiť so začlenením až nemiestne konkrétnej tváre a jej výrazu v kontraste s výrazne abstrahovaným telom.*“³²⁶ Absencia tváre zároveň zmenšovala riziko ľahkej identifikácie modelky. Aurel Hrabušický tiež zmieňuje v súvislosti s tvorbou prvej vlny inscenovanej fotografie v sedemdesiatych rokoch obľubu motívu figuríny, torza sochy a figurálnych odliatkov, „*ktoré mali znejasňovať hranice medzi reálnym a fiktívnym svetom*“ (Milota Havránková, Ľuba Lauffová).³²⁷

Veľmi príznačný je dobový komentár k fotografiám M. Stibora pri príležitosti jeho výstavy v Trenčíne. Autor článku, Marián Kvasnička, prízvukuje a vyzdvihuje Stiborovo vzdelanie v oblasti dejín umenia a „*veľmi silný osobný zážitok mediteránnej antickej a renesančnej kultúry*“³²⁸, ktorou sa mala kultúrne zaštitíť a legitimizovať prítomnosť nahoty.³²⁹ Zmienka autora článku o „*smutne preslávenej*“ – silne erotickej próze Henryho Millera *Obratník raka*, ktorá Stibora inšpirovala k jeho najznámejšiemu súboru je taktiež decentne zabalená v úvahách o „*hlbšej vrstve diela*“, ktorou je „*nemilosrdný obraz jedinca v určitom čase na určitom mieste*“³³⁰. V súvislosti so Stiborovým cyklom *15 fotografií pre Henryho Millera* z prelomu politicky uvoľnených rokov 1968–1969 píše pritom Tomáš Pospěch v roku 2007 otvorene ako o dobovo výnimočnom zázname

³²⁶ POSPĚCH, Tomáš. *Miloslav Stibor – Obratník raka*. Tamtiež, s. 22.

³²⁷ HRABUŠICKÝ, Aurel. *Od výtvarnej k inscenovanej fotografii*. Tamtiež.

³²⁸ KVASNIČKA, Marián. Stiborova estetika ženstva. *Výtvarníctvo, fotografia, film*, 1990, č.5, s. 15. ISSN 0042-9392.

³²⁹ podobne ako u priekopníkov aktu 19. a začiatku 20. storočia – napr. Wilhelm von Gloeden

³³⁰ KVASNIČKA, Marián. Tamtiež, s. 15.

„*tabuizovanej formy ženskej erotiky*“ – masturbácie³³¹. Pospěch ďalej upozorňuje na zmyselnosť v danom období netypického, ostro naturalistického stvárnenia štruktúry pokožky. Motív „husej kože“ ako mimovoľnej reakcie na chlad, nervozitu či vzrušenie neskôr na viacerých fotografiách rozvinul napríklad i Tono Stano. Nasledujúce slová Mariána Kvasničku z roku 1990, adresované divákovi Stiborových aktov, sú akýmsi instantným, všeopoužiteľným interpretačným návodom, ktorý by bolo možné vzťahovať na veľkú časť dobovej produkcie tohto typu a nikoho pri tom nepohoršiť. „*Stibor fotograf, znalý všetkých fortielov a technologických nuáns modernej výtvarnej fotografie [...] je [...] mágom a vizuálnym pevcom humánnej krásy, integrálnej jednoty fyzického a duchovného, emotívneho a racionálneho. V intímnej, kultúrne kultivovanej nahote jeho aktov hľadáme [...] katarziu, očistenie vyklbeného človečenstva týchto dní*“³³²

Či už obraz éterickej ženy v krajine ako „*odvar sladkého démona*“³³³ alebo monumentalizované, oderotizované telo redukované na geometrické formy, všetky tieto podoby aktu prakticky odvádzať pozornosť od skutočného tela a jeho reálnych vlastností. Akt zbavoval telo všetkého živého, všetkých deformácií a nedokonalostí, ale i potencie života, naplnenia duchom, možnosťou jednať. Telo býva prezentované ako vykostená, vypreparovaná šupka „vypchatá“ krásou a vypracovaná do ideálnych tvarov – ako pôsobivo nakomponovaný a nasvietený pasívny predmet. Toto upretie akejkoľvek individuality telu avšak nebolo chápané ako ochudobnenie alebo nedostatok. Naopak. Žáner aktu vytváral špecifický obrazový priestor na zhmotnenie zidealizovaných predstáv o tele (vzhľadom na percentuálny pomer fotografov k fotografkám a modeliek k modelom môžeme s istou licenciou povedať: „zidealizovaných predstáv fotografa o ženskom tele“). Predstava tela hnaná tým najušľachtilejším citom a obdivom ku konkrétnej žene nič nemení na fakte, že z obrazového hľadiska je telo zbavené akejkoľvek možnosti reagovať – spolupracovať alebo vzdorovať. Krása určitého telesného pomeru vyseparovaného z kontextu celku a zintenzívneného vsadením do pôsobivých svetelných podmienok sa stáva vykonštruovanou a preto v istom zmysle nepravdivou. Telo je špecifickým spôsobom umŕtvené, alebo skôr uvedené do stavu hibernácie; stáva sa ušľachtilou predstavou autora – svojho momentálneho duchovného vlastníka. Akty podľa slov Antonína Dufeka „*nereprezentujú konkrétne telá, ale ich abstraktné kvality [...] individualnosť*

³³¹ Pôvodný zámer zo začiatku sedemdesiatych rokov publikovať tieto akty bol postupom času a narastajúcej cenzúry utlmený, negatívy, z ktorých mala byť monografia vytlačaná, sa stratili. Súbor sa dochoval len v neúplnej podobe dobových zväčšení. Pozri: POSPĚCH, Tomáš. *Miloslav Stibor – Obratník raka*. Tamtiež, s. 23.

³³² KVASNIČKA, Marián. Tamtiež, s. 15.

³³³ LAMAROVÁ, Milena. Víznerová – šperky, Kuščynskij – fotografie. *Výtvarná práca*, 1970, č. 8. Cit. podľa: BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. Tamtiež, s. 21.

zjavu je takmer celá vygumovaná v záujme estetických ideálov“. Dufek ďalej píše: „V porovnaní napríklad s našou poéziou sú vo fotografii erotické aspekty telesnosti úplne sublimované, panuje tu až neprirodzený chlad.“ (S výnimkou Jana Saudka a niektorých snímok Miloslava Stibora). Telo je väčšinou zobrazované „s pokorou, nehou, lyrickým obdivom.“³³⁴ Aj preto možno Vladimír Birgus hovorí v prípade fotografií autorov *Slovenskej novej vlny* o „skutočných telách z mäsa a kostí“. A práve v tomto svetle sa nám môže javiť Stanova myšlienka o „novej prirodzenosti“ a hľadani novj umelecke pravdy vo svete v istom momente ako veľmi aktuálna a výstižná. Akokoľvek sú totiž fotografie členov *Slovenskej novej vlny* umelo konštruované³³⁵, oproti tomuto typu tvorby sú špecifickým spôsobom prirodzené, autentické a živé. Akoby v strede okolitého sveta konvencií, pretvárk, umelej morálky a istôt ohľadne kodifikovanej podoby fotografického obrazu museli vymyslieť a pracne vystavať svet nový, kde všetko bude fungovať tak, ako má. Kde telo bude telom, sen snom a bláznovstvo bláznovstvom.

Intenzívnejšou alternatívou fotografického uchopenia ľudského tela boli v sledovanom období autorské prístupy s použitím experimentálnych techník, charakteristické viac pre osemdesiate roky s ich narastajúcou stratou rešpektu k nedotknuteľnosti fotografie. Niektorí z fotografov totiž zistili, že existenciálno-expresívny výraz je možné dosiahnuť nielen príhodne zvoleným prostredím či rekvizitami, ale aj samotným technologickým riešením obrazu. Autori ako *Vladimír Židlický* alebo *Pavel Jasanský*³³⁶ pristupovali k fotografickému negatívu i pozitívu s doslova fyzickou expresivitou³³⁷. Do už dost' dramatických scén s vypätými figúrami alebo ich zhlukmi, akcentovanými luminografiou, vstupovali títo autori veľkorysými gestickými domal'bami, vrypmi, škrabancami, zásahmi do emulzie a dodatočným tónovaním. Fyzické gesto voči obrazu tak malo do istej miery substitučný charakter. Vizualizovalo určitú potrebu dotyku, osobného zaangažovania v obraze (tak typického pre mal'bu, ale tak cudzieho fotografii), telesného zážitku obrazového zraňovania s nejednoznačnosťou medzi prežitím

³³⁴ DUFEK, Antonín. *Tělo v československé fotografii 1900–1986. Revue fotografie*, 1987, č. 3, s. 67.

³³⁵ Petr Volf sa v úvahe o aktoch Tona Stana napríklad neubránil prirovnaniu k sochárskej tvorbe: „Stano zachádza s ľudským telom ako sochár [...] modeluje ho podľa seba.“ VOLF, Petr. *MF Dnes*. 10. 12. 1992.

³³⁶ alebo neskôr, v deväťdesiatych rokoch i Michal Macků svojimi tzv. *gelážami*

³³⁷ Vladimír Birgus upozorňuje na súvislosť s neoxpresionistickými podnetmi diel A. Rainera či A. Kiefera. BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. Tamtiež, s. 23.

momentu bolesti a rozkoše.³³⁸ Táto gestická, až haptická potreba konfrontácie s predmetnosťou fotografie ako aj strata rešpektu voči čistote obrazu sa stali nakoniec styčnými bodmi medzi staršou a mladšou generáciou československej inscenovanej fotografie.

Situácia okolo fotografického aktu, do ktorej začiatkom osemdesiatych rokov vstupovali slovenskí študenti Katedry fotografie, a v ktorej sa následne pohybovali, tvorili a snažili presadiť, bola plná obmedzení, predsudkov a informačného zmätku. Nedostatok podnetov zo zahraničia, nedostatočná myšlienková náplň u autorov, neustálená terminológia, absencia metodológie a interpretačných rámcov u teoretikov a neochota prekračovať vlastné limity, prudérnosť a obmedzená predstava fotografie ako dekoračného predmetu u divákov spôsobovali permanentné nedorozumenia, a tak sa volilo upokojivé zacyklenie do zažitých a časom overených schém. Životná skúsenosť predchádzajúcej generácie, ich existenciálne pocity a predstava umeleckej fotografie ako ušľachtilého a katarzného prostriedku, ktorý pocity dezilúzie, osamotenía, ale i túžby a citu prevádza na niečo hlboké a (občas drásavo) krásne, sa nastupujúcim študentom začala ukazovať ako klamlivá, neaktuálna a vnútorne neplodná.

O čo vzdialenejší bol pre nich pátos a ťaživý obsah fotografií s ťažkopádnyimi názvami, o to bližší im bol každý formálny presah za hranice média. Ak by sme mali spätne zhodnotiť prínos staršej fotografie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov na generáciu *Slovenskej novej vlny*, boli by to okrem akčných prvkov predovšetkým experimentálne prístupy ako viacnásobná expozícia, luminografia (K. Varga), domaľby (P. Župník, J. Pavlík), koláže a montáže (J. Pavlík, R. Prekop, M. Švolík) či práca v koncipovaných cykloch a špecifická inštalácia v galerijnom priestore (T. Stano, R. Prekop, M. Pacina)³³⁹. Prirodzeným osvojením si a využívaním týchto foriem vo svojom diele zároveň odľahčovali ich pôvodný obsah, k tlmočeniu ktorého boli určené. Títo autori „...smerovali viac k oslobodeniu skrytých síl podvedomia, k odpútaniu sa od psychických záťaží a posadnutostí, k uvoľneniu bytostných síl počas hry, v spontánnej tvorivosti, v ktorej plne nasadzovali seba samých.“³⁴⁰

³³⁸ Z oblasti inscenovaného aktu sa už od začiatku sedemdesiatych rokov svojou extravagantnou tvorbou s prvkami pornografie a gýča znateľne vyčleňoval Jan Saudek.

³³⁹ K úplnému vykresleniu situácie v oblasti aktu je potrebné zmieniť výnimočnú kroměřížsku výstavu *Tělo v československé fotografii 1900–1986*, z roku 1987, v kurátorskej koncepcii Antonína Dufeka, ktorý v nej predstavil, okrem tradičných, estetických a erotických, taktiež i komunikatívne a sociálne aspekty telesnosti rozvíjajúce sa v československom umení od konca šesťdesiatych rokov. Podrobnejšie bude predstavená v ďalšej kapitole.

³⁴⁰ HRABUŠICKÝ, Aurel. *Od výtvarnej k inscenovanej fotografii*. Tamtiež.

Šmok a akt s čiapkou na hlave

V predchádzajúcich kapitolách sme už naznačili, akú špecifickú úlohu pri formovaní umeleckých názorov študentov Katedry fotografie zohrával profesor Ján Šmok. Platí to i v sledovanej oblasti aktu. Napriek tomu, že nevyučoval priamo predmet *Akt*, ani *Tvár a telo* (tento bol zverený „démonickému“³⁴¹ a nekompromisnému Cliffordovi Seidlingovi), aj tu zanechal Šmok výraznú stopu, prinajmenšom v podobe publikácie *Akt vo fotografii*³⁴², ktorá mala primárne slúžiť ako „inštruktážno-metodická príručka určená fotografistom, aktívne sa zaujímajúcim o problematiku fotografického aktu“. Táto kniha, po prvýkrát vydaná v roku 1968, vyšla s menšími zásahmi o celých osemnásť rokov neskôr, v období, kedy tento žáner už nezadržateľne a takmer nepretržite narážal na svoje limity.

Na úvod nasledujúcej krátkej úvahy nad jej obsahom je potrebné ešte raz zdôrazniť veľký paradox Šmokovej osobnosti. Je len ťažko pochopiteľné, ako mohol pedagóg s tak jasnou a dopodrobna prepracovanou teoretickou koncepciou fotografie a s tak rigidným poňatím aktu ako on „dopustiť“ a dokonca podporovať vizuálne formy tak maximálne odlišné od jeho predstáv. Svedčí to o jeho veľkej otvorenosti a schopnosti reflektovať vlastné limity. Ponúka sa predstava, že to mohli byť práve Šmokove skriptá (ich prvé vydanie z roku 1969), čo podnietilo Tona Stana, Vasila Stanka či Ruda Prekopa, vzoprieť sa dlhé roky kodifikovaným žánrovým pravidlám a vytvoriť si pravidlá vlastné.

Napriek všetkému, je zarážajúce, že ani v druhom vydaní v roku 1986, teda v čase, keď niektorí z autorov už dávno vytvorili svoje fotografie zásadne pozmeňujúce ponímanie aktu a etablovali sa na fotografickej scéne, publikácia najnovší pohľad na fotografovanie ľudského tela nereflektuje. Pravdepodobným dôvodom tejto neochoty revidovať do väčšej hĺbky svoje názory bol jednak Šmokov pokročilý vek a možno i s tým súvisiace obavy z prípadnej nedostatočnosti vlastného pojmového aparátu potrebného k uchopeniu tak zásadných zmien. Na druhej strane si Šmok možno práve veľmi dobre uvedomoval limity pojmu „akt“ a svoju náuku o ňom nechal schválne zakonzervovanú pre ďalšie generácie s vedomím, že výlety za jeho hranice sú už súčasťou novej paradigmy, ktorú popíšu iní.³⁴³

³⁴¹ Tento prívlastok použil Jiří Pátek.

³⁴² ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Osveta, Martin 1986.

³⁴³ V metodickéj príručke *Škola fotografie* Šmok rozdeľuje akt nasledovne: v rámci informatívnej sféry ide o *anatomickú snímku*, kde je „*pokiaľ možno celá postava, a telo zobrazené vo svojom tvare a štruktúre ako predmet*“. Za *klasické sochárske alebo maliarske chápanie aktu* považuje poňatie, kde hlavnú úlohu hrá „*vyjadrujúca póza*“. Ďalej rozlišuje „*moderný akt exteriérový*“ – také spojenie tela a prírodnín, „*kde telo i prírodniny figurujú*

V prvej časti svojho spisu sa Šmok zaoberá vývojom zobrazenia nahého tela v histórii umenia, aby ho následne plynule vložil do súdobého kontextu fotografie. Hodnotí kladné a záporné aspekty vzťahu tohto typu obrazu a spoločnosti a kladie otázku, do akej miery jej môže zobrazenie nahého tela škodiť. Prichádza ku konštatovaniu, že spoločnosť nie je schopná rozlišovať vulgárne a umelecké stvárnenie tela, preto pre istotu cenzúruje všetko. Šmok sa v tomto zmysle ďalej zamýšľa nad tým, čo je potrebné podniknúť, aby si spoločnosť túto rozlišovaciu schopnosť vypestovala. Riešenie vidí v umožnení systematického kontaktu mladého človeka s umením, (aby dokázal akt dešifrovať), v podpore a usmernení jeho prirodzeného záujmu o telo a súčasne v rozvíjaní jeho psychiky, aby erotiku nechápal izolovane od ďalších emócií (cit, ohľaduplnosť, neha). Z hľadiska doby ide o dôležitý a pomerne odvážny apel. Ďalší text potom venuje praktickejším aspektom týkajúcim sa metodiky fotografovania aktu.

Podme sa teraz podrobnejšie pozrieť na Šmokove teórie optikou autorov *Slovenskej novej vlny*. Ako bolo už na začiatku naznačené, v tvorbe viacerých z nich nachádzame výrazne zastúpený mužský akt, ba mohli by sme povedať, že časté využívanie mužských modelov je jednou zo základných charakteristík a tiež jednou z radikálnych inovácií ich obrazového jazyka. Aj z tohto dôvodu je pozoruhodný Šmokov nepretržite odmietavý vzťah k nemu. Šmok pritom argumentačne nevychádza (ako väčšina laických kritikov) z obavy z prípadného pornografického vyznenia aktu. Jeho uhol pohľadu je čisto estetický. „...v tomto smere má mužské telo neprekonateľný defekt. Sú to pohlavné orgány“. Mužské pohlavné orgány sa mu jednoducho nezdajú esteticky dostatočne príťažlivé.³⁴⁴ Navyše, na rozdiel od ženského tela, ktoré „má všetko nevhodné vhodne skryté“, sú podľa Šmoka možnosti štylizácie mužského tela silne obmedzené – „ostáva iba zakrytie pózou alebo zatienenie“. Vo výsledku „vzniká pri mužskom akte stav,

predovšetkým vo svojich lineárne-tonálnych hodnotách“. Presným opakom tohto chápania sú, podľa Šmoka, nahí ľudia behajúci po pláži, v lese a pod. (...ako mimochodom v rovnakom čase fotografoval na nudistických plážach Československa, Maďarska a Nemecka Karel Novák – poznámka autorky). *Moderný akt ateliérový* sa opiera len o časť tela. „Póza nie je maliarsky ani sochársky chápaná, kladie sa dôraz na tvar tela, nie na gesto. Jedným z možných spôsobov riešenia tohto zadania je výrazne svetelné pojednanie, pracujúce s tmou a svetlom, bez strednej časti stupnice.“ ŠMOK, Ján. *Škola fotografie*. Tamtiež. s. 33.–34.

³⁴⁴ Tvrdí, že sa mu „prieči pripustiť, že partie ľudského tela, ktoré v celej histórii ľudstva neboli určené zrakovému vnímaniu, ale hmatovému, by mali bežne vyvolávať kladné vizuálne pocity“. FASSATI, Tomáš. *Obdivovateľ krásnych žien a učiteľ aktu: profesor Ján Šmok*. (nepublikovaný rozhovor pre časopis *Playboy*). In: Ján Šmok. Tamtiež, s. 58.–59.

*keď vo výtvarne chápanom a štylizovanom celku tela, respektíve obrazu, figuruje neštylizovaný, dokumentačne verne zobrazený pohlavný úd.*³⁴⁵

Skoro sa zdá, akoby sa Šmok z perspektívy mužského ega nedokázal zmieriť s odhalením a istým „zvecnením“ sprevádzajúcim toto odhalenie, na ktoré sme si pri obrazoch ženského tela tak rýchlo a ochotne zvykli. Na rozdiel od tela ženy, ktoré ako by vo všeobecnom chápaní bolo určené pre pohľad, obdiv a inšpiráciu muža a naplňovalo tak jeden zo základných významov a cieľov svojej existencie, od mužského tela je všeobecne očakávané uchovanie jeho intimity, dôstojnosti a vnútornej integrity. Muž, prezentujúci sa na obraze zväčša z perspektívy „zduchovnej“ bytosti tvorcu alebo jedinca demonštrujúceho svoju fyzickú silu a odolnosť, je explicitným odkrytím (ochabnutého) genitálu vystavený „odhaleniu“ vnútorných hnutí a vlastnej bezbrannosti³⁴⁶.

Z takéhoto uhlu pohľadu je len ťažko mysliteľné, aby bol obraz tela (toho času ešte chápaný ako synonymum pojmu „akt“) spájaný s iným typom diváckeho prijatia než s formou estetického zážitku prípadne jemne eroticky prichuteným. Šmok toto svoje očakávanie vyjadril pomocou pôvabného príkladu: *„Napríklad čiapka! Čiapka môže byť pekná alebo menej pekná, ale v nijakom prípade nemožno nič namietat', keď ju má niekto v skutočnosti na hlave, dokonca ani vtedy nie, keď je pritom nahý. Je však nemožné, aby mal čiapku na hlave vážne mienený akt. Tým sa okamžite obraz posúva do celkom inej polohy.*³⁴⁷ A o túto „celkom inú polohu“ študentom Katedry fotografie práve išlo. „Vážne mienený akt“ v priebehu osemdesiatych rokov postupne doslúžil. Aj keď sa nedá povedať, že by ich tvorba nebola myslená „vážne“ v tom zmysle, že by si za ňou nestáli. Ak by sa v tej dobe, napríklad pri obhajobách, spýtal profesor Šmok Tona Stana: „A toto myslíš vážne?“ Pravdepodobne by odpovedal: „Áno, myslím.“³⁴⁸ Ich tvorba (akokoľvek „nevážna“) bola myslená vážne, problém tohoto tvrdenia tkvie skôr v slove „akt“. V podobnom duchu sa vyjadril aj Clifford Seidling v rozhovore

³⁴⁵ ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Tamtiež, s. 13.

³⁴⁶ Genitál si zachováva určitú nezávislosť na vôli muža, v určitých chvíľach dokonca akoby „jednal“ proti nemu – demaskuje sexuálne neovládnutie či, naopak, mužovu impotenciu.

³⁴⁷ ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Tamtiež, s. 14. Ďalším príkladom nepatričnosti zobrazenia, ktorý Šmok uvádza, je *„socha národného buditeľa Ludovíta Štúra s klobásou v ruke“*. Táto predstava mimochodom nie je vôbec nepodobná „internátovej“ ikonografii *Slovenskej novej vlny*, ktorá ako do „dokumentárneho“ obrazu integrovala vyzlečenú spolužiačku, tak do klasického zátišia plechovku otvorených sardiniek či flakón Old Spice. Škoda, že sa Šmok nedožil inštalácie Svatého Václava na mŕtvom koni v pasáži Lucerna (David Černý, 1999).

³⁴⁸ Táto fiktívna situácia, mimochodom, mohla pokojne nastať, keďže Stanova kontroverzná fotografia *Pár*, predstavujúca ženskú siluetu a siluetu muža s ovísajúcim mieškom, vznikla už v roku 1984, teda dva roky pred znovuvydáním skrípt.

s Annou Fárovou: „*Erotika tam môže byť, ale nesmie byť smiešna.*“³⁴⁹ Každopádne, Šmok túto problematiku uzatvára slovami, že mužský akt je „*oblasť len pre vyspelých autorov, nie je to ihrisko pre začiatovníkov*“ a zo svojej príručky ju vypúšťa.

V ďalšej časti textu sa Šmok snaží v rámci zobrazenia tela definovať rozdiely medzi *dokumentom*, *aktom* a *pornografiou*. V súlade s týmito kategóriami fotografické zobrazenie delí na zobrazenie *informatívne* a *emotívne*, pričom emotívne ešte ďalej diferencuje na *umelecké* alebo *pornografické*. Šmok to myslí dobre. V rámci diskurzu zakorenenom v moderne, v ktorom sa pohybuje, to všetko funguje, ale za jeho hranicami už nie. Pre lepšie pochopenie tretej plochy dvoch striedajúcich sa paradigiem uveďme ďalší príklad zo Šmokovej publikácie. Na konci úvahy o dokumentačnom / dokumentárnom³⁵⁰, čiže *informatívnom* type obrazu tela (využívanom napríklad v oblasti medicíny), uvádza situáciu, kedy sa takýto typ zobrazenia predostiera v kontexte umeleckej fotografie ako („*vážne mienený*“) umelecký akt. Ako prvý uvádza prípad amatéra, ktorý priniesol na konzultáciu 20 fotografií nahého dievčaťa. „*Lenže spôsob, akým bolo zobrazené, bol vonkoncom neprijateľný. Autor ju umiestnil uprostred kuchyne postojacky, v kľaku a v sede, potom ju z rôznych strán 'odokumentoval'. Najkurióznejší bol 'akt' s priehľadom do komory.*“ Šmok na tomto mieste akoby nevdojak popísal tvorivú metódu svojich študentov – akýsi dokumentárny spôsob snímania inscenovanej scény, ktorý, naopak, počíta s istým pocitom „*nepatričnosti*“ postavy na mieste a naopak – zámernej nepripravenosti „*domáceho*“ priestoru na fotografovanie. O tzv. reálnom prostredí tvrdí Šmok na inom mieste, že väčšina aktov umiestnených doň je málo hodnotná. „*Akt v kúpeľni bude mať vždy ľahšiu cestu k nahej žene vo vani než k umeleckému dielu. Dokladom závažnosti tohoto tvrdenia je aj skutočnosť, že pri pornografii je telo prakticky vždy umiestnené do reálneho prostredia.*“ V podobnom zmysle Šmok obozretne varuje aj pred kombinovaním tela a predmetu. Uvedomuje si totiž silu „*jazyka*“, ktorý so sebou každá vec nesie. Špeciálne v súvislosti s oblečením pokladá Šmok situáciu za ošemetnejšiu: „*Kombinácia s bielizňou je možná, ale pri nepozornosti vedie ľahko k vyzliekajúcej sa žene a odtiaľ rýchle k pornografii.*“³⁵¹ Z uvedených textových útržkov vyplýva, aká veľká bola u Šmoka obava z „*reálnosti*“ fotografovaného prostredia a predmetov, ktorá mohla spôsobiť preradenie snímky z „*emotívne umeleckej*“ priehradky do priehradky „*emotívne pornografickej*“ či dokonca „*informatívnej*“.

³⁴⁹ FÁROVÁ, Anna. Z tvorivej dielne Clifforda Seidlinga. *Československá fotografie*, 1976, č. 11, s. 494. ISSN 0009-0549.

³⁵⁰ Šmok tieto pojmy príliš nerozlišuje.

³⁵¹ ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Tamtiež, s. 106.

Vo svojej úvahe autor pokračuje ďalším prípadom – tentokrát komentuje konkrétnu fotografiu uverejnenú v texte, zvolenú ako negatívna ukážka. Je na nej spodobená nahá ženská polopostava stojaca v priestore zariadenej izby, zakrývajúca si rukami tvár. „Z pozadia a pózy vidieť, že nešlo o dokumentačnú snímku určenú pre vedecké účely, cieľ musel byť iný. Či však už bol estetický alebo erotický, nemohol sa nikdy dosiahnuť touto metódou. Obr. 27 je len primitívnym fotografickým dokladom o existencii vyzlečeného dievčaťa na určitom mieste, snímkom autora, ktorý nemá o cieľoch a metódach fotografickej práce s nahým telom doslova nijakú predstavu“.³⁵² Tento príkry odsudok fotografie tlmočí i znenie jej popisky: „Primitívny fotografický doklad o existencii vyzlečeného dievčaťa na nejakom mieste (to isté v lese alebo pri rieke). Pornografickú orientáciu nemožno dokázať.“ Bolo by asi prehnané hľadať v tejto konkrétnej fotografii hlbšie umelecké kvality. Princiipiálne však táto snímka ako jediná z celej publikácie (vrátane „pozitívnych“ príkladov) prekračuje hranice salónneho aktu a zahrňuje v sebe istú znepokojivosť, charakteristickú pre výrazivo *Slovenskej novej vlny*. Na obranu Šmoka by sa azda dalo povedať, že zmyslom jeho knihy bolo naučiť poslucháčov ako akt správne fotografovať a nie ako ho spochybňovať a podrývať. Na druhej strane, práve snahy o isté prekročenie týchto jasne definovaných žánrových hraníc, (napríklad v reakciách na školské cvičenia), podrobili žáner aktu sebaspytovaniu. Hranice premýšľania o tele tak boli posunuté – aj keď stále v medziach vysoko estetickej fotografie – smerom k čoraz aktuálnejším umeleckým, ale i spoločenským otázkam. A ich obrazová artikulácia k výrazu postmodernity.

Čo sa týka zvoleného jazyka a štylistiky textu tejto publikácie, taktiež tu sa odráža vyššie sformulovaný „Šmokov paradox“. Napriek didaktickému tónu a presnej terminológii sa Šmok v snahe o prístupný a atraktívny jazyk vo svojej publikácii na mnohých miestach nevyhýba žoviálnym až láskavo sexistickým³⁵³ replikám, určeným „pošepky“ predovšetkým mladým študentom: „Prosíme iba čitateľov-mužov (a najmä nedospelých čitateľov), aby sa pri pohľade na fotografie nahých tiel zbavili predovšetkým svojich vulgárno-sexuálnych afektov a až potom sa v pokoji venovali pozorovaniu a porovnávaniu tvarov.

³⁵² ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Tamtiež, s. 26

³⁵³ Šmokov zvláštny, často netaktný vzťah k ženám môžeme vycítiť aj z nasledujúcej repliky z pripravovaného rozhovoru pre časopis *Playboy*. Tomáš Fassati sa pýta: „Ženu považujete za vrchol prírody, ale poslucháčky častujete nevyberavými slovami...“ Šmok odpovedá: „To je v poriadku, ja ich častujem ako poslucháčky, nie ako ženy.“ FASSATI, Tomáš. *Obdivovateľ krásnych žien a učiteľ aktu: profesor Ján Šmok*. (rozhovor pre časopis *Playboy*. In: Ján Šmok. Tamtiež, s. 59. Za jeden z najextrémnejších „vtipných“ výpadov smerom k ženám a dievčatám možno považovať Šmokovu názornú haptickejšiu ukážku „ako sa chytajú kamzíky“. Je oprávnené sa domievať, že i tento jeho výrazne maskulínny postoj mohol formovať ich vlastný vzťah k ženám a tiež charakteristický prístup k ich zobrazovaniu.

Pripomíname ešte raz, že telo nesmieme prezerat' celkove ako nahú ženu v lese za krovím, ale detailne, ako systém línií a objemov, teda tak, akoby ani nešlo o nahú ženu. ³⁵⁴

Na Šmokovom pojednaní o akte je taktiež pozoruhodné, aký rozsah textu venuje „fotografickej anatómii“, teda podrobnému popisu ideálnych pomerov jednotlivých častí ženského tela, detailným komentárom ku konkrétnym tvarovým modifikáciám či výberu vhodných a nevhodných póz na fotografovanie. Jednotlivé príklady k týmto typológiám fotografuje sám.³⁵⁵ Za ideálnu telesnú formu pre akt autor považuje čo najviac zovšeobecnené, priemerné telo, čomu bránia prílišné abnormality, ktoré sú podľa neho esteticky neadekvátne a robia snímok príliš „dokumentárnym“. *„Naša rasa dáva prednosť prsiam guľatým alebo miskovitým bez výraznej ryhy, s čistou a nie príliš veľkou bradavkou s pravidelným okrúhlym dvorcom.*“³⁵⁶ V porovnaní so stručnosťou s ktorou Šmok „vybavil“ v texte mužské genitálie, ženskému lonu venuje v rámci knihy pomerne podrobnú analýzu. *„Lono hrá v obraze tela významnú tvarovú a tonálnu úlohu. Na druhej strane akákoľvek odchýlka od čistej trojuholníkovej formy lona, prehnaná veľkosť, beztvárnosť, rast chlpkov až k pupku alebo na stehná apod. robia túto oblasť obrazove nepoužiteľnú. Podobne je nevhodné, keď sa pri niektorom modeli objavujú vlastné pohlavné orgány.*“³⁵⁷ Dráždivé náznaky ženských genitálií (buď v obrysoch – siluete, zaclonené predmetom, ale aj celkom odhalené) sa pritom objavujú predovšetkým vo vizuálnom repertoári Tona Stana pravidelne už od počiatku (*Anjel, 1983, Pár, 1984...*) a úplne explicitne v priebehu deväťdesiatych rokov (*Muž v ráme, 1991, Torzo s rozťahnutými nohami, 1993, Zatiašie v detaile, 1994, Odkrytie a skrytie, 1995...*).³⁵⁸ Čitateľ – ideálny príjemca

³⁵⁴ ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Tamtiež, s. 42.

³⁵⁵ Viacero priateľov a známych profesora Šmoka spomína, že napriek jeho premyslenému systému ako fotografiu tvoriť a napriek jeho interpretačným a analytickým schopnostiam, ktorými pomáhal študentom uchopovať a rozvíjať fotografickú tvorbu, o svojej vlastnej tvorbe ho nikto nepočul povedať ani slovo. Dokonca sa od nej istým spôsobom dištancoval tvrdením, že jeho akty vznikali iba ako ilustrácia k jeho metodickým príručkám (vo večerných hodinách v jeho pracovni na katedre), čo však určite nejde povedať o úplne všetkých fotografiách. Prítomnosť nahých modeliek na FAMU vždy vedenie dráždila. Tento pocit „nemiestnosti“ súvisel s charakterom školy a s jej odbormi, ktoré pracovali s realitou - vo filme bolo zobrazenie nahého tela zakázané. Tolerovalo sa tradične v kontexte maliarstva a sochárstva, ale to sa učilo na inej škole (VŠUP).

³⁵⁶ ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Tamtiež, s. 49.

³⁵⁷ ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Tamtiež, s. 50.

³⁵⁸ Explicitne sexuálny podtext má v jeho tvorbe aj motív hustej bielej tekutiny vyliatej na tele (*Ženy odmietajú bielu, 1991, Po vypustení, 1994, Lokálne napustenie, 1995*).

aktu – by mal podľa Šmoka anatómiu študovať „tak dlho, až telo modelu stratí preň primárny erotický efekt, až [...] získa k telu kombinovanú eroticko-estetickú reláciu s prevahou v estetickej zložke“.

Realizáciu tohto priania (či pre Šmoka azda i podmienky) výrazne skomplikovali práve autori *Slovenskej novej vlny*. Dalo by sa povedať, že telo erotický efekt rozhodne nestráca, pri niektorých fotografiách môže dokonca i mierne prevažovať, i keď konkrétne Tono Stano tieto relácie pozorne sleduje a spolu s akcentáciou erotického náboja cizeluje (predovšetkým v ďalšom desaťročí) i estetickú formu.³⁵⁹ Ako si všima Magdalena Juříková: „Už v osemdesiatych rokoch sa Stanova pôvodne študentsky rozvoľnená 'klackovitosť' postupne uhladzuje do dandyovskej elegancie.“³⁶⁰ Zaujímavý podnet v tomto smere prináša text Viktora Koláča, ktorý márne hľadá v Stanovej tvorbe plnej „galantných hier“ prítomnosť spirituality. Koláč, ktorý si u Stana všima jeho „výber večne mladých žien“ píše: „Prístup Tona Stana k problematike tela, sexuality, môžeme označiť ako 'chlapčenský'. Uprednostňuje štíhle ženy (dominujúce lesklým časopisom), ženy priateľky. [...] Zdá sa, že hľadanie podobenstva korešpondujúceho s momentom vyjavene pravdy, tej, ktorá sa vymyká inscenovaniu, zatiaľ nie je jeho téma.“³⁶¹ Koncom osemdesiatych rokov podľa Václava Maceka Stanova tvorba nesie znaky *neopiktoralizmu*, realizačnej perfekcie, prejemnosti, konfrontácie „nádhornej šedi a zmyslovej sivej“³⁶². Za osvojenie si brilantnej fotografickej techniky vďaka študenti katedry v mnohom práve Cliffordovi Seidlingovi³⁶³, ktorý dal mnohým predstaviteľom novej vlny „viac než by asi boli sami ochotní pripustiť“. Smerovo rozptýlené svetlo (svetlo rozptýlené pomocou zostavy odrazových dosiek), s ktorým sa pracovalo napríklad na jeho predmete *Tvár a telo*, dodalo fotografiám „jemne prekreslený detail a jasné obrysy“.³⁶⁴ Špecifický pocit „živosti“ tiel autori dosiahli i presným

³⁵⁹ Podobnú stratégiu maximálnej estetizácie v podstate pornografických motívov zvolil vo svojej tvorbe napríklad aj Robert Mapplethorpe.

³⁶⁰ JUŘÍKOVÁ, Magdalena: *Tono Stano*, TORST, Praha 2005, s. 16. ISBN: 80-7215-247-5.

³⁶¹ KOLÁČ, Viktor. Hry a mystifikace, *A2 kulturní týdeník*, 2005, č. 8, s. 10. ISSN 1803-6635

³⁶² Christian Caujolle. In: MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 12. ISBN: 80-7215-247-5.

³⁶³ Pri jeho cvičení bolo dôležité odovzdať „pekné mužské telo a na výšku“. Rozhovor s Petrom Župníkom, Mikulov, 8. 8. 2015.

³⁶⁴ PÁTEK, Jiří. Nová vlna, nové jistoty. Tamtiež, s. 14.

zobrazením povrchov, keď „začali pestovať skôr americkú než európsku remeselnú tradíciu“ podľa vzoru Irvinga Penna.³⁶⁵

V priebehu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov sa Ján Šmok na viacerých miestach pokúsil o akúsi prognózu vývoja fotografického obrazu.³⁶⁶ Predpokladá, že: „...vývoj fotografie sa bude nevyhnutne uberať od 'verného zobrazovania krásneho tela' k štylizovanému prejavu, emocionálna hodnota ktorého bude vyplývať nielen z predlohy, ale predovšetkým z vlastných kvalít fotografie.“³⁶⁷ V dobovom kontexte, kedy túto predstavu Šmok sformuloval, mala asi logický základ, podmienený vývojom fotografie prvej polovice dvadsiateho storočia s pripomienkou pokrokového aktu predstaviteľov fotografickej avantgardy. V mnohých z týchto predpovedí bol Šmok až neuveriteľne predvídavý. Iné sa, ako napokon ukázal čas, nenaplnili, aspoň nie v tej podobe, ako ich pôvodne zamýšľal. „Vlastné kvality fotografie“ v tomto prípade nesmerovali výhradne k štylizovanému prejavu. Naopak. Najlepším príkladom toho, ako sa za pomerne krátku dobu, v prvej polovici osemdesiatych rokov, premenila fotografia tela, bola práve tvorba Šmokových študentov.

Fotografovaný model u nich nestráca „vernosť zobrazenia“ – na mnohých miestach mu zostáva tvár s výrazom, ktorý je významotvorným prvkom obrazu. Toto opätovné spojenie tela s tvárou, teda „telesného“ s „psychickým“ či dokonca „duchovným“, mu prinavracia stratenú integritu. Obraz tela v sebe organicky prepája charakteristiky aktu, portétu i dokumentu, čím sa zhustujú jeho významy a zintenzívňujú jeho presahy (napr. u Jana Pavlíka, Martina Štrbu). Iné fotografie (napr. Tona Stana) budú, naopak, telo rozbiť a prevádzať do skratkovitých znakov, no tento poces taktiež nemožno redukovať na číru štylizáciu. Do nedotknuteľného obrazového priestoru aktu vstupuje predmet (u Ruda Prekopa, Petra Župníka), ktorý na snímke nevystupuje ani v úlohe charakterizačného atribútu, ale ani výlučne ako formálne zaujímavý tvar. Ukazuje a rozpráva zároveň.

K ženskému telu sa pridáva telo mužské a telo skupinové, ktoré počiatočné eroticko-hravé laškovanie miestami premieňa na kolektívne rituálne prežívanie „človečenstva“, avšak bez ťaživých vizuálnych nánosov minulosti. Vo fotografiách vidíme „rozmanité konfigurácie mladých nahých tiel, akcentujúce telesnosť a zmyslovosť, ktoré sa však nepredvádzajú v umelých kompozíciách živých obrazov, naopak sú plne pohrúžené do vlastných, svojbytných rituálov.“³⁶⁸

³⁶⁵ DUFEK, Antonín. *Realita a sen*. In: Třetí strana zdi. Tamtiež.

³⁶⁶ Pozri napr.: ŠMOK, Ján. Prognóza do r. 2000. *Dobré světlo*, 1979, č. 50, s. 4–7.

³⁶⁷ ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Tamtiež, s. 63.

³⁶⁸ HRABUŠICKÝ, Aurel. *Od výtvarnej k inscenovanej fotografii*. Tamtiež.

Prepožičanie tela týmto rituálom ho popri tom mení z tela „vyzlečeného“ na telo „neoblečené“, teda tela, ktoré si viac ako vlastný erotizmus uvedomuje číre telesné bytie. Tento proces sledujeme azda najintenzívnejšie vo fotografiách Vasil Stanka. *„Prvok nahoty ako princípu odidealizovania ľudského tela a narábania s ním ako s materiálou jednotkou výstavby obrazu slúži Stankovi pri postulovaní prvotnej existencie človeka zbaveného pocitu studu a viny, lebo jeho nahota je neuvedomovaná.“*³⁶⁹ Zdeněk Kirschner už začína pomenúvať nedostatok žánrových hraníc celkom priamo: *„Nie sú to akty v pravom zmysle slova. To len človek na nich, či žena alebo muž, je zbavený všetkého charakteristického, časového a civilizačného prídavku, ktorým by bol odev a je iba sebou. Ak prijmeme tézu, že je nezakrytý, priblíži sa nám zrozumiteľnejšie mýtická funkcia nahoty, ktorá si len v nevinnosti podrží svoju funkciu skromnosti a len v nevedomosti žije prirodzene. Zakrýva sa, ako je známe, až od chvíle poznania.“*³⁷⁰ Viktor Kolář nachádza v skupinovej nahote na neskorších krajinárskych fotografiách Tona Stana zase symboliku krásy, zdravia, plodnosti a výzvu k hedonizmu. S pripomienkou nemeckého aktu spred 2. svetovej vojny sa podľa neho *„v exteriéroch mieša aj niečo z virtuálnej reality“*.³⁷¹

V záverečnej časti svojej knihy sa Šmok venuje problematike pózy. Hovorí pritom o „novšom type aktu“, ale stále tým myslí generáciu „klasikov“ M. Bílka alebo M. Stibora. *„Telo už nevystupuje vo svojom civilnom celku, ale ako nezávislý tvar. S telom modelu sa zaobchádza ako s tonálne tvarovou štruktúrou bez ohľadu na bežné zvyklosti postoja. Slovo „póza“ tu v určitom smere stráca zmysel, pretože postoj tela ako celku zväčša vobec nevnímame a ani oň nejde. Skutočný postoj modelu je iba prostriedkom na dosiahnutie určitej skladby línií alebo tvarov v ráme obrazu.“* Autori Slovenskej novej vlny sa väčšinou snažia o pravý opak. Telo buď „vystupuje vo svojom civilnom celku“ funkčne vsadené do príznakového prostredia a zaujíma nejaký typ (viac či menej „prirodzenej“) pózy alebo slovo póza skutočne stráca zmysel – avšak nie z dôvodu, že by sa telo menilo na štylizovanú súhru línií a tvarou, ale práve preto, že prekryté novým príbehom prestáva byť „telom“ a stáva sa „nahým človekom“. Možno by bolo vhodnejšie označenie „nahým hercom“, ale imaginatívno-dokumentárny svet týchto fotografov je natoľko pohlcujúci, že ho automaticky prijímame za svoj a vstupujeme sami doň.

Podľa Šmokových slov sa v roku 1969 Česi knihu s fotografiami explicitnej nahoty v Prahe vydať obávali, preto ju nakoniec vydalo slovenské nakladateľstvo

³⁶⁹ BAČÍKOVÁ, Sabina. Vasil Stanko. *Výtvarný život* 1990, č. 4/35, s. 46. ISSN 0139-7214.

³⁷⁰ KIRSCHNER, Zdeněk. Vasil Stanko. *Revue fotografie*, 1990, č. 3, s. 32.

³⁷¹ KOLÁŘ, Viktor. *Hry a mystifikace*. Tamtiež, s. 10.

Osveta v Martine.³⁷² Pri príprave reedície v roku 1985 sa zložitá situácia okolo vydania opakovala zase v trochu odlišných politických podmienkach, vzhľadom na celoštátny zákaz verejného predaja obrazov s nahotou. Nakoniec kniha vyšla, po osobnej Šmokovej intervencii u ministra kultúry Miroslava Válka, pri ktorej Šmok ministra upozornil, že tento postoj v princípe zamedzuje i vydávanie odbornej literatúry pre lekárov. Šmokove argumenty ministerstvo presvedčilo a zo zákazu boli nakoniec vyňaté nielen zdravotnícke, ale aj výtvarné učebnice. Táto udalosť sa dá chápať aj ako drobný krok k tomu, rozumieť ľudskému telu v jeho prirodzenosti, namiesto tradičného redukovania nahoty na niečo z princípu nemorálne, škodlivé, a tým i nezobraziteľné.

