

Lukáš Rohárik

Dušan Slivka

Teoretická bakalárska práca



Lukáš Rohárik

Dušan Slivka

Teoretická bakalářská práce



Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-Přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2013

Lukáš Rohárik

Dušan Slivka

Teoretická bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedúcí práce: Mgr. Jan Pohribný

Oponent: Rndr. Petr Velkoborský, CSc.



Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-Přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2013

Abstrakt

Fotograf Dušan Slivka patrí medzi popredné osobnosti krajinárskej fotografie na Slovensku. V umenovedných kruhoch je známy predovšetkým súborom minimalistických krajín, ktoré vytváral od konca šesťdesiatych rokov. Je autorom prínosných vedeckých ilustrácií v oblasti botaniky a geológie, ako aj histórie umenia a architektúry. Predkladaná bakalárska práca ponúka interpretačný pohľad na tvorbu Dušana Slivku, ktorá je vystihnutá v úplnosti pojmu krajina.

Kľúčové slová

krajina, fotografia, vedecká ilustrácia, botanika, chémia, geológia, minimalizmus, človek, osamelosť, civilizácia, znak

Abstract

The photographer Dušan Slivka is considered one of the most remarkable leaders in the area of landscape photography in Slovakia. He is known by theorists for his set of minimalist landscapes he has been creating since the end of the sixties. He is also an author of valuable scientific illustrations in the field of botany, geology, history of art and architecture. This bachelor thesis interprets the work of Dušan Slivka and focuses on „landscape“ in its entirety and complexity.

Keywords

landscape, photography, scientific illustration, botany, chemistry, geology, minimalism, human, loneliness, civilisation, symbol

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
ROHÁRIK Lukáš	Magurská 35, Banská Bystrica	F090999

TÉMA ČESKY:

Dušan Slivka

NÁZEV ANGLICKY:

Dušan Slivka

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jan POHRIBNÝ - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Zmapovať život a dielo slovenského fotografa Dušana Slivku s dôrazom na jeho tvorbu minimalistických krajín.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Hrabušický, Aurel-Macek, Václav: Slovenská fotografia 1925 - 2000. Bratislava : Slovenská Národná Galéria, 2001
Birgus Vladimír-Mlčoch, Ján: Česká fotografie 20.století. Praha : Kant, 2009
Ságl,Ján: Krajina. Praha : Kant, 1995
Hlaváček Augustin, Luboš: Kamil Lhoták. Praha : Academia, 2000
Cílek, Václav: Krajiny vnitřní a vnější. Praha : Dokořán, 2002

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

Prehlásenie

Čestne prehlasujem, že som predkladanú bakalársku prácu vypracoval samostatne a použil len pramene uvedené v zozname použitej literatúry.

Podakovanie

Rád by som sa poďakoval vedúcemu bakalárskej práce Mgr. Janovi Pohribnému za odbornú pomoc a rady pri písaní práce.

Súhlas

Súhlasím so zverejnením práce v Univerzitnej knižnici Slezské univerzity v Opavě, v knižnici Uměleckoprůmyslového múzea v Prahe a na webových stránkach Institutu tvůrčí fotografie.

V Banskej Štiavnici 20. 6. 2013

Obsah

1. Jaká láska, taková odpověď.....	8
Otec.....	10
Wagons Lits.....	11
Díra do světa.....	13
Praha.....	15
Pressfoto.....	16
Dudince a okolí.....	18
Vedecká ilustrácia.....	20
2. Krajina.....	24
Medzi severom a juhom.....	25
Inšpirácie.....	26
Osamelosť civilizácie.....	29
„Prakrajina“.....	33
3. „Prakrajina“ v detailoch.....	36
Hranice minimalizmu.....	36
Krajina ako plocha.....	39
Symbolika znakov v „prakrajine“.....	41
Minimalizmus nevhodný pre život.....	42
Cesta „prakrajinou“.....	44
4. Krajina a iné krajiny.....	47
Franco Fontana.....	48
Jan SágI.....	51
Vladimír Kozlík.....	54
Hiroshi Sugimoto.....	55
5. Krajina a jej premeny.....	57
Situácia po roku 1989.....	57
Voľná tvorba po roku 1989.....	59
Minimalistická krajina po roku 1989.....	60
Antropomorfná krajina.....	61
Krajina ako životný princíp.....	63
Životopisné údaje.....	64
Zoznam použitej literatúry.....	69
Menný register.....	71