V roku 1991 už zaznieva na stránkach *Československej fotografie* jasná proklamácia s odmietnutím pojmu „akt“ ako žánrovo nedostačujúceho priestoru pre akékoľvek vyjadrenie ľudskej telesnosti. Martin Hruška priamo píše: „Predstavte si, že by sme dajme tomu o Stanovi, Stankovi, Saudkovi alebo Mapplethorpovi povedali, že fotografujú akty – to by bol predsa totálny nezmysel.“³⁷³ Vidieť, že Stano, Stanko a ďalší fungujú v tejto dobe už ako etablované značky, na ktoré sa poukazuje. Súčasne je už jasné, že to, čo sa zdalo byť posledným štádiom žánru³⁷⁴, môžeme rovnako dobre čítať aj ako jeho definitívne zvlieknutie. „Fotograf, ktorý sa predtým 'venoval fotografii aktu', chcel byť predovšetkým odlišný od ostatných, čo fotili napríklad zvieratá alebo zátišie – čiže išlo o diferenciáciu vecnú, tematickú, ktorá dnes nie je určujúca. A ďalej užíval terminus technicus AKT preto, aby ho nikto prekristapána nepodozrieval, že robí necudné obrázky.“, pokračuje Hruška. Samotný pojem aktu v tomto období už stále viac asocjuje množstvo mechanických príručiek a bezdýchých obrazových publikácií s touto tematikou, ktoré v tej dobe vychádzali u našich západných susedov. „S nemeckou dôkladnosťou v nich býva opísané, aké voliť svetlo, aké pozadie, aké gesto i akú dámu tak, aby vznikla totálne sterilná,

³⁷² V tejto súvislosti môže byť zaujímavé Macekovo porovnanie českej a slovenskej fotografie aktu na základe zvažovania protestanskej náboženskej tradície v Čechách a katolíckej na Slovensku. Macek kladie na jednu stranu Stiborove „živočíšne“, dramatické akty v 15 fotografiách pre Henryho Millera a naproti tomu akty Mira Gregora či *Nudogramy* Pavla Janeka, ktoré „zámerne potláčali akékoľvek stopy zmyselnosti, erotiky a telesnosti“. MACEK, Václav. *Československá fotografia?* Tamtiež. Vyvodzuje z toho, že liberálnejšie české prostredie je nahote akosi prajnejšie ako tradičné, slovenské. Aj odhliadnuc od otázky, či protestantský puritanizmus nemá v skutočnosti od nahoty väčší odstup než vystupňovaná katolícka senzualita, vidíme, že problém cenzúry v Československu nemal tak jednoznačne definovateľné kontúry.

³⁷³ HRUŠKA, Martin. Co je nejdůležitější, chci-li fotografovat akt? *Fotografie*, 1991, č. 3, s. 14. ISSN 0009-0549.

³⁷⁴ Vid' napríklad zaradenie na výstavu *Akt v českej fotografii* (2000/2001)

*bezpohlavná, ale zato výtvarná fotografia nahého tela.*³⁷⁵ Začína označovať niečo bezkrvné, estetizované, nepravdivé, doslova mŕtve – diskurzívny rámeč, ktorý telo skôr zvečňuje (v zmysle zátišia), než by mu prisudzoval jeho prirodzené vlastnosti ako energia, senzibilita alebo sociálna determinácia.

V inom článku z toho istého čísla časopisu sa jeho autor pokúša o komparáciu prístupov novej vlny a predstaviteľov (nie až tak dávnej) minulosti na príklade umeleckého jazyka fotografickej skupiny *Epos*. Zatiaľ čo u tejto skupiny „išlo až na malé výnimky o divadelne režirované 'výseky zo záhadných dejov', do ktorých akoby fotograf nemal prístup a bol len ich registrátorom“, pričom „situácie a nahé či polonahé figúry boli fatálnymi a znepokojujúcimi prvkami“ o „mladej vlne konca osemdesiatych rokov“ tvrdí, že ich figúry sú nahé práve preto, že „nechcú symbolizovať niečo, čo nie sú. Súvisí to úzko s generačným pocitom – nie je nič odpornejšieho ako predstieranie, tváriace sa ako skutočnosť a naopak – odtiaľ zrejme aj určitá ich nedôvera k fotografii jako objektívnemu dokumentu. Preto, paradoxne, napriek častej krčovitosti gesta, zjavnou aranžovanosťou a priameho vstupu fotografa do zoskupenia figúr, nevnímame to všetko ako nepatričnosť, lebo nám nikto apriorne netvrdí, že fotografia je pravda a interpretácia jediná možná. Nahota sa neštylizuje v nejaký nadosobný tvar, erotická polarita nie je potlačovaná, ale ani akcentovaná – proste existuje.“³⁷⁶

Otázka krásy. Erotické verzus pornografické.

„*Erotika a estetika sú tak silné a zároveň svojbytné zdroje emócií, že ich spojením nemôže nikdy vzniknúť prostý súčet. Ony sa násobia do nového rozmeru.*“³⁷⁷ tvrdil Šmok. Tento problém sa stal ešte aktuálnejší a naliehavejší po istom uvoľnení cenzúry na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov. Rozloženie roky upevňovaného politického systému a jeho kontrolných mechanizmov spustilo okrem iného proces detabuizácie obrazu tela. O tom, ako ťažko a nejednoznačne bol tento proces prijímaný divákmi a čitateľmi, svedčia zápisy v návštevnych knihách, alebo korešpondenčné reakcie čitateľov v pravidelných časopiseckých rubrikách. Viacero kritických ohlasov sa stretlo

³⁷⁵ HRUŠKA, Martin. Co je nejdůležitější, chci-li fotografovat akt? Tamtiež, s. 14. V časopise Československá fotografie, 1989, č. 3. Jiří Šerých vo svojom článku *Je to fakt akt?* ostro skritizoval dve nemecké publikácie bezduchých formalistických „umeleckých“ aktov *Aktfotografie* a *Aktfotografie. Variationen und Tendenzen*.

³⁷⁶ HRUŠKA, Martin. ČS. Fotografie a proměny nahoty. *Fotografie*, 1991, č. 3, s. 16. ISSN 0009-0549.

³⁷⁷ FASSATI, Tomáš. Obdivovateľ krásnych žien a učiteľ aktu: profesor Ján Šmok. (rozhovor pre časopis Playboy. In: Ján Šmok. Tamtiež, s. 59.

v novembrovom čísle časopisu *Fotografie* z roku 1991³⁷⁸ a podnietilo dokonca súhrnnú odpoveď redakcie, ktorá mala byť zároveň akýmsi zamyslením sa nad stavom fotografie a obhájením si svojich pozícií. V rubrike *Aktuálna otázka* sa v tomto čísle dostala do popredia otázka krásy a jej potreby vo fotografii. Rubrika sa zaštiťuje citátom Donalda McCullina, ktorý tvrdí, že krása vo fotografii je trochu nudná a že vždy viac zaujme škaredosť. Na rozdiel od tradičnej štruktúry tejto rubriky, kedy je známym osobnostiam kladená konkrétna otázka, v tomto čísle bol priestor rubriky venovaný reakciám a ohlasom bežných čitateľov. Mnohé z nich sa viazali priamo k fotografii členov *Slovenskej novej vlny*.

„... Osobnosť človeka najvýraznejšie vyjadrí jeho tvár a ruky... Ťažko súhlasiť s tým, že je to ľudský zadok či ohanbie [...] Dali by ste si na stenu svojho bytu ako ozdobu snímky zo str. 21–26 šiesteho čísla Fotografie (autor Kamil Varga)? Prečo uverejňujete podobné „tvorby“ zrejmych psychopátov?... Václav Hoda, Košetice“

„Nie som žaden puritán, ale napr. v čísle 5 fotografie v kapitole Teória, história, kritika článok Alibi, sex a mužský akt, rovnako ako v čísle 6 článok Sám sebe modelom Kamil Varga [...] ma proste nenechávajú pokojným. Uverejnené fotografie sú tak chudobné a vyvolávajú vo mne dojem, že autori potrebujú fotoaparát len k podľa nich objavným snímkam. Ako sú vzdialení krásam aktu ženského či mužského tela! [...] František Baláž, Tišnov“

„Hanbil by som sa pred kýmkoľvek, aby videl v závode alebo v mojom príbytku ležať Vašu Fotografie, ktorá ničí všetko krásne a ušľachtilé a prebúdzá dekadenciu a nihilizmus v duši človeka. Milan Navátil, priekopník fotografie bleskovým svetlom, držiteľ striebr. a bronz. medailí [...] Bílovice“

Z uverejnených reakcií môžeme vyčítať dva dobovo charakteristické prejavy schematickeho myslenia o fotografii. Prvý z nich predpokladá, že figurálna fotografia má vyjadrovať „osobnosť človeka“ prostredníctvom tváre a rúk, inými slovami priamym žánrovým uprednostnením portrétnu pred aktom. Zatiaľ čo portrét má byť akýmsi „pravdivým“ obrazom ľudskej bytosti, akt, aby bol prijateľný, musí naopak spĺňať vopred ustálené estetické kritériá „krásy [...] ženského a mužského tela“. Ak „zadok a ohanbie“ nevyjadruje osobnosť človeka, nemá jeho zobrazenie žiadne iné opodstatnenie.

Druhé kliše sa viaže práve k pojmu krásy a jej posunutému chápaniu. Fotografia je vnímaná ako „ozdoba“ či dekor steny, ktorú, ak by niekto uvidel „v závode alebo v príbytku“, jej majiteľ by sa hanbil. Takéto fotografie, ktoré diváka „nenechávajú pokojným“ sú „chudobné“, „ničia všetko krásne a ušľachtilé“, „prebúdzajú dekadenciu a nihilizmus“ a ich autor by mal byť podľa všetkého „psychopát“, ktorý potrebuje fotoaparát „iba“ k týmto „objavným snímkam“.

³⁷⁸ Aktuální otázka. *Fotografie*, 1991, č. 11, s. 6–7. ISSN 0009-0549.

Rozhorčení pisateľa (priekopníci fotografie a držiteľia medailí) v podstate celkom presne pomenávajú jeden dôležitý proces. Tieto snímky sú skutočne znepokojujúce, ničia (a to vedome a dôsledne) zadefinovanú predstavu o kráse a ušľachtilosti vo fotografii, a ich tvorca fotoaparát naozaj potrebuje iba (alebo hlavne) na fotografické objavy podobného druhu. Tento započatý proces však určite nemá podsúvané východisko nihilizmu a psychopatizmu. Deštrukcia opotrebovaného je nahradená konštrukciou nového. „Ochudobnenie“ obrazu o očakávanú dávku estetickéj ľúbivosti autor kompenzuje autenticitou sprevádzajúcou hľadanie nového výrazu, v prípade Kamila Vargu určite spojenou aj s duchovným sebaspytovaním.

V odozve redakcie časopisu, ktorá nasleduje bezprostredne pod diváckymi ohlasmi sa píše, že by redaktorov „*nikdy nenapadlo, že práve Kamil Varga pohne žľou čitateľov.*“ Zrejme však práve jeho fotografie boli tou poslednou kvapkou, ktorou pretiekla miera tolerancie čitateľov, oboznamovaných v niekoľkých za sebou idúcich číslach časopisu s fotografickou generáciou 80. rokov a s jej „*vlastným, ničím nezaťaženým pohľadom na život, so spoločenským postojom...*“. Zámerom redakcie bolo okrem iného zdôrazniť, že fotografia sa už „*neuspokojuje s registrovaním motívov, ktoré iste potešia oko a neurazia dušu, lebo nie sú za nič ani proti ničomu*“. Na obhajobu nového videnia vo fotografii sa uvádza príklad zneužitia pozitívnych hodnôt predchádzajúcim spoločenským systémom. Napriek tomu, že všetci túžime po vzkriesení týchto životných hodnôt a radostnej perspektíve, musíme súčasne brať na vedomie, že práve z podobnej túžby sa po druhej svetovej vojne zrodilo „*lakovanie na ružovo, [...] umenie pre radosť a šťastný život, [...] úhladná nepravda schematizmu, [...] všetko to, čo nakoniec spoľahlivo zakryje skutočnú pravdu o životných pocitoch ľudí. Ved' práve preto sa začali búriť tí, čo dorastali behom rokov osemdesiatych. Tí, pre ktorých sa často krásou, pretože pravdou, stala – škaredosť. Proste si stotožnili „škaredosť“ s pravdou. Zataľ čo „krásu“ si stotožnili s ľžou, ktorej sa chceli zbaviť.*“ Toto „pretočenie optiky“ vyžadovalo však súčasne i podobnú snahu a ochotu diváka, ktorý mal obrazy dekódovať. Divák, ktorý ešte neprivykol postmodernej relativizácii hodnôt, logicky hľadal pravdu o svete v kráse a škaredosť čítal ako neprehľadnú lož alebo prinajmenšom samoúčelné mätenie zmyslov a kazenie vkusu. O to viac určite potešili nárazové pozitívne reakcie ľudí so schopnosťou pohľadu nezaťaženého nánosom konvencií: „*V neľahkej dobe, do ktorej sme sa narodili, srdce pookreje nad našou mladou fotografiou. Je oprostena od prázdnej ľúbivosti a plná emócií, fantázie, myšlienok, vtipu. [...] Človek len neprestáva žasnúť, kde tí mladí tú svoju zvláštnym spôsobom radostnú poetiku vzali, keď dospievali v moc málo radostných sedemdesiatych rokoch.* Václav Lebeda, Mladá Boleslav“³⁷⁹

³⁷⁹ Aktuální otázka. Tamtiež, s. 6.

Iným príkladom konfrontácie diváckych očakávaní s realitou môžu byť slová rozhorčeného návštevníka bratislavskej výstavy *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov* (1989): „*Pán Rečo ešte peknú ženu nevidel. Inak by nemohol vystaviť tak odporné fotografie (podľa neho umelecké akty)*.“³⁸⁰ Problém pritom netkvie ani tak v individuálnej kráse zobrazených žien, (ktorá je v tej dobe zotrvačne jedným z hlavných diváckych – mužsky nazeraných – kritérií pre dobrý akt), ako v tom, že zobrazené modelky sa na snímkach správajú roztopašnícky. Smejú sa, predvádzajú, odrazu to nie sú anonymné nymfy či múzy, cudne odvracajúce svoju tvár. Je to vyzlečená Dana, Viera v okuliaroch či Mirka s „horčičákom“ v rukách, smejúca sa nepatričnosti vlastnej nahoty pred fotografom. Cyklus *Nahaté portréty* z rokov 1980–1986, pramení v bezprostrednosti dokumentárnej fotografie aplikovanej na klasický žáner umeleckého aktu a zároveň ústi do rozpadu jeho klasickej podoby. Aj keď o desať rokov starší Rečo vyšiel z iného (skôr reportážno-dokumentaristického) kontextu, tento cyklus je v určitom zmysle predznamenáním nového jazyka *Slovenskej novej vlny* (alebo možno skôr paralelnou reakciou na podobné podnety).

Jednohlasne s otázkou krásy vo fotografii aktu zaznieva začiatkom deväťdesiatych rokov i otázka (prípustnej) miery jej erotického potenciálu. Na stránkach časopisov o fotografii sa rozprúdili vášnivé polemiky o rozkolísaných hraniciach medzi fotografiou aktu a pornografiou. Nástojčivosť týchto úvah bola akiste priamym dôsledkom otvorenia hraníc a následného prílivu západného umenia spolu s postmodernou fotografiou, kladúcou dôraz nielen na formálnu stránku ľudského tela, ale reflektujúcou i jeho spoločenské aspekty. Naštartovaný proces liberalizácie spoločnosti na druhej strane spôsobil posttotalitnú erupciu obrazov s nahotou – masívny príliv lacnej pornografie vo forme kalendárov, reklamných plagátov, kuchárskych kníh i množstva zahraničných časopisov vystavených na improvizovaných pouličných stánkoch. Niet teda divu, že devalvácia obrazu nahoty v spoločnosti a následne v masovej kultúre bola sprevádzaná istou obozretnosťou až nedôverou pri prijímaní explicitne erotických zobrazení aj v oblasti umeleckej fotografie.

Problematike rozkolísanej hranice medzi erotickou fotografiou a pornografiou sa intenzívne venoval i Šmok. V rozhovore s Tomášom Fassatim pre časopis *Playboy* bol dokonca ochotný pripustiť istý posun vo vnímaní aktu oproti minulosti, a to, že „*dnes už nie je od aktu očakávaný prevažne kladný emotívny účinok. Životné počty spojené s nahým telom predsa nemusia byť iba kladné.*“ Naproti tomu stavia zjednodušujúcu a primitívne naivnú estetiku pornografických zobrazení „*za štrnásť päťdesiat*“, ktoré sú, podľa neho „*hrozná nuda*“. Zdá sa, akoby Šmok predsa len pocítil potrebu brať do úvahy

³⁸⁰ VR (Vladimír Remeš). Skandál v Bratislave. *Československá fotografie*, 1989, č. 8, s. 343. ISSN 0009-0549.

komplexnejšie vzťahovanie sa k telu novej generácie fotografov, aj keď zase nie do tej miery, aby si tým naštrboval svoje teórie.

Dôležitým impulzom pre otvorenie tejto diskusie boli i prvé úmrtia známych osobností, ktoré podľahli postupne sa rozmáhajúcej chorobe AIDS. Mediálne sa premietla hlavne smrť jedného z najvýraznejších svetových predstaviteľov fotografie mužského aktu *Roberta Mapplethorpa*, (+ 9. 3. 1989), sprevádzaná následnou, ostro sledovanou aférou súvisiacou s jeho posmrtnou výstavou v Múzeu moderného umenia v Cincinnati v štáte Ohio³⁸¹. Intenzívnejšia konfrontácia so západným umením otvorila v oblasti zobrazovania tela tiež širšie formulované otázky (sexualita menších alebo tabuizovaných skupín – homosexuáli, deti, starí ľudia, telesne postihnutí, černosi – perspektívy postkolonializmu, genderu a feminizmu, skúsenosť bolesti či obava zo smrti³⁸², telesnosť v kontexte kresťanstva a pod.)³⁸³ Telo nadobúda sociálne významy³⁸⁴, stáva sa znepokojivým, pretože odkazuje ďalej. Otázka morálky sa už netýka len miery odkrytia pohlavných orgánov na obraze tela, ale smeruje späť do vnútra človeka, spytuje jeho osobné prežívanie, núti ho zaujať postoj, prípadne spoločensky jednať.

V článku *Alibi, sex a mužský akt* z roku 1991 sa napríklad autorka Věra Matějů zamýšľa nad aktom už z hľadiska mužskej homosexuality. Parafrázuje Douga

³⁸¹ Riaditeľ múzea bol kvoli výstave R. Mapplethorpa obvinený z šírenia pornografie. Okrem peňažnej pokuty mu hrozilo odňatie slobody na 6 mesiacov. Výber porotcov bol pre obžalovaného nepriaznivý – žiaden z nich sa o fotografiu nezaujímal a danú výstavu ani nenavštívil. Napriek tomu bol na základe posudkov a výpovedí z radov historikov umenia a galeristov po pol roku, v októbri 1990, oslobodený. Popularita Mapplethorpa a zároveň tržná hodnota jeho fotografií následne neuveriteľne stúpila. Bližšie pozri napr. *Československá fotografie*, 1990, č. 11.

³⁸² Napríklad autoportrétny akty britského fotografa Johna Coplansa, v ktorých dominovalo jeho staré telo, boli interpretované Petrom Weiermaierom s poukazom na jeho fyzický zánik. „*V protiklade k hedonistickým štylizáčnym a idealizačnym snahám vo fotografii aktu 20. storočia, ktorý oslavuje erotické telo, tieto snímky šokujú, lebo nepriamo poukazujú na smrť.*“ Citované podľa: *Československá fotografie* 1990, č. 10, s. 484. ISSN 0009-0549.

³⁸³ V USA rezonovali okrem Mapplethorpa v kontexte fotografie tela i iné mená. Svojou provokatívnou tvorbou zaujali napríklad J.-P. Witkin, Andres Serrano, Jock Sturges, John Coplans či Sally Man.

³⁸⁴ Tieto spoločenské významy boli v mnohých fotografických dielach prítomné i predtým, avšak tento typ tvorby nestál v centre umeleckej fotografie. Vo viacerých prípadoch bol i doslova za jej hranicami. O anxiu týchto prejavov (z oblasti konceptuálneho či akčného umenia) sa pokúsil v roku 1987 vo výstave *Tělo v československé fotografii 1990–1986* Antonín Dufek.

Ischara, ktorý na stránkach filmového časopisu Afterimage vystupuje proti Mapplethorpovej kanonizácii, „ktorá uhladzuje jeho dielo formalistickým výkladom zdôrazňujúcim klasické estetické meradlá a nielen odhliadajúcim od vlastného obsahu, ale dokonca ho zavrhuje ako omyl“.³⁸⁵ Ischar sa ďalej domnieva, že „ústup od zobrazenia homosexuálneho subjektu a jeho nahradenie zhmotneným mužským ideálom oživuje dlhú tradíciu neviditeľnosti homosexuálov“ a vytvára im akési formalistické alibi, prostredníctvom ktorého môžu „beztrestne“ realizovať zobrazenie objektu svojej túžby bez nutnosti explicitnej osobnej identifikácie s homosexualitou. Věra Matějů ďalej vyslovuje myšlienku, že „AIDS vrátila homosexuálom identitu, ktorú nechceli (starú patológiu) spolu s obhájcami, ktorých nepotrebovali (príslušní umeleckí fotografi)“.³⁸⁶ Aj tento článok je dôkazom nového premýšľania v širších súvislostiach. Tomu postupne napomáhajú i odborné časopisy, kam pomaly ale iste začínajú na prelome desaťročí (popri autorských portfóliách západných fotografov) prenikať i odborné teoretické state z euroamerickej oblasti (S. Sontagová, A. D. Coleman, R. Barthes, W. Benjamin...).

I keď autori *Slovenskej novej vlny* vo svojej tvorbe nepracujú so spoločensky príliš závažnými obsahmi (ak áno, tak na čisto osobnej rovine), nedá sa povedať, že by bola ich tvorba od reality odtrhnutá v takom zmysle, ako bol od nej odtrhnutý salónny akt. Miestom intenzívneho zrastu je práve ich autenticita – na jednej strane nespútaná, na druhej strane akadémiou kultivovaná reakcia na vnútorné podnety, ale i na reálne pocity ich „aktuálneho umiestnenia“ v čoraz prudšie transformujúcej sa spoločnosti. Antonín Dufek si pri tejto generácii presne všíma prítomné psychické obsahy, väčšinou zakamuflované pútavou formou. Tieto obsahy majú síce „ďaleko k jednoznačným výpovediam, sú však natoľko zreteľné, že je možné sledovať, ako sa premieňajú s dobou.“ Podľa Dufeka „hlavná hodnota tejto tvorby spočíva v schopnosti vyjavovať meniacu sa situáciu individua vo svete a tým i nové a aktuálne dobové problémy, postoje, obsahy.“³⁸⁷

³⁸⁵ MATĚJŮ, Věra. Alibi, sex a mužský akt. *Československá fotografie*, 1991, č. 5, s. 11. ISSN 0009-0549.

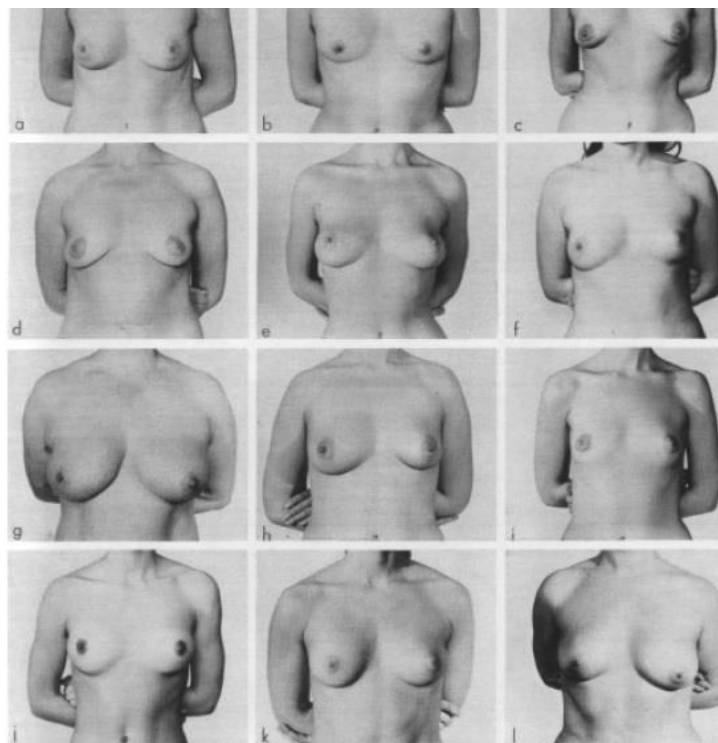
³⁸⁶ MATĚJŮ, Věra. Alibi, sex a mužský akt. Tamtiež, s. 12.

³⁸⁷ DUFEK, Antonín. Tělo v československé fotografii 1900–1986. Tamtiež, s. 67.



Obr. č. 24.: Dívka a kámen, 1974 © Rostislav Košťál

Obr. č. 25.: Ateliérový akt, 80. roky © Ján Šmok



47. Hrudník pri pohľade spredu. Pozorujeme obrysú líniu pľiec, okolie kľúčnej kosti, vystupovanie rebier, prechod hrudného koša k bruchu, veľkosť, tvar, umiestenie a symetriu prs, tvar, veľkosť a umiestenie prsníkových bradaviek a bradavkových dvorcov. Výrazne nízko položené prsníky (a), nízko položené bradavky a malé dvorce (b), veľké dvorce (d), nápadná veľkosť prs a výrazná podprsníková ryha (g), nápadne tmavé dvorce (j), výrazná asymetria (l). Výrazne vystupujúce kľúčne kosti (i), temer nepoznatelné kľúčne kosti (g)



ako aj na vás. Bolo by chybné domnievať sa, že ide o jednoduché snímky, ktoré môže ľahko robiť aj začiatokník. Niektoré možno áno, väčšinu však rozhodne nie. Na prv si musíme dať vysvetliť.

dajme, že ide o nejaký kožný defekt, vyznačený načervenalou škvrnou. Prvá snímka na obr. 26 je nevhodná, pretože pozadie za telom je rušivé, s problémom niako nesúvisí. Tvar škvrm je nevidi-

me ďalej zaoberať. Čitateľ, ktorý sám akt nefotografoval, sa pravdepodobne domnieva, že dokumentárny spôsob zobrazovania nahých tel nemožno zamieňať za fotografický akt. Je to síce podivné, ale práve opak je pravdou. Stalo sa, že akýsi amatér predložil asi 20 fotografií krásneho mladého dievčaťa. Lenže spôsob, ako bolo zobrazené, bol vonkoncom neprijateľný. Autor ju umiestil uprostred kuchyne postojacky v kľaku a »sede, potom ju z rôznych strán »dokumentoval«. Najkurioznejší bol »akt« s prechádzkou do komory. Na námietku, že si s takým dokonalým modelom mal predsa len dať viacero práce, odpovedal, že nemohol, pretože sa ponáhal na vlak!

Pozrime sa teraz na obr. 27. Keby zobrazený fakt bol vedecky zaujímavý, t. j. keby snímka sledovala ten istý cieľ ako obr. 25, zvolilo sa nevhodné pozadie a spôsob zakrytia tváre. Z pozadia a z pózy vidieť, že neslo o dokumentárny snímku určený pre vedecké účely, cieľ musel byť iný. Ciť však už bol estetický alebo erotický, nemohol sa nikdy dosiahnuť touto metódou. Obr. 27 je len primitívnym fotografickým dokladom oí existence »vyznačeného« dievčaťa na určitom mieste, samkou autora, ktorý nemá o cieľoch a metódach fotografickej práce s nahým telom dosťva niakú predstavu. Ako pred

Obr. č. 26.: Typológia poprsí pre fotografiu aktu, 80. roky (z knihy *Akt vo fotografii*, 1986) © Ján Šmok

Obr. č. 27.: Príklad zle riešeného aktu, 80. roky (z knihy *Akt vo fotografii*, 1986) © Ján Šmok



Obr. č. 27.: Giorgione, *Spiaca Venuša*, 1510

Obr. č. 28.: *Venuše nespí*, 1982–83 © Tono Stano



Obr. č. 29.: Dynamický komplex, 1984 © Tono Stano

Obr. č. 30.: Tono, 1982–83 © Tono Stano

„Autorom fotografií sú fotografi, autorom výstavy som ja.“

Antonín Dufek, 1987

2.5 KTO JE ŠTVRTÝ? / KRÁTKA ÚVAHA NAD MOŽNOSŤOU VYSTAVIŤ.

Dejiny vlny písané výstavami

Sledovať a analyzovať vývoj fotografie sám o sebe, izolovaný od výslednej formy jeho prezentácie, teda podoby, v akej bola fotografická tvorba predkladaná divákovi na výstavách, by bolo nielen neúplné, ale miestami i zavádzajúce. Napriek tomu, že sa inštalácie výstav v galériách nie vždy poctivo dokumentovali (často sme odkázaní na rekonštrukciu pôvodného rozvrhnutia z vernisážových momentiek), informácia o pôvodnej verzii prezentácie diela je zásadná. Aj keď musíme brať do úvahy fakt, že výstavy (a tým pádom aj adjustácia a inštalácia diel) väčšinou odrážali obmedzené podmienky často provizórnych galérií, výsledok vo svojej autenticknej podobe ovplyvnenej priamo autorom zarezonoval v daných súvislostiach a zapísal sa takto „do dejín“. Podľa Hansa-Ulricha Obrista „...druhá polovica 20. storočia ukázala, že umelecké diela sú natolko zviazané so svojim prvým predstavením, že nedostatok dokumentácie môže pri neskorších prezentáciách ohroziť pôvodný zámer autora a dielo môže zostať úplne nepochopené.“³⁸⁸

V priebehu osemdesiatych rokov môžeme na príkladoch niekoľkých vybraných fotografických výstav sledovať konštituovanie viacerých nových fenoménov. Predovšetkým je to fascinujúci „zrod kurátora“ – novej spoločenskej úlohy umeleckého historika či teoretika, ktorý si, napriek tomu, že ide často len o akési dočasné vybočenie z jeho hlavnej, bádateľskej, náplne, už začína uvedomovať špecifiká tejto úlohy a i kladené nároky. „Vzostup kurátorov ako tvorcov“ je datovaný vo svete na koniec 60. rokov, do československej fotografie sa prepracováva len postupne, predovšetkým prostredníctvom najvýraznejších kurátorských osobností českej fotografickej scény Antonína Dufeka a Anny Fárovej. Kurátor si postupne, už aj u nás, začína uvedomovať svoju moc „distribútora významov“, spočívajúcu jednak v myšlienkovvej koncepcii výstavy ako samostatného celku, svojho druhu média, ktorým vyjadruje svoj odborný pohľad na danú problematiku, ale zároveň i média veľmi kreatívneho, ktoré mu umožňuje vyjadriť sa vizuálne, „na pozadí“ umeleckých diel. Kurátor hovorí

³⁸⁸ OBRIST, Hans-Ulrich. Stručná historie kurátorství. GASK, Kutná hora, 2012, s. 11. ISBN 978-80-7056-167-6.

jazykom humanitnej vedy, no súčasne sa necháva viesť vlastnou intuíciou a tvorivosťou. Má v rukách inštrumenty moci³⁸⁹, ale zároveň dáva všanc krehký produkt vlastnej subjektivity a osobných preferencií. Potrebuje mať dohľad a súčasne túži byť prekvapený a ohúrený výsledkom. V konečnom dôsledku hrá vlastne rolu akéhosi superautora, aj keď zväčša neviditeľného.³⁹⁰ Známy kurátor Harald Szeemann definoval sám seba termínom *Ausstellungsmacher* – teda tvorca výstav. Sám o sebe tvrdí, že je „viac kúzelníkom než iba kurátorom – je zároveň archivár, správca, umelecký manažér, tlačový hovorca, účtovník a zo všetkého najviac je umelcov komplíc“.³⁹¹ Táto posledná úloha určitého spojenectva s autorom v záujme „dobrej veci“ je pre kvalitnú výstavu dôležitá (aj keď nie nevyhnutná). Kurátorova schopnosť výstavne i textovo tlmočiť umelcovo poslanstvo poskytuje divákovi kľúč potrebný na uchopenie diela. Osobnosť kurátora sa tak stáva „mostom pre pešách“ (Félix Féneon), bytosťou, ktorá spája umenie a verejnosť, ktorá otvára oči iným ľuďom (Anne d’Harnocourtová)³⁹². Druhým aspektom tohto spojenectva je aj vzájomná inšpirácia – kurátor sa prostredníctvom umelca oboznamuje s potrebným kontextom ohľadne myšlienkového pozadia diela a umelec sa zase môže naučiť premýšľať o svojom diele a jeho možnostiach i z inej perspektívy. Predstava o finálnej forme prezentácie sa tak do diela môže premietnuť už počas jeho vzniku.

Je potrebné hneď na úvod zdôrazniť, že význam pojmu „výstava“ bol v osemdesiatych rokoch v Československu chápaný podstatne odlišne ako dnes. Dnes si pod týmto pojmom predstavíme akýsi kurátorský „Gesamtkunstwerk“ – vhodne zvolený galerijný priestor bez rušivých prvkov s premysleným osvetlením, závesným systémom či mobilnou architektúrou vytvorenou výstave „na mieru“. Tvar a usporiadanie sádkartonovej paneláže často odráža ešte ďalším spôsobom kurátorskú koncepciu. Predovšetkým pri väčších, skupinových výstavách je ňou divák doslova vedený a inštruovaný, v akom poradí ma diela

³⁸⁹ Tieto nástroje spočívajú napríklad v tvorbe konceptu výstavy, výbere autorov, selekcii a usporiadaní diel, výbere a príprave výstavného priestoru, vplyve na adjustáciu diel (napríklad odporúčaná veľkosť, formát, podložka...), inštalácii diel a taktiež v schopnosti a možnosti tieto nové vizuálne nastolené vzťahy pomenovať a zachytiť ich v texte, prípadne v následnej distribúcii. Kurátor je často akýsi supervízor celého procesu výstavy doslova „od vízie po klinec“.

³⁹⁰ Seth Siegelaub v rozhovore s Hansom-Ulrichom Obristom, dokonca uvádza prirovnanie kurátorov k „maliarom“, ktorí používajú vystavovaných umelcov ako druh „farby“. Zároveň vyzýva divákov k záujmu o prácu kurátora: „Musíte pochopiť, čo kurátor robí, aby ste aspoň čiastočne pochopili, na čo sa na výstave dívate.“ OBRIST, Hans-Ulrich. Tamtiež, s. 113–114.

³⁹¹ OBRIST, Hans-Ulrich. Tamtiež, s. 73.

³⁹² OBRIST, Hans-Ulrich. Tamtiež, s. 151–152.

vnímať, kde si jeho oči odpočinú na voľnej ploche, kde je naopak vnem intenzívnejší hustotou či veľkosťou snímok. Naše dnešené nároky na výstavy zahrňujú i kvalitnú adjustáciu a atraktívne grafické pojednanie (farebné akcenty v priestore, vyplottrované sprievodné texty na stenách, popisky...) a v nemalej miere i pútavý sprievodný program počas celého jej trvania. Poučení intenzívnou skúsenosťou tak už dokážeme spätne „čítať“ usporiadanie diel do „*naratívnej štruktúry, kde sa stávajú súčasťou metatextu expozície, ktorá zahrňuje ďalšie formy a médiá reprezentácie: iluzívny kontext, dramatináciu, demonštrácie, diorámy, interaktívne techniky, hypermédiá, audiovizuálne efekty...*“³⁹³. Návštevu výstavy potom berieme ako komplexný zážitok v priestore (v istom zmysle je výstava dielom *site specific*), kde nechceme byť rušení žiadnymi nepatričnými elementami. Intenzívne vnímame asepticnosť, „posvätnosť“ priestoru vyprázdneného pre umenie alebo naopak, jeho historický nános, autentický *genius loci* so silným komunikačným potenciálom. Od výstavy požadujeme, aby na každom jej mieste, v ktorom sa ocitneme, mala obsahovú i vizuálnu logiku. Často hovoríme o jej kvalite či nekvalite úplne bez ohľadu na kvalitu samotných artefaktov. Faktom je, že výstava sa stala dielom, produktom, komoditou sama o sebe, svojou vizuálnou expanzívnosťou pohltila ak nie samotné diela, tak určite aspoň veľkú časť pozornosti, ktorú by si zaslúžili. Na druhej strane, konečným efektom kvalitne pripravenej výstavy je vždy upriamenie pozornosti na samotné diela a ich spätne zhodnotenie v jedinečnom kontexte. Popri tom je potrebné si uvedomiť, že „*každé, aj to najjednoduchšie vystavenie výtvarného diela, akým je napríklad zavesenie obrazu na bielu stenu, je formou jeho interpretácie, založenou na určitých predpokladoch a sledujúcou nejaké ciele.*“³⁹⁴ Teda i zdanlivo banálna, málo sofistikovaná výstava môže a mala by byť dekódovaná v zmysle určitej správy.

V období, kedy na umeleckú scénu vstupovala generácia *Slovenskej novej vlny*, bola situácia ohľadne výstavnej činnosti značne odlišná od tej dnešnej. Prekryli sa tu dve dôležité roviny. Prvou bola politická situácia, ktorá znemožňovala slobodu nezávislého umeleckého prejavu, vďaka čomu vystavené diela podliehali prísnej cenzúre. Druhou rovinou bolo celkové postavenie fotografie na umeleckom rebríčku, ktoré bolo, ako sme už spomenuli, pomerne nízke. Prekrytím týchto dvoch, na prvý pohľad pre fotografiu nie veľmi priaznivých okolností však vznikla pozoruhodná situácia, kedy fotografická tvorba (všeobecne vnímaná ako neškodná záľuba) bola postavená mimo hlavný rádius štátneho dozoru. Nakoľko fotografia nemala tak významný „emočný“ vplyv ako sochárska či maliarska tvorba a súčasne jej naviazanosť na realitu nebola tak

³⁹³ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době*. Argo a Národní galerie v Praze, Praha 2000, s. 14. ISBN 80-7203-252-6.

³⁹⁴ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době*. Tamtiež, s. 43.

bezprostredná ako pri filme – bola vyhodnotená ako málo spoločensky nebezpečná. Ani táto relatívna zhovievavosť k médiu však nezabránila mnohým výpadom z radov štátnych funkcionárov (úradnícka citlivosť na vystavené bola pri určitých témach alebo motívoch zvýšená. Mnohé obrazoch mohli poľahky narážať na paragraf o hanobení republiky a jej predstaviteľa³⁹⁵).

Výstavy fotografie teda spravidla nedostávali priestor v reprezentatívnych výstavných sieňach. Tie boli vyhradené jednak umelcom oficiálnej kultúry a taktiež predovšetkým klasickému „vysokému“ umeniu – maľbe, kresbe, soche a grafike. Ďaleko väčším impulzom boli často polooficiálne výstavy predstavujúce československú nezávislú výtvarnú i fotografickú scénu, uskutočňované mimo hlavných kultúrnych uzlov, a to či už na geografických alebo mentálnych perifériách. Pre výstavnú činnosť sa teda využívali priestory divadiel, vedeckých ústavov, kín, kultúrnych domov, teda inštitúcií, ktoré samozrejme nedisponovali profesionálne zariadenými výstavnými sieňami, ani kvalifikovaným personálom.³⁹⁶ Vystavujúci umelci a ich externí kurátori sa preto museli uspokojiť s nevzhľadnými priestormi chodieb, vestibulov, či vstupných hál, ktoré boli nútení svojpomocne upravovať pre každú výstavu, podľa potreby, zvlášť. K tomu pripočítajme obľúbené komorné bytové výstavy³⁹⁷ pre obmedzený okruh spriaznených ľudí, ako aj výstavy v exteriéri (dvory, sýpky, dedinské statky...).³⁹⁸

³⁹⁵ Vôľa k nadinterpretácii bola pritom extrémne silná – stačil náhodný odlesk svetla na tvári zaskleného portrétu Gustáva Husáka v pozadí či komíny fabriky, ktoré aktuálne nedymili a fotografia bola vyhodnotená ako spoločensky škodlivá. Rozhovor s Ivom Gilom, 19. 2. 2016.

³⁹⁶ Medzi významné priestory tohto typu s dlhodobou výstavnou činnosťou patril určite *Ústav makromolekulárnej chémie* (od r. 1981), *Divadlo v Nerudovce* (1975 – 1979) alebo *Činoherný klub* (1978 – 1981), kde sa prezentovali i niektorí absolventi Katedry fotografie. Na Slovensku to bol z alternatívnych priestorov napríklad *Kybernetický ústav Slovenskej akadémie vied*, *foyer kina Pohraničník*, či *sieň Slovenského rozhlasu* v Bratislave.

³⁹⁷ Jednou z uskutočnených bytových výstav študentov Katedry fotografie FAMU bola výstava usporiadaná Petrom Župníkom v prenajatom byte na Pštrossovej ulici, v ktorom dočasne býval. V čase neprítomnosti jeho bytnej spolu s ostatnými vystavujúcimi odsunuli nábytok do jednej miestnosti a byt premenili na dočasnú výstavnú sieň. Ako výstavnú plochu využili dostupné steny (včetně úzkych stien vedľa okien, kde zvolili zvislú inštaláciu). Ako „výstavné panely“ im poslužil nábytok obalený bielym baliacim papierom. Vernisáže sa zúčastnil okrem vystavujúcich a pedagógov i odborná verejnosť spolu s hosťujúcimi študentami zo Švédska.

³⁹⁸ Tieto prehliadky vznikajúce s obrovským entuziazmom boli často za niekoľko hodín po vernisáži štátnou bezpečnosťou zatvorené a diela pripravované niekoľko týždňov či mesiacov zničené.

„Ide predovšetkým o priestor, ktorý vytvárajú sami návštevníci, než o miesto (...) vhodné pre výstavy svojou dispozíciou.“³⁹⁹

Alternatívny výstavný priestor, v ktorom neplatia striktné pokyny obmedzeného kontaktu diváka s dielom má však v tomto ohľade i mnohé výhody. Príliš zviazané pravidlá, príliš upätý model správania sa vo výstavnom priestore, inštitúciou očakávané „dekorum“ potom kodifikuje samotnú povahu stretnutia s dielom: čini z neho „*usporiadaný, riadený zážitok, kedy divák môže stanoveným spôsobom, bez okázalých vonkajších emócií pristúpiť k Dielu, stretnúť sa s Umením*“.⁴⁰⁰ Táto bázeň pred „veľkým umením“, navyše v súvislosti s fotografiou, sa v mysli návštevníka výstavy v Činohernom klube v roku 1980 určite neodostavila. Vzťah k dielam bol intuitívny a autentický, skôr na bázi stretnutia s nehotovým, daným na úvahu. Kurátor Johannes Cladders hovorí: „*Vždy som veril a stále verím, že umelec tvorí dielo, ale v umelecké dielo ho pretvorí až spoločnosť.*“ Kurátor sa podľa neho umeleckého procesu účastní ako prostredník, ktorý práve pomáha pretvárať diela na umelecké diela.⁴⁰¹ V prípade fotografie ako média, ktoré vylamuje a predvádza polia skutočnosti, je potreba dodania a ustálenia premenlivého významu obrazovej správy prostredníctvom výstavy obzvlášť naliehavá. Na margo tejto kreatívnej činnosti sa Antonín Dufek vyznáva: „*Inak je myslím pre každého autora najpríťažlivejší a najviac fascinujúci proces 'zospoločenš'ovania idey'. Na počiatku je matná, ale zvodná predstava, ktorá je iba na mne. Na konci sa stáva realizácia raz započatého reťazca predstáv verejným majetkom. Medzitým prebieha fascinujúci dialóg s autormi a literatúrou, denné napäté očakávanie pošty... Vďaka za tie krásne chvíle.*“⁴⁰²

Najčastejším spôsobom inštalácie bývali v sledovanom období jednoduché mobilné panely s kovovou konštrukciou stojace na zemi alebo do steny zabudované konzoly s dvomi sklami, medzi ktoré sa vkladali fotografie. Zadná strana mohla byť potiahnutá textíliou (napr. režným plátnom alebo čiernym zamatom). Keďže panely alebo fixne pripevnené sklá boli pomerne rozmerné, využívala sa zväčša ich celá plocha umiestňovaním dvoch alebo aj viacerých fotografií pod seba. To umožňoval i spravidla menší formát fotografií (30x40). Tento spôsob inštalácie bol koniec koncov aj najlacnejší. Jednak nevyžadoval nákladnú adjustáciu s použitím paspart a rámov a tiež veľmi uľahčoval dopravu fotografií do galérie, kam sa väčšinou priniesli „v obálke pod pazuchu“.

³⁹⁹ HORÁK, Ondřej. *Pohled do akvária. 80. léta v českém výtvarném umění*. In: HORÁK, Ondřej (ed.). *Místa počínů, Komunikační prostor Školská 28, nedatované*, s. 66. ISBN 978-80-254-8775-4.

⁴⁰⁰ KESNER, Ladislav. Tamtiež, s. 65.

⁴⁰¹ OBRIST, Hans-Ulrich. Tamtiež, s. 55.

⁴⁰² DUFEK, Antonín. *Tělo v československé fotografii 1900–1986*. Tamtiež, s. 65.

Oblúbenou súčasťou výstavných siení bývala aj „výzdoba“ v podobe izbových rastlín či výrazných interiérových prvkov (plastík aplikovaných na stenách, závesov, obrusov, drapérií a podobne). Paralelne s viac-menej predpripravenou šablónou v podobe pevne daného galerijného mobiliáru sa objavuje i voľnejšie uchopenie adjustácie a inštalácie – napríklad vo forme pribíjania fotografií klincami priamo na stenu či vešania na štipce, prípadne zámerne „krivej“ inštalácie. Niektorí z autorov, napr. Rudo Prekop alebo Tono Stano vystavovali voľne urezané veľkoformátové fotografie v podobe plachiet levitujúcich zo stropu. Panelová „architektúra“ zase niekedy pozostávala z originálnych materiálov ako zvlnené plechové ploty, praktikáble postavené vo forme labyrintov či pokrývané čiernym igelitom alebo novinovým papierom. Dôvody týchto „punkových“ inštaláčnych praktík, ktoré boli pre niektorých kritikov trňom v oku, boli čiastočne praktického rázu (napr. neboli peniaze na rámy). Súčasne je však možné spôsob prezentácie pokladať i za určitý jazyk, logické pokračovanie deštruktívneho gesta započatého vo fotografii v podvratnom duchu nastupujúcej postmodernity.