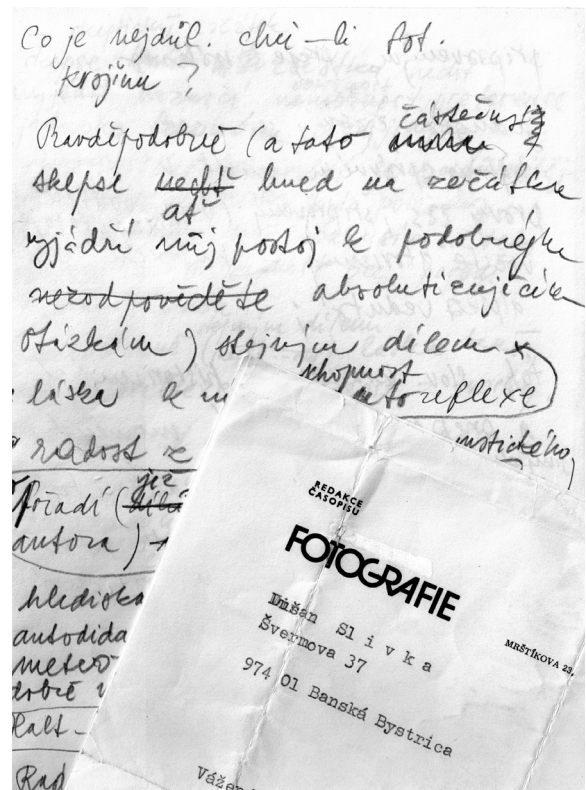
1. JAKÁ LÁSKA, TAKOVÁ ODPOVĚĎ

V roku 1991 oslovila redakcia mesačníka Fotografie otázkou rovnomennej rubriky „Co je nejdůležitější“... chci-li fotografovat krajinu? slovenského fotografa Dušana Slivku. Na čitateľsky navivnú otázku s pragmatickou ambíciou Slivka odpovedal ironicky:

„Pravděpodobně (skeptický začátek naznačuje obtížnost preference jednoho fenoménu před jiným – v krajinářské fotografii je stejně důležité téměř všechno, ale otázka byla položena tak, jak leží, pokusím se tedy o neúplnou posloupnost bez pořadí) stejným dílem láska k ní, dar autoreflexe a radost z tvorby. Máme-li ji rádi, dostalo se nám darů a musíme se z nich těšit. Zbývá ještě autodidaxie v geografii, geologii, meteorologii, historii obecné a kunsthistorii zvláště, astronomii... snad stačí, láska ani radost se nemá přehánět (vydrží déle!). Tvrdím-li, že nelze preferovat, rád bych připomněl asi málo známé a velice výstižné rčení Josefa Sudka: „Halt, hudba hraje!“ Ono totiž nejlépe vyjadřuje syntézu všemožných prvků (včetně výše uvedených), náhody a připravenosti ji včas využít, vnitřního vyladění a schopnosti vcítění, jež nazýváme tvorbou. Pravděpodobně.“¹

Slivkova odpoveď presahuje rámec otázky. Automaticky začína riešiť náš vzťah ku krajine ako filozofický a interdisciplinárny problém a to nie len ako otázku citu a empatie, ale aj vzdelania. Priestor, ktorý človeka prirodzene obklopuje, je týmto výrokom z takéhoto vzťahu vymanený a prezentovaný vo svojej komplexnosti. Na dôvažok, deje sa tak na pôde humanitných vied, na pôde umenia, v ktorom predsa neexistujú hranice a všetko je dovolené. Bipolárnosť humanitných a exaktných vied, tak ako sme na ňu zvyknutí, sa tým stiera. Koniec koncov kde inde, ak nie v krajine.

Životný pocit komplexného nazerania na svet je pre Slivku kľúčový. V dnes už známom (a vo fotografických kruhoch sprofanovanom) výroku Josefa Sudka je v tomto zmysle dôležitým prvkom práve hudba². Ako jediný spomedzi umeleckých druhov si zachovala istú



Korešpondencia D.S. s redakciou Fotografie.

1 Slivka, Dušan: Co je nejdůležitější In: Fotografie, 1991, č.12, s.7

2 Porovnávanie hudobnej a vizuálnej kompozície sa v dejinách fotografie vyskytlo pri viacerých autoroch.

Například slávný americký fotograf Ansel Adams pre časopis Time v roku 1979 povedal: „Keď vidím dobrú fotografiu, počujem hudbu.“

recepčnú vážnosť (aj napriek jej komerčnému nadužívaniu v súčasnosti) a to nie len preto, že hudba prakticky nemá denotát, ale práve vďaka jej interdisciplinárnej celosti. Jednoducho povedané: hudba je predovšetkým otázkou citu, ale aj vesmíru a matematiky. Je to stále platónska hudba sfér.

Výrok klasika „krajina, to je stav duše“, hovorí o projekcii nášho vnútra do priestoru krajiny, ale malo by to platiť aj naopak. Naša duša to je stav krajiny, respektíve to, ako ju vnímame, pretože v konečnom dôsledku nám krajina dá len toľko, koľko dáme mi jej. Tento vzťah mal na mysli Slivka, keď písal na jednej strane o láske a na druhej strane o geológii. Vyjadril tým svoju ľudskú a autorskú filozofiu, ktorá spája rozum a cit v dnes už anachronickom ideály renesančného človeka.

Tvorba Dušana Slivku je charakterizovaná v totalite pojmu krajina. Nenazerá na ňu len ako na čisto estetický fakt, ale dôverne ju pozná aj z hľadiska vedných disciplín. „Jaká láska, taková odpoveď.“³

³ Citované z korešpondencie D.S. s redakciou Fotografie.

Otec

Dušan Slivka sa narodil 21. 5. 1944 v Brezne. Jeho otec Ondrej Slivka, zamestnanec konštrukčnej stavebnej kancelárie štátnych železníc, pracoval na projekte trate Červená skala – Margecany, keď dňa 29. 8. 1944 vypuklo Slovenské národné povstanie. Keďže bol zamestnancom štátnej služby, bol oslobodený od vojenskej povinnosti, ale narukoval z presvedčenia a viery v prvú republiku. Po potlačení povstania vojsko ustúpilo do hôr. Slivka sa pripojil k druhej paradesantnej brigáde a pokračoval v bojoch ako povstalecký vojak.