Napriek veľmi obmedzeným podmienkam v galériách píše Antonín Dufek o nutnosti kvalitnej adjustácie už v roku 1986. Nielenže si uvedomuje výrazný vplyv adjustácie na celkové vyznenie fotografií, ale presne chápe i úzky vzťah medzi konkrétnym fotografickým obrazom a špecifickou adjustáciou, ktorá vychádza z jeho formy: *„Pritom kvalita a výtvarný charakter mnohých fotografií volá po autorskej adjustácii. Uniformná prezentácia v mnohých prípadoch potlačuje autorský zámer, to však musia v prvom rade pochopiť autori. Štandardné zväčšeniny 30x40 cm, nainštalované s minimálnymi odstupmi pod jedným sklom, to je spôsob, ktorý vyhovuje iba malému percentu fotografickej tvorby.“*⁴⁰³

Z uvedeného vyplýva podstatne iný význam slova „výstava“ i iné očakávania, ktoré divák idúci za umením v tej dobe mal. S istým zjednodušením by sme mohli povedať, že stretnutie s jednotlivým dielom bolo intenzívnejšie ako stretnutie s celkom výstavy. Prvým dôvodom sú akiste už uvedené podmienky, v ktorých museli tvorcovia výstavy pracovať, a ktoré často neumožňovali pripraviť divákovi skutočný „zážitok v priestore“.⁴⁰⁴ Druhý dôvod tkvie priamo vo vystavených snímkach. Samotná fotografia ako demonštračná plocha nového, prelomového myslenia o možnostiach fotografického obrazu bola jednoducho natoľko intenzívnym miestom stretnutia umelcovho odkazu s divákom, že to úplne stačilo. Výstava sa zredukovala na prosté „ukázať a uvidieť“. Netreba

⁴⁰³ DUFEK, Antonín. Famu v Brně. *Revue fotografie*, 1986, č. 2, s. 63. Dufek píše o výstave absolventov FAMU v Dome pánov z Kunštátu.

⁴⁰⁴ I keď samozrejme boli aj prelomové výstavy, ktoré pracovali práve s týmto momentom – napr. výstava Anny Fárovovej v impozantom kláštore v Plasoch (1981).

zabúdať, že na rozdiel od súčasnosti, kedy je značná časť vystavenej tvorby známa z virtuálneho prostredia internetu a zmyslom výstavy sa stáva vytvorenie a predstavenie nových kontextov, v akých sa dá už známe dielo čítať, počas osemdesiatych rokov mali výstavy aj výrazne informatívnu funkciu (teda, ich úlohou bolo predstaviť, čo vzniká). Zároveň však boli rituálnym miestom intímneho kontaktu s rukodielnym originálom fotografie ako objektom in situ. Pokiaľ obmedzená reprodukcia⁴⁰⁵ diela videná na internete spĺňa pre súčasného diváka informatívnu funkciu, je to v poriadku. Problém nastáva v momente, keď táto virtuálna forma diela divákovi „postačí“ i v rovine zážitku a netuží po ďalšom stretnutí s dielom. Na túto divácku pohodlnosť v kontexte svojej doby poukazoval už Walter Benjamin vo svojich úvahách o miznúcej aure diela: „*Priestorovo a ľudsky si 'priblížiť' veci je presne takým vášnivým želaním súčasných divákov, ako ich tendencia prekonať jedinečnosť akéhokoľvek javu tým, že prijmú jeho reprodukciu.*“⁴⁰⁶ Na rozdiel od dnešného „približovania“ si diel na dotyk počítačového displeja, sa divák v osemdesiatych rokoch priblížil k dielu sám, dobrovoľne a rád.

Po tvrdých represiách, cenzúre a obmedzeniach slobody prejavu sedemdesiatych a začiatku osemdesiatych rokov dochádza po polovici ôsmej dekády k postupnému uvoľňovaniu pomerov, súvisiacemu s nezastaviteľnými demokratizačnými zmenami v štátoch východného bloku. V umeleckej praxi to znamená predovšetkým oslabenie kontroly výstavných siení, rozšírenie výstavných možností o reprezentatívnejšie priestory a obnovovanie medzinárodných kontaktov (kvalitné výstavy zahraničných autorov i export našich výstav do zahraničia). Hybným momentom pre výstavnú činnosť vo fotografickej oblasti bolo tiež výročie 150 rokov od vyhlásenia vynálezu fotografie (1839–1989), pri príležitosti ktorého sa uskutočnilo množstvo prehľadových skupinových výstav, kurátorsky koncipovaných expozícií či prehliadok prezentujúcich silné fotografické osobnosti.⁴⁰⁷ Uvedme teraz podrobnejšie niekoľko vybraných výstav z obdobia 80. rokov, na ktorých participovali autori *Slovenskej novej vlny* a tiež také, ktorých kurátorská koncepcia znamenala výraznejšie zmeny v prezentácii obrazu tela, prípadne výstavy, ktoré podnietili búrlivejšie reakcie kritiky.

⁴⁰⁵ Na tomto mieste sa priam ponúka myšlienka Haralda Szeemanna: „*Najlepšie diela sú tie, ktoré sa dajú najhoršie reprodukovať*“. OBRIST, Hans-Ulrich. Tamtiež, s 89.

⁴⁰⁶ BENJAMIN, Walter. *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*. In: *Iluminácie*, Kalligram, Bratislava 1999, s. 199. ISBN 8071492485.

⁴⁰⁷ Ďalej pozri BIRGUS, Vladimír. *Česká a slovenská fotografie 80. let*. Tamtiež, s. 2 – 17.

Iniciačný priestor. Miestnosť číslo päť.

Dejiny vystavovania *Slovenskej novej vlny* by sme mali začať na iniciačnom mieste Katedry fotografie FAMU – v legendárnej miestnosti číslo 5, kde v treťom roku štúdia prebiehala povinná autorská výstava. Z dnešného pohľadu je priestor tejto občasnej galérie (inak šlo o učebňu) zvláštnou foucaultovskou *heterotopiou*, miestom „inde“ a dnes už i miestom „nikde“, keďže tento priestor po vnútornej prestavbe poschodia zanikol.

Rovnako neuchopiteľnými ako nejestvujúci výstavný priestor boli i legendárne úvodné príhovory Jána Šmoka. Úlohou študenta bolo zorganizovať si výstavu vrátane pozvánky, otvorenia a vernisážového prejavu. Ten zabezpečoval práve Šmok. Traduje sa, že rozprával vždy z pamäti, a jeho úvahy nad študentskými prácami bývali veľmi výstižné, vtipné a trefné. Šmok si ich však nikdy nezapisoval a tak nikdy ani neprekročili svoj, pôvodne zamýšľaný, orálny žáner. Pritom tento kus prehistórie by bol iste vzácnym dokladom o dobovej rétorike a čo-to by mohol poodhaliť aj zo vzťahu Šmoka k študentským fotografiám, ktoré zrejme zo svojej pozície nemohol ešte úplne doceniť.

Dočasné umiestnenie výstavy v „galérii“ s dočasným umiestnením v učebni dodávalo týmto svojpomocne mikrokurátorským počínom zvláštne kúzlo. Pre študentov fotografie bola táto výstava často nielen prvou možnosťou predstaviť prierez svojím zatiaľ neuceleným⁴⁰⁸ dielom verejnosti (nakoľko výstavy bývali prístupné niekoľko dní) ale aj prvou a väčšinou výnimočnou príležitosťou premyslieť metodiku tvorby výstavy a zrealizovať ju od začiatku až do konca. Napriek tomu, že *Päťka* neposkytovala príliš priestoru pre nápaditosť inštalácie (fotografie sa vkladali medzi dve sklá pripevnené na stene), ako miesto iniciačnej skúsenosti bola jedinečná. Stala sa zároveň, i keď len na pár hodín, (v podstate príznačne), takmer jediným výstavným priestorom počas krátkeho umeleckého života Jana Pavlíka.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Diplomová práca ešte neexistovala.

⁴⁰⁹ Miro Švolík na Pavlíkovu neuskutočnenú výstavu spomína ako na zvláštnu, možno veľmi dôležitú udalosť v jeho pôsobení na FAMU. Vďaka svojej komunikatívnosti a osobným vzťahom sa Pavlík dostal k výhodnej možnosti vo veľkom množstve nakopírovať xeroxom pozvánku na svoju výstavu (vtedy, v čase socializmu to oficiálne nebolo možné, lebo každý oxeroxovaný dokument musel byť zaevidovaný), ktorú potom rozdával okoloidúcim Pražanom. Následné prúdenie rôznych zaujímavých individualít do priestorov školy v poobedňajších hodinách pred vernisážou vyvolalo v pedagógoch Katedry fotografie značný nepokoj. Pavlíkova živelná inštalácia fotografií, koláží a asambláží tak nemala dlhé trvanie a vernisáž spolu s výstavou bola vedením katedry zrušená. Mala to byť obvyklá záverečná výstava vo 4. ročníku, ale vedenie katedry neoficiálne uviedlo, že výstava nemôže byť realizovaná, pretože Jano Pavlík vlastne ešte nemá ukončený poriadne ani 3. ročník, nakoľko neodovzdal niektoré práce. „V každom prípade je to môj pohľad na situáciu, nevylučujem, že realita a pohľad

1984: Červená kravata a vietor vo výstavnej sieni. Fotochema

Jedinou oficiálnou fotografickou galériou⁴¹⁰ v Prahe bola v období osemdesiatych rokov výstavná sieň *Fotochema*⁴¹¹ na Jungmannovom námestí. Výstavná sien slúžila na propagáciu národného podniku Fotochema, (preto zameranie na fotografiu), s ťažko kontrolovateľným požiadavkom, že fotografie majú byť zhotovené na materiáloch Foma. Už v roku 1980 bol v časopise *Československá fotografie* uverejnený článok objasňujúci ideové smerovanie galérie, o dva roky neskôr revidované v ešte podrobnejšom texte. „*Sieň je otvorená prakticky každému, kto sa k vystavovaniu prihlási, je ochotný hradiť poplatok za dozor cca 1200 Kčs a jeho fotografie nie sú očividne tvorivý alebo technický nepodarok.*“⁴¹² Nakoľko úlohou vedenia výstavnej siene bolo zaistenie organizačné, nie umelecké, kvalita výstav veľmi kolísala. Vďaka ideálnej polohe v centre meste však bola napriek tomu galéria veľmi navštevovaná a tuzemskí i zahraniční návštevníci považovali fotografie tu vystavené za ukážku vrcholnej fotografickej tvorby a za indikátor jej kvality.⁴¹³

vedenia katedry bol úplne iný.“ Rozhovor s Mirom Švolíkom, Praha 15. 7. 2014. Rozšírenú verziu tejto výstavy uviedol Pavlík v kultúrnom dome Delta o pár mesiacov neskôr, na jeseň 1987. Vernisáž pojal ako veľkolepý happening a k fotografiám pripojil 45 minútovú autorskú zvukovú nahrávku RORORO zloženú z jeho recitácie textov umiestnených na kolážach a z ďalších ruchov. Na hluk reagovalo pískotom množstvo kľúčeniek. BOROZAN, Věra; KORECKÝ, David; PAVLÍKOVÁ-BYRNE, Monika. *Jano Pavlík. Agite/Fra*, Praha 2005, s. 9. ISBN 80-86603-18-0.

⁴¹⁰ Z ďalších českých fotografických galérií môžeme zmieniť Kabinet fotografie Domu pánů z Kunštátu v Brne, galériu 4 v Chebe, Malú galériu Českej sporiteľne v Kladne, Malú výstavnú sieň v Liberci, Galériu Pod podloubím v Olomouci. Na vystavovaní fotografie sa tiež významne podieľali zbierkotvorné a výstavné inštitúcie Moravskej galérie v Brne a Uměleckoprůmyslového muzea v Prahe.

⁴¹¹ Výstavná sieň Foma bola v roku 1980 dokonca druhou najnavštevovanejšou galériou v republike. Na trojtýždennú výstavu chodievalo priemerne 23000, niekedy aj 35000 návštevníkov. Kapacita galérie bola pomerne veľká: 60–100 fotografií výstavného formátu. BIRGUS, Vladimír. *Výstavní síň n.p. Fotochema v Praze. Československá fotografie*, 1980, č. 4, s. 157. ISSN 0009-0549.

⁴¹² HRUŠKA, Martin. *Ve výstavní síni Foma nově? Československá fotografie*, 1982, č. 11, s. 494. ISSN 0009-0549.

⁴¹³ HRUŠKA, Martin. *Ve výstavní síni Foma nově? Tamtiež*, s. 494.

Budúci riaditeľ, Martin Hruška⁴¹⁴ sľubuje pre rok 1983 zmeny, prvýkrát sa má stať pravidlom kvalifikovaná selekcia ponúkaných prác a aj aktívna a zmysluplná dramaturgia. Navrhuje riešenie „neuzavrenej“ – obmieňateľnej komisie. Jednou z priorít galérie má byť vyhľadávanie mladých talentov z odborných škôl. Hruška sa domnieva, že stredné fotografické školy v Prahe, Brne, Bratislave a Košiciach, ale aj katedra fotografie FAMU „*práce svojich študentov a absolventov dost' úspečne, aj keď zrejme nechtiac, utajujú*“. čo má za následok neinformovanosť diváka ale i negatívny vplyv na ďalšiu profesionálnu dráhu. Naopak, kriticky sa Hruška stavia k výstavám fotoamatérov: „*Stovka fotografií je nestráviteľné sústo, ak im chýba vnútorná spojitosť. Ak je spoločným menovateľom vystavených prác len to, že boli zhotovené prístrojmi rovnakej značky [...] je to žalostne málo.*“⁴¹⁵ Takto explicitne vyjadrený názor na amatérsku produkciu, ktorá zaplavovala časopisy i výstavné siene, bol začiatkom osemdesiatych rokov úplne výnimočný. Zo strany Martina Hrušku išlo o jasnú a odvážnu koncepciu profilovať galériu ako priestor pre mladých „neoverených“ autorov. Do nich sa zároveň premieta jeho dôvera v odborné inštitúcie, ktoré ich produkujú. „*Výstavná sieň takejto tradície a takéhoto významu sa nesmie stať akýmsi nepohyblivým mapovým okruhom, kde si fotografi okukujú svoje dielka navzájom a súdia ich podľa kritérií, ktoré si sami stanovili, na hony vzdialení skutočným myšlienkovým prúdom a dianiu okolitého sveta. (...) Punc umeleckosti nezíska fotografia peknými obrázkami, kopírovaním osvedčených vzorov, ani zobrazovaním neobvyklej tematiky. Nechceme rebríčky, súťaže, medaile, tituly – a celý ten pseudošportový balast. Nechceme sterilnú salónnu rutinu, ale ani upachtenú angažovanosť bez invencie. Chceme jediné: osobný prežitok a názor.*“ Autori, ktorí ho majú sa však „*rodia tak trochu stranou klubovej aktivity.*“. Stoja zdanlivo v pozadí. „*Viac premýšľajú než manipulujú s prístrojmi.*“⁴¹⁶ A práve takíto autori spôsobili v roku 1984 „vietor vo výstavnej sieni“.

Výstava *Fotografie* z roku 1984, kde „*dominoval rebrík ovešaný fotografiami*“⁴¹⁷, vošla do dejín československej fotografie nielen

⁴¹⁴ Martin Hruška nastúpil do vedenia galérie v roku 1983, po ňom v roku 1986 prevzal galériu Karel Jirkal.

⁴¹⁵ HRUŠKA, Martin. Ve výstavní síni Foma nově? Tamtiež, s. 494.

⁴¹⁶ HRUŠKA, Martin. Ve výstavní síni Foma nově? Tamtiež, s. 494.

⁴¹⁷ Genius loci priestoru galérie vytváral predovšetkým historický strop s oblúkovou klenbou, výrazné drevené konzoly držiace výstavné panely a monumentálna nástenná plastika s logom Fomy.

„antiestetickými“ fotografiami, ktoré tak zmiatli recenzenta Ondřeja Neffa⁴¹⁸, ale aj vďaka nekompromisnému zásahu cenzúry, kedy už pár dní po vernisáži bola z výstavnej siene odstránená séria mužských aktov Vasila Stanka. Dráždivý motív odhalenej „mužnosti“ autor fotografií prekryl (ale súčasne nebezpečne umocnil) reálnou červenou kravatou, ktorú pripevnil na fotografiu. Vzniknutá asambláž bola pre stranických inšpektorov priveľké sústo. Kravata ako výrazný maskulínny symbol funkcie, dozoru, riadenia a výkonnej moci, podporená symbolickou červenou farbou, v kombinácii s trapne nahým, bezbranným telom, posunula fotografiu do roviny, s ktorou jej tvorca (podľa jeho slov) nepočítal, aj keď tomu len ťažko uveriť. Zostávalo zvolať: „Funkcionár je nahý!“. Latentne prítomná študentská snaha šokovať sa tak stretla s latentne prítomnou snahou funkcionárov interpretovať obraz ako protištátne namierený jav. Každopádne, vzniknutá situácia bola vyriešená šalamúnsky. Zmienené fotografie sa presunuli z výstavnej siene do kancelárie riaditeľa Martina Hrušku, ktorá bola ale otvorená a verejne prístupná a „... kde sa v chodbičke pri umývadle viedli diskusie o tom, prečo je prípustný ženský akt a prečo akt mužský vyvoláva nevôľu...“⁴¹⁹. Ako ďalej píše Ondřej Neff, rozvírený vietor „nie každého potešil“. Galéria Fotochema sa postupne stala živým komunikačným priestorom reagujúcim na aktuálnu situáciu a tvorivo prepájajúcim intuitívnu snahu o nespútanú autorskú realizáciu s možnosťami štátnej galérie.

1986: Kto je štvrtý? Hra na 4

Veľmi dobrým príkladom tohoto živého vzťahu je už spomínaná výstava Ruda Prekopa, Tona Stana a Michala Pacinu, ktorá sa konala v tejto galérii o dva roky neskôr. Pozrime sa teda tentokrát na výstavu *Hra na štvrtého* z hľadiska kurátorskej koncepcie. Petr Klimpl o tomto nevšednom projekte reprízovanom v rámci výstavy *Vize* (1988) napísal: „*Hra na štvrtého je ohňostrojom neobvyklých nápadov, hrou, vizuálnou poéziou, ale tiež chladnou kalkuláciou s výsledným efektom*“.⁴²⁰ V čom teda spočívala táto kalkulácia a i presvedčivosť výsledného efektu?

Výstava *Hra na štvrtého* predstavovala vo svojej dobe hneď dvojitú inováciu. Jednak samotné uchopenie témy tela – autori rezignovali na predstavu kompaktnej ľudskej postavy vytvárajúcej nerozpojitelný celok. Telesný aspekt bol fotograficky uchopený ako súbor telesných jednotlivostí, nesúdržných, na

⁴¹⁸ NEFF, Ondřej. Vítr ve výstavní síni. Tamtiež. Neffovej reakcii na fotografie sme sa venovali v časti *Prvé výstavy. Od jedle v protisvetle k metaniu kabátu*.

⁴¹⁹ NEFF, Ondřej. Vítr ve výstavní síni. Tamtiež.

⁴²⁰ KLIMPL, Petr. Zdroj nezistený.

sebe nezávislých, oslobodených od pôvodného kontextu. Fotografické skúmanie rozpitvalo telo skalpelom a zasadilo ho do pomyselného archívu alebo „fotobanky“ na orgány. Tu budú hlavy a sem uskladníme nohy... Súčasne ale vzniká zdanie, že fotografované hlavy (Pacina), trupy (Prekop) a nohy (Stano) nikdy súčasťou žiadnych tiel neboli. Žijú si akýmsi osamoteným životom vo vlastných uzavretých priestoroch, ožívajú, ale sú sebestačné.

Tým druhým pozoruhodným aspektom je celkový koncept výstavy, vrátane inštalácie a tiež nedostatočne ocenený kurátorský vklad. Anna Fárová vo svojom sprievodnom texte k výstave o tejto inštalácii píše: „*Výstavu bolo možné čítať dvoma rôznymi spôsobmi, trochu ako hudobnú partitúru pre trio, tj. horizontálne (melódie jednotlivých nástrojov – práce jednotlivých autorov) i vertikálne (harmonické alebo disonantné akordy)*“⁴²¹ Fárová ve svojom texte zdôrazňuje slovo „čítať“, čím upriamuje pozornosť na mentálnu, pojmovú zložku výstavnej štruktúry. Teda nielen na zmyslové vnímanie jednotlivých obrazov, ale i intelektuálny proces čítania vzájomných vzťahov, istej jasne vedenej reči.⁴²²

Najzaujímavejšou otázkou, doslova sa vnucujúcou názvom súboru i výstavy, v rámci tejto hry zostáva: *Kto je ten štvrtý?* Tono Stano sa na ňu pokúša odpovedať v rozhovore s Martinom Hruškom: „*My traja sa hráme na toho štvrtého, ktorého sme si uplácali. Ale štvrtým môže byť mienený i divák, ktorý túto figúru buď akceptuje alebo nie.*“⁴²³ Táto jeho odpoveď akoby vychádzala z oficiálneho kurátorského textu Anny Fárovej, ktorá si v ňom kladie rovnakú otázku: „*Ale kto je ten štvrtý? Divák, ktorý vo svojej predstavivosti zostavuje celú osobu z jej fragmentov, alebo sám objekt vzniknutý z tohoto zostavovania, alebo nový rozmer tohoto vizuálneho experimentu?*“⁴²⁴ V podobnom duchu bol tento názov interpretovaný i u ďalších teoretikov.

Obvykle sa teda názov súboru vykladá tak, že ten „štvrtý“ je stotožnený s divákom, ktorý si vybrané časti vo svojej predstavivosti spojí. Nie je však táto jeho úloha oproti samotným tvorcom príliš pasívna? Nečelí tu divák iba tradičnej

⁴²¹ FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Tamtiež, s. 666.

⁴²² Walter Hopps v rozhovore s H.-U. Obristom v roku 1996 taktiež prirovnáva prácu kurátora k práci dirigenta „*ktorý sa snaží nastoliť súlad v orchestri plnom individualít*“. OBRIST, Hans-Ulrich. Tamtiež, s. 15. „*Kurátorova znalosť autora teda musí byť omnoho hlbšia ako skutočnosť prezentovaná na výstave. To isté platí o dirigovaní. Znalosť celého Mozartovho diela je nevyhnutná pre dobré dirigovanie povedzme Jupiterovej symfónie.*“ OBRIST, Hans-Ulrich. Tamtiež, s. 20.

⁴²³ HRUŠKA, Martin. Hra na čtvrtého. *Československá fotografie*, 1986, č. 7, s. 308. ISSN 0009-0549.

⁴²⁴ FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Tamtiež, s. 665.

výzve interpretovať predkladané? V tomto zmysle by sa musela odohrať „hra na štvrtého“ pri každom vystavenom diele, a to bez ohľadu na to, či je zložené z viacerých častí, ktoré je treba „poskladať“, alebo tvorené jediným obrazom, ktorý je potrebné nejako uchopiť s pomocou divákovej individuálnej vizuálnej skúsenosti. Nie je skutočným „štvrtým“ práve kurátorka výstavy Anna Fárová? Nasvedčovala by tomu určite i ďalšia časť jej textu k výstave, v ktorom sa vyznáva: „*Bola som do tej hry – na štvrtého – zapojená, čo sa mi páči. Tí traja učinili svoj objav spontánne, ale prišli za mnou, aby som im pomohla túto prácu dokončiť (...); zúčastnila som sa vytvárania zvláštnych osôb, skúšala som pripájať hlavy a nohy k najrôznejším trupom, ale uspokojenie prinášala len jediná varianta, pričom tá hovorila viac, než by vyjadrilo samotné telo.*“⁴²⁵ V *Hre na štvrtého* teda zaznieva nielen (pomyselný) dadaistický či surrealistický princíp náhody a spojenia nespojitelného, ale zároveň je prízvukovaná rola kurátora ako režiséra a distribútora významov. Bez toho, že by to Fárová v texte priamo pomenovala (možno z vlastnej skromnosti), štvrtou v tejto hre bola skutočne ona. Princíp „štvrtého“ by sme tým pádom mohli preniesť aj do všeobecnejšej roviny. Každá výstava je v skutočnosti hra na „ďalšieho“. Anna Fárová to koniec koncov potvrdila aj vo svojich ďalších pripravených výstavách s výrazným kurátorským rukopisom.

Ojedinelý výstavný projekt *Hra na štvrtého* je výstižným príkladom toho, ako snaha o rozbitie starých pravidiel v prospech pravidiel vlastných presiahla hranice obrazového poľa a intuitívne transformovala do štruktúry fotografického súboru a ďalej, do média výstavy, ktoré sa stalo finálnou formou prezentácie tejto hry. Až samotná výstava so všetkými štyridsiatimi trojicami a stodvadsiatimi fotografiami usporiadanými v troch horizontálnych líniiach, v plnom svetle ukázala jej silové pole, do ktorého bola postupne vtiahnutá kurátorka výstavy a vo finále i diváci.⁴²⁶ Lukáš Kadlíček veľmi výstižne vyjadruje charakter tvorivého procesu týchto mladých autorov: „*Vnútoraná potreba vyjadriť sa prerastá v potrebu naplňovať hravosťou sebe vlastnou nielen každé svoje dielo, ale každé gesto, každý skutok, každý čin vôbec.*“⁴²⁷ Určite nie neprávom je tento projekt považovaný teoretikmi fotografie za jeden z vrcholov novej vlny inscenovanej fotografie.⁴²⁸

⁴²⁵ FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Tamtiež, s. 664.

⁴²⁶ *Hra na štvrtého* inšpirovala ďalšie projekty, ako napríklad spoločnú výstavu českých a slovenských umelcov *Noc kúzelníkov*, 1988: Galéria Kontajner UND, Prešov; A- klub, Bratislava; Dom slovenskej kultúry Praha.

⁴²⁷ KADLÍČEK, Lukáš. *Fantazie na fotografiích Rudo Prekopa*. Tamtiež, s. 14.

⁴²⁸ BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Akt v české fotografii*. Tamtiež, s. 23.

1988: Výstava 11. Fotochema

Výnimočná vizuálna citlivosť a zároveň kurátorské seba-vedomie Anny Fárovej sa odrazili i na ďalšom počine z jej kurátorskej dielne – na výstave *11*. Išlo o kolektívny prejav umeleckej generácie narodenej okolo roku 1960 a zúčastnilo sa jej 8 fotografov, 1 maliarka, 1 grafik a 1 scénograf.⁴²⁹ Na rozdiel od živej fotografie, ktorá bola náplňou Fárovej predchádzajúcich výstav, si kurátorka tentokrát plošne všima nové autorské prejavy, a to naprieč umeleckými odborníkmi: „...*stále viac prebleskovali a upúťovali na seba pozornosť postoje úplne odlišné: aranžmá, réžie, umelosť, zásahy najrôznejšieho druhu, artificialnosť a hravosť, nezávislosť na okolitej skutočnosti a rozvíjanie imaginárnej predstavy.*“⁴³⁰ Podľa nej týmto typom tvorby „...*fotografi vyjadrujú svoje rozčarovanie z fotografického realizmu, tzv. vierohodnosti, ktorý bol v dokumentoch tak často zneužitý, a z popisných schopností fotografie, ktoré boli tak často chybné interpretované.*“⁴³¹ Toto „*interdisciplinárne puto*“, ktoré ju tak fascinuje, pokladá Fárová zároveň za dávnovekú príčinu neurovnaných vzťahov medzi fotografiou a maliarstvom. Na výstave *11* sa diela stretávajú vo „*výrečnej jednote*“. Podobne, ako pri projekte *Hra na štvrtého*, používa Fárová v texte k výstave metaforu z oblasti hudby, ktorou sa snaží verbalizovať vizuálnu heterogénnosť prezentovaných prístupov. „*Orchester s 11 hráčmi sa postupne vylad'oval, aby jednotlivé party v celej skladbe – v kontexte i v protikontexte – zneli dobre a výrazne*“.⁴³²

1989: 37 fotografov na Chmelnici

Viacere zo súbežne sledovaných línií kurátorského záujmu Anny Fárovej sa o ďalší rok neskôr spojili na výstave *37* vo výstavnej sieni Junior klubu na Chmelnici.⁴³³ Oproti predchádzajúcim, štýlovo jednoznačnejším prezentáciám

⁴²⁹ S nápadom usporiadať výstavu prišiel M. Pacina. Na „*inštalácii scénografie*“ pracoval Š. Caban, výsledný plagát a pozvánku vytvoril M. Cihlář. Spolu s A. Fárovou, ktorú k spolupráci vyzvali, pracovali na výstave počas pätnástich stretnutí. Výstavy sa zúčastnili aj R. Prekop, T. Stano, M. Švolík a P. Župník.

⁴³⁰ FÁROVÁ, Anna. Výstava 11. Mladí fotografové a klasický problém. *Umění a řemesla*, 1988, č. 4, s. 43. ISSN 0139-5815.

⁴³¹ FÁROVÁ, Anna. Tamtiež, s. 45.

⁴³² FÁROVÁ, Anna. Tamtiež, s. 44.

⁴³³ Výstava bola pripravovaná bez rozpočtu. Podnet na jej usporiadanie vzišiel od fotografov J. Prokopa a P. Máru. Architektmi výstavy, ktorá sa nakoniec uskutočnila nielen vo foyer, ale vo všetkých priestoroch klubu, boli Petr Pištěk a Šimon Caban. Katalóg graficky pripravili Karel Haloun, Michal Cihlář a Joska Skalník. Výstava prebiehala, podobne ako ďalšie aktivity Junior

(výstavy 9+9 a 11), sa kurátorke podarilo prepojenie v tej dobe „zdanlivo nemožného“ – takzvaných fotografických „realistov“ a „režisérov“ (ku ktorým patrili i autori *Slovenskej novej vlny*). V kurátorskom texte sama píše, že zatvára do Chmelnice spolu „levy a tigre“. K týmto dvom skupinám sa pripojili ďalší autori, ktorí v tvorbe „nadväzovali na oba smery“.⁴³⁴

Anne Fárovovej vo výstave išlo o „...zoskupovanie fotografických osobností do zmysluplných celkov tak, aby ich prejav hovoril ešte silnejšie a v kontexte mnohých autorov sa nezmazával prínos jednotlivca.“ Fárová si kladie zásadné otázky o pravdivosti fotografie: „Čo je prirodzenosť lži a čo umelosť pravdy? Čo je zrkadlo sveta a čo vidíme za zrkadlom? (...) Ako ďaleko zaletel Župníkovi Ikaros od žehnajúceho kňaza Štreitovho? Biela helma či rituálna maska, čo z toho je neprirodzenejšie? A čo je obľudnejšie, skutočnosť, ktorú prežívame alebo snenie nej?“ Uvedomuje si, že tu dochádza k „paradoxu, kedy fotografia skutočnosti vyzerá ďaleko obľudnejšie a a absurdnejšie než fotografia, ktorá skutočnosť interpretuje. Umelá fotografia ťažiacia z obrazotvornosti náhle vyzerá pri reálnej až prekvapivo neproblematická. [...] Problém odchádza do roviny estetickej.“⁴³⁵

Z výstav i sprievodných textov k nim je zjavné, že Fárová si vo svojej pozícii kurátorky bola dobre vedomá svojej moci prostredníctvom výstavy nielen ukázať, ale i legitimizovať určité umelecké formy. Mladí absolventi FAMU boli takto nielen prezentovaní v spoločnosti starších a etablovanejších kolegov, ale spôsob ich tvorby bol zároveň predstavený ako umelecky rovnocenná a spoločensky rovnako naliehavá reflexia reality. Fárová bola napokon prakticky jediným umeleckým teoretikom, s ktorým väčšina autorov konzultovala svoje fotografie. Inštalácia výstavy, akokoľvek bezprostrednej, beznákladovej a v istom zmysle subverzívnej, je zároveň nekonvenčná i kultivovaná zároveň (vd'aka odbornému

klubu, pod drobnohľadom Štátnej bezpečnosti. Zahraniční novinári výstavu považovali za vrchol českých osláv roku fotografie a dôkaz, že v Československu fotografia stále existuje a jej tvorcovia sú schopní plnohodnotne nadviazať na tradíciu významných českých fotografov. Oficiálne médiá o nej mlčali. In: a-galerie.cz [online]. 2009. [cit. 2016-03-02]. Dostupné z: <http://www.a-galerie.cz/vystavy/62-37-fotografu-po-dvaceti-letech>.

⁴³⁴ Aj v texte k tejto výstave Fárová používa svoj obľúbený prímer vizuálnej a hudobnej oblasti. Je vidieť, ako intenzívne vnímala podobnosť štruktúry výstavy a skladby o mnohých tónoch. „Celá výstava sa má stať jedinou skladbou s mnohými hlasmi smerujúcimi k jedinej výpovedi vyrieknutej všetkými dostupnými prostriedkami.“ FÁROVÁ, Anna. 37 fotografií na Chmelnici. In: *Dvě tváře*. Tamtiež, s. 721. Inú metaforu používa pri popise kurátorskej praxe v prípade série výstav v Činohernom klube. Píše, že tam zostavili „27 jednotlivých konceptualizovaných výstav, ktoré sa prezentovali vo forme stručných vizuálnych správ, ako vety s viacerými slovami alebo ako telegrafické správy v stručnom kóde.“ Tamtiež.

⁴³⁵ FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Tamtiež, s. 721 – 722.

výtvarnému pojednaniu výstavy). Jednotlivé fotografické súbory sú adjustované i inštalované nejednotne, podľa aktuálne identifikovanej potreby. Napríklad Kamila Varga svoje zväčšeniny inštaloval vo forme neusporiadanej „rozhybanej mozaiky“ siahajúcej do značnej výšky. Na výstave boli použité drevené panelové konštrukcie. Celkovo vďaka širokej škále formátov a inštalačnej „divokosti“ výstava v mnohom pripomínala legendárnu *Family of Man* (MoMA, 1955). Preto nás nemusí prekvapiť nasledujúce odporúčanie recenzenta výstavy: „Až pôjdete na výstavu, zahodte všetky učené slová a metódy, postojte a predstavy, ako čo má a nemá vyzerat', nechajte svoju myseľ prázdnu, nech môžu vystúpiť a pôsobiť jednotlivé fotografie a realizácie.“⁴³⁶

1987: Návrat tela. Dufekova novátorská koncepcia

Úvahy o tvorbe, vystavovaní a reakciách na fotografiu aktu v Československu rozšírime o priblíženie výnimočnej výstavy *Tělo v československé fotografii 1900–1986* v kurátorskej koncepcii Antonína Dufeka.⁴³⁷ Kurátor siahol po tematickom modeli a výstavu rozdelil na sedem častí podľa charakteristických znakov tvorby jednotlivých autorov, pričom prierezy kategóriami prepájali staršie prejavy prvej polovice 20. storočia s najnovšími študentskými prácami: *História aktu*, *Experimentálna tvorba*, *Projekcia tela do sveta*, *Aranžovaná a inscenovaná fotografia* (kde bol popri Janovi Saudkovi, Tarasovi Kuščynskom, Jánovi Krížikovi prezentovaný aj Michal Pacina, Rudo Prekop, Tono Stano a Miro Švolík) *Netradičné umelecké aktivity*, *Telo a portrét* a *Momentka tiel*. Takto koncipovaná výstava rezignujúca na prehľad po sebe idúcich časových obdobiach poskytla neobvykle veľký a plodne štrukturovaný priestor na analýzu obrazu ľudského tela.

Dufekov pohľad na telo, resp. na to, čo všetko sa dá pod jeho obraz zahrnúť, je prekvapivo otvorený. V časti *Projekcia tela do sveta* kurátor dokonca pracuje len s náznakmi či stopami tiel (sochy, figuríny, šaty, odtlačky, objekty pripomínajúce ľudskú figúru...). Telo je prezentované prostredníctvom svojho nebytia. Aj na tomto príklade môžeme vidieť, aké tesné už boli v druhej polovici 80. rokov žánrové hranice aktu a aké prezieravé od kurátora bolo použiť v názve výstavy namiesto výrazu *akt* slovo *telo*. Sám Dufek v rozhovore pre časopis *Československá fotografie* vysvetľuje, že žáner aktu predstavuje len jeden

⁴³⁶ DOLEŽAL, Stanislav. V klube na Chmelnici vystavuje mladá a střední fotografická generace, *Mladá fronta*, 6. X. 1989. ISSN 1210-1168.

⁴³⁷ Výstava *Tělo v československé fotografii 1900–1986* vznikla v kooperácii Múzea Kroměřížska a Moravskej galérie. Prezentovala 450 fotografií od 150 autorov. Kurátorom bol Antonín Dufek. Muzeum Kroměřížska, 1986.

z možných prístupov k telesnosti, ako koniec koncov dokázalo telové umenie (body art) sedemdesiatych rokov.⁴³⁸

Tým ďalším prístupom otvára široké pole (aj keď na výstave nie príliš využité) v kapitole *Netradičné umelecké aktivity*, kde sa dostáva, zaštitujú sa Teigeho a Nezvalovou Abecedou, až k prejavom akčného umenia – performancií a bodyartu (*Milan Knížák, Tomáš Ruller, Peter Meluzin, Michal Kern...*). Táto, zdanlivo okrajová vsuvka má však veľký význam z hľadiska absorpcie tvorby „nefotografov“ do oblasti umeleckej fotografie. Znamená veľký posun vo vnímaní fotografického média nielen ako dediča kultivovaného maliarskeho výrazu založeného na percepcii, ale aj ako nositeľa konceptuálneho obsahu. Myšlienková výstuž takýchto fotografií ospravedlňuje, opodstatňuje a legitimizuje technickú nedokonalosť formy, na ktorú je v priebehu 80. rokov stále kladený mimoriadny dôraz. V tomto Dufekov projekt predznamenal inú prelomovú významnú výstavu *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*⁴³⁹ z roku 1989, kde jej kurátori Václav Macek a Aurel Hrabušický uviedli tento typ autorov oficiálne na slovenskú fotografickú scénu.

Aj keď týmto spôsobom koncipovaná kolektívna výstava nebola v tej dobe prvá ani jediná⁴⁴⁰, vzbudila veľkú pozornosť a kladný ohlas. Zároveň sa stala dobrou príležitosťou zamyslieť sa nad základnými princípmi kurátorskej a výstavnej praxe. Nasledujúce Dufekove slová spred tridsiatich rokov tak môžu znieť takmer neveriteľne: „*Autorom fotografií sú fotografi, autorom výstavy som ja – v spolupráci s výtvarníkom. Takáto výstava sa má stať ako celok dielom, v ktorom je každá fotografia nielen sama za seba, ale tiež ilustruje zámer zostavovateľa a je jedným z kusov skladajúcich výsledný obraz výstavy.*“ V optimálnom prípade by výstava mala „*podnietiť akési 'iskrenie' otvárajúce nové perspektívy*“.⁴⁴¹ Dufek súčasne vyjadruje ľútosť nad tým, že k výstave do tej doby nevyšiel sprievodný katalog s výberom citácií z beletrie, poézie a z odbornej literatúry umenovednej, filozofickej, psychologickkej a lekárskej, ktorý by výstavu začlenil do kultúrno-historických súvislostí, aby sa na tomto myšlienkovom pozadí „*potom mala každá*

⁴³⁸ Táto revolučná myšlienka sa príznačne odrazila i na vizuálnom motíve obálky katalogu, na ktorom je zobrazená päta – časť ľudského tela, ktorá akt pripomína čo najmenej.

⁴³⁹ *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Slovenský rozhlas, Bratislava 1989. Kurátori: Aurel Hrabušický a Václav Macek.

⁴⁴⁰ Spomeňme napríklad výstavu *Strom*, realizovanú Jaroslavom Andělom v spolupráci s Moravskou galériou v Brne, 1978, výstavu *Motív okna* v diele desiatich súčasných umelcov, pripravenú Hanou Rousovou v Galérii umenia Karlovy vary, 1983, alebo Dufekove výstavy *V čase*, 1985 v Bratislave či *Okamžik*, 1987.

⁴⁴¹ KLIMPL, Petr. Tělo v československé fotografii 1900–1986. (Rozhovor s Antonínom Dufekom). *Revue fotografie*, 1987, č. 3, s. 65.

*fotografia javiť nielen ako obraz, ale aj ako čin alebo názor.*⁴⁴² Výstava tak podľa neho predstavila len polovičný zámer. Toto usúvzťažnenie medzi prezentatívnou a textovou zložkou umeleckého výskumu Dufek chápe ako zásadné.⁴⁴³ Tvorbu výstavy vníma ako „*dialóg s tvorbou, s jej autormi a adresátmi*“⁴⁴⁴.

1987: Krik nepresvedčil. Sprostota *Tiel* alebo výstavnícky atrakción?

Takúto otvorenosť vo vnímaní mnohotvárnosti výrazu, ktorú fotografia tela v priebehu osemdesiatych rokov nadobudla, však nenájdeme u všetkých, ktorí o fotografii píšu. Zrast chúlостivej témy a expresívnej formy má všetky predpoklady čeliť nepochopeniu a odsudku, ako sa to stalo v prípade *Pavla Jasanského* a jeho cyklu *Telá*, (vytváraného od r. 1985), ktorý bol verejnosti predstavený v rovnakom roku ako výstava *Tělo v československé fotografii 1900–1986*.

U Jasanského môžeme pozorovať okrem samotného sústredeného skúmania zobrazivých možností tela tiež zjavnú snahu o prekročenie médiálnych limitov fotografie smerom k intermediálnym formám spojeným s netradičnou výstavnou prezentáciou vo forme *environmentov*. Táto narazila na nepochopenie a tvrdú kritiku zo strany fotografickej obce. Skutočnosť, ako ťažko a pomaly boli prijímané v priebehu 80. rokov vo vzťahu k žánru aktu viaceré experimentálne postupy (a to ako vo vzťahu k dielu samotnému, tak i k jeho inštalácii v galerijnom priestore), dokladá článok Vladimíra Remeša z roku 1987, nazvaný *Krik nepresvedčil*. Kritika výstavy Pavla Jasanského *Telá*, predstavenej v galérii Fotochema, je argumentačne postavená na radikálnom odmietnutí akýchkoľvek presahov od tradičnej predstavy fotografie ako zrkadla nastaveného svetu, visiaceho v ráme na galerijnej stene.

Špecifickú priestorovú fotoinštaláciu podobnú labyrintu, ktorá pozýva diváka prežiť „na vlastnej koži“ pocit stiesnenosti a úzkosti, nazýva autor článku „*inštalacným excesom*“ a tento prejav dáva do súvisu s autorovými aktivitami v oblasti reklamy a s vplyvom svetových „*výstavníckych atrakciónov*“. Autora podozrieva, že „*namiesto naliehavého posolstva chce (...) len megalomansky*

⁴⁴² KLIMPL, Petr. Tamtiež, s. 65.

⁴⁴³ Namiesto pripraveného katalógu vydalo múzeum nakoniec len 8 stránkového sprievodcu, ktorý bol bohužiaľ okamžite rozobraný a nebolo možné si ho ani požičať na prehliadku.

⁴⁴⁴ KLIMPL, Petr. Tamtiež, s. 62.

šokovať“. Expresívny vstup maľby do nedotknuteľného média fotografie⁴⁴⁵, v kombinácii s novým zažitím fotografií v galerijnom priestore, však nie je tým jediným, čo kritika poburuje. Okrem čisto formálnej roviny vhodného či nevhodného použitia výrazových prostriedkov prebleskuje v rámci Remešovho odsudku výstavy aj závažnejšia výčitka, súvisiaca s obsahovou zložkou. „*A pokiaľ pod rukodielnym „dotvorením“ – vlastne „likvidáciou“ pôvodnej metódy – u Jasanského monumentálnych dekorácií nepresvitne pôvodná textúra, v ktorej dvaja ľudia po sebe proste len ležú, skáču a inak vyvádzajú v akejsi erotickej extázi, retušovanej i umnou multiplikáciou, potiaľ je všetko v poriadku. V opačných prípadoch divák prestáva veriť. I pôvodnú zmyselnosť je totiž ochotný čítať ako zručne zakrývanú obscénnosť a sprostotu!*“⁴⁴⁶

Autor článku vlastne tvrdí, že i onen megalomanský „výstavnícky atrakción“ je vlastne ešte stále zaujímavejší než samotné zdrojové fotografie nahých tel, pri ktorých divák „prestáva veriť“. Čomu prestáva veriť? Zmienka o diváckej ochote čítať (pri čiastočnom odstránení maliarskej vrstvy) fotografie ako „majstrovsky zakrývanú sprostotu“ svedčí, naopak, o neochote prijať komplexnosť umeleckého diela a úpornej snahe rozpitvávať a postupne odstraňovať jednotlivé jeho vrstvy: 1. inštaláciu/atrakción, 2. maliarský zásah likvidujúci fotografiu, 3. fotografiu odhaľujúcu pôvodnú obscénnosť výjavu. Autor článku nevníma jednotlivé vrstvy ako súčasti štruktúry diela, ktoré si navzájom dodávajú zmysel, ale ako reťazec postupov, ktoré sa navzájom kamuflujú a ospravedlňujú, čím v konečnom dôsledku „zachraňujú“ výsledok. Zdá sa, akoby spúšťacím momentom Remešových negatívnych komentárov bol v skutočnosti práve tento nevdojak zmienený pocit obscénnosti, sprostoty a straty (osobnej) diváckej dôvery v naznačené a následne prekryté. A spektakulárna podoba výstavy tomuto „podvodu na divákovi“ napomáha, preto si vysluži aj ona kritiku. Fotografia je podľa tohto názoru prehnitá v svojom samotnom strede, a zápach sa šíri postupne cez všetky vrstvy. Vyvolala by táto výstava toľko negatívnych emócií, keby sa pod ťahmi štetca skrývali napríklad krajinné výjavy? Obava z nejednoznačnosti a zároveň naliehavosti predkladaného vedie často cez ľudské telo.

1989: Škandál v Bratislave. Podpísaný VR.

Postava Vladimíra Remeša sa výraznejšie premietla aj v polemike ohľadne ďalšej prelomovej výstavy, ktorá sa uskutočnila v roku 1989 v budove

⁴⁴⁵ I keď v roku 1987 podobné prístupy už pomaly prestávajú byť niečím nezvyčajným, Vladimír Židlický vstupuje luminografiou a neskôr aj kresbou či vrypami do fotografií už na konci 70. rokov.

⁴⁴⁶ REMEŠ, Vladimír. Krik nepresvedčil. *Československá fotografie*, 1987, č. 6, s. 257. ISSN 0009-0549.

Slovenského rozhlasu v Bratislave. Výstava *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov* sumarizovala a predstavila vo výstavnej podobe niekoľkoročnú snahu jej kurátorov – Václava Maceka a Aurela Hrabušického o komplexný výraz slovenskej fotografie ako národne definovaného celku s anexiou výtvarníkov bez odborného fotografického vzdelania, ktorí fotografiu napriek tomu využívali ako médium svojej – prevažne konceptuálnej – tvorby. Výstava bola akousi odpoveďou na prehliadku *Salón absolventov FAMU* v Trnave, ktorú Václav Macek ostro skritizoval práve pre jej uhladený akademizmus a neochotu absorbovať zaujímavé prejavy fotografujúcich výtvarníkov alebo amatérov.⁴⁴⁷

Bratislavská výstava návštevníkov šokovala svojím obsahom, ale i svojou formou. Pri inštalácii bol využitý ako podklad pod fotografie na paneloch čierny igelit a novinový papier, čím sa charakter výstavy ocitol v nejasnej pozícii medzi „amaterizmom“ a „punkovosťou“. Pod skratkou VR (Vladimír Remeš) vyšiel následne článok, ktorý výstavu po ideovej i formálnej stránke výrazne spochybňuje. Autor textu Václavovi Macekovi vyčíta údajnú rozkolísanosť úrovne fotografií.⁴⁴⁸ Príznačné pritom je, že pisateľ vo svojej argumentácii vzdorovito používa slovo *modernosť* a *modernizácia*. Remeš Macekovi vyčíta: „...Pritom stúpil na pôdu úplne nepripravenú. Obávam sa, že modernizácii slovenskej fotografie – a o tú mu asi šlo predovšetkým!? – skôr uškodil než poslúžil.“⁴⁴⁹ Pritom kurátorské gesto Maceka a Hrabušického, berúce do úvahy nebývale širokú škálu prejavov autorov školených i neškolených, majstrov etablovaných v kruhoch umeleckej fotografie i fotograficky „nevyzbrojených“ konceptuálnych výtvarníkov, v celej eklekticite predložených prejavov, v mnohých prípadoch naštrbujúcich nedotknuteľnosť fotografického obrazu, je možné považovať v podstate za typicky postmoderné. VR ďalej kladie otázku, „čo to vôbec je modernosť a čo sú to hodnoty? Konceptuálne repliky z polovice sedmdesiatych rokov, ktoré slovenskému divákovi pripadajú do tej miery odvážne, že se im buď klania alebo pošklabuje? Konjunkturálne zachádzanie s „vytúženou“ autenticitou, ako to vidíme u absolventa katedry fotografie na pražskej FAMU Tibora Huszára, rovnako ako u popredného amatéra Ivana Hoffmana? Inscenačné postupy, ktorým bohužiaľ chýba dar myšlienky a preto i

⁴⁴⁷ MACEK, Václav. Tvorba vyrátaná na efekt. Kam smeruje slovenská fotografia? *Literárny týždenník*, 1988, č. 14–15. ISSN 0862-5999.

⁴⁴⁸ VR uvádza, že z týchto dôvodov sa z účasti na výstave na poslednú chvíľu zriekla M. Havránková a K. Kállay. Kurátori výstavy neskôr v otvorenom liste uvádzajú súvislosti na pravú mieru.

⁴⁴⁹ VR (Vladimír Remeš). Skandál v Bratislavě. *Československá fotografie*, 1989, č. 8, s. 343. ISSN 0009-0549.

kúzlo poézie?“⁴⁵⁰ Jednoznačne definované hodnoty, po akých volá kritik, sa už v tomto období trieštia. „Dar myšlienky“ v podobe jasne identifikovateľného návodu na čítanie fotografie, je v tej chvíli už darom zväčša nechceným. Poézia života a autenticity, ktorú nastolili mladí autori *Slovenskej novej vlny*⁴⁵¹ je možno skutočne poéziou bez „kúzla“, pokiaľ za kúzlo považujeme „užívateľsky príjemne“ zašifrované posolstvo. Niet divu, že kritikom odrazu chýba interpretačný kľúč.

Remeš sa nedokáže stotožniť ani s inovatívnym spôsobom adjustácie a inštalácie fotografií. Podľa Remeša má výstava byť „*obrovským, strhujúcim spektáklom, ktorý šokuje, zbavuje dychu a snád' i provokuje; ale svojím obsahom, obrazovou správou a inštalačným profesionalizmom*“. Nemá odpudzovať „*výstavnickým diletantstvom, ako keď sa pomaly ešte v dvadsiatom prvom storočí budú fotografie na primitívne panely pripevňovať pripináčikmi*“.⁴⁵² Dokonca aj reprezentatívne katalógu vytýka „*problematickú úroveň textovú, ježatú akousi samoučelnou kritičnosťou a o to viac postrádajúcou odbornejšiu fundovanosť názoru...*“ V Brne sa výstava „*tiež nestretla s vlúdnyim prijatím a bola predčasne ukončená*“.⁴⁵³ Všeobecne platí, že prečasne ukončené bývajú tie najzaujímavejšie výstavy.

Začiatok deväťdesiatych rokov znamenal pre československých fotografov prudké zvýšenie možností vystavovať, a to ako doma, tak i v zahraničí. Českými a slovenskými kurátormi bolo pripravených niekoľko významných prehliadok fotografie, ktoré putovali po Európe i v zámorí. Medzi najvýznamnejšie patrila i rozsiahla výstava *Československá fotografie súčasnosti* v Ludwigovom múzeu v Kolíne nad Rýnom v roku 1990, ktorá bola následne prezentovaná v ôsmich európskych a dvoch amerických mestách s ambíciou predstaviť Západnej Európe prostredníctvom tvorby štyridsiatich deviatich autorov súčasnej československej fotografie.

Recenzent výstavy, slovenský umelecký historik Tomáš Štrauss si všima kurátorskú stránku výstavy – „*komentujúci výber či opodial'nu réžiu*“, na ktorú je fotografia, podľa jeho názoru, odkázaná viac ako výtvarná tvorba. Jeho recenzia

⁴⁵⁰ VR tamtiež, s. 343.

⁴⁵¹ Tejto výstavy sa zúčastnili medzi inými Rudo Prekop, Vasil Stanko, Tono Stano, Martin Štrba, Miro Švolík a Peter Župník.

⁴⁵² Aj poznámka o pripináčikoch, (ktorá sa podľa V. Maceka nezakladala na pravde) podnietila intenzívnu korešpondenčnú výmenu s redakciou časopisu i s opätovnú reakciu Vladimíra Remeša. Macekova reakcia na Remešovu kritiku (napriek Macekovej hrozbe žaloby za urážku na cti) však nebola časopisom nikdy zverejnená.

⁴⁵³ Poznámka redakcie. Tamtiež, s. 343.

je podnetná hlavne preto, že Štrauss v článku priamo charakterizuje kurátorský rukopis Vladimíra Birgusa a Miroslava Vojtěchovského. Na rozdiel od umelecko-historickej orientácie, ktorú prisudzuje napríklad A. Dufekovi, A. Fárovkej či J. Andělovi, komisársky prístup Vladimíra Birgusa a Miroslava Vojtěchovského spája s vplyvom FAMU, kde má, podľa neho, teória a kritika fotografie dlhodobé pevné miesto, najmä vďaka estetickým teóriám Jána Šmoka, raziacim cestu „osobitnému žánrovému poňatiu fotografie“. Štraus v koncepcii výstavy vníma „dôraz na paralelnú rôznorodosť fotografickej tvorby“ a pri tom „väčšmi na jej intenzitu zoskupenú okolo fiktívneho pojmového jadra než na jej rozliehavosť“. Rovnaké limity Štrauss nachádza aj v katalógovom texte: „Birgusova katalógová štúdia je originálna, i keď výlučný pohľad z výšav katedry FAMU niektoré vývojové aspekty tak trochu zužuje.“⁴⁵⁴

V kontexte skupinových výstav bývala *Slovenská nová vlna* predstavovaná počas osemdesiatych i deväťdesiatych rokov rozličným spôsobom, spravidla však nie úplne kompaktne, ako uzavretý fenomén. Charakteristické je napríklad oddeľovanie Petra Župníka od ostatných a prisudzovanie mu (čistočne logicky) iných kontextov na základe používanej intermediálnej techniky či stupňa manipulácie s predkamerovou skutočnosťou⁴⁵⁵. Takto sa dosť často na výstavách ocitá medzi „výtvarnou“, „imaginatívnou“ fotografiou charakterizovanou „miesením techník a neortodoxnými postupmi často až na okraji fotografie“ v spoločnosti autorov ako Vladimír Židlický, Michal Macků či Pavel Jasanský. (Niekdedy býva jeho tvorba vďaka forme diptychov dokonca prezentovaná ako „konceptuálna“.) Je to samozrejme jeden z legitímnych spôsobov, ako uchopiť a kategorizovať fotografickú tvorbu. Vyzdvihovaním formálnych kvalít obrazu a diferencovaním diela na princípe štýlovej originality sa však mnohokrát strácajú omnoho zásadnejšie obsahové väzby.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ ŠTRAUSS, Tomáš, *Fotografia v popredí. Národná obroda*. (Dátum nezistený.) Zvláštnosťou tiež je, že Štraus pri stručnom popise výstavy píše o „skupine tzv. aranžovanej fotografie“, ktorá prostredníctvom českých autorov predlžuje humorom, iróniou a sarkazmom tradíciu medzivojnovnej avantgardy, ale ako príklad uvádza len Jana Ságla. Pri „po prvý raz sa mocnejšie k slovu derúcich Slovákov“ umne koketujúcich so sentimentálnou poetikou gýča, menuje F. Tomíka, Ľ. Lauffovú, M. Havránkovú, J. Csáderovú, A. Sládeka a Ľ. Stacha. Avšak žiadneho člena *Slovenskej novej vlny*.

⁴⁵⁵ Je, ostatne, dosť naivné domnievať sa, že by Župník s fotografovanými objektami (predovšetkým pri rôznych zátišiach) nikdy nemanipuloval a neinscenoval ich. Naopak, niektoré sú na starostlivej inscenácii priamo založené.

⁴⁵⁶ Práve o nachádzanie týchto súvislostí išlo kurátorom prehliadky *Slovenská nová vlna. 80. léta. GHMP, Dům fotografie, Praha. 17. 12. 2013 – 16. 3. 2014. (Kurátorská koncepcia: Lucia L. Fišerová a Tomáš Pospěch)*, ktorí na princípe rezonujúcich motívov a vycitovaných problematík riešených vo fotografiách, rozdelili tvorbu tejto skupiny na šesť tematických

okruhov tvoriacich základný skelet výstavy. Špeciálny dôraz bol kladený i na pôvodný výskum, načrtnutie inštitucionálneho kontextu osemdesiatych rokov a podrobnú textovú reflexiu. Počas dvojročnej prípravy tejto výstavy sa ukázalo, aké zložité bude tento model presadiť u samotných autorov, ktorí (pod vplyvom predchádzajúcich výstavných stratégií) mali v niektorých prípadoch o spôsobe prezentácie odlišné predstavy. S istým zjednodušením sa dá z ich pripomienok predstaviť ideálna výstava, ktorá by:

a) podporovala ich autonómne autorstvá ako do seba uzavreté jednotky – (delenie výstavy na základe jednotlivých autorských osobností, nie tematických kapitol)

b) kládla dôraz na vizuálnu stránku fotografií – (efektné rozmery fotografií, veľkolepé priestory, zážitkovosť inštalácie)

c) eliminovala textovú a interpretatívnu zložku kurátorského výskumu (kontextuálne rezy, dokumentačný výskum a náčrt doby, interpretačné texty)

Kurátori výstavy do veľkej miery rezignovali na tieto overené spôsoby a pokúsili sa predstaviť autorov inak. Namiesto výstavami overených diel siahli tiež po dielach menej známych až neznámych, ktoré následne doplnili všeobecne známejšími obrazmi. Namiesto čistoty výstavného priestoru preferovali primárne navrhnutý priestor galérie U Kamenného zvonu, ktorý je známy svojím historizujúcim geniom loci a členitosťou výstavných siení. Tento priestor bol však (i vďaka intervencii niektorých autorov) neskôr nahradený novým, výrazovo neutrálnejším priestorom Domu fotografie v Revolučnej ulici. Namiesto vizuálne kompaktnej, ale z princípu nie príliš prínosnej štruktúry rozdelenej na autorské osobnosti s vyhraneným autorským jazykom, zvolili kurátori delenie tematické, ktorým upozornili na vzájomnú príbuznosť ako reflektovaných tém, tak i jednotlivých obrazových motívov. Výstava bola doplnená videoprojekciou autorských kníh, autorským filmom Ruda Prekopa, knižnicou s dovtedy vydanými knižnými titulmi, viažucimi sa k tvorbe týchto autorov, ako aj vitrínou s archívnymi materiálmi (dokumentačné fotografie, školské legitimácie apod). Osobná spolupráca s autormi počas prípravy výstavy i po nej v rôznej miere odhalila ich skryté princípy uvažovania o vlastných fotografiách a ich prezentácii, ktoré sa stali spätne podnetnými pre postulovanie širšieho spoločensko-inštitucionálneho rámca v tomto texte.



Obr. č. 31.–33.: Miestnosť číslo 5, 1985, z archívu © P. Župníka a M. Švolíka



Obr. č. 34–35.: Bytová výstava, Pštrossova ulica, 1984 © Peter Župník



Obr. č. 36.–37.: Galerie Fotochema, 80. roky © Peter Župnik

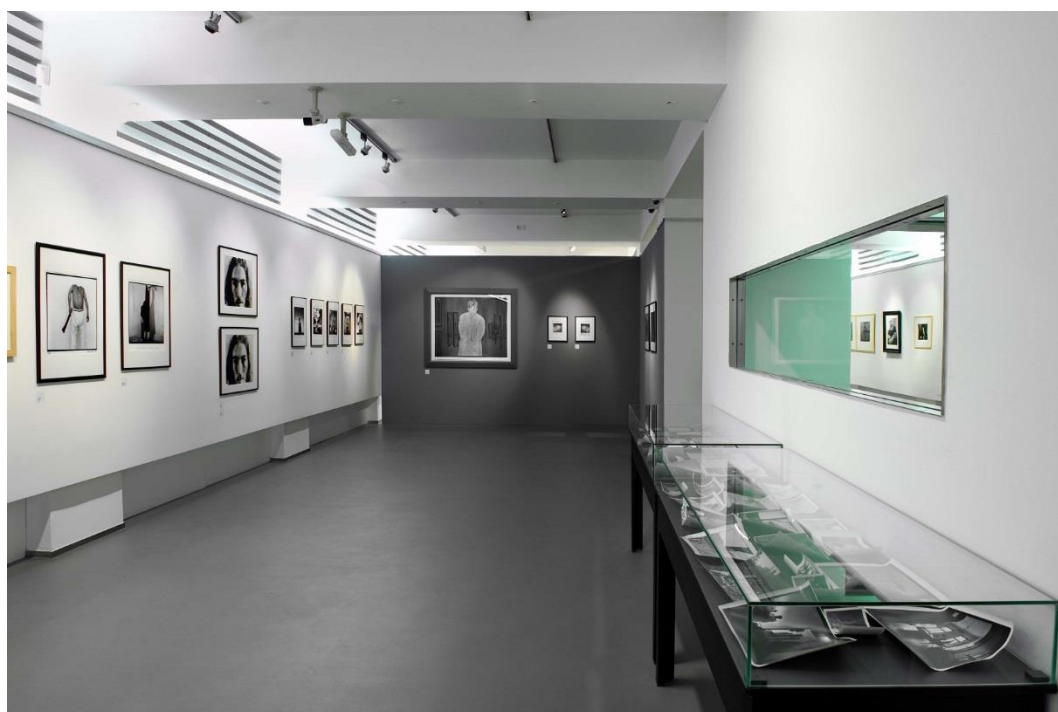
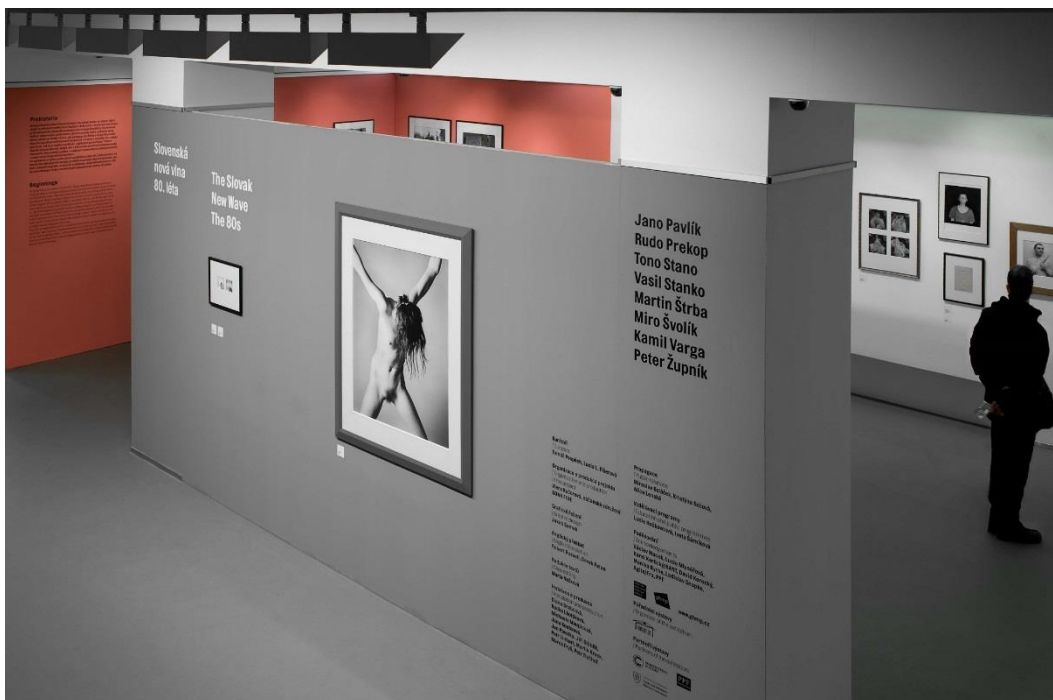


*Obr. č. 38.–39.: Slovenský rozhlas. Slovenská fotografia 80. rokov, 1989
© Ľubo Stacho*



Obr. č. 40.: Rockfest, 1985 © Peter Župník

Obr. č. 41: Tělo v československé fotografii 1900–1986 © archiv autorky



*Obr. č. 41.–44.: Slovenská nová vlna. 80. léta. Dům umění, Praha, 2014
© Tomáš Pospěch*

„Postmoderna ukazuje ku koncu jednej veľkej epochy, ktorá trochu zabudla na ľudské slabosti a slobodu jednotlivca.“

Josef Kroutvor

2.6 POSTMODERNÍ MODERNISTI / UMELEC A JEHO MÚZA

Postmoderna ako „úpadok nového“

Jedným z najčastejších pojmov skloňovaných v textoch o *Slovenskej novej vlne* je *postmoderna*. Predovšetkým v deväťdesiatych rokoch je toto slovo skoro až zaklínadlom, ktoré legitimizuje vo fotografii neobvyklé autorské prejavy, definuje pozíciu tejto generácie, a vsúva ju nielen medzi fotografov – dokumentaristov, vizualistov a konceptualistov sledovaného obdobia, ale i niekam do sféry vyššieho umenia – uisťuje, že fotografia „drží krok“ s ostatnými kultúrnymi sférami zasiahnutými touto novou paradigmou. Jej vlastné zradné osídla však zároveň zvädzajú k tomu, redukovať celú širokosť postmodernej situácie na formálnu rovinu na základe prítomnosti niekoľkých „postmoderných znakov“. Pokúsme sa teraz zaostriť na vzťah týchto fotografov k postmoderne o niečo intenzívnejšie.

Zásadný dobový text manželov Ševčíkovcov *Umění 80. let.* (pôvodne publikovaný v časopise *Umění a řemesla* v roku 1988) pomenúva pomerne presne novú situáciu, v ktorej sa umenie ocitlo. Autori textu pripisujú postmodernizmu súbor vlastností: Podľa nich je „...irealistický, magický, obrátený k tomu, čo nie je zobraziteľné a zachytiteľné. Preto tiež prilieha na druhej strane k hranici pudového, zvieracieho, primitívneho, ktoré s veľkým zaujatím, priam kultovo pestuje aspoň v prvej polovici 80. rokov“. Za ďalšie významné znaky považujú „roztrieštenosť, nesumarizovateľnosť a neistotu, ktorú nutne sprevádza spochybňujúci humor a irónia“. Dištanciu a iróniu pritom chápu ako pozitívny moment spolu s „potrebnou dvojznačnosťou, nevyhnutnou v situácii, kedy postrádame centrálny bod“.⁴⁵⁷ Uvedená definícia je takmer „ušíťá na mieru“ tvorbe sledovaných fotografov a z hľadiska formy a výrazu s týmto zasadením do kontextu asi nemusíme príliš polemizovať. Aj Aurel Hrabušický píše pri tvorbe *Slovenskej novej vlny* o uvoľňovaní obrazovej syntaxe, spôsobujúcom istý stav chaosu: „Umelecké dielo už nie je hierarchizovanou štruktúrou znakov s ustálenými významovými väzbami a ich overeným účinkom. Znaky sa uvoľňujú

⁴⁵⁷ ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. *Umění 80. let.* In: ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. *Texty.* VVP AVU, Tranzit, Praha 2010, s. 203. ISBN 978-80-87259-08-5.

zo zafixovaných väzieb, dostávajú sa do nezadržateľného až vírivého pohybu. Niet pevného miesta na zemi, Archimedov pevný bod sa dodnes nenašiel a Župníková generácia ho ani nehľadá.“⁴⁵⁸

Odrazme sa teraz od iného modelu, v ktorom Zygmunt Bauman definoval štyri základné vzorce postmodernej osobnosti: „zevloun“, *tulák*, *turista* a *hráč*.⁴⁵⁹ Zmenu oproti obdobi moderny, v ktorom sa samozrejme tieto charakteristiky objavovali tiež, vidí Bauman v ich posune z okraja do centra, v akceptácii týchto modelov ako určitej normy správania sa a v možnosti ich vzájomnej koexistencie.⁴⁶⁰ Ak sa pokúsime dané charakteristiky aplikovať na fotografov *Slovenskej novej vlny*, zistíme určitú ambivalentnosť, ktorá nám dovoľuje hovoriť o postmoderných prvkoch, no jedným dychom sa zdráha. Definície „zevlouna“, tuláka a turistu majú v sebe vpísaný charakter pohybu, nestálosti, fluktuácie. Do veľkej miery ich môžeme skutočne daným autorom pripísať (ako sme už učinili v prvej a druhej kapitole zmienkou o ich častom presúvaní a následnom rozkolísaní pojmu domov) – intenzívny študentský život umocnený neustálym búraním konvencií sa odrazil i v dynamike fotografických inscenácií a v impulzivnosti autorského gesta. Rovnako si ale môžeme povšimnúť, že ich tvorivým priestorom nie sú ulice či exteriér, ako by modelu „zevlouna“ či „tuláka“ zodpovedalo, ale bezpečný priestor umeleckého ateliéru či intimita študentskej izby. Typ „hráča“, v hre ktorého „*sú svet i osud mäkké, poddajné ako vlhká hlina v rukách šikovného hrnčiara*“⁴⁶¹, a vo svete ktorého „*sa nie všetko môže stať, ale nič sa stať nemusí*“⁴⁶², je taktiež z istého pohľadu aplikovateľný. Ne-vážnosť tvorby, rušenie protikladu medzi nutnosťou a náhodou, fragmentarizácia skutočnosti (napríklad vo forme parcelizovaného tela – *Hra na štvrtého*) či epizodičnosť (vo forme sledu naratívnych mikropříbehov – *Môj život človeka*) vyvoláva zdanie absolútnej tvorivej slobody a flexibility myslenia. A predsa – o pár rokov neskôr, pod vplyvom spoločenského úspechu, sprevádzanom pomenovaním a legitimizáciou podvratných princípov a následnou inštitucionalizáciou vo forme výstavnej činnosti a záujmu zbierkotvorných

⁴⁵⁸ HRABUŠICKÝ, Aurel: In: *Peter Župník*. Tamtiež.

⁴⁵⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Slon, Praha 2002, s. 25. ISBN 80-86429-11-3.

⁴⁶⁰ Z rovnakého dôvodu dnes, podľa Baumana, napomáhajú k životnému úspechu iné vlastnosti než predtým – namiesto konzekventosti v jednaní, špecializácie a profilovanej kvalifikácie, je to elasticita záujmov a pružná adaptácia. BAUMAN, Zygmunt. Tamtiež, s. 35.

⁴⁶¹ BAUMAN, Zygmunt. Tamtiež, s. 53.

⁴⁶² BAUMAN, Zygmunt. Tamtiež, s. 54.

inštitúcií sa sprvu ľahkovážna hra s možnosťami média stáva v mnohých prípadoch dokola opakovanou salónnou manierou.

Napriek tomu, že mnohé prvky postmodernity môžeme v československej fotografii nachádzať už v priebehu osemdesiatych rokov⁴⁶³, samotnému pojmu sa teória a kritika fotografie v tomto období skor vyhýbala. Postmoderna bola všeobecne kritikou zo začiatku vnímaná skôr ako „*zjednodušená a poklesnutá štýlová charakteristika prechodného módného prúdu*“.⁴⁶⁴ Na rozdiel od iných tvorivých oblastí, ako napríklad architektúra alebo maliarstvo, kde sa o postmodernej situácii už dlhší čas hovorilo a písalo celkom bežne, fotografia začala byť v tomto kontexte reflektovaná až začiatkom deviatej dekády.⁴⁶⁵

V predchádzajúcom desaťročí sa výraz „postmoderna“ vyskytuje v odborných textoch o fotografii sporadicky, väčšinou v statiach Anny Fárovovej, Antonína Dufeka a Vladimíra Birgusa. Fárová si pri príležitosti výstavy *Hra na štvrtého* už v roku 1986 presne uvedomuje „*načasovanosť*“ tejto výstavy v „... období postmodernizmu, ktorý si vypožičiava eklekticky zo všetkých slohov, zahrňuje metaforu a baví se gagom, ktorý sa filozoficky vyžíva v historickej pamäti a aditívnych princípoch“⁴⁶⁶. Fárová so širokým teoretickým základom z dejín umenia už v polovici osemdesiatych rokov rozpoznáva typicky postmoderné prvky idúce do istej miery proti samotnej podstate fotografického média, ktorá sa odzrkadľuje skôr v modernistickej čistote nedotknutého obrazu. Eklekticismus, aditívne princípy, metafora a gag sa všeobecne viažu viac k nižším umeleckým formám či slohom (karikatúra, žánrová maľba, akademizmus, historizmus). Pomenovaním týchto prvkov vo vystavených fotografiách zároveň legitimizuje stratégiu prepožičiavania a ukotvuje ju ako novú kategóriu v teórii fotografie.

Antonín Dufek v katalógu výstavy *Tělo v československé fotografii 1900–*

⁴⁶³ Tomáš Pospěch nachádza prvky postmodernity i u niektorých autorov tvoriacich i o niečo skôr (J. Sudek, J. Svoboda, J. Saudek). Vladimír Birgus zase uvádza „rad obdobných tvorivých prúdov“ v dielach V. Židlického či M. Havránkovej.

⁴⁶⁴ ŠEVČÍK, Jiří. Trhlina v priestore. In: ŠEVČÍK, Jiří; NEKVINDOVÁ, Terezie; MORGANOVÁ, Pavlína; SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980–2010*, VVP AVU, Praha 2011, s. 13. ISBN 978-80-87108-26-0.

⁴⁶⁵ POSPĚCH, Tomáš. *Myslet fotografii*. Positif, Praha 2014, s. 155. ISBN 978-80-87407-05-9.

⁴⁶⁶ FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Tamtiež, s. 664.

1986 zmieňuje „*znaky postmodernizmu*“ v súvislosti s ateliérovými, remeselné vynikajúcimi prácami, vychádzajúcimi zo štýlu módnjej a reklamnej fotografie⁴⁶⁷. Nadväznosť postmoderných prejavov na interiérovú inscenovanú fotografiu potvrdzuje aj v ďalšom texte z roku 1987, v ktorom, podobne ako Fárová, smeruje svoje úvahy k slohovému eklekticismu: „*Súčasná inscenovaná fotografia má výrazné rysy postmodernizmu. Okrem prepojenosti s inými formami umenia [...] sa inšpiruje i tzv. živými obrazmi, spojenými s historizmom minulého storočia.*“⁴⁶⁸

S pojmom postmoderny pracuje v tomto období vo svojich textoch i Vladimír Birgus. V článku o Petrovi Župníkovi z roku 1989 konštatuje, že „*v 70. a hlavne v 80. rokoch došlo v súvislosti s postmodernistickým prehodnotením dlho všeobecne uznávaných princípov moderného umenia k výrazným zmenám i vo fotografii.*“⁴⁶⁹ Birgus v tomto zmysle ďalej upozorňuje na odklon od stieglitzovskej čistoty autonómneho obrazu, prekračovanie hraníc medzi fotografiou, maľbou a grafikou, na inšpirácie v oblasti literatúry, divadla a filmu, ako aj na stratégie parafrázy a fotografickej interpretácie iných umeleckých diel, či na tendenciu nahradzovať spoločenskú realitu fikciou. Za zmienku taktiež stojí Birgusove spojenie postmoderny s vážnosťou a „*trudnomyseľnosťou*“. „*V kontexte často až príliš vážnych a trudnomyseľných postmodernistických fotografií, v ktorých avšak zložitá forma nezriedka maskuje obsahovú prázdnotu, sú jeho (Župníkove) snímky, podobne ako napríklad „živé obrazy“ Mira Švolíka, príjemným osviežením.*“⁴⁷⁰ Tieto pocity, naoko tak vzdialené ľahkosti, nezáväznosti a tvorivej slobode, boli v dielach niektorých autorov *Slovenskej novej vlny* však súčasne legitímnym prejavom vnútornej neistoty, chaosu a straty onoho „*pevného bodu*“.

Dôležitým príspevkom k problematike postmoderny (nielen) vo fotografii bola i výstava *Cesty k postmoderne* v pražskom Uměleckoprůmyslovom muzeu, v roku 1990. Jej kurátor Josef Kroutvor chápe postmodernu ako „*dospelé dieťa moderného umenia*“, pričom „*prekračuje modernu, ale je s ňou zároveň významovo spätá*“⁴⁷¹. Je podľa neho plná paradoxov a protikladných tvrdení: určitý eklektizmus nevylučuje originalitu, rovnako ako široká informovanosť

⁴⁶⁷ DUFÉK, Antonín. *Tělo v československé fotografii 1900–1986*. Katalóg výstavy. Muzeum Kroměřížska, 1986. Neustranené.

⁴⁶⁸ DUFÉK, Antonín. *Aktuální fotografie II – Okamžik*. Katalóg výstavy. Moravská galerie v Brne, Brno 1987, s. 65.

⁴⁶⁹ BIRGUS, Vladimír. Peter Župník. *Revue fotografie*, 1989. č. 3, s. 48.

⁴⁷⁰ BIRGUS, Vladimír. Peter Župník. Tamtiež, s. 49.

⁴⁷¹ KROUTVOR, Josef. *Postmoderna a fotografie*. in: *Fotografie jako mýtus*. Pulchra, Praha 2013, s. 140. ISBN 978-80-87377-53-6.

zároveň istú ignoráciu kultúrneho vzdelávania. Zdá sa, akoby istý paradox váhového prekračovania medzi moderným a postmoderným v diele autorov *Slovenskej novej vlny*, bol zároveň výsledkom práve tejto podvojnej povahy postmodernity. Eklecticismus ich tvorivých metód nevyklučuje originalitu, naopak, povyšuje ju na hlavný rys tvorby, značku spätú s menom. Do popredia sa dostáva určitá zámerná nevzdelanosť, „sedliacky rozum“, rudimentárnosť, zarputilosť vyciľovaného či prirodzená intuícia zahadzujúca všetko umelo nadobudnuté, akademické a odbornou verejnosťou akceptované. Dominuje spoliehanie sa na „pôvodné“ a v českom prostredí iné. Dalo by sa povedať: realizácia „slovanského Tahiti“⁴⁷² v Prahe. Zároveň nie je možné si nevšimnúť istú, (možno podvedomú), kultivovanosť prejavu, ako zrejmy dosledok pražského kultúrneho prostredia. „*Kult primitivizmu sa dobre znáša s estetickou rafinovanosťou, bez problémov sa cituje tradícia v mene modernosti. Postmoderna je ľahko frivolná a blazeovaná, každopádne muzická a hravá, zábavná až ironická. Pokiaľ vyznáva nejakú filozofiu, potom to rozhodne nie je existenciálne premietanie, ale hedonizmus konca 20. storočia.*“⁴⁷³ Kroutvor považuje samotné médium fotografie (na rozdiel od maliarstva) za schopné „*zlúčiť určité módné a elegantné prvky s vážnosťou a filozofickou hĺbkou*“. [...] „*Kultivovanosť fotografií, aj keď často predstavuje menej ľúbivé pohľady na skutočnosť, zjednocuje protiklady*“. Konkrétne na príklade Tona Stana pri tom uvádza: „*Stano je poučený módou i reklamnými trikmi, je elegantný, ale má dušu básnika. I postmoderna vyžaduje okrem nápadov tiež zaujatie, intuíciu a iskru inšpirácie, ktoré Stano rozhodne má.*“

Aj keď v expozícii „*nebolo fotografii vyhradené čestné miesto*“, ako píše sám Kroutvor, „*vynútila si sama pozornosť svojou kvalitou.*“ Súdobú podobu fotografickej postmodernity prirovnáva k obdobiu, kedy fotografia súperila s maliarstvom a hľadala svoju identitu, pričom momentálne nie je spochybňovaná fotografia sama, ale jej avantgardné konvencie. „*Ved' fotografia si dnes zahráva s maliarstvom ako mačka s myšou.*“ O jej tvorcoch konštatuje, že „*sa ani nemusia vtesnávať do postmoderného štýlu, oni sú postmoderní už vo svojej podstate*“. Tieto naštartované procesy nazýva Kroutvor priamo „*prehrešovaním sa na zásadách modernej fotografie formulovaných v 20. a 30. rokoch*“. Podľa jeho slov „*padá ilúzia prirodzene výtvarnej, fotogenickej fotografie*“. Do fotografií sa vkladá „*nový idealizmus*“ a „*posolstvo je ešte dôležitejšie ako výtvarný obsah*“

Josef Kroutvor zároveň intenzívne pociťuje ešte inú zásadnú vec: V rámci tejto paradigmy je už „*[...] ťažko rozlišovať, čo je voľná tvorba a čo dekorácia, čo je vážne dielo, a čo len hra. Postmoderná kultúra odmieta hierarchiu umenia a rozvíja svoje témy na otvorenej horizontále, bez toho, že by absolutizovala.*“ Tento model relativizácie vysokého a nízkeho, ktorý bol vždy svojím spôsobom

⁴⁷² Pozri poznámka č. 28.

⁴⁷³ KROUTVOR, Josef. *Postmoderna a fotografie*. Tamtiež, s. 142.

zakódovaný v prístupe autorov *Slovenskej novej vlny*, je dobrým kľúčom aj k pochopeniu a dešifrovaniu ich diela, ktorého silné momenty často ležia v na prvý pohľad inštitucionálne marginálnych výstupoch (fotografie odovzdávané ako školské cvičenia, dokumentácia školských či výstavných aktivít, snapshoty z osobného života, skice fotografií...) ⁴⁷⁴. Tieto snímky sú potom (slobodne, keďže mimo dohľad inštitúcie) dotvárané vkresľovanými či vpisovanými komentármi (najčastejšie obyčajnou fixkou alebo guličkovým perom). Zaujímavým Kroutvorovým postrehom je pri konkrétnejšom pohľade na vystavené fotografie aj to, že „*fotografická tvorba sa tu blíži tak trochu práci režiséra a scénografa*“ s výsledkom skôr podobným dokumentu, ⁴⁷⁵ než fotografii ako jedinečného diela. Autor textu si všíma, že tento typ fotografovania predpokladá istý scenár, prípravu a nakoniec i realizáciu a „*kto vie, či činnosť sama nie je ešte zaujímavejšia než výsledok*“ ⁴⁷⁶.

Postmoderný eklekticismus. Vášnivé tančky fotografie s umením

V úvodnej kapitole tohto textu sme už v základných obrysoch zmienili bohatosť kultúrneho pozadia Prahy osemdesiatych rokov a zdroje inšpirácií, s ktorými boli v tom čase mladí autori konfrontovaní. Na tomto mieste vložme zmienené

⁴⁷⁴ Osobitou je z tohto hľadiska tvorba Jana Pavlíka, ktorá sa zachovala len útržkovito, pričom v charaktere tejto útržkovitosti je zároveň zakódovaný ako Pavlíkov bohémsky životný štýl, tak i aktuálny stav jej rozpracovania a neusporiadanej, umŕtvený v momente, keď ju opustil. Významnú úlohu pri rekonštrukcii Pavlíkovej tvorby zohral, ako bolo naznačené, Rudo Prekop, ktorý doslova povytáhoval zo smetných košov Pavlíkovej (dovtedy nepovšimnuté) náčrtky, skicky, básničky popísané „na servítkoch“ a z jeho negatívov vytvoril výstavné zväčšeniny. Z týchto materiálov potom Prekop v roku 1990 usporiadal v Dome kultúry národov v Humennom Pavlíkovi posmrtnú výstavu. Rekonštrukcia Pavlíkovho archívu bola zároveň i jeho určitou „rehabilitáciou“, i keď ďalšia autorská výstava sa uskutočnila až v roku 2001. Ťažko predpokladať, ako by vyzerala Pavlíková tvorba a jej prezentácia na konci osemdesiatych, v priebehu deväťdesiatych rokov či dnes, ak by jej podobu riadil on sám. Je dosť možné, že dnešný „roztrieštený“ Pavlík je len simulakrom, postmoderným konštruktom, výsledkom demokratizujúcej archeológie pamäte.

⁴⁷⁵ S odstupom času je vidieť, že v roku 1990 nebol tak ďaleko od pravdy a s istou mierou prezieravosti popísal inscenačno/režisérské postupy autorov tzv. *inscenovaného dokumentu*, predovšetkým v priebehu 80. rokov už známeho Jeffa Walla a Gregoryho Crewdsona, ktorý svoju tvorbu rozvinul o desaťročie neskôr. Výsledná podoba ich fotografických obrazov sa samozrejme od fotografií našich autorov značne formálne i obsahovo, líši, už len tým, že sú (bez ohľadu na priebeh fotografovania) spätne prezentované ako dokumenty prinavrátené realite.

⁴⁷⁶ KROUTVOR, Josef. *Postmoderna a fotografie*. Tamtiež, s. 140–145.

informácie konkrétnejšie do kontextu postmoderny na pozadí súdobých kritických ohlasov v odbornej tlači.

Za postmoderný spôsob tvorby môžeme považovať i veľmi otvorený model vystavenia sa širokému riečišťa vplyvov a ich viac-menej intuitívneho spracovania bez vedomých alebo proklamovaných vzorov či naopak, v podobe interpretácií i priamych citácií cudzieho diela. O ich vnímavosti „*ku všetkým slohom a výtvarným objavom ako špecifickom výraze postmoderny*.“⁴⁷⁷ píše v roku 1990 napríklad Anna Fárová. Aj keď autori neverili v dokumentaristickú silu zmeniť fotografiou svet, konceptuálne konštrukty umenia pre umenie bez spätných väzieb a tradičné žánry ich nezaujímali a spôsoby výtvarnej fotografie im prišli konvenčné⁴⁷⁸, neznamená to, ako už bolo naznačené vyššie, že by sa týmto všetkým podnetom cielene vyhýbali. Naopak. Absenciu príliš veľkého rešpektu k tradícii prejavovali pomerne voľným ponúkaním sa z bohato prestretej hostiny umeleckej minulosti i prítomnosti. Inšpiráciou mohli byť ako imaginatívne smery staršieho umenia, romantizmus a secesia, tak i avantgardný odkaz v podobe dadaizmu⁴⁷⁹, surrealizmu, poetizmu a ruského konštruktivismu, využívajúce prostriedky avantgardnej koláže či filmovej montáže alebo konkrétni autori (František Drtikol, Karel Teige) či priamo diela (Abeceda). Teoretici nachádzali afinity s manieristickými obrazmi Arcimbolda, naivným či ľudovým umením, konceptualizmom⁴⁸⁰ a akčným umením, progresívnou módnou fotografiou, ale i filmom a divadlom.

⁴⁷⁷ FÁROVÁ, Anna. Tamtiež, s. 693.

⁴⁷⁸ BIRGUS, Vladimír, *Česká a slovenská fotografie 80. let*. In: Česká a slovenská fotografie dnes. Tamtiež, s. 10.

⁴⁷⁹ K poetike dadaizmu v tvorbe predstaviteľov *Slovenskej novej vlny* smeruje aj jedna z úvah Václava Maceka. Uznáva, že Stano je blízky Magrittovi či Lautremontovi, ba dokonca u neho rozpoznáva neopiktorialistické prvky, ale súčasne vidí podobnosť s Warholom či Witkinom. Jemnosť a sofistikovanosť spracovania sa v jeho tvorbe spája s masovosťou konzumu. Macek pokladá toto protikladné spojenie u Tona Stana za prirodzené. „*Nakoniec to vlastne nie je nič zvláštne, sú to predsa snímky z doby postmoderného boomu*“. MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 8.

⁴⁸⁰ Napriek tomu, že vo všeobecnosti sa fotografická tvorba *Slovenskej novej vlny* hodnotí ako málo intelektuálna a konceptuálna (skôr intuitívna a perceptuálna), v niekoľkých textoch sa objavujú aj poukazy na vplyv konceptuálnych tendencií. Václav Macek v súvislosti s dielom Tona Stana píše o „*zjavných odkazoch na racionalizmus a ideovosť konceptuálnej produkcie*“, vrátane body-artu a happeningu. V niektorých jeho dielach raných 80. rokov „*vyzdvihuje 'ideu' proti 'obrazu'*“. MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 6. Antonín Dufek zase určitú konceptuálnu metódu vidí v princípe diptychu u Petra Župníka: „*Ako umocnenie všednosti je*

Osemdesiate roky v Československu sú podľa Václava Maceka „*obdobím znovuobnovovania vedomia spoločných cieľov rôznych umeleckých druhov*“. Na výstavách sa stretávajú maliari, sochári, hudobníci, divadelníci, niet sa preto čo čudovať, že fotografi vstupujú do snímok domal'bami či asamblážami.⁴⁸¹ Toto rôznorodé kultúrne pozadie hodnotí ako „*dôkaz toho, že vývin umenia nie je akousi pomyselnou priamkou, ale skôr osobitým ornamentoidom, krivkou či špirálou, v ktorých sa vraciame na predchádzajúce miesta nášho vývoja bez toho, aby sme ich popierali, skôr obohacovali a pripomínali, ponechávali v platnosti. V tom je skutočná modernosť, nie módnosť Stanovej tvorby.*“⁴⁸² Z úryvku zároveň vidieť, že i Macek v tom čase pracuje s novou terminológiou pomerne voľne a modernosť a postmodernosť vlastne zamieňa. Modernosť používa v zmysle nie slohu či obdobia, ale ako termín označujúci niečo aktuálne (aj keď by to mala byť, ako z kontextu vyplýva, skôr postmoderna).

Samotný vzťah k umeniu (maľbe) riešili jednotliví autori nielen z hľadiska širšej inšpirácie, ale i na rovine individuálneho vysporiadavania sa s médiom. Kamil Varga hovorí v jednom z rozhovorov: „*Viem presne, čo mi na fotografii celý čas prekážalo – jej závislosť od videnej reality. Realita je pre mňa obmedzením ako v živote, tak aj v umení.*“⁴⁸³ Tento rozpor napokon vyriešil veľmi elegantne, osvojením si techniky maľovania *sui generis* – luminografie. Podobne túto situáciu vnímal a aj riešil i Peter Župník. Jeho nutkanie vstupovať do fotografie ďalším, rukodielnym, komentárom, a tiež komentovať fotografiu fotografiou v rámci funkčného diptychu, vníma Aurel Hrabušický ako plod stredo európskeho kultúrneho kontextu. Nemá pri tom na mysli len tradíciu imaginatívnej fotografie, ale aj „*tradíciu interpretácií, komentárov, parafráz a persifláží daných – aj umeleckých – predlôh*“. Stredo európske prostredie sa podľa neho „*vyznačuje vzájomným krížením a prenikaním roznych kultúrnych sfér, zložitým vrstvením kultúrnych sedimentov a ich opätovnou reaktivizáciou*“. Aj vďaka tomu existuje stále potreba „*niečo doplniť, dopovedať, reinterpretovať. Túto tradíciu reprezentujú predovšetkým výtvarníci (v novšej dobe Arnulf Rainer, Jiří Kolář, Rudolf Fila), fotografi sa jej kvôli čistote média donedávna vyhýbali.*“⁴⁸⁴

možné chápať i dvojice snímok Petra Župníka, ktoré prevádzajú konceptualizmus do básnických polôh.“ DUFEK, Antonín. *Famu v Brně*. Tamtiež, s. 63.

⁴⁸¹ MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 6.

⁴⁸² MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 8.

⁴⁸³ GROCH, Erik. *Prchavá prítomnosť medzi vecami – autoportrét Kamila Vargu*. Tamtiež, s. 13.

⁴⁸⁴ HRABUŠICKÝ, Aurel. In: MACEK, Václav, *Peter Župník*. Tamtiež.