Matka Alžbeta Slivková nosila vojakom lieky a šatstvo. Aby sa v breznianskej stanici vyhla nemeckej kontrole, syna Dušana od rána nekojila a on položený v koši s prepravovanou pomocou, plačom odrádzal vojenské hliadky. Týmto spôsobom pomohli aj známemu slovenskému dramatikovi a prozaikovi Petrovi Karvašovi, ktorý z Bystrice ušiel len v poltopánkach. Ondrej Slivka mu vtedy kázal doniesť vlastný zimník a sveter. Keď po vojne potrebovala Alžbeta Slivková svedectvo o jej účasti v povstaní, Karvaš ju odmietol s tým, že ju nepozná.



Kancelária Ondreja Slivku v Harmanci.



Ondrej Slivka na fotografii hore vľavo.

Ondrej Slivka mal počas povstania niekoľkokrát šťastie. Podarilo sa mu ujsť z chaty nad Polomkou pri prepade špeciálnym komandom SS Edelweiss, prekonal aj omrzliny spôsobené niekoľkohodinovým vyčkávaním v snehu pri pokuse prejsť dolinou Hrona. Nakoniec padol v boji pri prechode 309. hitlerovského pluku horských strelcov v Čiernom Balogu 28.1.1945.

Stalo sa to deň pred príchodom Červenej armády. Tak, ako to už býva, možno iba deň delil Ondreja Slivku od toho, aby mohol vychovávať svojho syna.

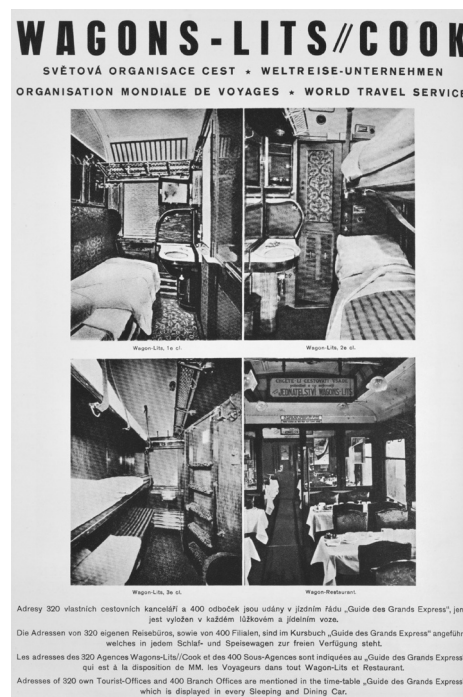
Wagons Lits

Dušan Slivka vyrastal s matkou v Banskej Bystrici. Otec, ktorého nepoznal, mu slúžil ako nedosiahnuteľný vzor. Zbytočnú nádej v ňom živila stará matka, ktorá neverila, že jej syn zomrel. Pamätala si jeho mladistvý útek do Poľska⁴ a boli tu aj jeho vojenské špeciálky so zakreslenou únikovou trasou cez zelenú hranicu do Maďarska. Dušan žil v neustálom očakávaní otca a cez spomienky na neho sa dostával k veciam, ktoré ho začínali zaujímať.

Slivka býval v detstve často chorý a keďže antibiotiká ešte neboli bežné, veľa času strávil s opakovaným hnisavým zápalom krčných mandlí v posteli. Aby zahnal jednotvárne dni liečenia, pozeral a čítal všetko, čo mu prišlo pod ruku. Od kuchárskej knihy až po publikácie, ktoré mu zostali po otcovi. Fascinovalo ho niekoľko starých čísiel magazínu National Geographic a prospekty Cookovej spoločnosti Wagons Lits, ich fotografické a kreslené ilustrácie zo Švajčiarska, Tirolska a iných turisticky atraktívnych miest Európy. Vďaka nim sa prvý krát stretol s vedutami Álp a horskou ikonografiou.

Vzťah k horám a prírode sa u Slivku prehlboval aj vďaka turisticky priaznivej polohe mesta v ktorom žil. Veľká Fatra a Nízke Tatry sú z Banskej Bystrice na skok a Vysoké Tatry tiež nie sú ďaleko. Kultúra horskej turistiky a športu bola vo vtedajšej spoločnosti hlboko zakorenená, o to viac v meste s ideálnou východiskovou polohou.

Slivkov krstný otec bol horárom v Harmanci a mladý Dušan ho chodil často navštevovať. S Harmancom bol spätý aj život otca, ktorý tu staval (v odborných kruhoch) známu železničnú spojku Banská Bystrica – Horná Štubňa⁵. Trať sa tiahne po vrstevnici krásnym územím Veľkej Fatry nad hlbokou Harmaneckou dolinou. Prechádza mnohými tunelmi a jej stavba bola poučená podobnými traťami v Švajčiarsku. Slivkovi sa v tej dobe spájala s ilustráciami Cookovej spoločnosti. O čo viac musel byť fascinovaný, keď vedel, že ju projektoval aj jeho otec.