Antonín Dufek sa zase v katalógu k londýnskej výstave *27 Contemporary Czechoslovakian Photographers* (1985) zamýšľa nad vzťahom fotografií Tona Stana a Mira Švolíka k súdobej figurálnej maľbe, pričom na pozadí situácie, kedy sa stierajú rozdiely medzi fotografickými metódami a žánrami, vyzdvihuje dôležitosť štýlu.⁴⁸⁵ Dufek zároveň vidí jasné afinity nových prejavov vo fotografii s postmodernou v architektúre a maliarstve, pričom v súvislosti s tvorbou oboch fotografov vo svojom texte priamo postmodernu i zmieňuje.⁴⁸⁶ Práve vzájomnou ustavičnou inšpiráciou umenia a fotografie, ktorá je „obvyklá v malých a prehľadných kultúrach (akou je napr. česká a slovenská) a nezvyčajná napr. v Nemecku“, vysvetľuje fotografickú pribojnosť a úspech výstavy československej fotografie v Kolíne nad Rýnom v roku 1990 Tomáš Štrauss.⁴⁸⁷ Zahraníční teoretici v tejto súvislosti oceňujú, že „i klasická fotografia má experimentálny charakter“, pričom za zvláštnosť jej postavenia je považované, že „nie je ani úplne západne orientovaná, ani sa nenechala utlačiť diktátom komunistických dogiem“.⁴⁸⁸

Túto schopnosť na jednej strane experimentovať, a tým i vzdorovať, na druhej strane voľne absorbovať a zostať pri tom všetkom „klasický“⁴⁸⁹ si časť autorov *Slovenskej novej vlny* vypestovala na bratislavskej Strednej škole umeleckého priemyslu. Tam sa, ako si všimol Aurel Hrabušický, okolo iniciačnej osobnosti výtvarníka Rudolfa Filu „sústredila skupina umelcov, ktorí sa sústavne zaoberali výtvarnými, ale aj fotografickými parafrázami a interpretáciami známych diel z dejín výtvarného umenia a fotografie. Tieto výtvarné posuny dotvorenia predlôh od uznávaných starých aj nových majstrov umenia obsahovali v sebe často hravý, zľahčujúci, niekedy až znevažujúci prvok, ktorý do istej miery neutralizoval ich vážnosť a záväznosť. Vďaka tomu predstavovali isté vykročenie smerom k postmodernému názoru.“⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ DUFEK, Antonín. *27 Contemporary Photographers from Czechoslovakia*. Katalóg výstavy. The Photographers' Gallery, Londýn, 1985, s. 8.

⁴⁸⁶ DUFEK, Antonín. *27 Contemporary Photographers from Czechoslovakia*. Tamtiež, s. 50, 56.

⁴⁸⁷ ŠTRAUSS, Tomáš: *Fotografia v popredí. Národná obroda*. (Zdroj nezistený).

⁴⁸⁸ MISSELBECK, Reinhold; ULVER, Stanislav. *Československá fotografie v muzeu Ludwig*. (Zdroj nezistený).

⁴⁸⁹ Postupne sa na fotografickej scéne ujíma termín *neopiktoralizmus* – „smer rozvíjaný predovšetkým nedávnymi absolventmi katedry fotografie FAMU“, ktorý je charakterizovaný fúziou fotografie s maľbou a grafikou. Použil ho v monografii Tona Stana i Václav Macek.

⁴⁹⁰ HRABUŠICKÝ, Aurel. *Od výtvarnej k inscenovanej fotografii*. Tamtiež. Aj v Košiciach sa po polovici sedemdesiatych rokov aktivita študentov orientuje smerom k spolupráci s ostatnými

Petr Klimpl v texte o výstave Vize vidí najpresvedčivejšie artikulovanú súdobú podobu postmodernizmu práve v *Aktoch s morálkou* (1987) Tona Stana a v cykle *Spoločná domácnosť* (1987) Vasilu Stanka. „Každý pokus o jednoduchú charakteristiku pokrívá.“ Zároveň takmer prorocky dodáva: „Aj keď pripúšťam, že hociktorý z postmodernistických prejavov je pre diváka na prvý pohľad 'ťažko stráviteľný', je možno pokusom o novú syntézu, ktorá by mohla priniesť univerzálny štýl konca storočia.“

Umelec a jeho múza. Postmoderní modernisti

Z doteraz napísaného vyplýva, že koncom osemdesiatych rokov sa na československej scéne s istým oneskorením oproti Európe objavuje niekoľko rodiacich sa konceptov postmoderny (napr. v textoch manželov Ševčíkovcov, Václava Bělohradského a pod.) a ich citačné ozveny v podobe ďalších článkov a katalógových textov, kde sú mnohé z princípov aplikované na konkrétne umelecké prejavy. Generácia *Slovenskej novej vlny* je v mnohých týchto textoch charakterizovaná ako príklad prieniku postmoderných prvkov do československej fotografie, aj keď s vedomím a priznaním určitej nezámernosti a intuitívnosti. Napriek tomu, že v mnohom je možné s týmito teóriami súhlasiť a na vrub postmoderných prejavov u *Slovenskej novej vlny* pripísať napríklad žánrový synkretizmus, odkazy k histórii umenia, blasfemizáciu vysokej fotografie, prvok humoru, irónie a hry, vstup experimentálnych techník do fotografického obrazu, fragmentarizáciu tela, kombinovanie nízkeho s vysokým, a tak ďalej, nedá sa ubrániť istému pocitu, že napriek tomu hlbší vnútorný prerod smerom k postmodernému uvažovaniu u týchto autorov prakticky nenastal. Anna Fárová síce píše o načasovanosti výstavy *Hra na štvrtého* do obdobia postmodernizmu, ktoré si eklekticky vypožičiava a baví sa gagom, je avšak zjavné, že postmoderná optika, často prisudzovaná dielam sledovaných autorov, spočíva omnoho viac vo formálnom prístupe k fotografickému zobrazeniu než v kladení intelektuálne náročnejších filozofických otázok postmodernému telu i samotným princípom tvorby (ako by mohlo byť napríklad znejednoznačnenie spoločenských či rodových rolí, problematizácia princípu originality a autorstva...).

Z tohto uhla pohľadu zostávajú autori, naopak, ukotvení stále pomerne pevne v odkaze moderny s jasne danými binárnymi opozíciami (mužské – ženské, autorský subjekt – fotografovaný objekt, domáci pán – dámska návšteva, aktivita

umeleckými odborními a vyúsťuje do spoločných plenérov, mixmediálnych výstav a medziodborových maturít. Pozri prvú kapitolu textu.

– pasivita), ako aj s vierou a potrebou dôsledne rozvíjať istý typ nezameniteľného autorského rukopisu, podporovaný zvučným menom – značkou.⁴⁹¹

Prítomnosť týchto modernistických aspektov môžeme pritom vypožorovať nielen nepriamo, v spôsobe premýšľania autorov, pozorovateľnom „na pozadí“ ich života a tvorby, ale i priamo vo fotografických obrazoch⁴⁹². Na mnohých z nich dominujú „ženy videné ako sexuálne dostupné telá“ pričom muži (a často ide o autorov samotných!) sú „zobrazovaní ako fyzicky a psychicky aktívni ľudia, ktorí kreatívne utvárajú svoj svet a premietajú o jeho zmysle“.⁴⁹³ Muž – tvorca vystupuje sám na viacerých snímkach v úlohe „pokušiteľa“ modelky, ktorý je nielen pozorovateľom výjavu, skrytý za fotoaparátom, ale i aktívne vstupuje do deja. Performuje a pretvára ho v prospech vopred skonštruovaného konceptu. Funkčne prepája z princípu „nedotknuteľný“ obrazový priestor, ktorý obýva nahá modelka/múza⁴⁹⁴ s autentickou momentkou. So subverzívnym okamihom plánovaného „neovládnutia sa“ z princípu neviditeľného autora za kamerou vstupuje na scénu skutočne akýsi nepatričný, scudzujúci, (postmoderný?) prvok, pripravený narušiť očakávané pravidlá. Toto lavírovanie medzi moderným a postmoderným diskurzom, skôr nevedomé ako cielené, je azda najpresnejším pomenovaním polohy, ktorú *Slovenská nová vlna* v tomto období aktívne zaujíma.⁴⁹⁵ Napokon, ako píše Václav Bělohradský: „Základnou kategóriou modernosti je 'prekonanie minulého', a preto modernosť samu nie je možné

⁴⁹¹ Aj z tohto dôvodu si autori už od dôb štúdia „pestujú“ toto meno, neodmysliteľne sa spájajúce s určitými štýlovými charakteristikami, čo môže asociovať modernistickú fascináciu vlastným nezameniteľným autorským rukopisom maliarov raných avantgárd. S tým súvisí široké spektrum ďalších otázok, napríklad predstava o spôsobe vlastnej sebaaprezentácie, ktorú sme už naznačili v predchádzajúcej kapitole.

⁴⁹² Podrobnejšie patričné motívy rozoberieme neskôr v „analytickom bloku“ textu.

⁴⁹³ DUNCAN, Carol. *MoMiny maminy*. In: PACHMANOVÁ, Martina (ed.): *Neviditeľná žena*. One Woman Press, Praha 2002, s. 122. ISBN 80-86356-16-7.

⁴⁹⁴ Koniec koncov, J. Kroutvor poznamenáva: „Pózujúca modelka vyfotografovaná v starom ateliéri už nemôže byť nazajstnou múzou umenia, ale len 'postmodernou replikou', ironicky naaranžovanou skutočnosťou.“ KROUTVOR, Josef. *Postmoderna a fotografie*. Tamtiež, s. 145.“

⁴⁹⁵ Václav Macek považuje za jeden z kľúčových pojmov charakterizujúcich tvorbu Tona Stana práve „protiklady“. Z protikladov zmieňuje barbarstvo – gýč, matematicky chladný prístup k telu – senzualizmus, spor hrôzy a smiechu, nežnosti a krutosti. Na inom mieste hovorí o „jednote lascivnosti (obscénnosti) a vznešenosti“. Túto mentálnu situáciu nazýva „na rozhraní“ či „na pomedzí“. MACEK, Václav. Tono Stano. Tamtiež, s. 10, 12. S odstupom času sa zdá, akoby sa v texte veľmi priblížil práve nejednoznačnému umiestneniu tohoto generačného prejavu rozkročeného nad dvomi paradigmami.

prekonať. Všade tam, kde je zmysel uchopený ako 'prekonávanie minulého', hodina modernosti ešte neodbila.⁴⁹⁶

Privilégiom objektivizovať mužské sexuálne fantázie ako vysokú kultúru však nie je jediným prejavom modernistického kánonu v diele týchto autorov. Podobne je možné vnímať mnohé „bodyartové“ realizácie v krajine, kedy sa autor snaží cez svoje telo nadviazať spirituálne spojenie s priestorom, ktorý ho obklopuje. Podobné situácie zachytené fotografickým aparátom sa dajú čítať aj ako „modernistické gesto individua, ktoré sa situuje do stredu diania“ a ktorého „telo sa stáva akýmsi mostom medzi vnútroajškom a vonkajškom, skutočnosťou a zidealizovaným svetom“.⁴⁹⁷ Drobné happeningy niektorých autorov *Slovenskej novej vlny* v krajine pracujú presne s touto víziou (napr. Rudo Prekop⁴⁹⁸, Vasil Stanko, Jano Pavlík, Martin Štrba, v inej forme i Kamil Varga). Prostredníctvom „tela“ centralizovaného v krajine autor udalosť fyzicky prežíva, no zároveň, pozorujúc sa z diaľky ako „autorský subjekt“, prostredníctvom „ducha“, tento telesný zážitok pretvára v umelecké dielo, zvyšuje ho, dáva mu zmysel gestom trpiteľa i tvorcu.⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ BĚLOHRADSKÝ, Václav. *O postmoderní době*. In: ŠEVČÍK, Jiří; NEKVINDOVÁ, Terezie; MORGANOVÁ, Pavlína; SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). Tamtiež, s. 205.

⁴⁹⁷ ORAVCOVÁ, Jana. *Ekonomie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*. Slovart, VŠVU, Bratislava 2011, s. 52. ISBN 978-80-556-0439-8.

⁴⁹⁸ Ak si vezmeme napríklad snímku Ruda Prekopa *Môj horizont, 1984*, vidíme na nej mužskú postavu stojacu v poli (ide o autora, ako je evidentné už z názvu). Postava v nohaviciach je do polovice tela nahá, obrátená do krajiny, chrbtom k divákovi. Gesto rozťahnutých rúk, objímajúcich horizont sa dá čítať ako trpiteľská pozícia na kríži, smer pohľadu dovnútra obrazu zase môže odkazovať k obrazu Caspara Davida Friedricha *Pútnik nad morom hmiel*, (1818), ktorý predstavuje bolestínskeho romantického hrdinu meditujúceho v krajine.

⁴⁹⁹ Zaujímavý postreh ohľadne koncepcie umelca – tvoriteľa prináša Václav Macek na príklade tvorby Tona Stana. Podľa neho Stano vníma telo ako „materiál, mení ho na 'hlinu'“, na výrazový prostriedok schopný vyjadriť pocity a túžby. „Zvýrazňuje sa, podtrháva, postavenie fotografa – demiurga. Autor si sám robí človeka, tak ako mytológii bohovia.“ MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 12. Tým, možno nevdojak, popisuje základný princíp tvorby v modernistickej epoche.

Osobné verzus politické

Tento „heroický“ aspekt maskulinity sa však u fotografov *Slovenskej novej vlny*, možno prekvapivo, príliš neprejavil vo sfére občianskej angažovanosti. Predstavitelia generácie narodenej v priebehu relatívne slobodných šesťdesiatych rokov „*neboli v detstve tak úzkoprso deformovaní vládnucou ideológiou*“ piatej dekády a pre čas ich dospievania bola príznačná „*odťažitosť stranického vládnutia v rokoch sedemdesiatych*“⁵⁰⁰. Sami aktívne neprežili ani „*búrlivé šesťdesiate roky so slobodou a násilným návratom totality, a politika im splývala s šed'ou, statusom quo, organizovanou lžou, pretvárkou*“⁵⁰¹. Azda aj z týchto dôvodov mnohí z nich nepociťovali zvláštnu potrebu sa obrazom priamo vymedzovať voči vládnucemu režimu a to ani prostredníctvom kriticky podmieneného zachytávania reality, ani formou významovo obťažkaných metafor. Na druhej strane však nemôžeme ich (a ani ničie iné) dielo prehlásiť za apriori apolitické alebo politicky neutrálne. Tvorbu autorov *Slovenskej novej vlny* určite môžeme a máme zasadiť do dejín aj ako svojho druhu reakciu na spoločenskú situáciu, pričom „*politika nebola v obsahu, ale v prejave*.“⁵⁰²

Václav Macek už o prvej polovici 80. rokov hovorí ako o čase vzbury, kedy sa ešte priamo nepolitizovalo, ale „*...sa rozvracali existujúce vzťahy vo vnútri umeleckých druhov, prevracala sa hierarchia hodnôt, ale aj tak sa už vlastne vstupovalo do politiky*.“ V kultúrnej situácii, kedy jediným „posväteným“ umeleckým výrazom bol socialistický realizmus, bol v podstate každý pokus o subverzívny počin v obraze zároveň pokusom o naštrbenie tejto rokmi osifikovanej ideologickej chiméry. „*Podobne ako ich rovesníci vo výtvarnom umení či literatúre aj oni rozvracali režim, ibaže nie demonštráciami, agitáciou proti komunistom, ale autentickou, vnútorne presvedčivou tvorbou*.“⁵⁰³ V príbuznom duchu píše tiež Antonín Dufek: „*Svojimi dielami reflektovali spoločenskú situáciu abstraktne, predovšetkým formou fantastických úletov a optimistických vízií. Žili 'normálne' už pred krachom nefungujúceho spoločenského zriadenia, ktoré vnímali ako absurdné a menej reálne než svoje*

⁵⁰⁰ MUSILOVÁ, Helena. *Reflexe*. Tamtiež, s. 76.

⁵⁰¹ BIRGUS, Vladimír. *Česká a slovenská fotografie 80. let*. Tamtiež.

⁵⁰² Na druhej strane, za určité vyjadrenie občianskeho postoja by bolo možné pokladať fotografovanie neoficiálnych akcií (napr. koncertov alternatívnej hudby) či portrétovanie študentov, politikov a hercov počas novembrovej revolúcie, prípadne ďalšie „ponovembrové“ aktivity, ktoré však už nepredstavovali riziko.

⁵⁰³ MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 4.

vízie. Napokon, čo mohlo účinnejšie oponovať degenerovanému svetu komunizmu než vízia nového sveta? “⁵⁰⁴

Práve touto autenticitou a otvorenosťou bojovali na svojom „malom“ hracom poli ohraničenom pravidlami súdobých kultúrnych inštitúcií, pevne zavedenými, hoci často nezmyselnými. Preto môže i Josef Moucha položiť začiatkom deväťdesiatych rokov otázku: „*Ako nevidieť vo svete Vasila Stanka, Ruda Prekopa, Tona Stana a ďalších mladých tvorcov, vo svete zbavenom všetkých kánonov a mýtov, reakciu na svet skostnatelých postulátov?*“⁵⁰⁵ Významnou devízou, ktorou títo fotografi disponovali, bol istý typ vnútornej slobody a razancie, s akou ju boli schopní napriek/vďaka odporu doby presadzovať. „*Nevídaná [...] bola však pre množstvo ľudí mimobežnosť s treskutou dobou. Preto ten razantný účin – žiadna vyhýbavá apolitickosť – ako svojho druhu tendencia, ale prirodzená hravosť, voľnosť, sloboda... To strhlo i publikum o málo staršie, žijúce predsa len v traume z konca 60. rokov.*“⁵⁰⁶

Nákazlivá sloboda tvoriť bola viac ako vonkajšími podmienkami (tie platili pre všetkých rovnaké) podmienená vnútorne, teda ako určité nastavenie mysle. Autormi uvádzané, na prvý pohľad sebecké dôvody tohoto aktívneho prístupu – „nenudiť sa“ a „užívať si“ – v skutočnosti pokrývajú hlbšie zakorenenú potrebu „zobudiť učiteľov“ – a nielen ich. Krivé zrkadlá fotografických záznamov *Slovenskej novej vlny* boli nastavované spoločnosti ako celku. Testovali súdržnosť jej vlastných pravidiel ako aj jej schopnosť prijímať či neprijímať túto parodickú hru. Takýmto spôsobom vyjadrovali prostredníctvom ireálneho fotografického obrazu „*neprijateľnosť konformity s prejavmi oficiálnej kultúry osemdesiatych rokov.*“⁵⁰⁷ Antonín Dufek v roku 1988 napriek tomu jasne identifikuje vo fotografickom súbore *Tona Stana Akty s morálkou* určitý „*posun smerom k spoločenskej angažovanosti.*“⁵⁰⁸ Václav Macek si u neho všimá ešte jeden aspekt: Stano siaha vo svojej tvorbe ku koreňom kultúry a tematizuje či ironizuje motívy romantizmu či secesie, vrátane gýča a „*folklórne či kultúrne javy z periferie umenia*“⁵⁰⁹ Stanova irónia podľa Václava Maceka nie je namierená

⁵⁰⁴ DUFEK, Antonín. Fotografie 1970–1989. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958–2000. Academia, Praha 2007. s. 753–788. 978-80-200-1489-4.

⁵⁰⁵ MOUCHA, Josef. Československá fotografia ve světě, *Ateliér*, 1992, č. 7, s. 6. ISSN 1210-5236.

⁵⁰⁶ MOUCHA, Josef. Tono Stano – jarní kolekce, Tamtiež.

⁵⁰⁷ HRUŠKA, Martin. ČS. Fotografie a proměny nahoty. Tamtiež, s. 16.

⁵⁰⁸ DUFEK, Antonín. *Vize*. Tamtiež.

⁵⁰⁹ MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 12.

voči politickým alebo sociálnym skutočnostiam, ale čisto voči umeniu samotnému a jeho mechanizmom.

Aktami s morálkou, v ktorých inkriminované časti tela modelky vrátane tváre prekrýva geometrickými útvarmi pripevnenými na drôtoch, naráža Stano celkom zreteľne a s iróniou na politický nástroj cenzúry umenia. V tomto kontexte píše o tvorbe *Slovenskej novej vlny* o mnoho rokov neskôr i Pavel Baňka. V ich snímkach vidí „...únikové post-dadaistické hrátky, ktoré mali provokovať a nabúravať zavedené tabu, ktoré už režim nezvládal ustrážiť, a ktoré vnášali oživenie do zatuchnutého rybníka“. ⁵¹⁰ Ich prístup niekedy pozvoľna, nenápadne a inokedy nárazovo a pribojne rozkladajúci pravidlá akademických i výstavných inštitúcií tak v určitom zmysle otriasal i istotami systému – istotami v nástrojoch absolútnej kontroly. Odozvou na mnohé z týchto autorských prejavov, ktoré sa naoko vzťahovali len ku svetu obrazu, bol často i reálny dopad na tvorcov v podobe skutočnej cenzúry, zákazov a osobných postihov. ⁵¹¹

Určitá revízia tvorby ôsmej dekády, vyvolaná zmenou politických pomerov a umocnená možnosťou vystavovať v zahraničí, nastáva začiatkom deväťdesiatych rokov, kedy teoretici konštatujú „tak trochu módný záujem o porevolučné Česko-Slovensko“ ⁵¹² predovšetkým zo strany galerijných inštitúcií západnej Európy. Tento pomerne krátkodobý záujem po niekoľkých rokoch opadol, ale práve fotografov *Slovenskej novej vlny* zachytil v dobe ich najväčšieho autorského vzopätia a vyniesol ich na výslnie, kde sa, použijúc prirovnanie jedného z autorov, nahriali ako kamene a z tohoto tepla ešte nejakú dobu čerpali.

Vo všeobecnosti je možné konštatovať, že zahraniční pisatelia vo svojich článkoch (prevažne v recenziách výstav československej fotografie v zahraničí) interpretujú tvorbu *Slovenskej novej vlny* prostredníctvom trochu inej optiky. Táto optika bola daná jednak aktuálnou politickou situáciou, poznamenanou ešte stále akousi „eufóriou zo slobody“ (či „západnou“ predstavou o nej) a jednak absenciou detailnejších znalostí československého kontextu, kultúrneho podhubia i osobných mytológií autorov. Výsledkom bývalo často prílišné zovšeobecňovanie niekedy veľmi individuálnych autorských stratégií alebo kladenie dôrazu na (niekedy čisto formálne) súvislosti s umením surrealizmu, dadaizmu, symbolizmu, či nadhodnocovanie vplyvu americkej fotografie a západoeurópskej

⁵¹⁰ BAŇKA, Pavel. Editorial. *Fotograf*, 2011, č. 18, s. 2. ISSN 1213-9602.

⁵¹¹ Výstižným príkladom môže byť už zmienená výstava *Fotografie* (1984) v galérii Fotochema, pri ktorej boli z dôvodu cenzúry zvesené fotografie Vasila Stanka, poburujúce provokatívnou kombináciou aktu a reálnej červenej kravaty. Formálne inovatívna asambláž na variácie aktu bola vládnucou nomenklatúrou čítaná ako blasfémizácia štátneho aparátu prostredníctvom zosmiešnenia prvku úradníckej uniformy.

⁵¹² MOUCHA, Josef. Československá fotografie ve světě. Tamtiež, s. 6.

reklamy. Ďalším efektom zahraničných interpretácií našej tvorby bolo prílišné zdôrazňované politického aspektu (resp. jeho absencie). V intenzívnom období spoločensko-politického prerodu spoločnosti a otrasenia dovtedy jasne definovaných hraníc medzi Východom a Západom sa umeleckohistorickej rétorike veľmi hodilo interpretovať jazyk inscenovanej a imaginatívnej fotografie ako určitý únik pred povinnosťou vymedziť sa v obraze politicky.⁵¹³ Vykonštruovaný fiktívny svet *Slovenskej novej vlny* bol tak často predkladaný ako „*Kunst ohne Politik*“.

Iný spôsob politizujúceho výkladu, naopak, hodnotí groteskný prvok (v západoeurópskej fotografii v podstate cudzorodý) ako jasný predmet vzdoru proti politickej moci či štátnej mašinérii. Václav Macek v súvislosti s dielom Mira Švolíka priamo spochybňuje texty prirovnávajúce Švolíkove fotografie k Chaplinovmu obrazu vzbury človeka voči zmechanizovanému svetu ako nadinterpretácie. Podľa Maceka mu ide skôr o medziľudské vzťahy a bežnú ľudskú skúsenosť.⁵¹⁴ S týmto názorom – nečítať fotografie ako ideologické – sa stotožňuje aj Petr Volf. O tvorbe autorov *Slovenskej novej vlny* píše: „*Z úst niektorých teoretikov som započul zvláštny názor, že 'ich apolitičnosť' bola tak dôsledná a programová, až sa stávala politickým stanoviskom... ' (čo je taká naša špecialita: večná ideologizácia umenia, v tomto zmysle absurdná).*“⁵¹⁵

Pravda bude avšak niekde uprostred. Normalizačná politika, ale aj aktivistické výpady proti nej, boli skutočne tým posledným, čím by sa títo mladí študenti bohémskej akadémie chceli zaoberať. Boli naozaj málo revoluční, možno i menej uvedomelí ako mnohí ich iní spolužiaci. Nad bytostnú nespokojnosť ústiacu v spoločenskú angažovanosť postavili programovú pozitívitu. Modernistické horlenie pohotovo vymenili za individuálny (skupinový) postmodernistický hedonizmus. Spravodlivý vzdor „rozhnevaných mladých mužov“ sa u nich realizoval výlučne v oblasti fotografickej tvorby a ak provokovali, bol to skôr „problém“ nepružných odberateľov, než ich túžba podrývať politický systém. Na druhej strane, žiaden obraz nie je možné považovať za úplne apolitický – vyseparovať ho zo spoločensko-politických vzťahov a uprieť mu autonómnou moc pôsobiť (bez dohľadu jeho autora), a to i subverzívne. Ak by aj ich postojom bola apolitičnosť, paralelne sa dá tvrdiť, že týmto svojím postojom niečo jasne konštatovali. Aj keby to bolo iba: „zaobídeme sa i bez vás“, má tento postoj výrazne politický aspekt.

⁵¹³ Pozri napríklad články: FOERSTNER Abigail, Chicago tribune, 30. 10, 1992; SCHNEIDER Christiane M., Abstrakt und konkret. a ďalšie,

⁵¹⁴ MACEK, Václav. *Miro Švolík*. Tamtiež, s. 6.

⁵¹⁵ VOLF Petr, Na hřbetu vlny. Tamtiež.

Klesanie vlny

V jednom z prvých časopiseckých článkov, otvorene vkladajúcom fotografiu do nového spoločenského i kultúrneho rámca (1990), jeho autorka Daniela Mrázková už veľmi presne formuluje riziká relativizácie hodnôt, ktorá môže viesť k plytkému napodobovaniu formy v podobe štylistického exhibicionizmu či lacnej artistnosti. „*A neraz až onemieme úžasom, koľko sa tu rojí Krimsov, Vogtov, Witkinov, Minkkinenov, Coplansov, Fontcubertov... A samozrejme aj Stanov, Stankov a ostatných, prevažne z oblasti fotografie manipulovanej, lebo v túžbe po umeleckom kredite sa dnes kdekto snaží poškriabať negatív, pomalovať pozitív a zaranžovať extravagantnú scénu. Kdeko dnes dokazuje sebe i iným, aké je to vlastne ľahké.*“⁵¹⁶ Určitou iróniou je, že podobný spôsob recyklácie a rozmývania starších nápadov uplatnili niektorí z autorov postupom času i sami na sebe.⁵¹⁷ Túto, miestami klesajúcu krivku kvality si v roku 1991 všimla i Juliana Tesáková: „*Napriek ich prínosu a aj zahraničnému uznaniu však musím pripomenúť, že z pozícií otvorenej publicity aj istej popularity by nemali sklznúť na pozície veľikášstva, ignorancie a pseudooriginality. Pri zrejmom preferovaní, ktorého sa im dostalo najmä v posledných 3–4 rokoch, ich prejav začína miestami prerastať v prázdne gesto či pózu, ktoré môže vážne nahlodať ich kredit v tvorivosti a originalite názoru. Prílišná artistnosť a dôraz na inscenovanosť predkamerovej skutočnosti [...] môže ľahko sklznúť do šablóny, krčovitosti až dekadentnosti vyjadrenia a výrazu.*“⁵¹⁸

Aj v Birgusových textoch, týkajúcich sa *Slovenskej novej vlny*, už od začiatku zaznieva určité varovanie, či doslova pochybnosť o konštantnosti kvality tohoto typu fotografií, nestavajúcich väčšinou na nosných myšlienkach schopných v priebehu času sa plodne obrazovo transformovať, ale naopak, na aktuálnej formálnej hre, obmieňajúcej sa bez väčších obtiaží a bez pevnejšej naviazanosti na obsah. To sa ukázalo v súvislosti s vývojom tvorby viacerých z nich v priebehu 90. rokov ako veľmi bystrý postreh. „*Intelektuálne úvahy ustupujú fantázii a*

⁵¹⁶ MRÁZKOVÁ, Daniela. Úvodom. *Československá fotografie*, 1990, č. 11, s. 482. ISSN 0009-0549.

⁵¹⁷ Z textu taktiež vyplýva, že Mrázková si už v tej dobe dobre uvedomovala aj aktuálnu potrebu inštitucionálneho kontextu, ktorý by novovzniknutú situáciu funkčne uchopil a zasadil do kultúrnej prevádzky. „*Dodnes nemáme solídne teoretické základy, kritika u nás prakticky neexistuje a história? Ešte dlho bude poľom pôsobnosti niekoľkých nadšencov, ktorí sa navyše nedokážu vzájomne dohovoriť, lebo každý z nich vychádza väčšinou len zo svojej generačnej skúsenosti.*“ MRÁZKOVÁ, Daniela. Úvodom. Tamtiež, s. 482.

⁵¹⁸ TESÁKOVÁ, Juliana. Anketa: *Co vás zaujalo v české a slovenské fotografii minulého desetiletí?* In: Josef Moucha (ed.) *Česká a slovenská fotografie dnes*. Tamtiež, s. 25.

humoru, ale nezriedka i povrchné formálnej dekoratívnej a krčovitosti. ⁵¹⁹ Petr Volf sa v článku „Na hřbetu vlny“ pýta, trochu krkolomnou metaforou, či po desiatich rokoch už „pramene vlny nie sú vyčerpané“. ⁵²⁰ Podobne i Josefa Mouchu zaujíma, či sa Švolík, ktorý „naskicoval poetickú víziu vlastného životopisu, vrátane konca“, nepredbehol príliš. Či raketový štart na druhej strane nezbudil očakávaní, ako sa tvorcovi podarí prekonať samého seba. ⁵²¹ Petr Klimpl na margo Tona Stana v roku 1988 lakonicky poznamenáva: „Nemusí svoje práce vymýšľať! Stačí, keď siahne po starších fotografiách a textovo ich inovuje (Nech žijú naše ruky!). Nejakých pár výstav to ešte pôjde. Zvlášť, keď ich ľudia vzájomne nebudú môcť konfrontovať.“ ⁵²² Určité uberanie z výrazovej intenzity vycítil i Aurel Hrabušický u Petra Župníka, keď začiatkom deväťdesiatych rokov uviedol: „Peter Župník vo svojich ťažiskových dielach rozvinul plamienkový štýl – akúsi svojskú bodobu plamienkovej (flamboyantnej) gotiky. Aj vtedy, tak ako zrejme aj teraz, išlo o záverečnú etapu istého slohu.“ ⁵²³

Vlna má začiatok a koniec, vzopätie a ústup. A klesanie je jej prirodzenou vlastnosťou, inak by nemohla mať charakter vlny. Zdanie, že „vlna pretrváva“ je azda zapríčinené spomínaným zjednodušením, na ktoré sme pristúpili v tomto texte, ale ktoré sa ujalo i akosi samovoľne, a to, že o *Slovenskej novej vlne* hovoríme nie ako o dobovom jave, ale ako o definovanej skupine individualít s „ďalšími“ umeleckými osudmi. Tieto sa po niekoľkých intenzívnych rokoch medzinárodných výstavných aktivít po polovici deviatej dekády postupne od seba vzdialili a – logicky – stratili na intenzite. Tento stav zapríčinilo niekoľko faktorov. Jednak prestala pôsobiť intenzívna energia vzájomného spoluprežívania každodenných situácií – autori postupne zakladajú rodiny, pracujú viac na zakázkach a trávajú spolu len málo času. ⁵²⁴ Peter Župník sa sťahuje do Paríža.

⁵¹⁹ BIRGUS, Vladimír. Tamtiež.

⁵²⁰ VOLF, Petr. Na hřbetu vlny. Tamtiež.

⁵²¹ MOUCHA, Josef. Jedno telo, jedna duša Mira Švolíka. Tamtiež, s 10.

⁵²² KLIMPL, Petr. *Autoportrét v Kladně*. Československá fotografie, 1988, č. 12, s. 548. ISSN 0009-0549.

⁵²³ HRABUŠICKÝ, Aurel. In: *Peter Župník*. Tamtiež.

⁵²⁴ Jedným z posledných pokusov o zachytenie energie skupiny bol vznik a pomerne krátke trvanie nového zoskupenia – agentúry NOX, založenej Darkom Votrubom, ktorej členskú základňu tvoril „rozšírený kruh“ okolo *Slovenskej novej vlny*. Popri Tonovi Stanovi, Rudovi Prekopovi, Mirovi Švolíkovi, Kamilovi Vargovi, Petrovi Župníkovi či Vasilovi Stankovi boli súčasťou tejto „obchodno prevádzkovej koalície“ tiež Ivan Pinkava a Gabina Fárová. Išlo síce čisto o komerčný projekt, ktorého úlohou bolo prezentovať a predávať fotografie jeho členov a opäť nie o jednoliatu skupinu s vytýčeným programom, predsa len si ale skupina bývalých

Zmizol i ich silný, no nepostrádateľný „protivník“ – inštitúcia akadémie so svojimi pravidlami a v širšom zmysle i spoločný nepriateľ v podobe neprajného režimu. Stratilo sa tak niekoľko pôvodných motivácií tvoriť a autori si začali nové motivácie hľadať už sami „na vlastné riziko“. Súčasne sa rapídne zmenila aj kultúrno-spoločenská situácia. Masívny nástup digitalizácie síce pomerne rýchlo „zrovnoprávnil“ fotografiu s umením, no nevyhol sa pritom jej určitej devalvácii.⁵²⁵ Je zároveň celkom príznačné, že všetky tieto javy sú v skutočnosti iba dôsledným rozvinutím postmodernej situácie. I tu sa naskytá drobná „trhlina v priestore“ – trhlina pochybnosti o automatickej adaptabilite týchto autorov na princípy novej paradigmy, s ktorou boli a sú tak tesne spájaní.

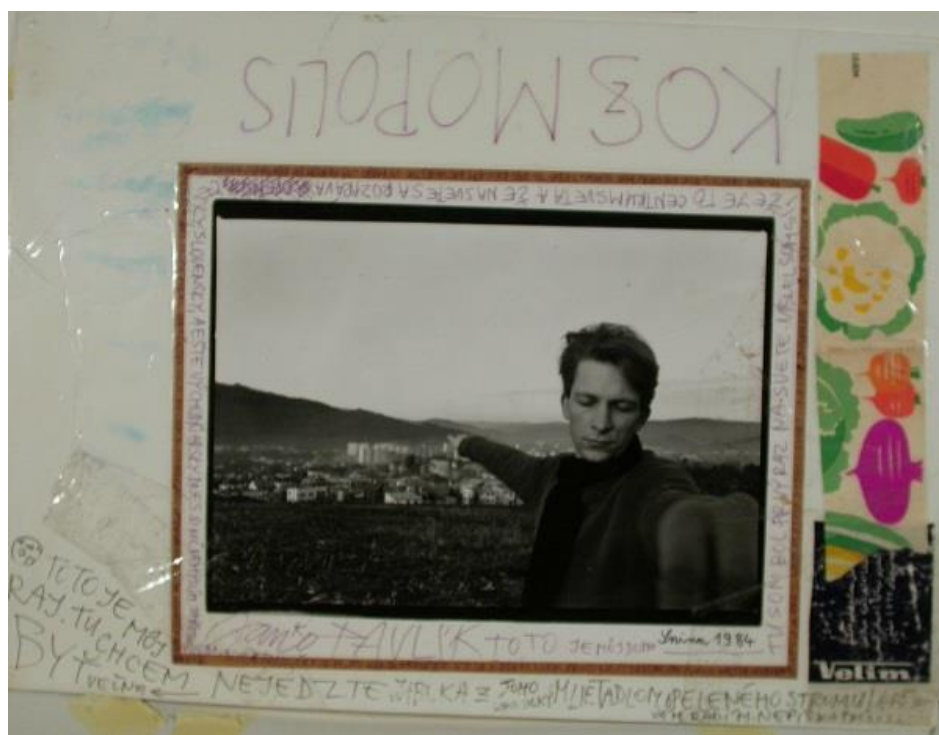
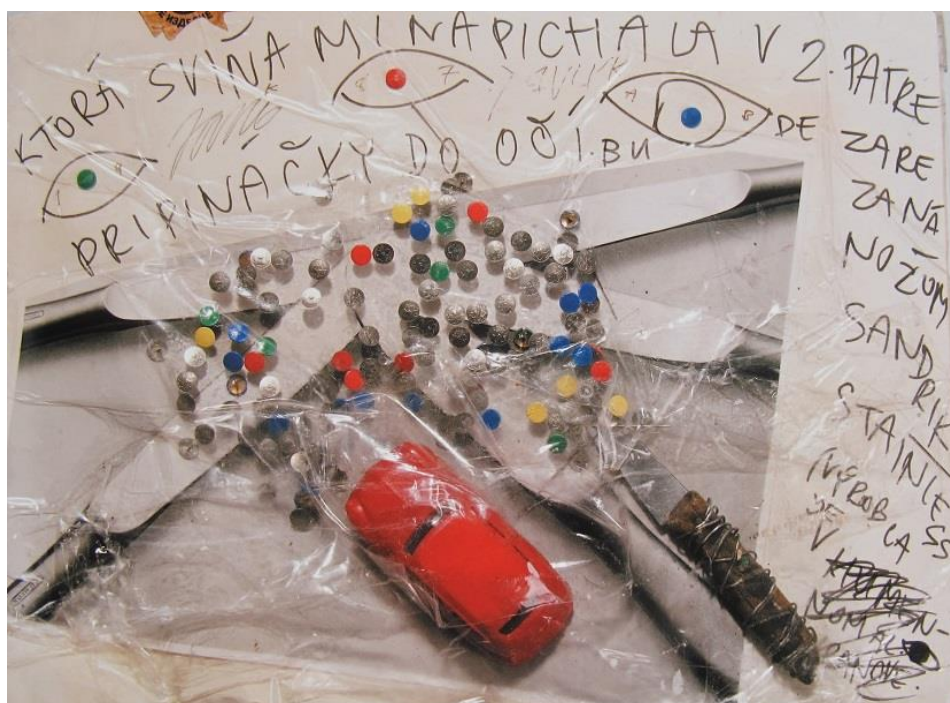
Susi Gablik definuje postmodernu ako „úpadok nového“ a zároveň sa pýta, či to, čo postmoderna ponúka, nie je v skutočnosti len efektom toho, čo Hegel nazval „nepodareným nekonečnom“⁵²⁶. Neustále kvantitatívne pridávanie nových a nových obrazov v domnení, že ich súčtom bude nakoniec celistvá „nekonečná“ výpoveď, nie je asi veľmi efektívne. „Zásluhou osemdesiatych rokov sme dospeli k poznaniu, že i túžba po ničím neobmedzenej slobode nakoniec môže byť entropická. Zbavuje umenie smeru a významu, až nakoniec, ako nenatiahnuté hodiny, prestane fungovať.“⁵²⁷ Zanechajme preto *Slovenskú novú vlnu* v časoch jej najväčšej slávy, v prvej polovici deväťdesiatych rokov a poďme sa vhlíbiť do jej archívov.

spolužiakov formovala nejakú „korporálnu identitu“, dokonca s kurátorským dozorom Anny Fárovej (predstavila sa v roku 1996 v priestoroch Národnej galérie).

⁵²⁵ Klasická analógová fotografia koncom 90. rokov ustúpila postkonceptuálnym projektom realizovaným vo forme digitálne manipulovaných printov či multimedialných inštalácií. Tradičné žánre ateliérovej fotografie (napr. akt) boli postupne vytlačované menej „pracným“ typom fotografie. Paradoxne, často išlo o viacmenej podobné témy i prístupy, s ktorými začínali i autori *Slovenskej novej vlny*. Viacerí z nich začínajú, naopak, postupom času používať vo fotografiách farbu, rukodielne vstupy si „uľahčujú“ digitálnou formou či využívajú sofistikované optické prístupy.

⁵²⁶ GABLIK, Susi. *Selhala moderna?* Votobia, Praha 1995, s. 5. ISBN 80-85885-20-4.

⁵²⁷ GABLIK, Susi. *Selhala moderna?* Tamtiež, s. 33.



Obr. č. 45.–46.: Bez názvu, 1987 © Jano Pavlík



AKT SKONTAKTOVANÝ

Obr. č. 47.: Edoard Manet, Raňajky v tráve, 1863

Obr. č. 48 (a-e): Akt, 198 –1983 © Tono Stano



Pavel Hudec-Ahasver

Obr. č. 49.: Bez názvu, 1968 © Pavel Hudec-Ahasver



MÔJ HORIZONT

Obr. č. 50.: Můj horizont, 1984 © Rudo Prekop

3. ANALYTICKO-INTERPRETAČNÝ BLOK

Doposiaľ sme v rámci textu sledovali postupne niekoľko rozličných vlákien, aby sme z nich utkali systematickú sieť, ktorá nakoniec unesie i volnejšie interpretačné konštrukcie fotografií usúvzťažnených v asociačných reťazcoch.

Historická línia nám ukotvila pojem *Slovenskej novej vlny* v priestore a čase. Mantinely vymedzeného chronotopu sú tvorené obrysom mapy Československa a medzníkmi 1980 a 1990, aj keď miestami presahujú v časovej i priestorovej rovine za tieto hranice. Línia *etymologická* nám pomohla identifikovať v tomto časopriestore koreňový systém skúmaného fenoménu, presnejšie ho zadefinovať a tiež porozumieť opodstatneniu jeho názvu. Prostredníctvom *pojmovekej línie* sme zadefinovali základné pojmy, ktoré sú v súvislosti s tvorbou týchto autorov najviac frekventované a spätne sme overili ich súdržnosť s vlastnými obrazmi. *Žánrová línia* predstavila vývoj a postupný rozpad fotografického aktu, ktorému sa stali pôvodne prisúdené definície príliš tesné. V rámci *prezentatívnej línie* sme sledovali spôsob a špecifiká dobovej výstavnej prezentácie fotografií ako aj upevňovanie sociálneho statusu kurátora. *Diskurzívna línia* mala za cieľ toto všetko vložiť do postmoderného teoretického diskurzu, ktorý bol fotografiám dobovo podsúvaný, zároveň ho rozkolísať a vychýliť smerom k modernému.

V záverečnej časti sa na základe vytvoreného rámca pokúsime o analytický vhl'ad do samotnej tvorby, vtiahneme naspäť do deja samotné fotografie, ktoré sme na istý čas odsunuli nabok, alebo sme sa im doposiaľ venovali skôr vo všeobecnosti. Nasledujúci blok textu bude tvorený kratšími tematickými, na seba nadväzujúcimi úvahami, ktoré združia trsy fotografií podľa vizuálnych motívov. Za východiská budeme považovať pozície fenomenológie, mýtopoetiky, postštrukturalizmu a vizuálnych či rodových štúdií. Odtrhneme sa od tesnejšej nadväznosti na literárne zdroje a uprednostníme esejistickejší spôsob písania.

Analytický blok je rozpracovanou a rozšírenou verziou pôvodného textu vytvoreného pre publikáciu FIŠEROVÁ, Lucia L.; POSPĚCH, T. *Slovenská nová vlna. 80. léta*, KANT, Praha 2014. ISBN 978-80-7437-123-3. Táto publikácia vďaka svojej bohatej obrazovej prílohe je zároveň vhodným doplnkom pri čítaní tohoto textu.

Časť predkladaného textu bola publikovaná v štúdií FIŠEROVÁ Lucia L. *Limity priestoru. Topos študentskej izby vo fotografiách Slovenskej novej vlny. Umění v prostoru, prostor v umění. Supplementum Zpráv Vlastivědného muzea v Olomouci* č. 310, 2015, ISSN 1212-1134.

3.1 Tvár ako testovacia plocha / Pohľad Druhého

Portrét ako samostatný a súvislejšie rozvíjaný žáner nepredstavuje v tvorbe väčšiny fotografov *Slovenskej novej vlny* výraznejšiu líniu. Nové usporiadanie obrazu sveta, ktoré československej fotografii predstavil tento okruh mladých fotografov, sa utváralo predovšetkým prostredníctvom inscenovaných skupín, aktov či zátiší. Tvári ako predmetu dôslednejších psychologických štúdií sa nedostávalo prílišného záujmu. A predsa zobrazenie tváre (o čo je tvár vhodnejší výraz ako portrét!) zohráva u týchto autorov úlohu zásadnej platformy v konštituovaní ich osobnej i umeleckej identity.

Naša tvár je, podľa Jeana-Paula Sartra, utváraná pohľadom Druhého, cez ktorý prežívame sami seba ako znehybnenie uprostred sveta, pretože pohľad Druhého nás objektivizuje, zvečňuje, petrifikuje.⁵²⁸ Pri prvotnom skúmaní fotografických archívov sa úplne prirodzene vyčlenila skupina portrétnych a autoportrétnych fotografií, ktoré predstavujú tváre jednotlivých členov *Slovenskej novej vlny*. Za prvý zaujímavý moment môžeme považovať, že viac-menej presne definujú ich akčný rádius – vymedzený priestor, v ktorom sa autori pohybovali, a ktorý do veľkej miery určoval vizuálny repertoár i celkový charakter ich fotografií. Svet, objavujúci sa na týchto snímkach, je totiž väčšinou vybudovaný buď z reálnych prostredí študentských izieb, školy či ateliéru, alebo z imaginatívnych priestorov, „zasunutých“ do týchto skutočných. V oboch však účinkujú rovnakí protagonisti. Obmedzený výber tvári, ktoré sa na fotografiách obmieňajú, odhaľuje sieť vzťahov medzi fotografmi, občas ich kolegami z iných odborov a múzami. Sú to tiež dobové „portréty mladého umelca“, ktoré môžeme dokonca sledovať v rámci istého časového intervalu (je to viditeľné napríklad v zmenách účesov). Autora vnímame ako tvorivé individuum, no zároveň i ako bezstarostného študenta v jeho prirodzenom životnom priestore. Toto zobrazenie nekontrolovateľne presakuje ako do dokumentačných fotografií, tvorených bez umeleckých ambícií, tak i do voľnej tvorby, kde sa s pracovným neporiadkom ďalej tvorivo narába.