Reklama Cookovej spoločnosti.

⁴ Dva roky strávil v polepšovni v Košiciach, kde sa vyučil záhradníkom.

⁵ Kolaudovaná v roku 1938.



D. S. pri natáčaní s 8 mm Admirou.

V roku 1955 sa Alžbeta Slivková druhý krát vydala a o rok neskôr sa rodina presťahovala do Laskomera⁶. Nepriaznivé rodinné prostredie nevlastného otca nútilo mladého Slivku zdržovať sa mimo domu. Našťastie bolo sa kde túlať a bolo aj čo objavovať. Zvedavosť zdedená po otcovi a radosť z poznania boli pre mladého Dušana symptomatické. Naďalej prehľboval svoj vzťah k prírode. Ako desaťročný dostal knihu *Kvety Tatier* Oldřicha Staňka a vďaka pravidelnému štúdiu s horúčkou v posteli ju onedlho poznal naspamäť. Bol očarený Tatrmi Antonína Bečvářa a jeho *Atlasom horských mraľkú*. Príroda a literatúra pre neho znamenali útek z reálneho sveta, podporovali v ňom fantáziu, ktorá vypĺňala prázdne miesto po otcovi a ideálnom rodinnom živote v ťažkých povojnových rokoch.

K jedenástym narodeninám dostal Slivka mikroskop. Bol prekvapený, pretože finančná situácia rodiny nebola priaznivá a napriek tomu, že po mikroskope túžil, taký drahý dar nečakal. Znamenalo to pre neho ešte hlbšie preniknutie do sveta nevideného, možnosť pozorovať a skúmať veci v detailoch. Tento moment bol pre neho kľúčový a sprevádzal ho po celý život: vedomie celku na jednej strane, ale aj detailné poznanie jeho zloženia a genézy na strane druhej.

Vďaka mikroskopu sa Slivka dostáva k fotografii. Nevlastný otec mu dáva vyrobiť mosadznú redukciu, ktorá prepája okulár mikroskopu s Flexaretom. Odvtedy svoje pozorovania pravidelne sníma.

Trinásťročného Dušana fascinuje všetko, čo môže rozložiť na prvočísla. Zaujíma ho analytická chémia, ktorú chce študovať na strednej škole. Povojnové obdobie praje aj záľube v pyrotechnike. Keďže starej munície leží všade dosť, deaktivácia nevybuchnutého streľiva, následné rozoberanie a zbieranie vojenského materiálu sa stáva bežnou rutinou.

⁶ Súčasť Banskej Bystrice.

Napriek jeho prianiu študovať chémiu, matka trvala na tom aby pokračoval na gymnáziu. Vnímal jeho záujem o liečivé rastliny a želala si aby sa z neho stal farmakológ. Cez prázdniny Slivka stretol riaditeľa základnej školy, ktorý mu pomohol. Obvolal stredné chemické školy v Československu, v Hraniciach bolo ešte jedno voľné miesto. Slivka začal študovať Strednú chemickú školu.

Díra do světa

V roku 1961 Dušan Slivka maturuje. V Technickom magazíne, ktorý pravidelne číta, nachádza článok o pražskej FAMU. Dovtedy netušil, že v Československu existuje filmová vysoká škola. Keďže v tom čase ešte nebolo možné študovať fotografiu, začína sa pohrávať s myšlienkou, že si podá prihlášku na odbor filmová a televízna kamera.

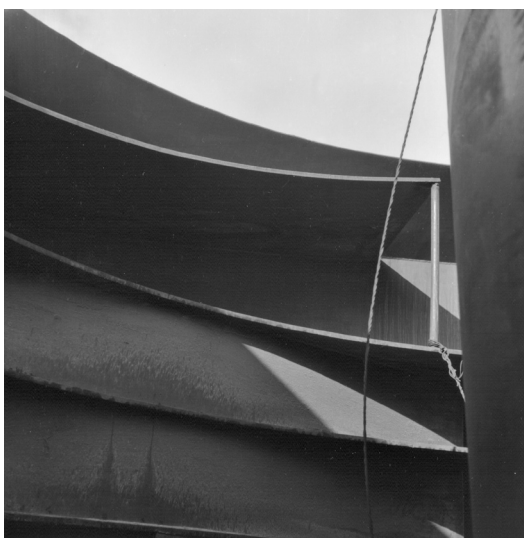
Profesor Pozlowski, ktorý zo strednej školy v Hraniciach odchádzal do podniku Syntezie v Pardubiciach, ho ako výborného študenta volal so sebou: „Poď se mnou do Pardubic, tam uděláme díru do světa!“ Slivka bol už rozhodnutý prihlásiť sa do Prahy. Vtipným paradoxom je, že profesor Pozlowski nakoniec naozaj „díru do světa udělal“, pretože pracoval v tíme, ktorý vyvinul známu plastickú trhavinu Semtex.



D. S. v roku 1963



Fotografie D. S. z přijímacích skúšok na Famu.



Fotografie D. S. z prijímacích skúšok na Famu.

Na prijímacie skúšky Slivka odovzdal desať minútový film z horolezeckého výstupu svojich kamarátov, natočený na „osmičkovú“ kameru Admira⁷. Film bol prijatý kladne a tak isto povinný súbor fotografií. Z niektorých dochovaných záberov je evidentné Slivkovo poučenie tvorbou Emílie Medkovej, či Viléma Reichmana. Pri iných zas inklinácia ku kompozíciám objektov základných tvarov, z ktorých bude v budúcnosti ťažiť autor najviac. Zastúpenie mali samozrejme aj iné žánre ako portrét, či sociálna fotografia.

Po prijatí na vysokú školu musí Slivka podľa predpisu pracovať. Zamestnáva sa v novootvorenej cementárni v Banskej Bystrici. Voľný čas trávi v bivaku na Majerovej skale vo Veľkej Fatre, ktorá mu poskytuje samotu, dobrý výhľad, čas a pokoj na premýšľanie. Často navštevuje Vysoké Tatry, v ktorých trávi celé týždne. Slivka sa venuje horolezectvu a turistike v tzv. jamesáckom⁸ duchu. Prírodu vníma ako komplexný súbor prvkov od najmenších detailov po veľké celky. Chce vedieť kde je a s čím je. Umožňuje mu to nie len jeho vzdelanie chemika, ale aj prirodzený záujem o svet a neustále samoštúdium v botanike a geológii. Do hôr sa vracia pravidelne aj počas pobytu v Prahe. Sú preňho prirodzenou protiváhou voči hektickému veľkomestu.

⁷ Kúpil mu ju sused, ako vďaka za dlhoročnú pomoc s nosením vody a včelami. Admira sa bohužiaľ pri natáčaní filmu rozbila, keď vypadla z nezaviazaného ruksaku.

⁸ James – slovenský horolezecký spolok založený v roku 1921.

Praha

Od roku 1963 Slivka študuje na Filmovej akadémii múzických umení v Prahe, odbor filmová a televízna kamera. Uvoľnenie šesťdesiatych rokov a život v hlavnom meste je pre neho zaujímavou skúsenosťou. Silné kultúrne prostredie Prahy, ktoré je odlišné od toho slovenského, zvyrazňuje celková nálada na Famu. Je to obdobie Československej novej vlny, v škole cítiť veľký tvorivý potenciál umocnený komorným, či rodinným počtom poslucháčov, ktorí sa navzájom ovplyvňujú. Nezanedbateľný je fakt, že študenti majú možnosť stretnúť sa s významnými filmármi a spisovateľmi, ale hlavne to, že škola ponúka príležitosť vidieť filmy z celého sveta, dokonca aj tie, ktoré sa do distribúcie vôbec nedostali.⁹



D. S. v rokoch štúdia na Famu.

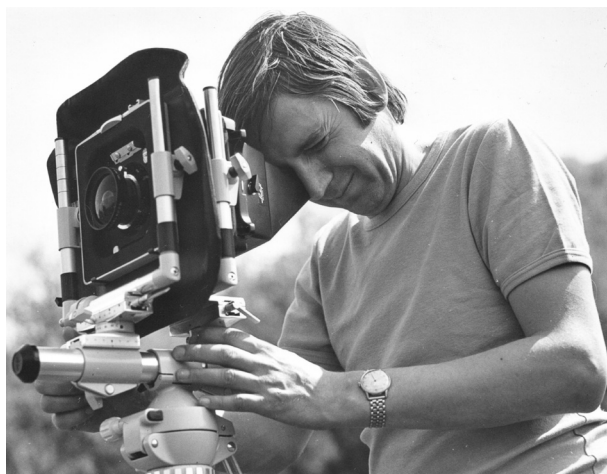
Dušan Slivka počas štúdia pracoval ako externý asistent kamery v pražskej Československej televízii a taktiež pri natáčaní niekoľkých filmov, napríklad známej rozprávky *Radúz a Mahulena* Petra Weigla. V roku 1968 absolvoval štúdium na Famu, ale štátnic sa zriekol. Záverečnú prácu kvôli nákladným prekladom nedokončil a absolventský film tiež nerealizoval. Napokon 21. augusta 1968 prichádzajú vojská Varšavskej zmluvy a začína okupácia. Slivka, ktorý bol v tom čase s priateľkou v zahraničí, sa to dozvedel od policajtov, ktorý ho z nedorozumenia zadržali pri rannej prechádzke. Vracia sa do Prahy a balí si veci. Napriek spoločnému rozhodnutiu, priateľka emigráciu na poslednú chvíľu odmietla. Ako mnohí, aj ona naivne verila, že vtedajšia kritická situácia v Československu sa rýchlo zvráti. Slivka nakoniec ostáva v Prahe aj napriek vedomiu, že robí chybu.

Po niekoľkodňovom meškaní, kvôli plánovanému odchodu z republiky, nastupuje na základnú vojenskú službu do Armádneho filmu. Za rok odchádza pracovať do Krátkého filmu, ale nenatočí ani meter. Situácia v republike nie je priaznivá. O to viac v inštitúciách spojených s filmom. Po auguste 1968 chýbajú kamery a materiál. Tak ako inde aj tu vládne odvolávanie, podozrievanie, donášanie na kolegov. Navyše výroba v krátkom filme je prakticky pozastavená. Slivka je zo situácie znechutený a z Prahy odchádza. Vracia sa domov na Slovensko a v roku 1970 nastupuje ako kameraman do Československej televízie, redakcie Banská Bystrica.