Identita meniac sa v priebehu času rámcovaného pobytom na FAMU je témou autoportrétu Ruda Prekopa *Legitky*. Okrem premeny autorovej tváre, ktorú formovalo 6 rokov štúdia, dostávame týmto spôsobom správu i o inštitucionálnom zázemí, v ktorom sa pohyboval (škola, ubytovacie zariadenia, MHD, jedáleň a pod.) a o ich vizuálnej prezentácii (corporate identity) v podobe preukazov a legitimácií spoločne vyfotografovaných na stole. Použitím časozberného princípu a dobových textových materiálov, sústredených do jediného obrazu, tak snímka

⁵²⁸ Bližšie pozri napr. SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota*, OIKOYMENH, Praha 2006; BARBARAS, Renaud. *Druhý*. Filosofia, Praha 1998; LÉVINAS, Emmanuel. *Totalita a nekonečno*. OIKOYMENH, Praha 2009; LÉVINAS, Emmanuel. *Etika a nekonečno*. OIKOYMENH, Praha 1997.

nemá ďaleko od niektorých súdobých prejavov slovenských konceptuálnych umelcov, ktorí svoju tvár či telesnú schránku dali do susedstva s proklamatívnym či informatívnym textom⁵²⁹. Náznaky konceptuálneho premýšľania o obraze a určité predznamenanie prílivu módných prístupov, založených na pohrávaní sa s identitou v blížiacich sa deväťdesiatych rokoch, predstavuje aj séria dvojportrétov, kde autor preberá vizáž i gestá ďalších osobností umeleckého života (Martin Štrba: *Ja, Štefan S., ja, Martin Š.*)⁵³⁰.

Žáner portrétu sa v tvorbe fotografov *Slovenskej novej vlny* pohybuje v širokom intervale medzi nezáväznou, intuitívnou hrou s tvárou spolubývajúceho a existenciálnou výpoveďou o sebe samom. Zobrazenie tváre z pozície „okrajového“ žánru bez väčších ambícií sa veľmi dobre mohlo stať testovacou plochou pre experiment a odskúšavanie nových prístupov, čím v niektorých prípadoch získalo závažnosť a významné postavenie. S istou dávkou zjednodušenia sa dá tvrdiť, že autoportrét v slovenskej fotografii⁵³¹ 70. a 80. rokov charakterizovala „strata tváre“, realizovaná pomocou rozmanitých stratégií prekrývania, maskovania, obkladania, rozostrovania, vymazávania, presvetľovania, vyškrabávania či dokresľovania. Tieto prístupy dopĺňali už zmieňované hry s identitou a drobné performancie v krajine. Podobný repertoár prejavov môžeme nájsť aj vo fotografiách sledovaných autorov, čo len dokladá paralelnú, hoci zrejme nevedomú citlivosť na rovnaké dobové podnety. Použitie princípu masky, obkladanie tváre či tela predmetmi na spôsob motýľích zámotkov, konfrontácia tváre a jej kresleného obrazu alebo svieže skrývačky za „rub“ zvieracieho tela sú príkladom postmoderného spochybnenia jednoznačnosti a autonómnosti ľudskej podoby a zároveň výsledkom podprahovej potreby posúvať žánrové mantinely.

Špecifickým príkladom autoportrétneho diela s naliehavým obsahom – naliehavejším, ako mohol ktokoľvek rozpoznať – sú kolorované snímky, koláže a asambláže Jana Pavlíka. Jeho bohatá a intenzívna tvorba⁵³² je do veľkej miery postavená na snímaní vlastnej tváre a surových intervenciách do nej. Časté grimasy či křčovité pózy blízke body-artu na výslednej snímke dotváral invazívnym gestom krikľavých fixiek či prilepením ďalších fotografií alebo drobných objektov. V Pavlíkovej tvorbe akoby sa neustále prekračovala hranica medzi životom a umením, medzi autentickým prežívaním a pózou. Za istý metaforický autoportrét môžeme považovať aj jeho postavu Ernesta, ktorému

⁵²⁹ Napríklad Ľubomír Ďurček, Dezider Tóth, Peter Rónai, Vladimír Kordoš, Stano Filko.

⁵³⁰ Blízku stratégiu zdvojovania identity použil zhruba v rovnakej dobe Pavel Hečko či takmer o dve desaťročia neskôr Dita Pepe.

⁵³¹ presnejšie: v slovenskom umení vyjadrujúcom sa fotografiou

⁵³² Trvala len šesť rokov do autorovej dobrovoľnej smrti v roku 1988.

autor na rôznych fotografiách prepožičiava rozličné tváre (je teda postavou s pohyblivou identitou) a predovšetkým, prostredníctvom popisiek či textu priamo vo fotografii aj svoje autentické pocity.

Medzi obľúbené experimentálne techniky v sledovanom období patrí cieľená práca so svetlom ako kresebným výrazovým prostriedkom i ako nositeľom významu. Svetlo je znázorňované vo forme sústredenej energie, ktorá z postavy emanuje alebo v nej prúdi, často je tvorivo prepojené s pohybovou alebo perspektívnou neostrosťou. Tento spôsob sugestívneho sebaujadrnenia využívajú autori s väčšou potrebou a schopnosťou introspekcie (Peter Župník, Rudo Prekop, Kamil Varga, zo začiatku i Miro Švolík). Župník prostredníctvom vstupov bielym pastelom dokonca odkazuje k intenzívnemu osobnému zážitku so „svetlom na konci tunela“ (*Videl som smrť*). Najukotvenejšiu a najprepracovanejšiu podobu má luminografia v diele Kamila Vargu, pre ktorého je fotografia prostriedkom k vnútornej – metafyzickej – transformácii svetlom. Jeho autorské gesto preto často spočíva vo vytváraní svetelných aureol a iných magických znakov, ktorými sa v obrazovej tme „zaklína“.

Prepájanie sebainscenácie so sviežou momentkou predstavujú Stanove autoportréty s domácimi zvieratmi z dvora jeho starej mamy, *Zraniteľné brnenie*, 1983. Nejde pritom o formu „dvojportrétov“, ktorá by bola zameraná na porovnávanie podobnosti či momentálneho výrazu⁵³³. Zvieratá sú tu zobrazené nie ako antropomorfizované bytosti s tvárou, figurujú skôr vo svojej živočíšnosti⁵³⁴, resp. „materiálnosti“ – ako kožušínové či operené masky, za ktoré autor skrýva podstatnú časť svojej tváre. To, čo z nej vidíme, sú len oči, alebo oko, do ktorého je sústredený celý jej expresívny výraz. Týmto výrazom, umocneným spôsobom vyzdvihnutia zvierat'a do výšky očí, fotograf akoby na seba preberal ich rozpoloženie, znepokojenie neprirodzenou polohou.⁵³⁵ Zvieratá

⁵³³ Ako napríklad v súbore Roba Kočana *Aký pán, taký pes* z priebehu deväťdesiatych rokov alebo v známych veľkoformátových portrétoch sliepok od Tomáša Agata Blonského, *My sme*, 2001.

⁵³⁴ Porovnajme na tomto mieste absolútne odlišný spôsob vizuálnej prezentácie zvierat'a u dvoch autorov. Mačka u Petra Župníka je naproti „rozdzavenej“ telesnosti Stanových zvierat absolútne netelesným symbolom, najčastejšie temna. (Peter Župník, *Dobro a zlo*). Je naplnená mystickou existenciou – väčšinou telesne nekonkrétne, rozmazaná, zanikajúca vo svojej černej a nepresnom naježenom tvare s dôrazom na výraz a gesto a „mačacieho ducha“.

⁵³⁵ Zdeněk Kirschner pripája k jednej z fotografií tohoto súboru celkom zaujímavú asociáciu: „A tiež je to autoportrét s husou v náručí, kde je tento domáci vták pozdvihnutý až skoro k obrazu Coleridgovho albatrosa sugesciou autorovho upreného, temného oka, späťých rúk zvierajúcich trup rozložených bielych perutí a prudkého osvetlenia oboch protagonistov na temnom prírodnom pozadí.“ KIRSCHNER, Zdeněk. Tono Stano. In: *Revue fotografie*, 1988, č. 1, s. 45. Vták v tomto chápaní a v tejto asociácii nie je len obeťou, trofejou, úlovkom, ale aj

sú na snímkach prevrátené „naruby“, autor ukazuje ich väčšinou skrytú stranu, s ktorou sa človek konfrontuje obyčajne až pri príprave jedla. To, čo je u človeka en-face (predok), je u zvierat postavených na štyri nohy spodok. Tono Stano v bielej košeli odhaľuje, obnažuje, dráždi a znepokojuje. Odkrýva a demonštruje cudziu intimitu, vystavuje ju na obdiv, svoju identitu ale upozadňuje. Ide o princíp, ktorý bude v umiernennej forme presakovať v jeho ďalšej tvorbe, aplikovaný na prácu s (predovšetkým ženskými) postavami.

Je dobré mať na pamäti, že „autoportrétnosť“ v tvorbe týchto mladých študentov nebola len vedľajším efektom vzniknutej situácie ohľadne nedostatku profesionálnych modelov či „nevinným“ následkom jej praktického riešenia. Výrazným spôsobom zvýznamňovala a upevňovala status umelca a špeciálne vratký status fotografa, ktorý nástrojmi vlastného média vytváral sám zo seba svojho druhu celebritu. Neustálymi variáciami rovnakých tiel a tvárí, častokrát celých postáv ozvláštnených bielym oblečením, stojacich uprostred zmäti tiel či kloniaciach sa nad nahou modelkou, bol postupne divák navykaný na ich existenciu. Umelcová tvár pritom mala nielen informatívnu hodnotu (toto je fotograf, študent FAMU). Jej výraz balansujúci zväčša medzi veselou bezstarostnosťou a sebedomou drzosťou hlásala i nový typ umelca – fotografa. Tento, vyzbrojený know-how odbornej inštitúcie, na vratkom rozhraní epoch, kam bol šťastnou náhodou postavený, z nosných pilierov umeleckej fotografie podvratne vyťahuje tehličku po tehličke.

3.2 Noc – časopriestor imaginácie / Melanchólia nočného veľkomesta / Denník somnambula

„Nástupom postmodernej fotografia zaznamenáva fiktívne reality..., ktoré sú nezlučiteľné s 'politikou pravdy' modernizmu...“⁵³⁶ Tieto fiktívne svety imaginácie bujnejú za tmy. Noc je nielen dobou spánku a teda akýmsi prirodzene daným časopriestorom pre snovú skúsenosť, ale tiež optickou situáciou, keď v

bremenom a „znamením osudu“ – zlovestnou pripomienkou zlého skutku. V *Piesni o starom námorníkovi* anglický básnik predstavuje obraz námorníka, ktorý zabil bájneho albatrosa, ktorý mal lodi priniesť šťastie. Loď sa potopila a námorníkovi za trest priviazali na krk mŕtveho albatrosa. *Kmet nebo kluk / zlým pohledem k čertu mě posílali! / Sem na krk, víš!, kde má být kříž, / mi albatrosa dali.* Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834): *Píseň o starém námořníkovi* (1798).

⁵³⁶ KOKLESOVÁ, Bohunka. *Fiktívne svety fotografie*. Tamtiež, s. 142. Bližšie pozri: DOLEŽAL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmodernej*. Akademie, Praha 2008; SLÁDEK, Ondřej. O historiografii a fikci: událost, vyprávění a alternativní historie. In: Eds. BLÁHOVÁ, Kateřina – SLÁDEK, Ondřej. *O psaní dějin: Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*. Academia, Praha 2007.

priestore vyplnenom tmou fotograf vytvára či nachádza a obnažuje prízračné. Prezentovaní autori využívajú fotografovanie v tme na vystavenie pôsobivých svetelných scén s všadeprúdiacou energiou (Varga), predstavujú noc ako alternatívny čas nebezpečných miest a známostí (Župník, Pavlík, Stano), ale i ako romanticko-mýtický predel medzi každodenným banálnym prežívaním (Švolík).

Svetlá socialistického veľkomesta, neóny barov, pouličné lampy či biela snehová pokrývka striedavo zahaľujú, oslepujú, ale aj náhle vyjavujú. Peter Župník vo fotografiách neskoršie zoradených do súboru *Praha – paměti noci*, 1983 „*hľadá a nachádza paradoxne nie to romantické a pulzujúce, ale predovšetkým to skryté a potichu slávnostné – akési medzery v bytí, objavované pri nočných potulkách tichými ulicami, ktoré fotografuje 'bleskovými očami'*“⁵³⁷. Odkryté zákutia vskutku nemožno považovať za idylické, a to práve vďaka použitému bleskovému svetlu, ktorým autor nemilosrdným spôsobom demaskuje (cez deň naoko zaplnenú) prázdnotu mesta a jeho cudzosť. Župník pociťuje vyžarovanie nočnej metropole natoľko intenzívne, že sa až na malé výnimky vzdáva ďalších zásahov do týchto fotografií. Správne cíti, že ďalšia manipulácia s týmito náhle osvetlenými konšteláciami, pripomínajúcimi svojou trúchlivou estetikou *film noir*, by bola kontraproduktívna. Občas nás na okamih zamrazí pocit, že stojíme na „mieste činu“. Kontrast medzi voyerstvom, nepatričnosťou fotografa na mieste a reálnou bezdejovosťou fotografií je veľmi intenzívny. A to je práve moment, keď obrazotvornosť diváka začína intenzívne produkovať predstavy fiktívnych svetov. Azda niet súboru, ktorý by bol vzdialenejší „láskavému humoru a postmodernej hravosti“ *Slovenskej novej vlny*.

Vo fotografiách Jana Pavlíka tvoria priestory tmavého mesta podobným spôsobom exteriéry pre absurdnú drámu postáv a vecí. Obrazová tma je v nich zdrojom, ale i prostriedkom ťažkej melanchólie. Postavy sú vytrhnuté z deja, nasvietené bodovým svetlom a vrhnuté „na scénu“ izolovanú od okolia bez toho, aby sme poznali predchádzajúci obraz. Tma je hustá, hlboká a nebezpečná. Lačné oko diváka sa do nej norí v snahe rozpoznať všetky možné náznaky príbehu. Tak po chvíli zisťuje, že svetielkujúce „veľkomesto“ rozprestierajúce sa na pozadí za salutujúcim funkcionárom (*Ernest na návšteve v Chicagu*), je v skutočnosti cintorín rozsvietený na slávnosť Dušičiek.⁵³⁸

Odlišný charakter majú nočné výjavy v inscenovanom súbore Mira Švolíka bez názvu z roku 1985. Tma, do ktorej autor hrané kompozície situuje, postráda existenciálnu tiesnivosť predchádzajúcich dvoch súborov. Namiesto toho však utvára obrazový rámec, akúsi scénu, kde sa hlavnou témou stáva samotná noc.

⁵³⁷ FIŠEROVÁ, Lucia L. *Peter Župník*. Tamtiež, s. 23.

⁵³⁸ Pavlík na svojich fotografiách s obľubou využíval i techniku fotogramu, čím dostával do snímok rozžiarené, niekedy ťažko identifikovateľné prvky nanovo štrukturujúce povrch fotografie.

Motív somnambulizmu tu slúži ako metafora nedobrovoľného úniku z reality, ale zároveň fascinujúceho dobrodružstva. Noc hrá u Švolíka samu seba. Dokreslený mesiac, blázniví lunatici, partia snivcov, vrhnutý „hviezdny prach“, povrazochodkyňa, ktorá v skutočnosti visí dolu hlavou... Švolík prevracia fotografiu hore nohami a dúfa, že si nikto nič nevšimne. Malý krok pre Švolíka – veľký krok pre československú fotografiu. Je to akási „hra na noc“, ktorú by sme nemali brať zase smrteľne vážne, ale mali by sme jej veriť a vziať na vedomie, že vizuálny jazyk narácií, ktorý sa niekde tu a teraz konštituuje, bude pre viacerých slovenských študentov Katedry fotografie neskôr charakteristický. Tma tu však plní ešte jednu dôležitú funkciu. Z hľadiska perspektívy obrazu pohlcuje priestor a a splošťuje pozadie. Čierna plocha zadného obrazového plánu je tak predzvesťou zeme či dlažby, na ktorú začína Švolík postupne situovať svoje výjavy. Vnútro obrazu sa uzatvára, je akýmsi zatemneným javiskom čierneho divadla, kde priestor matne tušíme, ale prestávame ho vnímať.

Tma Kamila Vargu je ontologickej povahy. Predstavuje základné východisko a nevyhnutnú podmienku pre jeho kľúčovú fotografickú stratégiu – luminografiu, ktorú si osvojil v polovici 80. rokov. Kamil Varga tmu vytvára ako čistý list papiera, na ktorý následne čmára. Nie je to „hra na tmu“, nie je podstatná ani nočná doba, ľahko sa vytvorí v zatemnenom ateliéri (najmä v neskoršej tvorbe z deväťdesiatych rokov). Autor tmu využíva ako základný výrazový prostriedok súvisiaci s jeho inklináciou k duchovnu a k východným náukám, pre ktoré je kontrast medzi tmou a svetlom významuplný. Zaujímavým štádiom medzi identifikovateľným predmetným výjavom a imaginatívnou hrou dvojexpozícií a gestických svetelných línií je Vargov diptych *Vianoce*. Fotografie predstavujú potemnelú interiérovú scénu raz s postavou fotografa a druhý raz s postavou jeho otca. Priestor izby je definovaný množstvom horiacich sviečok rozložených na stole, okennom parapete a nábytku. Symbolický význam vianočných sviečok je zachovaný, ale je akosi až na druhom mieste. V kontexte ďalších jeho fotografií cítiť, ako sa autor od „svetelného nosiča“ postupne odpútava a svoj skutočný záujem presúva na čistú energiu prúdiacu medzi postavami, citelnú i v tomto slávnostnom okamihu. Túto energiu Kamil Varga doslova tematizuje v ďalšom fotografickom projekte *Moji priatelia*. V individuálne zvolených prostrediach necháva tryskať svetelné siločiare, signalizujúce intenzitu, smer, líniu a celkový charakter vzťahu medzi autorom a jeho jednotlivými priateľmi. Vďaka temnote nabitej svetelnými úkazmi nadobúdajú konkrétne priestory podobu akýchsi svätýň, metafyzických ohnísk, kde sa kumuluje a odovzdáva energia, viditeľná len prostredníctvom mágie fotoaparátu. Cyklus *Jesenná psychoterapia a iné skúsenosti* predstavuje autorovo expresívne luminografické sebaspytovanie. Je nahý, občas zahnaný k stene či do kúta, omotaný svetelnými líniami ako mucha v pavučine. Svetlo vníma ako doslova hmotnú entitu, ako intenzívne žiariace vlákno, proti ktorému sa musí fyzicky vymedziť – spretrhať ho či odviať – alebo mu podľahnúť. Svetelnou líniou nakoniec svoj naliehavý vizuálny odkaz prepíše i do verbálnej podoby: *Dnes som tu úplne SÁM. ÚPLNE!*

3.3 Topos študentskej izby / Telo ako inventár

Začiatkom osemdesiatych rokov sa v Prahe postupne stretáva osem mladých začínajúcich fotografov z menších slovenských miest a dedín, odkiaľ doslova vpadávajú do víru socialistického veľkomesta. Istý záchytný bod v jeho neprehľadnej štruktúre nachádzajú v dočasných útočiskách komunitného bývania v študentských internátoch *5. května*, *Volha* a *Větrník*, alebo v prenajatých bytoch, kde trávajú väčšinu spoločného času. Neznáme české prostredie v nich akosi prirodzene upevňuje pocit spolupatričnosti, ktorý sa utvrdzuje práve existenciou tejto „domácej pôdy“, ako aj predošlou intenzívnou skúsenosťou so slovenskou krajinou. Gaston Bachelard píše, že keď vchádzame do nového príbytku, sme už poznačení zážitkami všetkých predošlých domovov, ktoré nie sú len spomienkami, ale trvalým záznamom v našej duši a premietnu sa do bydliska nového. Učíme sa týmto spôsobom zabývať v sebe samých.⁵³⁹ Zdieľané bydlisko sa tak stáva prvotným podnetom a zároveň priestorovým determinantom formovania spoločnej identity, ktorá o niekoľko rokov prirodzene vyústi v označenie *Slovenská nová vlna*.

Mladí fotografi majú na internáte oproti študentom ostatných odborov veľkú výhodu: spoločné obytné priestory sa dajú využiť i priamo na tvorivú činnosť – ako provizórny ateliér. Pripustnosť intímneho, pracovného a umeleckého života sa azda najvýraznejšie prejavila práve v ich interiérových inscenáciách. Autori stavajú fotografické pozadia, vytvárajú zložito nasvietené scény pre fiktívne obrazové príbehy, ale súčasne čoraz viac využívajú vlastné proporcie interiérov, ich tradičný inventár, prirodzený pracovný či nárazový neporiadok. Miestnosti so zvýrazneným charakterom obývanosti dopĺňajú figurálnym výjavom v popredí, alebo zakomponovaným do pozadia. Inscenované snímky sú v tomto zmysle zároveň istým typom dokumentu sprostredkovaného pomocou fikcie. Priestor študentskej izby tak veľmi prirodzene rámcuje výjav a spoluurčuje základné charakteristiky, ktoré sa neskôr budú s tvorbou *Slovenskej novej vlny* spájať.

Stena izby zároveň funguje ako svojho druhu výstavný priestor.⁵⁴⁰ Je nositeľom obrazových informácií, akýchsi denníkových záznamov. Povrch stien zaplnený fotografiami, kresbami, plagátmi, pozvánkami, pohľadnicami či odkazmi tak nadobúda funkciu nástenky, ktorá v istom zmysle odráža študentov vnútorný

⁵³⁹ BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990, s. 34. ISBN 80-220-0005-1.

⁵⁴⁰ Stena izby chápaná ako projekčná plocha má uplatnenie i ako (do istej miery verejný) výstavný priestor pre krátkodobé „bytové výstavy“. Príkladom môžu byť už zmienené drobné výstavné projekty, ktoré Peter Župník usporiadal v rokoch 1984, 1985 a 1986 v priestoroch prenajatého bytu na Pštrossovej ulici v Prahe.

obrazový svet, potrebu definovať sa ním a taktiež snahu zdieľať ho s ostatnými. Mohli by sme ju prirovnať k dnešnej „wall“ na sociálnych sieťach či k fotoblogu. Stena študentom fotografie zároveň slúži aj ako priestor pre odskúšavanie účinku vlastných snímok, rozvešaných všade naokolo. Toto prirodzené „osídľovanie“ stien zo strany jej obyvateľov má ako vedľajší efekt vytváranie inšpiratívneho pozadia pre nové fotografie z tohoto prostredia. Vzniká tak istá tautologická slučka obrazu v obraze, princíp odkazovania na vlastnú tvorbu alebo tvorbu kolegov.⁵⁴¹ Dešifrovaním jednotlivých detailov, ich vzťahov a taktiež vzájomnou konfrontáciou zadnej „autentickej“ a prednej „inscenovanej“ časti fotografie vzniká napätie medzi surovou, neupravenou realitou a mierou fikcie, ktorá je veľmi neurčitá a dráždivá. (Do akej miery nahé telá do priestoru „patria“?). Študentská izba sa teda pre fotografov *Slovenskej novej vlny* javí ako fúzia troch priestorov: *obytného, pracovného, a výstavného*.

Určujúcou vlastnosťou tohoto prechodného miesta bytia, núdzovo upraveného ako domov, a usporiadania všetkých vecí v ňom, je jeho provizórnosť. Dočasný obyvateľ spolu s celým univerzom pohyblivých, nestabilných objektov, večne meniacich svoje umiestnenie, zakúša svoju prítomnosť na danom mieste ako prchavú, napriek tomu však v priestore podvedome vytvára subtilne tkanivá vzťahov, ktoré následne fotograficky vyťažú. „*Pokiaľ v meste sa kolektívna pamäť vrství na seba, v byte sa individuálna [...] pamäť vrství dovnútra (do seba), dozadu a za – je odsúvaná, zasúvaná, skrývaná, ale trvá, hoci iba v podobe haraburdia, odloženého oblečenia alebo chuchvalcov prachu.*“⁵⁴²

V študentskej izbe nedominujú predmety okrasné, starostlivo vybrané, s jasne danými súradnicami a s prísľubom večnosti. Účelnosť, prechodnosť a náhodnosť vecí akoby zvláštne súznela s celkovým určením priestoru a jeho variabilitou. Neustála tekavosť funkcie izby a jej pripravenosť sa preusporiadať je na fotografiách vizualizovaná motívom všadeprítomných káblov, elektrických zástrčiek, presuvných stolných lúčok a predlžovačiek, ktoré nerozlučne patria

⁵⁴¹ Výstižným príkladom je publikácia *Homo Faber*, v ktorej Rudo Prekop fotografoval „bežný život“ svojich spolužiakov Vasila Stanka a Tona Stana. Dokumentárno-reportážny ráz knihy vyplynul zo zadania cvičenia. Keďže Prekop svojich priateľov fotografoval prevažne v ich izbách, dostávajú sa do jeho hľadáčiku plagátmi a fotografiami polepené steny Stanovej izby, ktoré divák dôverne pozná z jeho vlastných snímok (izba číslo 330 na internáte Větrník). Niekedy sú len „pozadím“, niekedy ich Prekop stavia do centra obrazu ako svojho druhu plošné zátišia. Približuje sa k nim, zoomuje, akoby takto pre diváka skúmal a rozpítvával cudzí obraz. Usporiadanie vecí na stenách pritom samozrejme už nie je totožné. Pri detailnejšom pohľade na steny identifikujeme ďalšie fotografie od autorov, nalepené na týchto vyfotografovaných stenách, v ktorých môžeme ako v nekonečne zrkadliacom labirinte hľadať a nachádzať to isté.

⁵⁴² HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. Akropolis, Praha 2006, s. 288. ISBN 80-86903-31-1.

k práci fotografa. V dejinách fotografie doteraz zostávali decentne ukryté v zákulisí ateliérov, na snímkach autorov *Slovenskej novej vlny* však zrazu dostávajú nový význam. Svojimi nepokojnými krivkami obraz dynamizujú a svojou nevhodnosťou ho narušujú. Môžeme ich vnímať tiež ako symbol nespútaného prúdenia a výmeny energií či ako nositeľa potenciálneho nebezpečenstva v podobe zásahu elektrického prúdu či zaškrtenia. V kontexte znepokojivého vyznenia mnohých fotografií pomáhajú stupňovať obrazovú naliehavosť.⁵⁴³

Do miestností plných pohodených káblov, polepených stien, policiiek s rolami papierov, rozostlaných postelí, šnúr s oblečením, kartónových škatúl a poloprázdnych fliaš vstupuje (takmer nepatrične) nahá postava, ktorá doposiaľ obývala úplne odlišný obrazový priestor. Ako už bolo naznačené vyššie, tento žánrový „mashup“ vyníma nahé telo z esteticky a eroticky definovaného zobrazenia autonómneho aktu a vkladá ho naspäť do reálnych vzťahov k prostrediu. Významový posun, ktorý touto re-konštrukciou vzniká, je nejednoznačný. V niektorých obrazoch sa erotické napätie úplne vytráca, telo začína pôsobiť vo svojej čistej korporalite a fyzicky, miestami až konštrukčne, sa vzťahuje k priestoru. Postavy podopierajú strop, stávajú sa nosníkmi, architektonickými článkami, „atlasmi“, inde se pod stropom krčia. Na niektorých snímkach zase gravitáciu popierajú – padajú či levitujú alebo sa menia na súčasť inventára – líhajú si na police, zasúvajú sa medzi nábytok, zanechávajú odtlačok v rozostlatej posteli. Stoja či ležia ako zabudnuté, nepovšimnuté predmety v interiéri. Nahá žena je konieckoncov základným prvkom a poznávacím znamením fotografií sledovaných autorov a zrejme aj častá návštevníčka ich osobných priestorov – prítomnosť spiacej ženskej postavy na polici nad stolom (Kamil Varga, *Sen*, 1984) nás preto z princípu nemôže prekvapiť.

3.4 Limity priestoru / Miesta úniku: zrkadlo, okno, plot

Študentská izba a vôbec akákoľvek miestnosť či uzavretý priestor má v dielach sledovaných fotografov ešte jeden aspekt. Tým je častý motív *úniku*, úteku smerom von, do exteriéru. Významovo kľúčovými miestami, ku ktorým sa figúry upínajú, sú zrkadlo, no predovšetkým okno a plot. Tieto fiktívne či doslovné miesta stretu dvoch realít a možných prechodov medzi nimi poskytujú zúčastneným isté východisko z tiesnivej situácie. Stoja v okne a dívajú sa von. Panoráma, ktorú ponúka pohľad z vysokého poschodia však divákovi zostáva utajená. Výhľad je dôkladne zatarasovaný nahými telami, stojacimi natesno v ráme okna. Inde telá túžobne vyčnievajú, ich poloha je však vyvážená a stabilná.

⁵⁴³ Obzvlášť v tiesnivých obrazoch Jana Pavlíka, ktorý ich následne na konci života v istom zmysle „realizoval“.

Túto snahu oslobodiť sa z limitov priestoru môžeme v širšom zmysle interpretovať aj ako vizuálnu metaforu vtedajšej spoločenskej situácie: úsilie vizualizovať nepriepustnosť geopolitického akvária, vykĺbiť sa zo stanovených a zaužívaných pravidiel výuky na FAMU, ale aj doslovne – z fotografického obrazu, ktorý mal v období doznievajúceho komunizmu v Československu charakteristicky uhladenú tvár. V pokusoch existenciálne sa vymedziť voči skľučujúcemu priestoru zohráva špecifickú formálnu i významovú úlohu i motív pletiva, zábradlia či plotu ako bariéry, ktorú je možné a potrebné prekonať, preliezť, prípadne cez ktorú možno aspoň hľadiť. Z vizuálneho hľadiska ide o motív, ktorý člení obraz na drobný raster pokrývajúci plochu fotografie (alebo jej časť). Je pohľadovo priepustný, čo umožňuje naraz vnímať priestor, kde sa postava nachádza, ale aj „druhú realitu“, do ktorej sa snaží dostať.⁵⁴⁴ Obsahovú závažnosť týmto zobrazeniam dodáva aj asociácia so „železnou oponou“. Na rozdiel od stiesnenosti štyroch stien, do ktorých sú postavy pevne vklinené, poskytuje krajinný exteriér nové možnosti úniku či úletu. Ani „vonku“ však akoby neexistoval pocit úplnej slobody. Telá vbiehajú do slepých uličiek drobných architektúr, vrastajú do krajiny svojimi hlavami, alebo sa rozpažené odovzdane identifikujú s líniou horizontu.

Parametre obytnej stavby mali na fotografickú tvorbu predstaviteľov *Slovenskej novej vlny* aj omnoho lapidárnejší vplyv. Náhodný pohľad na dvor z okna žižkovského podnájmu podnietil a v istom zmysle i determinoval fotografický jazyk Mira Švolíka, ktorý práve tam vytvoril svoje prvé komponované výjavy drobných postavičiek snímaných z nadhľadu, v ktorých neskôr pokračoval využívajúc vtáčiu perspektívu vysokého paneláku internátu Volha na pražskom Chodove. Čo by sa stalo, keby sa v to ráno Švolík nevyklonil a neuvidel človeka, ktorý opravuje auto položené na boku, zostáva už navždy sladkou prázdnotou.

Študentská izba predstavuje vo fotografiách slovenských poslucháčov Katedry fotografie FAMU z osemdesiatych rokov akúsi heterotopickú kulisu ich vtedajších životov. Nešlo pritom o „miesto“ v pravom zmysle slova, ale skôr o postmodernú kategóriu prechodného umiestnenia v toku udalostí, ktoré sa svojou tekavosťou, inšpiratívnosťou a variabilitou stalo prirodzeným semenišťom myšlienok, fyzickým priestorom pre vznik fotografií, no súčasne aj priamo ich objektom. Umberto Eco v knihe Foucaultovo kyvadlo hovorí o jednej z postáv: „...vymýšľal si tak dlho, až nakoniec vytvoril princíp reality“⁵⁴⁵. Ambivalentný spôsob prelínania neupravenej skutočnosti s inscenovanými prvkami v analyzovaných fotografiách by sa nedal charakterizovať výstižnejšie.

⁵⁴⁴ Podobne pôsobí na niekoľkých snímkach Jana Pavlíka i motív záclony a úzkeho úkrytu za ňou.

⁵⁴⁵ Citované podľa: KOKLESOVÁ, Bohunka. *Fiktívne svety fotografie*. Tamtiež, s. 142.

3.5 Ernest má návštevu / Páni bielych nohavíc / Pohľad na ňu

„Pokiaľ môžeme povedať, že známa izba je *de facto* predĺženým telom svojho obyvateľa a zároveň výklenkom – nikou 'tela mesta', neznámu izbu, ktorá má často znaky 'izby hrôzy', hosť vníma ako cudzie telo, takpovediac ako telo šelmy, ako miesto súvisiace nejakým spôsobom so smrťou.“⁵⁴⁶ Toto vnímanie študentskej izby súvisí s jej schopnosťou a nastavením všetko prichádzajúce obrazovo „polapit“ a znehybniť. Všadeprítomnosť fotografickej techniky a hostiteľov, ktorí sa pri vycítení príležitosti s okamžitou platnosťou menia na lačných fotografov, robí aj z nevinnej návštevy fatálnu udalosť.

Na mnohých snímkach telo zostáva „sexuálne“, ale akosi nevdojak. Vzrušenie z obrazu nespočíva vo vizuálnych kvalitách tela samotného, ani v jeho umeleckej štylizácii, ale skôr v istom type voyeristického pohľadu daného „nepripravenosťou priestoru“. Medzi základné významové body miestnosti charakteristické svojou premenlivosťou patrí *rozostlaná posteľ*, prípadne jej provizórna nápodoba (matrac, plachta, prípadne vaňa či holá zem...). Na viacerých fotografiách autorov *Slovenskej novej vlny* hrá kľúčovú úlohu práve motív rozľahlého lôžka, často snímaného zhora s dôrazom na jeho pokrčenú plochu ako eroticky zvýznamnený priestor. „*Zriasená látka* (le drapé), *do ktorej sa halil pátos tiel, teraz prepúšťa miesto akejsi plachte* (un drap)⁵⁴⁷, *na ktorú si telá líhajú a vystavujú sa na obdiv. A podobne ako plátno obrazov hrá všeobecne úlohu premietacej plochy* (écran).“⁵⁴⁸

Študentská izba sa tak občas stáva obskúrnym „kutlochom“. Zároveň však môžeme priestor postele zahádzaný predmetmi každodenného použitia čítať tiež ako „nevinný“ obraz neporiadku (posteľ pokladať nie za rozostlanú, ale neustlanú). Privátna miestnosť tvorí časť kulisu aj nedokončenému (nekonečnému) cyklu Jana Pavlíka *Ernest a Alica* plný tušenia toho, čo sa udialo, napätia z nasledujúceho momentu a temného nepokoja z prítomného obrazu. Prítomnosť autorského subjektu je pritom v tomto cykle podvojná. Na niektorých snímkach vystupuje Ernest sám, dokonca i so zmnoženou identitou (*Ernest a jeho priateľ, tiež Ernest...*), na fotografiách týkajúcich sa predovšetkým Alice je Ernest skôr tušeným subjektom „za kamerou“. Vidíme z neho len telesné detaily: ruku, nohy, niekedy nevidíme nič, len sa dívame jeho očami. Divák sa tak do istej miery s Ernestom dokáže stotožniť. (*Alica konečne na návšteve u Ernesta...*). Jeho gestá sú na fotografiách vyhranené a mnohoznačné. Širokou dlaňou zakrýva zďiaľky

⁵⁴⁶ HODROVÁ, Daniela. *Poetika miest*. H&H, Praha 1997, s. 217. ISBN 80-86022-04-8.

⁵⁴⁷ Všimnime si príbuznosť so slovenským slovom „zdrap“, v českom význame „cár“.

⁵⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Agite/Fra, Praha 2009, s. 24. ISBN 978-80-86603-80-3.

Alici tvár – skrýva jej identitu alebo ide o odmietavé či dokonca útočné gesto? V tomto fiktívnom príbehu, ktorého časť sa odohráva v interiéri, graduje sexuálne napätie, až k náznakom možného násilia. Alica leží nehybná a bezvládna na posteli, inokedy konsternovaná priamo na podlahe a Ernest (alter ego fotografa) zaujíma čelnú pozíciu – stojí rozkročený na dvoch stoličkách (*Ernest nad Alicou a maličkým šašom*), skláňa sa nad ňou, mieri na ňu fotoaparátom, telo predstavuje ako ploché, „naservírované“ fotografovaniu. Izba so svojim zariadením v tomto prípade umožňuje nadhľad, fyzickú nadvládu, kontrast vztýčeného, stabilného a nadradeného, oproti horizontálnemu a odovzdanému. Takný odstup nabok, ponechanie istého intímneho priestoru, modelácia svetlom – tak typické pre klasický akt – v tomto živelnom prejave chýba.

Na snímku *Polospiaca Alica s autíčkom a iné veci* zachytáva Pavlík nahú ženu na rozostlanej posteli, zakrývajúcu si rukou časť tváre.⁵⁴⁹ Momentálne bezvládne telo dominujúce „bielemu štvorcu“⁵⁵⁰ postele je obkolesené absurdnými predmetmi rôzneho druhu. Zdanlivo náhodný neporiadok okolo postele študenta fotografie je však pri bližšom skúmaní veľmi starostlivo nakomponovaný mocenský priestor fotografa a jeho inštrumentov. Scéne dominuje fotoaparát „na chvíľu“ položený na posteli, ale stále bezostyšne mieriaci do objektívu, spínacie hodiny z tmavej komory, stopky, šnúra od predlžovačky prekrývajúca ženské lýtko, ledabolo pohodený autoportét fotografa či jasne falický symbol čajovej konvice s nastoknutým hrnčekom. Medzi ďalšími predmetmi vynikajú dve rukavice – biela⁵⁵¹ a čierna, prstami mieriace smerom k telu. Okrem desivo haptických asociácií ich môžeme interpretovať aj ako symbol čiernobielej fotografie s jej ambíciou neustále sa zmocňovať reality.

Do vzťahu autorov *Slovenskej novej vlny* k fotografovanému telu sa premieta rôznorodá zmes pocitov, asociácií a potenciálnych, doteraz prehliadaných, významov. Mužský akt⁵⁵², vďaka už zmieňovanému autoportrétnemu charakteru, vystupuje v introspektívnejšej rovine, pričom ženské telo sa objavuje vo frivolnejších súvislostiach, rozbíjajúcich dovtedajšiu predstavu o jeho

⁵⁴⁹ Jedna z koláží, kde Pavlík túto fotografiu použil ako základ a doplnil textom, potvrdzuje pôvodne zamýšľaný „postkoitálny“ kontext.

⁵⁵⁰ Motív malevičovského bieleho či čierneho štvorca, ako zjavný odkaz k tejto rigidnej ikone moderny sa v priebehu 70. a 80. rokov stal veľmi populárny v českom i slovenskom konceptuálnom umení. Niekoľkokrát ho nájdeme i u Pavlíka.

⁵⁵¹ Biele bavlnené rukavice sú bežnou pomôckou fotografa, zabezpečujúcou šetrnú manipuláciu so zväčšeninami či tlačami.

⁵⁵² Zároveň sú mu pripisované ďalšie špecifické charakteristiky: „*Mužský akt* či *portrét nie je tak banálny a lepšie asi symbolizuje niektoré vlastnosti postmoderného sveta vrátane moci a násilia.*“ KROUTVOR, Josef. *Postmoderna a fotografie*. Tamtiež, s. 145.

obrazovej nedotknuteľnosti, až akejsi kultovosti. Medzi fotografiami je dokonca možné vysledovať určitú líniu, kde „ženské“ a „mužské“ figuruje v jasnej rodovo nerovnej opozícii. Na viacerých snímkach pozorujeme zvýraznenú polaritu medzi postavou oblečeného muža, domáceho, pozorovateľa, sexuálneho aktéra, potenciálneho násilníka, autorského génia, či utajeného fotografujúceho subjektu na jednej strane a vyzlečenou ženou, pasívnou návštevou, objektom divania sa a sexuálnych aktivít, potenciálnou obeťou alebo neživotnou romantickou múzou na strane druhej.⁵⁵³ V tomto sa tvorba *Slovenskej novej vlny* javí v istom slova zmysle „mačovská“. Toto označenie najviac charakterizuje práve fotografie Jana Pavlíka a Tona Stana, ale v menšej miere sa to týka i ostatných.

V dielach autorov *Slovenskej novej vlny* môžeme zmieňovné opozície vidieť veľmi jasne na mnohých fotografiách, a to predovšetkým v dvoch podobách – vo vystupňovanej maskulinite mužského modelu (u niektorých, napr. Tono Stano, často samotného autora fotografie) a v kontraste oblečeného muža a nahej ženy. Päťdielny súbor Tona Stana, ktorý vznikol ako reakcia na školské cvičenie so zadáním *Akt*, s prekvapivou razanciou analyzuje samotný pojem aktu, a to ako po obrazovej, tak po lexikálnej stránke⁵⁵⁴. Autor sa namiesto dávno vyčerpaných obrazových variácií na tému krása nahej ženy rozhodol v piatich fázach „zdokumentovať“ dámsku návštevu na internáte. Dvojportrét autora a nahej modelky v rôznych, ľahko erotických, situáciách môže pripomenúť početné maliarske zobrazenia umelca a jeho múzy. Nepatričná, až trápna nahota ženy zdôraznená prítomnosťou oblečenej mužskej postavy, civilné pózy, banálne osvetlenie fotografií, momentnosť – všetky tieto činitele dohromady viedli

⁵⁵³ Autor – obyvateľ pozadia fotografie – je autentickou, sebaistou súčasťou svojho prostredia, kým „návšteva“, nepatrične nahá, reprezentuje v obraze romantický konštrukt múzy, akýsi odkaz z minula. Avšak aj napriek tomu, že jej úloha v obraze je v podstate pasívna, na niektorých snímkach sa zdá, že fotografovanie si celkom užíva.

⁵⁵⁴ Ku každej z piatich snímok, vymyslel autor názov popisujúci vývoj deja a zároveň obsahujúci slovo AKT, zvýraznené verzálkami a červenou farbou. Autor týmto gestom po prvýkrát včlenil text na paspartu fotografie, čím jednak obohatil obrazovú zložku o takmer kaligrafický motív a zároveň snímku podsunul novú možnosť čítania na princípe slovnej hračky. Názov fotografie tak prestáva mať len informačnú hodnotu patriacu na popisku, ale stáva sa integrálnou súčasťou obrazu. Tono Stano však týmto autorským gestom deklaruje ešte jednu dôležitú vec. Samotný pojem akt už pre jeho generáciu začína byť nezaujímavý, nedostačujúci a vlastne obsahovo vyprázdnený. Využíva z neho vlastne len trojpísmenný hláskový zhuk AKT, ktorý vkladá do nových významových štruktúr (SkontAKTovaný, AKTivovaný, AtrAKTívny...) a nahé telo bez fotografických „príkras“.

súdobého diváka vnímať tieto obrazy s podobnými rozpakmi, ako vnímali po polovici 19. storočia Manetove *Raňajky v tráve*.⁵⁵⁵

Pevný štatút modernistického umelca vyžadoval, aby jeho telo bolo v obraze „centralizované i utajené“. Telo malo byť „viditeľné ako mužské“ (aby bol považovaný za umelca umiestneného v patrilineárnom rámci), ale zároveň táto jeho telesnosť musela v istom zmysle zostať skrytá, neviditeľná, aby mohla plne transcendovať do diela.⁵⁵⁶ Určitý spôsob naplnenia tohto paradoxu je viditeľný v postave špecificky⁵⁵⁷ oblečeného muža správajúceho sa výrazne maskulínnym spôsobom. U predstaviteľov *Slovenskej novej vlny* na čele s Tonom Stanom nájdeme tento motív v mužských figúrach oblečených do bielych nohavíc, niekde atakujúcich nahé ženské modely (Tono Stano, *Anjel*, 1983, *Kto to je?* 1993) Biele nohavice však neboli iba vhodným „prevlekom“ na fotografovanie v prospech zamýšľanej kompozície či kontrastu. Stali sa i v skutočnosti obľúbenou súčasťou oblečenia týchto autorov, určitým jazykovým kódom, ktorým komunikovali navonok, a ktorým do fotografií vnášali niečo znepokojivo reálne. Dôkazom, aká silná bola mytológia rozvíjaná okolo slovenských študentov *Katedry fotografie FAMU* svedčí tento šarmantný časopisecký rozbor fyzického zjavu Tona Stana z pera Zdeňka Kirschnera. „Štylizácia je u neho všetkým. Ak budeme pátrať a zistíme, aký je jeho štýl, budeme ho už poznať celého a budeme vedieť všetko o jeho fotografickom diele. Jeho meno je vedome vytvorená značka, jeho oblek, čierny na biele zimné obdobie, svetlý k jasnému letnému slnku alebo atelierových reflektorov, jeho úsmev v styku s ľuďmi, jeho vyčkávané, ale rozžiarené oči, jeho pražská slovenčina, to sú mámivé trblietky, ktorými se prezentuje. Ale prečo nie?“⁵⁵⁸

Faktom je, že biele nohavice tvorili v období štúdia akúsi uniformu alebo dokonca istý typ značky *Slovenskej novej vlny*, ak uvažujeme marketingovo. Boli symbolom spoločenskej nonkonformity a rovnako tak aj spôsobom prihlásenia sa ku komunite.⁵⁵⁹ Kľúčovú rolu to zohráva aj symbolika a evokatívnosť bielej farby.

⁵⁵⁵ Porovnaj i s fotografiou Pavla Hudeca-Ahasvera Bez názvu, 1986, na ktorej sedí na diváne umelec – dandy s nahou modelkou.