⁹ podľa Hames, Peter: Československá nová vlna : Praha: Levné knihy, 2008. s.46. ISBN 978-80-7309-580-2

Pressfoto

Slivka počas práce v televízií pracuje aj pre vydavateľstvo Československej tlačovej kancelárie Pressfoto. Jeho doménou je hlavne žáner krajinárskej fotografie, ktorý uplatňuje na stovkách pohľadníc a kalendárov, ale venuje sa aj architektúre a úžitkovej fotografii.



Práca pre Pressfoto znamenala predovšetkým naplnenie zákazky pre štátnu inštitúciu, z čoho pre samotného autora vyplývalo niekoľko determinujúcich faktorov. Ako český fotograf Jan Reich poznamenal: „...fotil jsem řadu let pro Pressfoto, kde byly stanovené podmínky. Slučičko bylo povinné, stejně jako modrá obloha.“¹⁰ Keďže nám je melanchóliou naplnená tvorba Jana Reicha známa, vieme čo mal na mysli. Znamenalo to potlačenie autorovho subjektu do úzadia a naplnenie konformnej predstavy konzumenta o „krásnej“ fotografii. Samozrejme to neznamená, že takáto tvorba nie je hodnotná.

Okrem iného v Pressfote existovali v istom období aj celkom konkrétne obmedzenia súvisiace skôr s režimom ako vkusom: dominantu záberu nesmel tvoriť kostol, na pohľadniciach nesmeli byť interiéry sakrálnych pamiatok alebo námety inak znehodnocujúce triedny boj za socializmus, ba práve naopak. A tak sa neraz stávalo, že z celkom malebných miest vznikali pohľadnicové montáže s vyobrazením národného výboru, pamätníka padlým hrdinom, či aspoň miestneho kúpaliska.

Aj napriek všetkému bola takáto práca vyhľadávaná aj profesionálmi s väčšími ambíciami. Umožňovala im totiž nie len zárobok na slušný život, ale aj financovanie vlastných autorských projektov. Inak to nebolo ani v prípade Dušana Slivku, ktorý ani k takýmto „chlebovkám“ nepristupoval laxne. Na druhej strane je pravdou aj to, že niekedy jednoducho nebolo čo fotografovať.

Z pohľadu umenovedy hovoríme o komerčnej, či úžitkovej tvorbe. Aj napriek tomu, že by nemalo ísť o výnimku, ale o pravidlo, platí, že osobitý ráz a pridanú hodnotu jej dá len dobrý autor.

Slivkova „komerčná“ krajinárska tvorba sa dá charakterizovať ako svedomitý prístup k danému motívu, či téme. Nejde len o precízne remeselné a technické prevedenie záberu, ale predovšetkým o výpovednú hodnotu v tom najširšom slova zmysle. Pre Slivku je dôležitá fantázia a príbeh. Jeho predstavivosť zámerne kombinuje prvky literatúry, histórie

¹⁰ Homola, Oleg: Rozhovor In: Fotografie magazin, 2006, č.3, s. 9



Pohľad na Nízke Tatry (pohľadnica).

a prírodných reálií, k snahe dostať čo najviac prvkov do akejsi informačnej „konzervy“, v tomto prípade fotografie. Snímok preto neraz neposkytuje len estetickú hodnotu, či skrátka potešenie pre najširšie vrstvy recipientov, ale aj charakteristiku daného prostredia v čo najkoncentrovanejšej podobe. V konečnom dôsledku tak môžeme hovoriť o istej narácii v zmysle dobre prevedenej ilustrácie, ktorá dopĺňa emotívnu výpoveď snímku – dôležitú súčasť každej takejto produkcie. Tvorivý vklad autora je v tomto prípade definovaný tak, ako o tom píše Dušan Šindelář vo svojej knihe Vědecká ilustrace v Čechách: „Výtvarným znakem je dokonalost poznání a provedení.“¹¹

Samozrejme, žáner tzv. charakteristickej¹² krajinej fotografie alebo inak povedané fotografie, v ktorej prevažuje markantnosť a opisnosť reality nad subjektívnou výpoveďou autora, nie je ničím objavným a nezvyčajným. Vzácnosťou je však precízny prístup autora v zmysle nepoddania sa prvoplánovému uchopeniu témy.



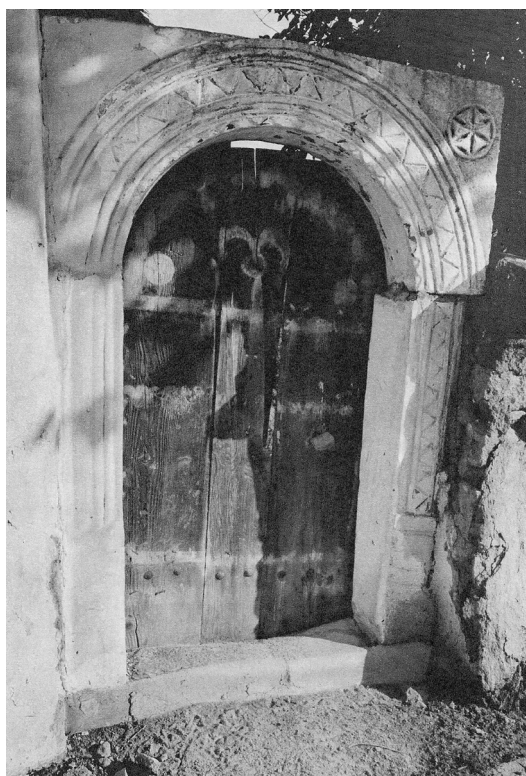
Šášovský hrad

¹¹ Šindelář, Dušan: Vědecká ilustrace v Čechách. Praha : Obelisk, 1973. s.57. Bez ISBN

¹² Pojem používaný Janom Pohribným.