⁵⁵⁶ ORAVCOVÁ, Jana. *Ekonomie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*. Tamtiež, s. 22–23.

⁵⁵⁷ Napr. rôzne formy slávnostného oblečenia, prítomnosť výrazne maskulínnych prvkov – kravata, cigareta, nedbalosť v oblečení, absencia hornej časti oblečenia...

⁵⁵⁸ KIRSCHNER, Zdeněk. Tono Stano. Tamtiež, s. 64.

⁵⁵⁹ Manželka Martina Štrbu vo filmovom dokumente *Vlna versus breh* zmieňuje istú bezstarostnosť a pozitivitu týchto mladých fotografov, spoločným prejavom ktorej bolo aj ostentatívne nosenie bielych plátených nohavíc. Rovnaký detail si všíma i režisér Martin Šulík. Podľa viacerých zdrojov si autori tieto nohavice zháňali v nemocniciach, v pracovných odevoch

Prvotná asociácia môže smerovať k aseptickému lekárskemu prostrediu, no súčasne k plebejskému povolaniu mlynára. Koniec koncov, preberanie znakov oblečenia sedliakov a robotníkov a štylizácia do tzv. pracujúceho umelca⁵⁶⁰ nie je v dejinách umenia ničím novým – znamenala dištancovanie sa od vládnucej buržoáznej triedy a ich konvencií.⁵⁶¹ Biely odev ale zároveň nepochybné odkazuje i k aristokratickému dandyizmu a dokonca ešte ďalej – do sféry transcendentálneho, božského.⁵⁶² Konceptia umelca ako „božského“ – *divino* je napokon známa už od Giorgia Vasariho. V outfite *Slovenskej novej vlny* môžeme teda odčítať akúsi permanentnú sviatočnosť. Zásadné je, že mužský model v ich fotografiách, a to či je oblečený alebo polonahý či nahý, vždy vystupuje ako jasne sexuálne definovaný, a to čo sa týka jeho sexuálnej orientácie⁵⁶³ i dominantného postavenia vo vzťahoch postáv v obraze.

Zaujímavým príkladom rodovo nekorektného zobrazenia je fotografia Tona Stana zo začiatku 90. rokov *Muž v ráme*. Obraz je veľmi jednoducho kompozične riešený. Jeho centrum tvorí mužský chrbát so sklonenou hlavou – muž je teda v tomto prípade „námetom“ obrazu. Ženský element je tu prítomný v podobe akéhosi rámu, ktorý je vytvorený dvoma dvojicami nôh, trpne rozkročených oproti sebe do pravého uhlu. Ženské je v tomto prípade vysunuté „za“ pomyselný objekt evokovaného obrazu a tvorí iba jeho mantinely, súčasne však pasívne „pripravené“ na možný atak z jeho stredu. S motívmi dominancie pracuje Stano

Rempo alebo ich vozili až z Východného Nemecka. (Variáciou boli mäsiarske nohavice alebo nohavice prefarbované, prípadne biele montérky – „lacláče“). Ich výhodou bola nízka cena a praktičnosť.

⁵⁶⁰ Napríklad Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Aleksandr Rodčenko, neskôr napríklad Jackson Pollock.

⁵⁶¹ Ďalej pozri napríklad BAKOŠ Ján. *Umelec v klietke*. SCCA, Bratislava 1999. JONES, Amelia. *Clothes Makes the Man: The Male Artist as a Performative Function*. In: *The Oxford Art Journal*, 1995, č. 2.

⁵⁶² Bielu uniformu rád obliekal i generalissimo Stalin.

⁵⁶³ Muž na fotografiách *Slovenskej novej vlny* vystupuje vždy ako „mačo“, feminínna poloha scitliveného dandyho znejasňujúca rod je mu cudzia. Napriek tomu, že určité náznaky transgenderového diskurzu či homosexuálne nasmerovaného jednanja sa dajú sporadicky nájsť i tu (napríklad dva autoportréty Jana Pavlíka *Bez názvu*, 1986–87, na ktorom si autor fixkou prikreslil červené nechty a farebnú tvár, alebo snímka Tona Stana *Psí kusy*, 1983, kde si autori – so zakrytými tvármi – navzájom siahajú do rozkroku), majú skôr existenciálny či humorný náboj v súlade s autorskými estetikami, než že by chceli naštrbovať princíp maskulinity.

na viacerých fotografiách⁵⁶⁴ a reflektujú ich i ďalší autori (Vasil Stanko, *Spoločná domácnosť*, i inde).

3.6 Telo medzi bolesťou a slasťou / Záležitosť s elektrickým kreslom

S obrazmi limitujúceho priestoru vizuálne úzko súvisia fotografie, v ktorých sa ľudské telo ocitá na hranici a za hranicou fyzickej bolesti. Ide o testovanie telesných mantinelov, v niektorých prípadoch sprevádzaných istou dávkou performatívnosti, nie nepodobnou dobovým prejavom českých či slovenských akčných umelcov (napr. Pavlík, ležiaci oblečený vo vani ako novodobý Marat). Začlenenie konštrukcie tela do architektúry, pocity fyzickej stiesnenosti, mierny tlak či túžbu po úniku strieda na fotografiách priama konfrontácia s násilím: zahnanie do kúta, zviazanie či pripútanie, vystavenie tela náročným podmienkam, telesný atak či stopa po ňom, duševná bolesť alebo spomienka na ňu. Bolesť vedie telo do sfér, kde ho odkláňa od jeho bežných funkcií a vzťahov s okolím. Obrazmi súženého či zraneného tela sa automaticky vinie naratívne vlákno – podnecuje nás k tvorbe ďalších predstáv o tom, čo predchádzalo danej situácii a čo po nej nasledovalo. Vo fotografiách autorov *Slovenskej novej vlny* tak opakovane čítame náznaky krutých príbehov, v ktorých sa s až zarážajúcou pravidelnosťou strieda motív (potenciálnej) bodnej či reznej zbrane (nôž, sekáčik, kosa a kosák⁵⁶⁵, pripináčiky, črepy, hroty...) a motív elektrického prúdu (káble, zástrčky,

⁵⁶⁴ Ako posledný príklad uveďme pomerne neznámu fotografiu, ktorej centrálnym motívom je ustrihnutý ženský vrkoč ležiaci na okraji rozostlanej postele/matracu (s vpísanou laxnou titulkou PRIBLIŽNE 1000000 KUSOV VLASOV PRIBLIŽNE 40 CM DLHÝCH). Snímok pôsobí zároveň nežne (pripomína fotografiu Imogen Cunninghamovej *The Unmade Bed*, 1957), no v kontexte celkovej Stanovej tvorby vrkoč asociuje skôr skalp po nočnej avantýre. Vlasy sú atribútom duše, samsonovským miestom sústredenia sily. Naopak, ich strihanie predstavuje rituál sociálnej kontroly sprevádzaný ponížením. Podľa psychoanalytika Charlesa Berga, symbolika strihania vlasov dokonca súvisí so symbolikou kastrácie. Josef Kroutvor píše o vlasoch, ako o typickej ženskej zbrani. Sú „rozhodenou sieťou, ktorá slúži ako prostriedok obrany, lsti a zvädzania. (...) zahaľujú a odhaľujú, chránia a zároveň vyzývajú k útoku. Majú povahu siete či polopriehľadnej látky, sú médium toalety, fungujú dokonale jako Májin závoj.“ KROUTVOR, Josef. *Hlava Medusy*, Jazzpetit, Praha 1986, s. 131, brož. Stano vo svojich fotografiách často využíva aj tento ich erotický aspekt (napr. *Secese už pozdě*, 1986).

⁵⁶⁵ Pozoruhodný v tvorby niektorých autorov je i motív kosa alebo kosáku v kombinácii buď s prírodnými elementmi (Štrba, Švolík), v kombinácii s papierovými vystrihovačkami (Prekop) alebo ako nástroj ohrozenia (Prekop). Autori plodne ťažia z viacvrstevnatej symboliky tohto nástroja (symbol poľnohospodárstva, „slovenskosti“, atribút smrtky (kostlivca) a na pozadí i symbol komunistického strany).

elektrické kreslo...). „*Ak argumentácia telom je tou najreálnejšou, bolesť ju definitívne spečatí.*“⁵⁶⁶

Niektoré zo snímok predstavujú individuálnu ľudskú bytosť ako možný terč násilia (Stanko, motív dekapitácie u Štrbu a Pavlíka), ale tiež ako súčasť spoločnosti čeliacej hrozbám. Motív hrotov na výrobu párkov v rožku (s primárnou funkciou „zraňovať“ – popáliť a penetrovať) sa dá v diskurzívnom rámci metaforického jazyka Petra Župníka vnímať aj ako odkaz k raketovým zbraniam (*Štart*). V autoportrétnom diptychu Kamila Vargu môžeme hovoriť o plynulom prieniku medzi spytovaním tváre a nasadením telesnosti. Prejav psychickej bolesti v podobe čiernych slz (alebo čiernej žlče – *melanchole*) môže spolu s typikou tváre evokovať postavu Krista potiaceho sa krvou v Getsemanskej záhrade a súčasne asociovať banálny jav roztečených líčidiel.

Pozrime sa teraz podrobnejšie na prítomnosť elektrického kábla na fotografiách. Ide predovšetkým o esteticky neatraktívny objekt, akcentujúci istú provizórnosť či pracovnosť prostredia. Je súčasťou ateliérovej backstage, ktorú sa fotograf na výsledných fotografiách zväčša snaží urobiť neviditeľnou. Pracovné pozadie plné predlžovačiek, káblov od svetiel, voštín, odrazných plôch a bleskov „musí“ byť nepriznané, aby ilúzia predkamerovej reality bola dokonalá. Postupné demaskovanie tohoto prostredia a jeho prirodzená infiltrácia do rámca „umeleckej“ fotografie je jeden z nenápadných a nedocenených prínosov *Slovenskej novej vlny*.⁵⁶⁷

Motív kábla sa však zároveň dá čítať aj ako potenciálny zdroj nebezpečenstva či násilia. Na niektorých fotografiách sa vlní ako nekonečne dlhé laso, vytvárajúce slučky pripravené škrtiť, inde hrozí nebezpečenstvo zásahu elektrickým prúdom. Azda významovo najsústredenejším miestom je v tomto zmysle fotografia Jana Pavlíka *Poetical Electric Chair* z roku 1987, ktorú môžeme považovať za esenciu bezmoci a vnútornej bolesti. Sediaca postava, pripútaná na kreslo a omotaná elektrickým káblom, podporená dvoma nakreslenými siluetami⁵⁶⁸, akoby

⁵⁶⁶ ORIŠKOVÁ, Mária. *Dvojhlasné dejiny umenia*, Petrus, Bratislava 2002, s. 144. ISBN 8088939518.

⁵⁶⁷ Môžeme v nej dokonca vidieť i zárodky v súčasnosti obľúbenej stratégie poodhaľovania zákulisia umeleckých inštitúcií a ich nástrojov, spojenej s fascináciou ateliérmí a archívmi (napr. Radek Brousil, Vendula Knopová...).

⁵⁶⁸ Motív takýchto siluet (nakreslených fixkou), ktoré sa oddeľujú od vyfotografovaného tela, sa u Pavlíka začínajú objavovať posledné dva roky pred smrťou. Jeho existenciálny prejav je do istej miery podobný s prejavom mladého slovenského výtvarníka Igora Kalného, ktorý obsesívne obkresľoval na veľké papiere siluetu svojho tela. Poslednú siluetu obkreslil okolo tela Kalného policajt po jeho skoku z okna (pár mesiacov pred Pavlíkovou smrťou) v roku 1987.

vystupujúcimi z tela pri zásahu prúdu, nie je ani hravá, ani poetická či ľahkovážna. Zastupuje „odvrátenú stranu“ výpovede tejto generácie – bolestnú a autentickú formu prežívania umeleckej tvorby.⁵⁶⁹

Ponuré divadelné a industriálne priestory na fotografiách Vasila Stanka sú preplnené detailne vykonštruovanými scénami z nahých tiel v neprirodzených polohách. Odohrávajú sa tu raz kľúčové príbehy telesnosti, ako Ukrižovanie, inokedy obsesívne výjavy pripomínajúce romány markíza de Sade, plné dráždivo-provokatívnych vzťahov vizualizovaných ponapínanými niťami a povrázkami. Deliacia čiara medzi bolesťou a slasťou, ktoré sa do značnej miery fyziologicky, ale aj výrazovo prekrývajú, býva rozochvená. Náznaky extatických stavov sa objavujú aj u ďalších autorov. Rozkošnícky vyvrátená mačacia hlava s prižmúrenými očami a pootvorenou tlamou (*Župník, Mačka, ktorá chcela byť tigrom*) vzbudzuje u pozorovateľa pocit nepokoja – uvedomuje si nepatričnosť svojho voyerizmu, no súčasne pociťuje istú obavu z neurčitosti i nevypočítateľnosti mačacieho gesta.

3.7 Nové narácie / Masky a kulisy / Stíchnutý život vecí

Za výrazný vklad *Slovenskej novej vlny* do československej fotografie osemdesiatych rokov sa obvykle považuje imaginatívny spôsob zobrazovania sveta v podobe naratívov rozvíjaných v sériách alebo zacyklených do samostatných obrazov. Potreba vyrozprávania týchto príbehov prostredníctvom postáv úzko súvisí s fascináciou predmetom ako nositeľom významu. Keďže tvorba sledovaného okruhu fotografov sa odohráva prevažne v rovine figurácie, aj prítomnosť predmetu na snímkach sa (okrem čistých zátiší) najčastejšie objavuje v súvislosti s ľudskou postavou – ako atribút alebo maska.

Na obrazoch Martina Štrbu pozorujeme figúru v záhrade „maskovanú“ košíkom sena na hlave a obloženú poľnohospodárskymi, respektíve záhradkárskymi nástrojmi (tiež možnými predmetmi zraňovania), pričom kosa zasahuje pod košeľu, do oblasti srdca. Tento „Strihoruký Edward“ má v ďalšej fotografii pandant v žene zamaskovanej ako strašiak do maku, ktorá si svojou pozíciou rozpätých rúk zároveň prepožičiava gesto ukrižovaného Krista. Súznenie a doslovné prenikanie človeka s prírodou rozvíja autor prostredníctvom ďalších fotografií, na ktorých „zvracia“ zemiakovú vňať, alebo pomocou atlasu vtákov skúša identifikovať vajíčka v nájdenom hniezde. Budúci filmár Štrba tak

⁵⁶⁹ Václav Macek na túto polohu, ako jeden z mála teoretikov, upozornil v texte o Tonovi Stanovi, kde píše o jeho „*homunkuloch*“ ktorí majú v sebe okrem vznešenosti i pripomienku „*vízií úzkostného človeka*“. V súvislosti s telom tiež zmieňuje brutalitu, barbarstvo, „*problém až srovej priamočiarosti a bolesti*“. MACEK, Václav. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 12.

rozpracováva imaginárne deje na sčasti inscenovanom, sčasti „reálnom“ základe. Týmto spôsobom dostávajú snímky lyrický, no súčasne i ekologický podtext.

Vytváranie masiek na spôsob surrealistických skrumáži (Stano), tvorba alter ega následným premaľovaním tváre (Pavlík) či zahaľovanie hláv drapériou/oblečením a nahrádzanie ich výrazu výrečným gestom rúk (Stano, Varga, Štrba, Prekop) predstavujú ďalšie podoby rozptýlenia pôvodne koncentrovaného „textu tváre“. Mokrý papier na tvári muža so spýtavo rozťahnutými rukami tvár nielen zneviditeľňuje, ale je súčasne i dôvodom jeho nechápavého gesta (Varga). Tri mužské postavy s košľami vyťahnutými na hlavy vrhajú na biele pozadie kónické siluety troch kráľov (Štrba). Iné tri figúry si hanblivo zakrývajú tvár, ale zároveň si ráznym pohybom siahajú vzájomne do rozkroku. Samy sa tak stávajú vizuálnym diagramom zložitosti identifikovateľných, eroticko-mocenských vzťahov (Stano). Funkciou masky teda nie je iba prekryvať či znejasňovať, ale tiež nahrádzať a zastupovať, poskytovať určitú alternatívu jasne viditeľného v podobe významuplného tajomstva či funkčnej obrazovej skratky.

Rudo Prekop, „človek obťažkaný vedomím“, ako o ňom už v roku 1988 napísala Anna Fárová⁵⁷⁰, transformuje ľudskú postavu za pomoci masky do charakteristických schém zvierat či fiktívnych hrdinov. Postavám zhotovuje zložité konštrukcie, často veštiace nebezpečenstvo – chvost škorpióna tvorí kosa dotýkajúca sa jeho čela, „Snívajúci hrdina“ sníva s ostňami v chrbáte, slimák vlečie obrátený stolík s hompálajúcou sa lampou. Na karneval sú však tieto prevleky nepoužiteľné. Zdá sa, akoby figúram každý zbytočný pohyb mohol spôsobiť nepohodlie, bolesť, či prinajmenšom rozpad ich veľmi „potemkinovsky“ vyrobeného modelu. A tak postavy, efektne nasvietené pred čistou stenou, trpne stoja, čupia, či sa vlečú, spoluúčinkujú na území medzi reálnym a nepredstaviteľným. Prekop tu nenápadne konštituuje svoj výtvarný jazyk, typický DIY estetikou podomácky vyrobených kulís na hranici medzi kostýmom a atribútom. Postavy na scéne náhle ustrnú v neprirodzenej póze, podporenej ostro vrhnutým pódiovým svetlom (zrejme prirodzeným vplyvom performatívnych umení rozvíjajúcich sa v rámci FAMU a DAMU). Inokedy autor zasahuje do papierového „tela“ obrazu, ktorého celistvosť narúša dodatočným dolepením kúska kartónu na miesto oblaku či pri práci v tmavej komore, kedy pridáva fotogram. S týmto následným vstupom počíta už pri komponovaní predkamerovej reality. Obsah fotografie tak metaforicky „vytŕča von“, alebo sa prepadá do vybielených hlbín fotogramu.

Jedným z vrcholných prejavov obrazotvornosti *Slovenskej novej vlny* sú momenty, keď sa predmet vylupuje zo svojej pôvodnej situácie a začína hrať na obraze hlavnú úlohu vo forme zátišia (Župník, Stano, Prekop). „*Čo by mohlo byť*

⁵⁷⁰ FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Tamtiež, s. 681.

*surreálnejšie než objekt, ktorý s minimálnym úsilím tvorí sám seba?*⁵⁷¹ Predmet na fotografiách Petra Župníka nie je iba kulisou, proprietou, atribútom. Je vecou – súcnom. Vyňatý z bežného kontextu funguje sám za seba, pričom svoju pôvodnú funkčnosť obrazovo presahuje. Prechádzka v Župníkových krajinách a interiéroch by sa dala nazvať stretnutím s *oživenými predmetmi* a *umrtnými bytosťami*. Kožušinovým golierom, zaveseným na zrkadle, autor opäť vdýchol líščieho ducha (*Bájk*); ploché srstnaté telá oživené domal'ovaným oranžovým odtieňom končia na fotografii vo svojej polovici, aby zatajili, že sú iba kúskom garderoby. Preto by sa azda usporiadanie predmetov tohto druhu skôr než *nature morte* dalo nazvať *stilleben* – tichý, stíchnutý život. Vo svojej podstate banálny priestor kuchyne – častý topos Župníkových fotografií – je zároveň i miestom mystérií: kuchynskej alchymie a archeológie, premien skupenstva, arcimbaldovských stretnutí na kuchynskom stole a následných bakchanálií. Rastliny, ovocie či zelenina predstavujú objekty na pomedzí predmetnosti. Vyňaté z kontextu prírody, kde rástli, dozrievali či padali, stávajú sa zátišíami.⁵⁷²

Za jeden z charakteristických znakov postmodernej situácie považuje Zygmunt Bauman rozpad „životného projektu“ na kaleidoskop samostatných epizód⁵⁷³. S tým zaiste súvisí aj fenomén koexistencie viacerých samostatných rozprávání, uzavretých vo forme jednotlivých obrazov či zreťazených do veľkolepých obrazových seriálov. V tomto zmysle a tiež v súvislosti so samotným princípom fotografického súboru, využitým úplne iným spôsobom, mal nespochybniteľný význam rozsiahly cyklus Mira Švolíka *Môj život človeka*. Sériovosť, sekvenčnosť a časozbernosť môžeme sčasti chápať ako odkaz sedemdesiatych rokov. Autor tu zdokonaľuje objavený zobrazovací princíp výškového snímania postavičiek ležiacich na dlažbe, ktorým sa neskôr preslávi. Pomocou múky, vápna, vody, dlaždíc či iných materiálov dotvára postavám dvojrozmerné prostredia, využívajúc pri tom avantgardný princíp skreslenia priestorovej hĺbky a redukciu na jeden obrazový plán. Formou „*zmrazenej pantomímy*“ či „*výtvarného epigramu*“⁵⁷⁴ predkladá kondenzovaný životný príbeh ľudskej bytosti na pokračovanie, so zjavnou radosťou z objavovania nových obrazových skratiek. Tento tvorivý princíp aplikovaný na figurálne kompozície (prototyp „fiktívneho dokumentu“?) ostro kontrastoval s vtedajšou predstavou o možnostiach výrazu „umeleckej fotografie“ a taktiež problematizoval vzťah fotoaparátu a skutočnosti. Daniela Mrázková a Vladimír Remeš sa v roku 1987 v súvislosti so Švolíkovými

⁵⁷¹ SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Paseka, Praha–Litomyšl 2002, s. 52–53. ISBN: 80-7185-471-9.

⁵⁷² FIŠEROVÁ, Lucia. *Peter Župník*. Tamtiež, s. 28–29.

⁵⁷³ BAUMAN, Zygmunt. Tamtež, s. 33.

⁵⁷⁴ BESKID, Vladimír. Tamtiež, s. 45–47.

fotografiami oprávnene obávajú: „Dvaja muži nesú vysoko nad hlavami vo vztýčených rukách dievča ako pôvabnú kladu. Sukňa, podobná plachte v bezvetrí, jej nehybne splýva dole, krídla, umne prikreslené jednoduchou čiarou, akú používajú karikaturisti, z nej robí čudnú vážku. Je to ešte stále – fotografia?“⁵⁷⁵

3.8 Telo ako znak / Rafinované erotično / Stretnutie kosoštvorca s pravítkom

Neboli by sme dôslední, ak by sme popri interpretáciách telesnosti vo vzťahu k priestoru či k fyzickému prežívaniu opomenuli u sledovaných autorov rozmer erotizmu. Postmoderné telo už nie je podrobené prísnej disciplíne ako „robotnícko-vojenské“ telo moderny. Dnes je predovšetkým orgánom spotreby, nástrojom rozkoše a odberateľom intenzívnych zážitkov z vonkajšieho sveta.⁵⁷⁶ O mužských i ženských aktoch fotografov „novej generácie“ píše v roku 1990 v podobnom zmysle V. Macek a A. Hrabušický. Podľa nich sú „impulzom k prejavu radosti z tela, jeho zmyslovosti a zmyselnosti, sú spôsobom jeho objavovania“.⁵⁷⁷ Tieto objavy však neprebiehajú celkom v súlade s dobovými, žánrovo nastavenými pravidlami harmonického zobrazovania nahej postavy. Práve naopak – akcentujú rozpad funkčnej telesnej štruktúry, parcializáciu tela na samostatne fungujúce znaky a jeho spätné skladanie podľa ľubovoľných kritérií. Integrita postmoderného tela sa rozrušuje a ono sa rozpadá do základných znakových skratiek. Zdvojuje sa a vyčleňujú sa z neho iné telá (Štrba, Stanko). Plynulý prechod ženského tela do mužského prienikom ich množín (pubické ochlpenie obrazovo fungujúce zároveň ako brada) vytvára nové bytosti, mutantov s úplne odlišným telesným určením.

Ako inovatívny tvorivý princíp využíva Tono Stano prácu s nevideným – tvarovú redukciu na siluetu s vystúpením dráždivého detailu, inokedy zase tvorbu ťažko poznateľnej skrumáže provokatívnych telesných tvarov. „Telo je predkladané ako multifunkčný mechanizmus, ktorý je schopný i úplne iracionálneho pohybu.“⁵⁷⁸ Častou elimináciou tváre, respektíve hlavy, sa vzdáva podpornej funkcie jej výrazu a o to väčší dôraz kladie na zdielnosť tela samotného a vzťahy, do ktorých vstupuje. Na niekoľkých fotografiách ho kombinuje

⁵⁷⁵ MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír. *Barevný svět: Jan Šágl & Jan Saudek & Miro Švolík*. Katalóg výstavy. KaSS Mariánské lázně 1987. Citované podľa: HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. Tamtiež, s. 50.

⁵⁷⁶ BAUMAN. tamtiež, s. 78.

⁵⁷⁷ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Tamtiež, s. 36.

⁵⁷⁸ JUŘÍKOVÁ, Magdalena. *Tono Stano*. Tamtiež, s. 16.

s predmetom – idúcim väčšinou „proti“ telu – a rozohráva pôsobivé významové hry (napr. vizualizovaná metafora tela „napnutého ako struna“ na fotografii *Zlobení*, 1985). Iná snímka ženského torza so sadou plastových trojuholníkov priviazanými medzi nohami evokuje nielen podvojnú chuť z erotiky/školskej pomôcky a z ublíženia spôsobeného ostrými hranami. Nevdojak tiež navodzuje prepojenie motívu plastových geometrických makiet používaných na hodinách geometrie s archetypálnym symbolom plodnosti – kosoštvorca. „*Hlavným motorom či východiskom Stanovej tvorby je totiž 'antikultúrne' ťaženie, je odmietanie a výsmech zo stereotypov skostnatelej či z obsahov vyprázdnenej kultúry*“ (...) *Dalo by sa povedať, že je spomedzi svojich rovesníkov vlastne najmoralistickejší.*“⁵⁷⁹

Obrazové narážky na sexuálnu aktivitu sa uskutočňujú s ešte väčším odstupom od fotografovanej témy. „Pridanie intenzity“ rozhodne nevedie k zvýšeniu pornografického obsahu fotografií. Na rozdiel od dnešnej doby, nasiaknutej virtuálnou pornografiou, obrazová skúsenosť mladých autorov v polovici 80. rokov s touto oblasťou bola pravdepodobne značne obmedzená, čo s ohľadom na ich tvorbu môžeme pokladať za pozitívum. Výtvarník Karol Pichler to vyjadril veľmi presne: „*Ide o poslednú generáciu, ktorá má v dospievaní prevažne reálny, fyzický vzťah k živému telu.*“⁵⁸⁰ Čerpanie z vlastnej obrazotvornosti a zážitkov bez prílišného zaťaženia schémami „užitej“ – pornografickej fotografie umožnilo rozpriestraniť vlastné predstavy z úzkeho teritória tela napríklad do krajiny (Župník). Sexuálna gymnastika na snímkach Mira Švolíka – svojho druhu „kamasutra“ či „znaková reč“ pohlavného aktu – sa pre nás akosi prirodzene včleňuje do poetického sveta jeho „postavičiek“, čím oslabuje mieru potenciálnej vulgárnosti na minimum. Zobrazenie felačnej aktivity by hádam ani nemohlo pôsobiť lyrickejšie.

V dokonale režírovaných veľkovýpravných scénach Vasila Stanka sú telá a rekvizity poprepletané do starostlivo premyslených priestorových vzťahov s takmer žiadnou návaznosťou na realitu. Ilúzia zvláštneho korporálneho mechanizmu absorbujúceho do seba atribúty odľudšteného prostredia je totalitne viazaná na jeden uhol pohľadu, na presnú polohu fotoaparátu. Tento jediný pevný bod nám umožní vnímať i čisto optické spojitosti medzi navzájom nesúvisiacimi obrazovými plánmi. Paradoxne, použitím tvrdého bleskového svetla a industriálnych rekvizít (drôty, tehly, dosky, starý nábytok, vybavenie továrne...) sa kompozície zdajú byť zvláštne živé, pulzujúce, náhodné a prechodné, rozpadajúce sa len sekundu po tom, ako zaznie zvuk spúšte. Čistotu ateliérového prejavu tu strieda „barbarstvo hmoty“. Stankove snímky sú „*fotografickými*

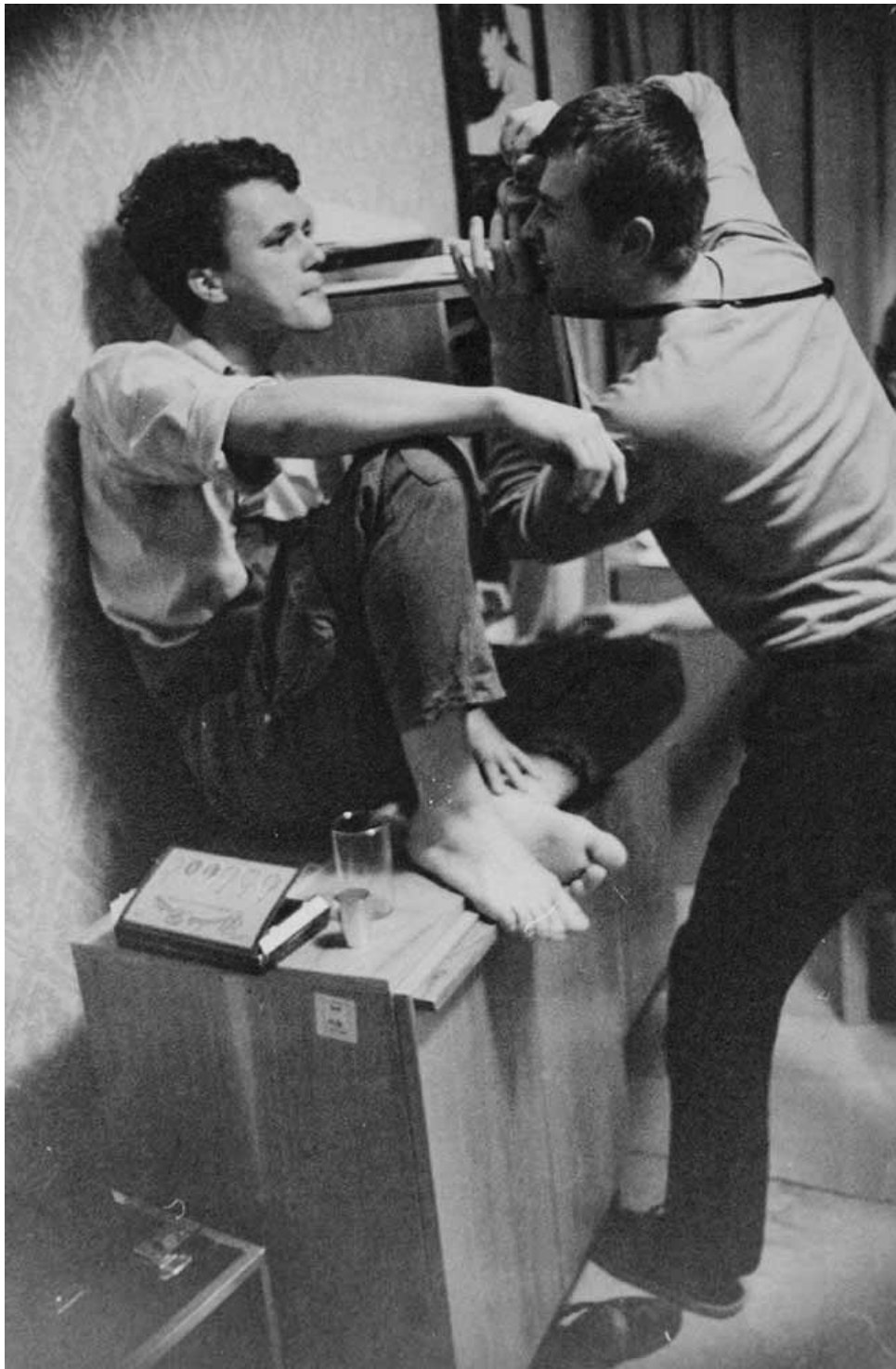
⁵⁷⁹ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Tamtiež, s. 48.

⁵⁸⁰ Rozhovor s Karolom Pichlerom. Bratislava, 4. 11. 2014.

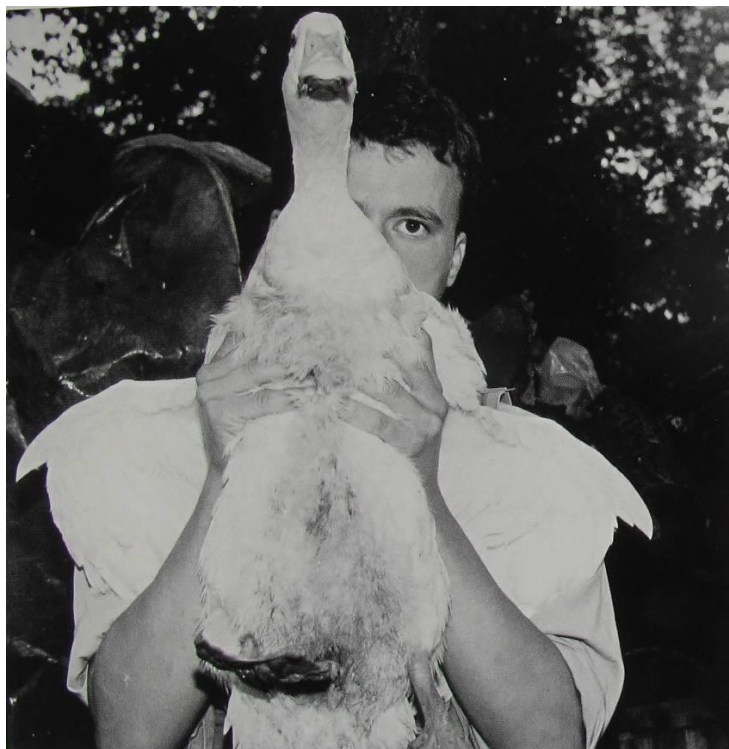
*zostupmi do sveta snov, úzkostí, do sveta rudimentárnej archetypálnej brutality*⁵⁸¹, do miest, kde sa postavy menia na tajomné runy a konár vztýčený medzi nohami ženy na falus. Rituálny charakter fotografiám dodáva aj ich dôraz na vytváranie doslova elektrizujúceho napätia v medzipriestoroch ohraničených povyzliekanými telami.

Špecifickým teritóriom znakovej reči tela sa môže stať i telo samotné, užívané ako podklad pre výtvarné intervencie. Telo sa tu chápe ako tvarovaný blindrám s napnutou kožou, na ktorú autor pomocou skratkovitej kresby či asambláže prekresľuje to, „čo o tele vie“ (Stano, Pavlík) v ďalšom prípade ju pokrýva vedeckým nákresom mapy sveta (Varga). Fotografiu nahej mladej ženy obrátenej chrbtom k nám urobil Jano Pavlík v troch verziách, na všetkých troch má na lopatkách nakreslené prsia. Na ústrednej z nich si svoje prsia pridrižiava dlaňami, no zozadu to môžeme len tušiť. Snaží sa ich zakryť alebo skôr na ne upozorniť? Ide o nevinnú koketériu alebo o desivú skicu chirurga? Chvíľami máme pocit, že sa žena okázalo vystavuje či dokonca provokatívne ponúka našim pohľadom, no v rovnakom momente sa od nás odkláňa a cudne chúli do seba, netušiac možno ani, čo jej vzadu nezbedný autor nakreslil. Alebo ukazuje zvedavému divákovi „dlhý nos“? Obraz tela sa odpája od hmoty a žije si vlastným životom. Španielsky spisovateľ Ramon Gomez de la Serna povedal už v prvej polovici dvadsiateho storočia: „*Básníci, mluví-li o smrti, hovoří o místě bez nader.*“ Jano Pavlík hovoril možno práve o nej.

⁵⁸¹ HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia 1925–2000*. Tamtiež, s. 352.



Obr. č. 51.: Neznámy autor © archív Mira Švolíka



Obr. č. 52.–53.: Zraniteľné brnenie, 1983 © Tono Stano

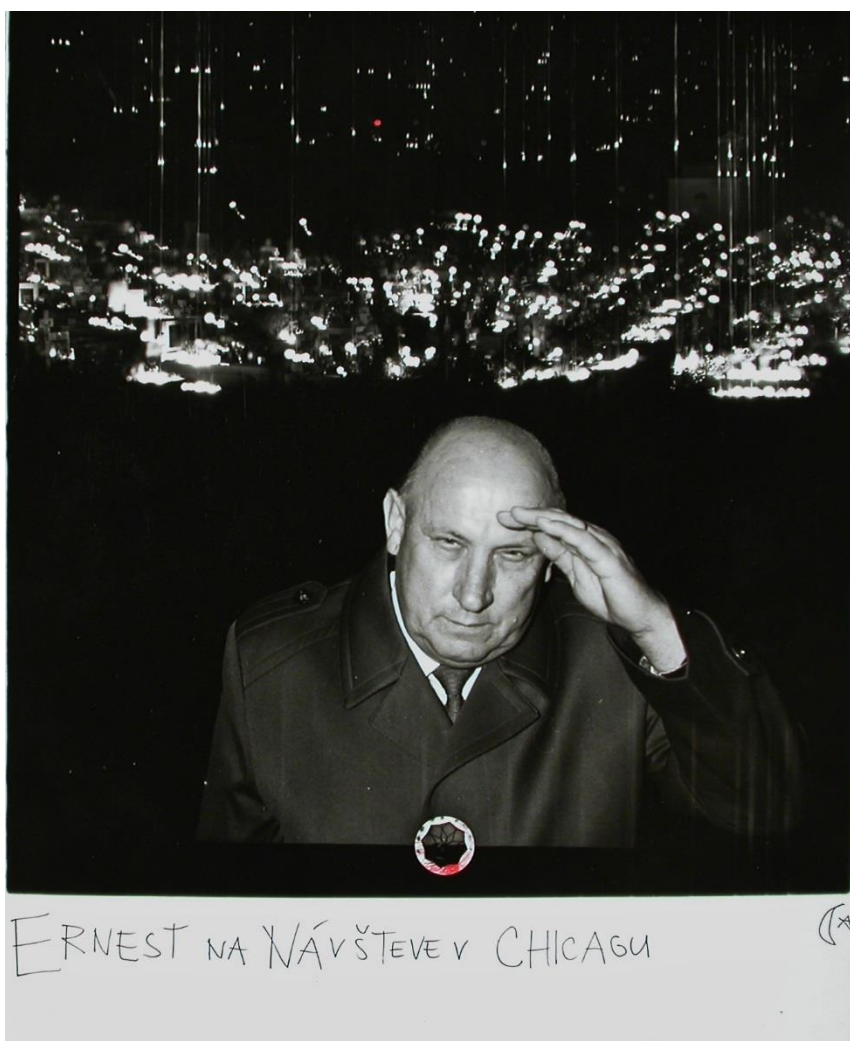


Obr. č. 54.: Legitky, 1984 © Rudo Prekop

Obr. č. 55.: Videl som smrť, 1984/89 © Peter Župník



*Obr. č. 56.–57.: ja Martin Š., ja Laco T. ; ja Juraj J., ja Martin Š., 1989
© Martn Štrba*



Obr. č. 58.: Praha, pamäti noci, 1983 © Peter Župník

Obr. č. 59.: Ernest na návšteve v Chicagu, 1984/89 © Jano Pavlík



Obr. č. 60.: Kontakt s Mirom Š, 1988 © Kamil Varga

Obr. č. 61.: Bez názvu, 1985 © Miro Švolík



Obr. č. 62.: Dvojice, 1984 © Vasil Stanko

Obr. č. 63.: Možnosti pokoje II., 1982 © Tono Stano



Obr. č. 64.: Sen, 1986 © Kamil Varga

Obr. č. 65.: Bez názvu, 1984 © Rudo Prekop



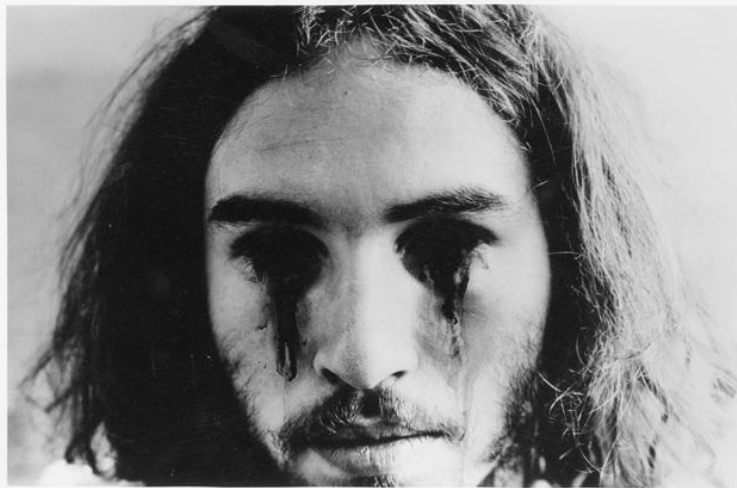
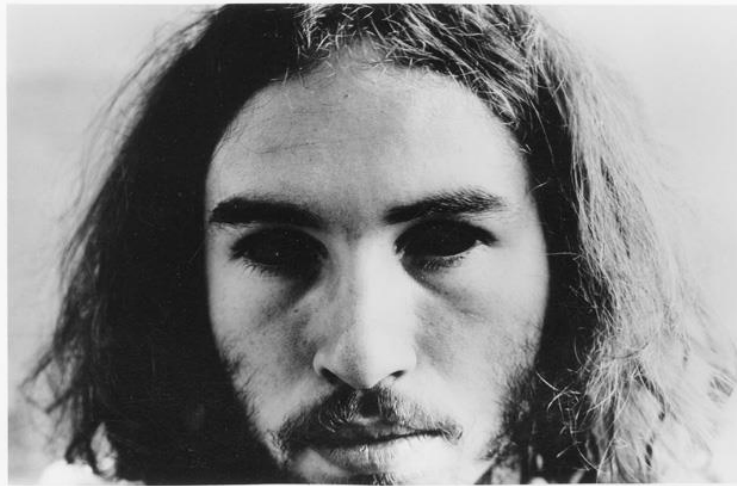
Obr. č. 66.: Polospiaca Alica s autíčkom a iné veci, 1984–1987 © Jano Pavlík

Obr. č. 67.: Ernest nad Alicou a maličkým šašom., 1984–1987 © Jano Pavlík

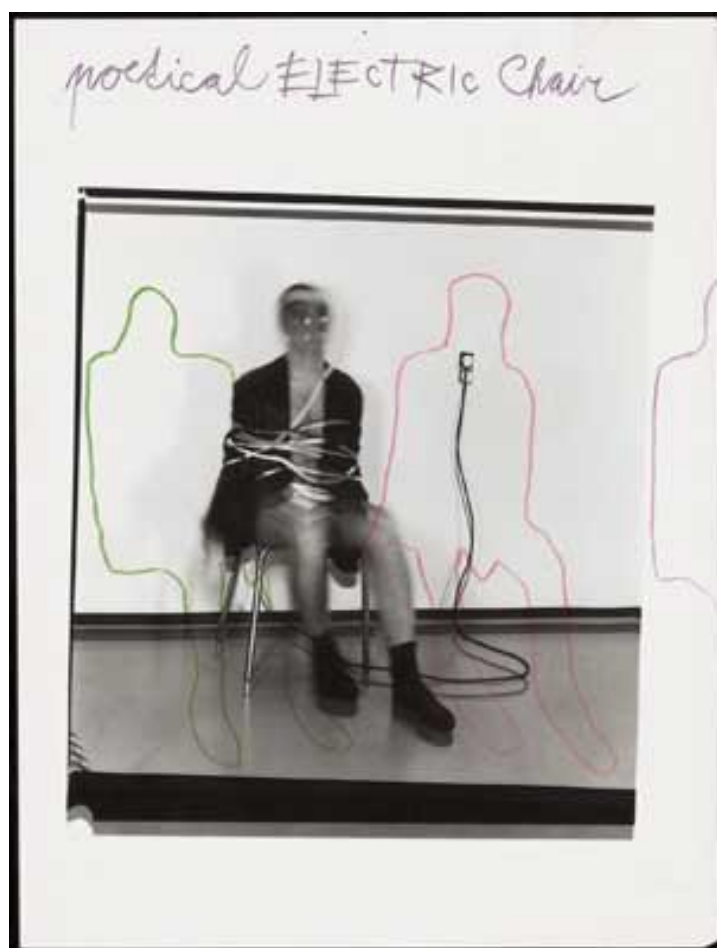


Obr. č. 68.: Anjel, 1983 © Tono Stano

Obr. č. 69.: Kto to je?, 1984 © Tono Stano



Obr. č. 70.–71.: Dážd' I. – II., 1983 © Kamil Varga



Obr. č. 72.: Bezhlavo, 1987 © Martin Štrba

Obr. č. 73.: Poetical Electric Chair, 1983–1987 © Jano Pavlík



Obr. č. 74.: Asistentka záhradníka, 1986 © Martin Štrba

Obr. č. 75.: Záhradník, 1987 © Martin Štrba



Obr. č. 76.: Škorpión, 1988 © Rudo Prekop

Obr. č. 77.: Mám rád rozprávky, 1985/2002 © Peter Župník



Obr. č. 78.: Útek v pravom uhle, 1985 © Tono Stano

Obr. č. 79.: Bez názvu, 1983–1987 © Jano Pavlík



Obr. č. 80.: Ako zaobchádzať s domorodcami, 1989/90 © Vasil Stanko

Obr. č. 81.: Bez názvu, 1985 © Miro Švolík

4. Krátky text o texte namiesto záveru

Pri letnom pohľade dozadu, na text napísaný za posledný rok, si i čisto vizuálne uvedomujem, do akej miery je hlboko zakorenený „pod čiarou“. V niektorých jeho častiach sa dokonca môže zdať, akoby sa jeho pravý význam odohrával práve tam a text len občas súvislejšie vyrašil do pripraveného priestoru stránky ako viditeľný dôsledok skrytých súvislostí, pripravený na analýzu. Text „pod čiarou“ je text obsahujúci informácie, ktoré sú z istých dôvodov pokladané za marginálne, menej podstatné, odvádzajúce pozornosť, žánrovo nekompatibilné, nevedecké, príliš podrobné, neoveriteľné alebo iným spôsobom oslabujúce tkanivo textu. A predsa. Nevystihujú práve tieto „neviditeľné rozprávania“ pravú podstatu fenoménov, ktoré sa pyšne núkajú ako kvetiny v nami obrábaných záhradách?