Dudince a okolie

V roku 1973 vyšla vo vydavateľstve Osveta, v edícii fotografických vlastivedných publikácií, kniha Dušana Slivku *Dudince a okolie*¹³. Ako bolo v tých rokoch zvykom, išlo o tradičnú objednávku s cieľom prezentovať známe kúpeľné stredisko. Keďže podľa scenára, dodaného vydavateľstvom, nebolo možné knihu realizovať, Slivka rozšíril tému aj na okolie Dudiniec, značnú časť hontianskeho regiónu. Kniha obsahuje 94 fotografií, z toho 25 snímok je farebných.



Sudince – kamenná brána

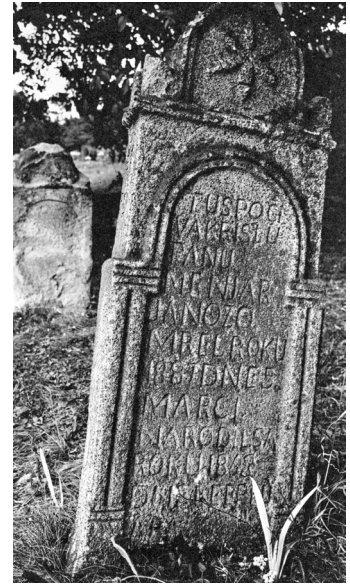


Banská Štiavnica – Kalvária

Pokiaľ sa recipient prenesie cez vizuálne staršie prevedenie knihy a tzv. povinné jazdy socialistickej doby, narazí na zaujímavý sujet naozaj vlastivedného významu. Slivkove fotografické rozprávania osciluje medzi historickými, kultúrnymi, či geografickými reáliami regiónu a životom kúpeľov a ich hostí.

Autor sa chcel čo najviac vyhnúť poplatnej dobovej mustre a publikáciu poňal skôr v etnologickej forme odkazujúc na klasika fotografie Karola Plicku. Tento odkaz je cítiť hlavne v motívickej rovine knihy. Jej značnú časť tvoria fotografie starých kamenných pomníkov a krížov s folklórnou výzdobou, fotografie hlinou omietnutých brán a ľudových domov, detaily zdobených šambrán, či iných fragmentov tunajšej architektúry. Slivka sa nevyhol ani opusteným a časom poznačeným stavbám. Už s takýmto ponímaním knihy

¹³ Slivka, Dušan: *Dudince a okolie*. Martin : Osveta, 1973. 112s. Bez ISBN



Dvorníky – kamenný pomník
Dudince – vstupná hala bal-
neoterapie

mala Komisia okresného výboru strany problém, no vďaka náhode a autorovmu dlhému presvedčaniu sa tu nakoniec ocitli aj kamenné muky, kostoly, hrady a kaštiele, či pomník Bohuslava Tablica – spisovateľa a evanjelického farára. Slivka do koncepcie zahrnul aj zvyky a obyčaje úrodného kraja ako vinárstvo, chov dobytky, rybolov a pod. Vznikol tak akýsi sprievodca krajom, pri tvorbe ktorého sa uplatnila autorova vnímavosť, oboznámenie sa s prostredím a hlavne intenzívne túlanie sa hontianskou krajinou.

Zaujímavá je aj formálna stránka publikácie, v ktorej Slivka akoby uplatnil dva kompozičné princípy. V prípade novej architektúry kúpeľných budov ide o sofistikovanú prácu so stavebnou hmotou akéhosi post funkcionalistického razenia. Autor využíva lineárne členenie fasád a interiérov, ktoré zvyrazňuje použitím širokohlého objektívu a snímaním z nadhľadu alebo podhľadu. V druhom prípade je jeho prístup priamejší a rásnejší. Ide hlavne o ľudové pamiatky, kamenné články a snímky z určitého diania. Využíva výrazné bočné svetlo na zvýraznenie štruktúry materiálu, ale aj delenie priestoru svetlom a tieňom do výrazných plôch.

Dudince a okolie sú Slivkovou knižnou prvotinou. Treba povedať, že nejde o nejaký prelomový počín na pôde fotografického jazyka, ale o to tejto publikácii samozrejme ani nešlo. Dušan Slivka sa v nej prejavil ako autor, ktorý o krajine vie uvažovať a vie v nej aj čítať. Nie autorovým pričinením sa do knihy dostal lakmusový papierik overujúci kvalitu jeho práce. Šesť fotografií sem pridal zodpovedný redaktor Karol Benický, ktorý mal podobné maniere vo zvyku. Jeho snímky v publikácii pôsobia rušivo a ani zďaleka nedosahujú kvalitu Slivkových prác.