Dovolím si osobnú spomienku z útleho detstva. Čupím v predzáhradke domu svojich prarodičov a usilovne „sadím“ do pripravenej hriadky sedmikrásky pred chvíľou natrhané na lúke za domom. Moja záhradka vyzerá pekne, som s ňou spokojná. Tento obraz, neviem prečo, ma sprevádza dodnes a často si naň spomeniem práve v súvislosti s umením. Popisy toho, čo je „nad zemou“, akoby už úplne neuspokojovali, práve preto, že zapichnúť do zeme je možné čokoľvek. Uchopenie vonkajších, čiastkových javov ešte samo o sebe neznamená nič alebo len veľmi málo.

Ako to súvisí so *Slovenskou novou vlnou*? Podstatne. Už na úplnom začiatku, pri tvorbe konceptu výstavy a vlastne celého „premýšľania o vlne“ padlo rozhodnutie ísť k týmto koreňom, a to i za cenu reálneho rizika, že stonky skončia kúsok pod zemou. Pre mňa osobne to znamenalo podujať sa overiť charakter tvorby, ktorá mi bola svojou afektovanosťou a častou krčovitosťou skôr cudzia. Prvá fáza, ktorú predstavoval výskum v autorských archívoch, ma dosť prekvapila a na základe nečakane „vykopaného“ sa začali odkrývať koreňové systémy, podstatne odlišné od urbanizmu záhrady. Štruktúra koreňov, hlúz, zárodkov, i slepých výhonkov, postranných koreňov i koreňových vláskov začala naraz dávať zmysel i tomu „navonok“, len bolo potrebné záhradu trochu prekopáť.

Tento prístup bol zvolený intuitívne, podľa skutočnej povahy vecí. Rozhodla som sa vzdať sa automatických umeleckohistorických pozícií a vybudovať text „zdola“ – povedané inak – zostúpiť s autormi „pod čiaru“, kde sa v osemdesiatych rokoch nepretržite nachádzali a overiť autenticitu ich obrazov na pozadí autenticity dobových textov a inštitúcií. Porozumieť dobovému kontextu a na základe neho sa pokúsiť o re-interpretácie videného.

Z mojho bádania vyplynuli tri (pre mňa) podstatné skutočnosti:

Vo fenoméne *Slovenskej novej vlny* bol (a stále s nebývalou rezistenciou je) hlboko zakorenený vzťah k „slovenskému“, ktorý sa ale podľa všetkého „vyzrážal na povrch“ práve vďaka podmienkam, v ktorých sa autori ocitli. To znamená vďaka českému prostrediu, vďaka jeho kultivácii, z ktorej si vzali iba toľko, aby ňou mohli ďalej vzdorovať a tiež vďaka kolektívnej energii, ktorú získali ako identifikovateľná „skupina“. A v nemalej miere i vďaka určitým princípom slobody tvorby osvojeným v ideálnom veku na slovenských stredných školách (od pedagógov, taktiež vymedzujúcich sa voči dedičstvu FAMU). V tomto zmysle môžeme povedať, že fenomén *Slovenskej novej vlny* bol vyformovaný neustálym narážaním tradície a invencie, kultivácie a rudimentárnosti, ktorá mala obojstranný pozitívny účin. Z tohto hľadiska je skutočne *Slovenská nová vlna* fenoménom (a azda i produktom) českého prostredia, avšak stále na základe toho, že zostala nepoučiteľne slovenská.

Podobne môžeme povedať o jej princípoch imaginatívnosti, poetičnosti a pozitivite. Áno, tieto pojmy v daných súvislostiach fungujú, ale iba vo vzťahu ku svojim protikladom. Rozpriestranenie imaginatívnych svetov je možné iba vtedy, keď sú obrazy (aspoň niektoré) znepokojivo reálne. Keď predstava nie je plne odtrhnutá od reality, ale odvíja sa od nej a keď sen nie je čistou fantazmagóriou, ale preniká do skutočnosti v lucidnom snení, keď presné hranice skutočnosti a predstavy už nedokážu v obrazoch oddeliť ani sami autori. Poetičnosť, smiech a pozitivita sú uveriteľné len na pozadí melanchólie, kľča, vypätia ústiaceho v grotesknosť. Prelínanie prudko osobného s dobovo vycíteným vyžaduje autorskú odvahu.

Postmoderné formalistické hry s ľudským telom (i telom obrazu) boli možné len vďaka pevnému autorskému statusu, zdôrazňujúcemu vytrvalo svoju maskulínnu povahu. Zotrvávanie na týchto, v princípe modernistických, pozíciách (formálne majstrovstvo získané na akadémii) upevňovaných rozvíjaním osobných mytológií (i prostredníctvom výstav a textov) potom umožňovalo v podstate neobmedzené pole možností umeleckých prejavov – dokonca aj takých, ktoré rozkladali žáner – bez podstupovaného rizika, že by boli z princípu odmietnuté ako autorsky nepresvedčivé.

So *Slovenskou novou vlnou* som strávila takmer päť rokov života. (Ak počítam svoje štúdie i v monografiách jednotlivých autorov – Peter Župník a Miro Švolík, tak i omnoho viac). Moje stretnutia s informáciami sa odohrávali v tichu knižníc, pri listovaní zašlými listami starých ročníkov *Revue fotografie*, ale aj počas živého nočného skypovania s autormi. Do pamäti sa mi zapísal predovšetkým posledný rok naplnený intenzívnym písaním na miestach, ktoré sa do textu i zvláštnym spôsobom premietli. Dve z kapitol (týkajúce sa slovenského mýtu, krajiny, imaginácie a poézie) boli napísané v lete 2015 na záhrade za domom a v ovocnom sade kapucínskeho kláštora na pražskej Lorete. Ďalšie kapitoly vznikli v priebehu

jesene, zimy 2015 a jari 2016 prevažne v kaviarni Tungsram. Písanie o týchto autoroch a ich dobe, písanie o fotografiách, ktoré vytvorili a i písanie o mojom vlastnom písaní pre mňa bolo fascinujúcim „ponorom pod čiaru“ cudzích, ale i vlastnej mysle.

V Brne, 10. 4. 2016.

Lucia L. Fišerová

Zoznam použitých fotografií

Obr. č. 1. – 2.: *Výstava medziodborových maturitných prác Strednej umelecko-priemyslovej školy v Dome odborov v Košiciach. Na spodnej fotografii (zľava) Ivo Gil, Fero Tomík a Jaroslav Rajzík, 1978 © Ivo Gil*

Obr. č. 3.–5.: *Dvere na internáte Sázava, 1983 © Miro Švolík*

Obr. č. 6.: *Šmokov vzorník úpravy inštrukčných tabulí. Z príručky Škola fotografie © archív autorky*

Obr. č. 7.: *Realizácia tabule V3 – Rudo Prekop © archív autorky*

Obr. č. 8.: *„Sprievodka cvičení“ ako grafický motív na obale knihy cvičenia Homo Faber – Rudo Prekop © archív autorky*

Obr. č. 9.: *Výlet Katedry fotografie na Spiš (zľava) Peter Župník, pracovníčky sekretariátu, Ján Šmok, 1983 © Jan Pohribný*

Obr. č. 10.: *Bez názvu, 1984 © Miro Švolík*

Obr. č. 11.: *Stará slovenská vlna, 1991–1993 © Peter Župník*

Obr. č. 12.: *Východný vietor, 1986 © Kamil Varga*

Obr. č. 13.: *Špania dolina, 1984 © Miro Švolík*

Obr. č. 14.: *Na štátnej hranici (Župník, Švolík, Stanko), 1983 © Peter Župník*

Obr. č. 15.: *Vianoce, 1988/1998 © Peter Župník*

Obr. č. 16.: *Husi strácajú len perie, 1981/1989 © Peter Župník*

Obr. č. 17.: *Obrázky zo Slovenska, 1989 © Miro Švolík*

Obr. č. 18.: *K mojej rodnej hrude zeme, 1986 © Miro Švolík*

Obr. č. 19.: *A loď pláva, 1985/1993 © Peter Župník*

Obr. č. 20.: *Stačilo, aby som letel, 1986 © Miro Švolík*

Obr. č. 21.: *Moja bielo-čierno-biela, 1985 © Rudo Prekop*

Obr. č. 22.: *Cesty svetla, 1983 © Kamil Varga*

Obr. č. 23.: *Jesenná psychoterapia a iné skúsenosti, 1989 © Kamil Varga*

Obr. č. 22.: *Autoportét s krajinou I, 1985 © Vasil Stanko*

- Obr. č. 23.: *Autoportét s krajinou II*, 1985 © Vasil Stanko
- Obr. č. 24.: *Dívka a kámen*, 1974 © Rostislav Košťál
- Obr. č. 25.: *Ateliérový akt, 80. roky* © Ján Šmok
- Obr. č. 26.: *Typológia poprsí pre fotografiu aktu*, (z knihy *Akt vo fotografii*, 1986) © Ján Šmok
- Obr. č. 27.: *Priklad nesprávneho aktu* (z knihy *Akt vo fotografii*, 1986) © Ján Šmok
- Obr. č. 27.: *Giorgione, Spiaca Venuša, 1510*
- Obr. č. 28.: *Venuše nespí*, 1982–83 © Tono Stano
- Obr. č. 29.: *Dynamický komplex*, 1984 © Tono Stano
- Obr. č. 30.: *Tono*, 1982–83 © Tono Stano
- Obr. č. 31.–33.: *Miestnosť číslo 5*, 1985 © z archívu P. Župníka a M. Švolíka
- Obr. č. 34.–35.: *Bytová výstava Pštrossova ulica*, 1984 © Peter Župník
- Obr. č. 36.–37.: *Galerie Fotochema* © Peter Župník
- Obr. č. 38.–39.: *Slovenský rozhlas. Slovenská fotografia 80. rokov*, 1989 © Ľubo Stacho
- Obr. č. 40.: *Rockfest*, 1985 © Peter Župník
- Obr. č. 41.: *Tělo v československé fotografii 1900–1986* © archiv autorky
- Obr. č. 41.–44.: *Slovenská nová vlna. 80. léta. Dům umění Praha*, 2014 © Tomáš Pospěch
- Obr. č. 45.–46.: *Bez názvu*, 1987 © Jano Pavlík
- Obr. č. 47.: *Edoard Manet, Raňajky v tráve*, 1863
- Obr. č. 48. (a-e): *Akt*, 198–1983 © Tono Stano
- Obr. č. 49.: *Bez názvu*, 1968 © Pavel Hudec-Ahasver
- Obr. č. 50.: *Môj horizont*, 1984 © Rudo Prekop
- Obr. č. 51.: *Neznámy autor* © archív Mira Švolíka
- Obr. č. 52.–53.: *Zraniteľné brnenie*, 1983 © Tono Stano

- Obr. č. 54.: Legitky, 1984 © Rudo Prekop*
- Obr. č. 55.: Videl som smrť, 1984/89 © Peter Župník*
- Obr. č. 56.–57.: ja Martin Š., ja Laco T.; ja MŠ., ja Juraj S. 1989 © Martn Štrba*
- Obr. č. 58.: Praha, pamäti noci, 1983 © Peter Župník*
- Obr. č. 59.: Ernest na návšteve v Chicagu, 1983–1987 © Jano Pavlík*
- Obr. č. 60.: Kontakt s Mirom Š, 1988 © Kamil Varga*
- Obr. č. 61.: Bez názvu, 1985 © Miro Švolík*
- Obr. č. 62.: Dvojice, 1984 © Vasil Stanko*
- Obr. č. 63.: Možnosti pokoje II., 1982 © Tono Stano*
- Obr. č. 64.: Sen, 1986 © Kamil Varga*
- Obr. č. 65.: Bez názvu, 1984 © Rudo Prekop*
- Obr. č. 66.: Polospiaca Alica s autíčkom a iné veci, 1984–1987 © Jano Pavlík*
- Obr. č. 67.: Ernest nad Alicou a maličkým šašom, 1984–1987 © Jano Pavlík*
- Obr. č. 68.: Anjel, 1983 © Tono Stano*
- Obr. č. 69.: Kto to je?, 1984 © Tono Stano*
- Obr. č. 70.–71.: Dážď I. – II., 1983 © Kamil Varga*
- Obr. č. 72.: Bezhlavo, 1987 © Martin Štrba*
- Obr. č. 73.: Poetical Electric Chair, 1983–1987 © Jano Pavlík*
- Obr. č. 74.: Asistentka záhradníka, 1986 © Martin Štrba*
- Obr. č. 75.: Záhradník, 1987 © Martin Štrba*
- Obr. č. 76.: Škorpión, 1988 © Rudo Prekop*
- Obr. č. 77.: Mám rád rozprávky, 1985/2002 © Peter Župník*
- Obr. č. 78.: Útek v pravom uhle, 1985 © Tono Stano*
- Obr. č. 79.: Mám rád rozprávky, 1985/2002 © Jano Pavlík*
- Obr. č. 80.: Ako zaobchádzať s domorodcami, 1989/90 © Vasil Stanko*
- Obr. č. 81.: Bez názvu, 1983–1987 © Jano Pavlík*

Zoznam použitej literatúry (výber)

KNIŽNÉ PUBLIKÁCIE:

AJVAZ, Michal. *Tajemství knihy*. Petrov, Brno 1997. ISBN 80-7227-004-0.

BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990. ISBN 80-220-0005-1.

BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Malvern, Praha 2010. ISBN 978-80-86702-71-1.

BAKOŠ, Ján. *Umelec v klietke*, SCCA, Bratislava 1999. ISBN 80-968089-3-1.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Slon, Praha 2002. ISBN 80-86429-11-3.

BENICKÁ, Lucia. *Kamil Varga – Špirály*. Dom fotografie, Poprad 1993.

BERGER, John. *O pohledu*, Agite Fra, Praha 2009. ISBN 9788086603810.

BESKID, Vladimír. *O Švolíkovi, technike a poetike*. In: *Cesta do středu*. Argo, Praha 2005. ISBN 80-7203-692-0.

BĚLOHRADSKÝ, Václav. *O postmoderní době*. In: ŠEVČÍK, Jiří; NEKVINDOVÁ, Terezie; MORGANOVÁ, Pavlína; SVATOŠOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1980–2010*, VVP AVU, Praha 2011. ISBN 978-80-87108-26-0.

BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. KANT, Praha 2010. ISBN 978-80-86970-015-1.

BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Akt v české fotografii*, KANT, Praha 2000. ISBN 80-86217-35-3.

BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace a kultura*. Univerzita Karlova, Karolinum, Praha 1996. ISBN 80-7184-162-5.

BOROZAN, Věra; KORECKÝ, David; PAVLÍKOVÁ-BYRNE, Monika. *Jano Pavlík*. Agite/Fra, Praha 2005. ISBN 80-86603-18-0.

CÍSAŘ, Karel. (ed.). *Co je to fotografie?* Hermann & synové, Praha 2004.

- DUFEK, Antonín. *Fotografie 1970–1989*, in: ŠVÁCHA, Rostislav; PLATOVSÁ, Marie (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*. Academia, Praha 2007. ISBN 978-80-200-1489-4.
- DUNCAN, Carol. *MoMiny maminy*. In: PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena*. One Woman Press, Praha 2002. ISBN 80-86356-16-7.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Agite/Fra, Praha 2009. ISBN 978-80-86603-80-3.
- DUFEK, Antonín. *Fotografie 1970–1989*. In: *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958–2000*. Academia, Praha 2007. s. 753–788. 978-80-200-1489-4.
- FÁROVÁ, Anna. In: *Cesta do středu*. Argo, Praha 2005. ISBN 80-7203-692-0.
- FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Torst, Praha 2009. ISBN 978-80-7215-369-5.
- FIŠEROVÁ, Lucia L. *Peter Župník*. Torst, Praha 2010. ISBN 978-80-7215-400-5.
- FIŠEROVÁ, Lucia L.; POSPĚCH, T.: *Slovenská nová vlna. 80. léta*, KANT, Praha 2014. ISBN 978-80-7437-123-3.
- FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. Český spisovatel, Praha 1993. ISBN 80-202-0410-5.
- FINK, Eugen, *Oáza štěstí*. Mladá Fronta, Praha 1992. ISBN 80-204-0224-1.
- FOUCAULT, Michel. *Sen a obraznost*. Dauphin, Liberec 1995. ISBN 80-901842-1-9.
- FRIEDMAN, M. David. *On. Kulturní historie penisu*, Columbus, Praha 2003. ISBN 80-7249-145-8.
- GABLIK, Susi. *Selhala moderna? Votobia*, Praha 1995. ISBN 80-85885-20-4.
- HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. Akropolis, Praha 2006. ISBN 80-86903-31-1.
- HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst*. H&H, Praha 1997. ISBN 80-86022-04-8.
- HORÁK, Ondřej. *Pohled do akvária. 80. léta v českém výtvarném umění*. In: HORÁK, Ondřej (ed.). *Místa počínu*, Komunikační prostor Školská 28, Praha, nedatované. ISBN 978-80-254-8775-4.

HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia 1925–2000*, Fotofo, SNG, Bratislava 2001. ISBN 80-8059-058-3.

HRABUŠICKÝ, Aurel. *Okrajová kultúrna křižovatka ako pôda slovenského mýtu*. In: Kolektív autorov. *Slovensky mýtus*. SNG, Bratislava, 2006, s. 31. ISBN 80-8059-118-0.

JABLONSKÁ, Beata. *Ján Krížik. LXX*. Fotofo, Bratislava 2013. ISBN 9788085739640.

JUŘÍKOVÁ, Magdalena. *Tono Stano*. Torst, Praha 2005. ISBN 80-7215-247-5.

KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době*. Argo a Národní galerie v Praze, Praha 2000. ISBN 80-7203-252-6.

Kolektív autorov: *Ponořena do Léthé* (sborník), Desktop Publishing UK FF, Praha 2003. ISBN 80-7308-053-2.

KROUTVOR, Josef. *Hlava Medusy*. Jazzpetit, Praha 1986. Brož.

KROUTVOR, Josef. *Fotografie jako mýtus*. Pulchra, Praha 2013. ISBN 978-80-87377-53-6.

MACEK, Václav. *Vasil Stanko*. Friedlaenderová/Friedlaender, Praha 2002.

MACEK, Václav. *Tono Stano*. Osveta, Martin 1990. ISBN 80-217-0231-1.

MACEK, Václav. *Miro Švolík – Jedno telo jedna duša*. Osveta, Martin 1992. ISBN 80-217-0478-0.

MACEK, Václav. *Rudo Prekop*. Osveta, Martin 2004. ISBN 8021705051.

MACEK, Václav. *Kamil Varga*. Fotofo, Bratislava 1997. ISBN 80-85739-11-9.

MACEK, Václav. *Peter Župník*. Osveta, Martin 1993, nestranečné. ISBN 8021705590.

MACEK, Václav. *Slovenská imaginatívna fotografia. 1981–1997*. Fotofo, Bratislava 1998. ISBN 80-85739-14-3.

MACURA, Vladimír. *Šťastný věk*. Academia, Praha 2008. ISBN 978-80-200-1669-0.

MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír. *Cesty československé fotografie*. Mladá fronta, Praha 1989. ISBN 80-204-0015-X.

OBRIST, Hans-Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. GASK, Kutná hora 2012. ISBN 978-80-7056-167-6.

ORAVCOVÁ, Jana. *Ekonomie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*. Slovart, VŠVU, Bratislava 2011. ISBN 978-80-556-0439-8.

ORIŠKOVÁ, Mária. *Dvojhlasné dejiny umenia*. Petrus, Bratislava 2002. 80-88939-51-8.

PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditeľná žena*, One Woman Press, Praha 2002. ISBN 80-86356-16-7.

PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Design: Aktualita, nebo věčnost?* VŠUP, Praha 2005. ISBN 80-86863-05-0.

PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Tělo a fotograie*, PHP, Praha 1998

PERROT, Eric; WELLNER, Michael; ŽUPNÍK, Peter. *Praha. Paměti noci*. České centrum, Paříž 2003.

POSPĚCH, Tomáš. *Myslet fotografii*. Positif, Praha 2014. ISBN 978-80-87407-05-9.

POSPĚCH, Tomáš. (ed.) *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, DOST, Praha 2010. ISBN 978-80-87407-01-1.

SCRUTON, Roger. *Estetické porozumění*. Barrister&Principal, 2005. ISBN 80-85947-92-7.

SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota*, OIKOYMENH, Praha 2006. ISBN 80-7298-097-1.

SKÁLA, Ivan. *Máj země*. Československý spisovatel, Praha 1950.

SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Paseka, Praha – Litomyšl 2002. ISBN 80-7185-471-9.

ŠEVČÍK, Jiří; MORGANOVÁ, Pavlína; DUŠKOVÁ, Dagmar (eds.). *České umění 1938–1989*, Academia, Praha 2001. ISBN 80-200-0930-2.

ŠEVČÍKOVÁ, Jana; ŠEVČÍK, Jiří. *Texty*. VVP AVU, Tranzit, Praha 2010. ISBN 978-80-87259-08-5.

ŠTEFANČÍKOVÁ, Alica. *Vasil Stanko. Jak zacházet s domorodci*. Kvadrata, Praha 1991. ISBN 80-85051-01-X.

- ŠMOK, Ján. *Akt vo fotografii*. Osveta, Martin 1986.
- ŠMOK, Ján. *Škola fotografie*. Krajské kulturní středisko Ústí nad Labem.
- ŠMOK, Ján. *Ako sa dívať na fotografiu*. Ústí nad Labem 1969.
- ŠMOK, Ján. *Za tajomstvami fotografie*. Osveta, Martin 1975.
- VOJVODÍK, Josef. *Povrch, skrytosť, ambivalence*, Argo, Praha 2008. ISBN 978-80-257-0020-4.
- YALOMOVÁ, M.: *Dějiny řadra*, Rybka Publishers, Praha 1999. ISBN 80-86182-92-4.
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav; VOSTRÝ, Jaroslav. *Obraz a příběh. Scéničnosť ve výtvarném a dramatickém umění*. KANT, Praha 2008. ISBN 978-80-86970-86-8.
- YALOMOVÁ, M.: *Dějiny řadra*, Rybka Publishers, Praha 1999. ISBN 80-86182-92-4.

KATALÓGY VÝSTAV:

- DUFEK, Antonín. *Československá fotografie z let 1968–1970 / Výběr prací Josefa Sudka*, Moravská galerie v Brně, 6. 10. – 30. 11. 1971.
- DUFEK, Antonín. *Československá fotografie 1971–1972 / Ján Halaša*, Moravská galerie v Brně, 1973.
- DUFEK, Antonín. *Fotografie absolventů FAMU*, Dům pánů z Kunštátu, Brno, 1985, nestraneň.
- DUFEK, Antonín. *Třetí strana zdi*, KANT, Praha 2008, nestraneň. ISBN 978-80-86970-84-4.
- DUFEK, Antonín. *Vize*. Dům umění města Brna, 1988, nestraneň.
- DUFEK, Antonín. *27 Contemporary Photographers from Czechoslovakia*. The Photographers' Gallery, Londýn, 1985.
- DUFEK, Antonín. *V čase*. Bratislava, Praha, Cheb 1985.
- DUFEK, Antonín. *Tělo v československé fotografii 1900–1986*, Muzeum Kroměřížska, Kroměříž 1986.

- DUFEK, Antonín. *Okamžik*. Brno 1987.
- FÁROVÁ, Anna. *Hra na čtvrtého*. Fotochema, Praha 1986.
- FÁROVÁ, Anna. *11*. Praha 1988.
- FÁROVÁ, Anna. *37 fotografií na Chmelnici*. Praha 1989.
- FÁROVÁ, Anna; KUDLACEK, Martina. *Positivita / Positivität. Zeitgenössische Fotografie aus der Tschechoslowakei 1989/90*. (Texty Anna Fárová a Martina Kudlacek), Verein zur Förderung künstlerischer Fotografie, Wien 1990.
- FIŠEROVÁ, Lucia L., POSPĚCH, Tomáš. *Slovenská nová vlna. 80. léta*. KANT, Praha 2014. ISBN 978-80-7437-123-3.
- Fotografie na okraji*. Galerie Fotochema, Praha 1984.
- Fotografie absolventů FAMU*. FAMU a UPM, Praha 1987.
- HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav. *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*. Zväz slovenských výtvarných umelcov, Bratislava 1989.
- KOKLESOVÁ, Bohunka. *Fiktívne svety fotografie*. In: JABLONSKÁ, Beata. (ed.) *80' postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985–1992*. Slovenská národná galéria, Bratislava 2009. ISBN 978-80-8059-140-3.
- Kolektív autorov: *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*, SNG, Bratislava 2002. 80-8059-073-7.
- LENDELOVÁ, Lucia; POSPĚCH, Tomáš; RIŠLINKOVÁ, Helena. *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*. Muzeum umění, Olomouc 2002. ISBN 80-85227-50-9.
- LINHARTOVÁ, V.; ŠMEJKAL, F. *Imaginativní malířství 1930–1950. Katalóg výstavy*. Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, 1964.
- MACEK, Václav. *Slovak Staged Photography*. Stockholm 1991.
- MACEK, Václav. *Fenomén slovenskej fotografie*. In: MACEK, Václav (Ed.). *Súčasná slovenská fotografia. Slovak Contemporary Photography*. Bratislava, SKZ MK SR 1991.
- MOUCHA, Josef (ed.). *Česká a slovenská fotografie dnes*, edice Revue fotografie, sv. 1, Orbis, Praha 1991, s 20. ISBN 80-235-0020-1.

MRÁZKOVÁ, Daniela; REMEŠ, Vladimír. *Barevný svět: Jan Ságl & Jan Saudek & Miro Švolík*. KaSS Mariánské lázně 1987.

MUSILOVÁ, Helena. *Reflexe*, FAMU, Praha 2005.

PÁTEK, Jiří. *Příjemné závislosti*, Moravská galerie, Brno 2009. ISBN 978-80-7027-203-9.

POSPĚCH, Tomáš. Miloslav Stibor. MU Olomouc 2007. ISBN 978-80-85227-92-5.

PREKOP, Rudo. *Jano Pavlík*. Dom kultúry národov, Humenné 1990.

Sešity historie FAMU (1–13)

ČASOPISECKÉ ČLÁNKY:

Aktuální otázka, *Fotografie*, 1991, č. 12, s. 7.

Anketa: Co vás zaujalo v české a slovenské fotografii minulého desetiletí? In: Josef Moucha (ed.) *Česká a slovenská fotografie dnes*, edice *Revue fotografie*, sv. 1, Orbis, Praha 1991, s. 20. ISBN 80-235-0020-1.

BAČÍKOVÁ, Sabina. Vasil Stanko. *Výtvarný život* 1990, č. 4/35, 1990, s. 46. ISSN 0139-7214.

BAŇKA, Pavel. Editorial. *Fotograf*, 2011, č. 18, s. 2. ISSN 1213-9602.

BIRGUS, Vladimír. Fotografie absolventů FAMU, *Československá fotografie*, 1986, č. 2, s. 77. ISSN 0009-0549.

BIRGUS, Vladimír. Fotografie absolventů FAMU po dvou letech. *Československá fotografie*, 1988, č. 2., s. 64–65. ISSN 0009-0549.

BIRGUS Vladimír. Pražská výstava absolventů FAMU. *Revue fotografie*, 1988, č. 3, s. 73–77.

BIRGUS, Vladimír. Povídání o slovenské fotografii. *Československá fotografie*, č. 7, 1980, s. 305. ISSN 0009-0549.

BIRGUS, Vladimír. Výstavní síň n.p. Fotochema v Praze. *Československá fotografie*, 1980, č. 4, s. 157. ISSN 0009-0549.

BIRGUS, Vladimír. Peter Župník. *Revue fotografie*, 1989. č. 3, s. 48.

BIRGUS, Vladimír. Česká a slovenská fotografie 80. let. In: Josef Moucha (ed.) Česká a slovenská fotografie dnes, edice Revue fotografie, sv. 1, Orbis, Praha 1991, s. 20. ISBN 80-235-0020-1.

COLEMAN, A. D. *New York Observer*, 19. 2. 1996.

D. M. Znepokojení a úzkost. Michal Macků. *Československá fotografie*, 1991, č. 9, s. 27. ISSN 0009-0549.

DOLEŽAL, Stanislav. V klube na Chmelnici vystavuje mladá a střední fotografická generace, *Mladá fronta*, 6. X. 1989.

DUFEK, Antonín. Tělo v československé fotografii 1900–1986. *Revue fotografie*, 1987, č. 3, s. 67.

DUFEK, Antonín. Famu v Brně. *Revue fotografie*, 1986, č. 2, s. 64.

FASSATI, Tomáš. Trendy současné slovenské fotografie. *Revue fotografie* 1986, č. 2., s. 25.

FÁROVÁ, Anna. Výstava 11. Mladí fotografové a klasický problém. *Umění a řemesla*, 1988, č. 4, s. 43.

GROCH, Erik. Prchavá přítomnosť medzi vecami – autoportrét Kamila Vargu. *Kultúrny život*, 14. 11. 1990, s. 13. ISSN 1335-6976.

HAVLOVÁ, Iveta. Poznamenan generací. *Československá fotografie*, č. 12, 1990, ISSN 0009-0549.

HORSKÁ, Eva. Spojité nádoby užití fotografické tvorby. (Rozhovor s Miroslavom Vojtěchovským), *Československá fotografie*, 1989, č. 11, s. 516. ISSN 0009-0549.

HRUŠKA, Martin. Ve výstavní síni Foma nově? *Československá fotografie*, 1982, č. 11, s. 494. ISSN 0009-0549.

HRUŠKA, Martin. Hra na čtvrtého. *Československá fotografie*, 1986, č. 7, s. 308. ISSN 0009-0549.

HRUŠKA, Martin. Co je nejdůležitější, chci-li fotografovat akt? *Fotografie*, 1991, č. 3, s. 14. ISSN 0009-0549.

HRUŠKA, Martin. ČS. Fotografie a proměny nahoty. *Fotografie*, 1991, č. 3, s. 16. ISSN 0009-0549.

CHALUPECKÝ, Jindřich. Surrealismus a léta třicátá. In: K problematice umění třicátých let. *Umění*, 1965, č. 5, s. 462.

KADLÍČEK, Lukáš. Fantazie na fotografiích Rudo Prekopa. *Revue fotografie*, 1989, č. 2, s. 14.

KIRSCHNER, Zdeněk. Tono Stano. *Revue fotografie*, 1988, č. 1, s. 45.

KIRSCHNER, Zdeněk. Vasil Stanko. *Revue fotografie*, 1990, č. 3, s. 32.

KLIMPL, Petr. Autoportrét v Kladně. *Československá fotografie*, 1988, č. 12, s. 548. ISSN 0009-0549.

KOLÁŘ, Viktor. Hry a mystifikace, *A2 kulturní týdeník*, 2005, č. 8, s. 10. ISSN 1803-6635.

KOTALÍK, Jiří. K diskuzi o tzv. imaginativním umění. In: ŠMEJKAL, František. Imaginativní malířství. In: K problematice umění třicátých let. *Umění*, 1965, č. 5, s. 442.

KVASNIČKA, Marián. Stiborova estetika ženstva. *Výtvarnictvo, fotografia, film*, 1990, č. 5, s. 15. ISSN 0042-9392.

LACINA, Ján. Pražská sedma. *Reflex*, 1993, č. 15, s. 50–55. ISSN 1213-8991.

LAMAROVÁ, Milada. Víznerová – šperky, Kuščynskyj – fotografie. *Výtvarná práce*, 1970, č. 8.

MACEK, Václav. *Československá fotografia?*. In: Josef Moucha (ed.) Česká a slovenská fotografie dnes, edice *Revue fotografie*, sv. 1, Orbis, Praha 1991, s. 20. ISBN 80-235-0020-1.

MATĚJŮ, Věra. Alibi, sex a mužský akt. *Československá fotografie*, 1991, č. 5, s. 11. ISSN 0009-0549.

MHR, Tono Stano. *Československá fotografie*, 1990, č. 12, s. 538. ISSN 0009-0549.

MOUCHA, Josef. Tono Stano – jarní kolekce. *Prostor*, 9. 4. 1992. ISSN 0862-7045.

MOUCHA, Josef. Československá fotografia ve světě, *Ateliér*, 1992, č. 7, s. 6. ISSN 1210-5236.

- MRÁZKOVÁ, Daniela. Úvodem. *Československá fotografie*, 1990, č. 11, s. 482. ISSN 0009-0549.
- MÜLLER-POHLE, Andreas. Inscenovaná fotografie. *Československá fotografie*, 1988, č. 5, s. 351. ISSN 0009-0549.
- NEFF, Ondřej. Vítr ve výstavní síni. *Víkend MF* 1984, č. 6. ISSN 1210-1168.
- PACINA, Michal. Nová doba kamenná. Jan Pohribný. *Československá fotografie*, 1991, č. 8, s. 30. ISSN 0009-0549.
- PÁTEK, Jiří. Nová vlna, nové jistoty. *Art and antique*, 2014, č. 2, s. 14. ISSN 1213-8398.
- PATARÁKOVÁ, Jana. Povinnosť človeka. *Literárny týždenník*, 2. 11. 1990. ISSN 0862-5999.
- REMEŠ, Vladimír. Rozmluvy s Bohem. Duane Michals. *Československá fotografie*, 1992, č. 5, s. 9. ISSN 0009-0549.
- REMEŠ, Vladimír. Krik nepresvedčil. *Československá fotografie*, 1987, č. 6, s. 257. ISSN 0009-0549.
- RV (REMEŠ, Vladimír?) Poznámka k inscenované fotografii. *Československá fotografie*, 1988, č. 9, s. 413. ISSN 0009-0549.
- VR (Vladimír Remeš). Skandál v Bratislave. *Československá fotografie*, 1989, č. 8, s. 343. ISSN 0009-0549.
- ŠTRAUSS, Tomáš: Fotografia v popredí. *Národná obroda*, ISSN 1335- 4671
- ŠERÝCH, Jiří. Čtyři kalendáře v netradičním pojetí. *Československá fotografie*, 1987, č. 12, s. 548. ISSN 0009-0549.
- ŠMEJKAL, František. Imaginativní malířství. In: K problematice umění třicátých let. *Umění*, 1965, č. 5, s. 442.
- ŠMOK, Ján. Prognóza do r. 2000. *Dobré svetlo*, 1979, č. 50, s. 4–7.
- TESÁKOVÁ, Juliana. Niekoľko myšlienok o fotografii. *Výtvarníctvo, fotografia, film*, 1989, č. 1, s. 16. ISSN 0042-9392.
- VOLF, Petr. Na hřbetu vlny. *MF Dnes*, 29. 4, 1991. ISSN 1210-1168.
- ZYKMUND, Václav. Slovenská cesta. In: *Fotografie*, 1970, č. 2, s. 3.–4.

(Časopis Revue fotografie číslo ISSN neuvádza.)

VYSOKOŠKOLSKÉ PRÁCE:

HOLLAN, Jaroslav. *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU*. Diplomová práce FAMU. Praha 1991

JANIŠ, Juraj. *Martin Štrba. Jednou nohou fotograf*. Opava, 2013. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě. Filosoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě. Institut tvůrčí fotografie, s. 12.

ROZHOVORY:

Rozhovor s Aurelom Hrabušickým, Bratislava, 7. 6. 2010.

Rozhovor s Rudom Prekopom, Praha, 21. 7. 2015.

Rozhovor s Vasilom Stankom, Praha, 22. 7. 2015.

Rozhovor s Petrom Župníkom, Mikulov, 8. 8. 2015.

Rozhovor s Janom Jindrom, Zlín, 10. 2. 2016.

Rozhovor s Ivanom Pinkavom, Praha, 17. 2. 2016.

Rozhovor s Ivom Gilom, Praha, 19. 2. 2016.

DISKUSIA:

Milota Havránková a jej vplyv na vznik a tvorbu Slovenskej novej vlny. Dům u Kamenného zvonu. Praha, 27. 11. 2015.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

KREKOVIČ, Miloš. Fotograf Miro Švolík: Fotografia je normálna drina. *kultura.sme.sk* [online], 11. 11. 2010 [cit. 2016-04-12]. Dostupné z: <http://kultura.sme.sk/c/5632719/fotograf-miro-svolik-fotografia-je-normalna-drina.html>.

POSPĚCH, Tomáš. Rudo Prekop: Zátíší 1989–2006, *photorevue.com* [online], 27. 2. 2007 [cit. 2016-04-12]. Dostupné z: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cislocclanku=2007022703>.

37 fotografií po dvaceti letech. a-galerie.cz [online]. 2009. [cit. 2016-03-02]. Dostupné z: <http://www.a-galerie.cz/vystavy/62-37-fotografu-po-dvaceti-letech>.

SÚKROMNÁ KOREŠPONDENCIA

otvorené listy Václava Maceka šéfredaktorovi časopisu *Československá fotografie* a riaditeľovi nakladateľstva a vydavateľstva Panorama

NEPUBLIKOVANÉ ŠTÚDIE:

HRABUŠICKÝ, Aurel. *Od výtvarnej k inscenovanej fotografii*. Nevydaný rukopis. Nestranené.

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Absurdita reality a realita absurdného*. Nevydaný rukopis. Nestranené. (Napísané pre výstavu *Československá fotografia súčasnosti / Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart*, Ludwigovo muzeum v Kolíne nad Rýnom, 1990).

Zoznam použitých skratiek

SUPŠ – Stredná umelecko-priemyslová škola

SŠUP – Stredná škola umeleckého priemyslu

FAMU – Filmová akadémia múzických umení

DAMU – Divadelní akadémia múzických umení

VŠUP – Vysoká škola umeleckoprůmyslová

VŠVU – Vysoká škola výtvarných umení

GHMP – Galerie hlavního města Prahy

SNG – Slovenská národná galéria

SČVU – Svaz českých výtvarných umělců

LUCIA L. FIŠEROVÁ

1977, Bratislava

VZDELANIE

1996–2002 študuje na Katedre dejín umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, odbor *Veda o výtvarnom umení*

1996–1999 trojročné štipendium *Výberového vzdelávacieho spolku* v Bratislave

2000 – *doplnkové pedagogické štúdium* na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave

Od roku 2010 – *doktorandské štúdium* na Fakulte multimediálnych komunikácií Univerzity Tomáša Baťu v Zlíne

ODBORNÁ PRAX

1999–2011 pracuje ako *výkonná redaktorka* medzinárodného časopisu o fotografii IMAGO

2003–2004 vedie teoretickú časť *fotografických kurzov* Pražského domu fotografie

2004–2007 externe *prednáša na katedre fotografie* Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem a príležitostne aj v rámci ďalších inštitúcií

2005–2008 je *koordinátorkou* prehliadky portfólií *PORTFÓLIO REVIEW* v rámci Mesiaca fotografie v Bratislave

Od roku 2006 poskytuje odborné poradenstvo týkajúce sa *zbierky českej fotografie spoločnosti PPF*

2006–2008 *prednáša na Vyššej odbornej fotografickej škole ORANGE FACTORY* v Prahe

2006 pracuje ako *koordinátorka a editorka knižných publikácií* Pražského domu fotografie

Od roku 2007 prednáša v *Ateliéri Reklamní fotografie* na Fakulte multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Baťu v Zlíne

Od roku 2008 prednáša dejiny fotografie v rámci fotografických workshopov *Stredoeurópskeho domu fotografie*

Od roku 2014 prednáša dejiny fotografie v rámci súkromnej fotografickej školy *PHOTOGENIA* v Brne

Od roku 2015 prednáša dejiny a kontexty fotografie na *FAVU* (Fakulta výtvarných umění) VUT v Brne

2014–2016 je členkou *grantovej komisie* Ministerstva kultúry ČR

2014 – odborná stáž: *Stredoeurópsky dom fotografie*, Bratislava, SK

2015 – odborná stáž: *Galerie Fiducia*, Ostrava

Lucia L. Fišerová poskytuje dlhodobé poradenstvo viacerým domácim i zahraničným fotografickým festivalom, pravidelne sa zúčastňuje v odborných komisiách a pravidelne spolupracuje s viacerými renomovanými galériami (napr. Pražský dům fotografie v Prahe, Stredoeurópsky dom fotografie v Bratislave, Fiducia v Ostrave). Taktiež narázovo i pravidelne prednáša o fotografii v rámci niekoľkých umeleckých škôl, galérií a iných inštitúcií. Publikuje v odborných časopisoch, zúčastňuje sa vedeckých konferencií a venuje sa kurátorskej činnosti. Do oblasti jej odborného záujmu patrí hlavne súčasná fotografia strednej a východnej Európy, fotografický obraz a jeho podoby v umeleckej i neumeleckej vizualite a zaujíma ju taktiež vzťah múzeum – výstava – kurátor – divák – dielo. Venuje sa tiež tvorbe obrazovej skladby fotografických publikácií.

Žije a pracuje v Brne a v Zlíne.

PUBLIKAČNÁ ČINNOSTĚ 2010–2015

SPOLUPRÁCA NA KNIŽNÝCH PUBLIKÁCIÁCH

Tomáš Pospěch: Bezúčelná procházka / *An Aimless Walk*

DOST, 2010 (1× kniha, vázaná, 24 stran, 17 x 15,5 cm, česky / anglicky, 1. vydání, ISBN: 978-80-903903-9-3)

(text)

Peter Župník

Torst, Praha 2010 (1× kniha, viazaná, 136 stran, 18 x 16 cm, slovensky / anglicky, 1. vydanie, ISBN 978-80-7215-400-5)

(výber a usporiadanie fotografií, text, obrazová redakcia)

Lucia L. Fišerová, Tomáš Pospěch: Slovenská nová vlna, 80. léta / *The Slovak New Wave*

KANT, Praha 2014 (1× kniha, vázaná, 200 stran, 24 × 28 cm, česky, anglicky, překlad: Derek Paton, Robert Russell, 24 × 28 cm, 1. vydání, ISBN: 978-80-7437-123-3) *(výber a usporiadanie fotografií, texty, obrazová redakcia)*

Photogether Edition (Petr Willert, Kamila Musilová, Milan Bureš)

UTB Zlín, 2014 (3x kniha, brožovaná, 76 stran, česky / anglicky, 1. vydanie, ISBN 978-80-7454-421-7, ISBN 978-80-7454-467-5, ISBN 978-80-7454-466-8) *(konceptia edície, editorská činnosť)*

Kamila Musilová: Zajíc tu byl / *The Hare Was Here*

UTB Zlín 2014 (3x kniha, brožovaná, 76 stran, česky / anglicky, 1. vydanie, ISBN 978-80-7454-467-5) *(text)*

Jak připravit výstavu

(vysokoškolské skriptá, formát pdf), 2014

Karel Novák: Přirozeně / *Naturally*

Biggboss, Praha 2015 (1× kniha, brožovaná, 144 stran, 24,5 × 33 cm, česky / anglicky, ISBN 978-80-906019-3-2)

(výber a usporiadanie fotografií, obrazová redakcia)

Ocenenie – 2. miesto v súťaži NEJKRÁSNEJŠÍ KNIHA ROKU 2015.

Pavel Mára. Fotografie 1969–2014 / *Photographs 1969–2014*

Kant, Praha 2015 (1x kniha, pevná väzba, 330 stran, 29 x 23 cm, česky / anglicky, ISBN: 978-8D-905928-D-3)

(text)

ČASOPISECKY PUBLIKOVANÉ TEXTY

Rozhovor s Vladimírom Birgusom

Imago 28 / 2010

ISSN: 1335-1362

Mesiac fotografie

Fotonoviny 10 / 2010

ISSN 1337-6454

Photoport

Fotonoviny 11 / 2010

ISSN 1337-6454

Photoport

Profil / 2010

ISSN: 1335-9770

Tragik hravej generácie

Fotograf 18 / 2011

ISSN 1213-9602

L'étude d'après nature

Ateliér, 19. 4. 2012, s. 1

ISSN 1210-5236

Obývatel'né krajiny. Zoolandscape: Jakub Skokan, Martin Tůma

Flash Art, 26, December 2012 / March 2013, s. 48-49

ISSN 1336-9644

Tomáš Pospěch: Zátíší Reloaded

Flash Art, 26, December 2012 / March 2013, s. 34

ISSN 1336-9644

Ivan Pinkava: Obrazy, v ktorých sa uvoľnilo miesto

Ateliér 16-17 / 2014

ISSN 1210-5236

Tri žinenky a jaskyňa s gepardom

Fotonoviny 31 / 2015, s. 2

ISSN 1337-6454

KONFERENCIE, TEXTY V ZBORNÍKOC

XI Międzynarodowe Sympozjum Dydaktyki Fotografii 2012

Akademia Jana Długosza, Częstochowa, Polska

Výchova fotografa v meste duchov.

(príspevok prednesený v poľskom jazyku)

20. – 22. 3. 2012

(Lucia L. Fišerová, *Výchova fotografa v meste duchov*, "Prace Naukowe AJD. Edukacja Plastyczna-Fotografia" z. VIII, 2013 r., ss. 73-80. Wydawca: Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. ISSN1896-7736, ISBN 978-83-7455-330-8)

ArtHist 2013

Mimo hru. Interpretácia športu v súčasnej fotografii a širšej vizuálnej kultúre.

Mezinárodní konference doktorandů dějin umění Palackého Univerzita, Univerzitní 3, Olomouc

15. – 16. 5. 2013

(Lucia L. Fišerová: *Mimo hru. Interpretácia športu v súčasnej fotografii a širšej vizuálnej kultúre*. Sborník konference Arthist 2013. PU Olomouc, 2015, ISBN zatiaľ nie je známe)

ArtHist 2015

Limity priestoru. Topos študentskej izby vo fotografiách Slovenskej novej vlny.

Mezinárodní konference doktorandů dějin umění

Palackého Univerzita, Univerzitní 3, Olomouc

6. – 7. 5. 2015

(Lucia L. Fišerová: *Limity priestoru. Topos študentskej izby vo fotografiách Slovenskej novej vlny*. Umění v prostoru, prostor v umění. Supplementum Zpráv Vlastivědného muzea v Olomouci č. 310, 2015, ISSN 1212-1134)