Vedecká ilustrácia

V roku 1974 Slivka odchádza z televízie kvôli dusivej normalizačnej atmosfére a začína pracovať v slobodnom povolání. Z prostredia bývalého pracoviska je naňho podaná žaloba za spreneveru filmového materiálu a vyšetruje ho Štátna bezpečnosť. Kauza zavinená ľudskou závišťou sa končí v jeho prospech.

Slivka sa naďalej živí prácou pre Pressfoto a zákazkami pre rôzne iné inštitúcie, napríklad reprodukováním výtvarných diel, či vytváraním multivízií pre národný podnik Slovcepa. Popri tom pracuje na vlastných projektoch. Jedným z nich je vedecká ilustrácia zameraná na vzácnu flóru Slovenska.



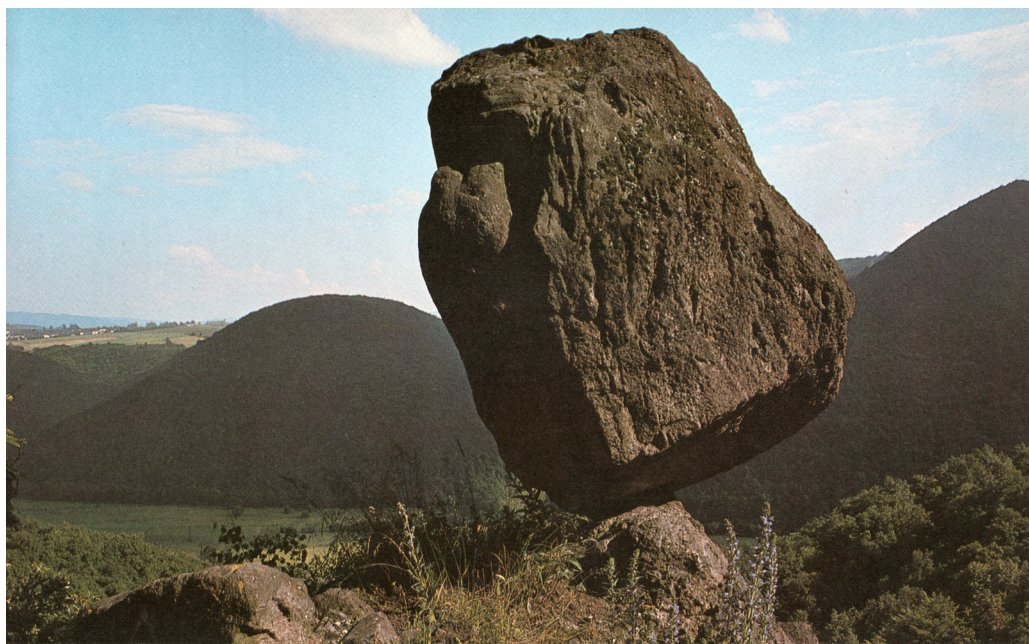
Fotografie z publikácie Chránené rastliny Slovenska

Autor na projekte chránených rastlín pracoval približne osem rokov¹⁴. Dôležitou iniciáciou tohto programu bol fakt, že podobné publikácie boli dovtedy ilustrované len kresbou. To malo za následok, že nikto zo zainteresovaných autorov, či už výtvarník alebo autor textov, nikdy nevidel všetky publikované rastliny. Ilustrácie sa jednoducho reprodukovali z už starších záznamov a podobne sa narábalo aj s textovými informáciami. Zmienky o konkrétnej rastline a lokalite jej výskytu boli niekedy staré aj niekoľko desaťročí. Pre nezainteresovaného čitateľa sa to môže zdať zvláštne. Vyvoláva to otázku, ako je možné, že väčšina botanikov uvidela niektorú z rastlín až na Slivkových fotografiách? Jednoducho.

Zoznam chránených rastlín v tom čase zahŕňal 108 položiek (počet položiek je premenlivý). To znamená ísť minimálne stoosem krát do terénu a danú rastlinu nájsť, čo je v niektorých prípadoch viac ako nepravdepodobné a to práve vďaka starým a neovereným údajom. Život rastlín je mnohokrát veľmi efemérny. Vykvitnú niekde v horských skalných

¹⁴ Slivka je v publikácii označený ako autor fotografií spolu s priateľom L. Zlatohlávkom, pretože do terénu chodili spoločne a delili sa aj o náklady. Autorom fotografií je v skutočnosti len Dušan Slivka.

štrbinách vďaka ideálnym podmienkam a za jeden dva dni sa stratia. Veľakrát nedosahujú veľkosť viac ako dva centimetre a nie je ich ľahké nájsť, nehovoriac o tom, že výskyt niektorých druhov je čisto lokálny a môžeme ho rátať na metre štvorcové. Tak sa stalo, že Slivka bol v tom čase (a možno stále je) jediným človekom na Slovensku, ktorý videl všetky chránené rastliny v ich autentickom prostredí a živé. O to viac, že niekoľkým z nich overil výskyt v danej lokalite, niektoré pre slovenskú flóru objavil a iné znovuobjavil.



Fotografia z publikácie Ochrana neživej prírody Slovenska – Čertova skala

Publikácia *Chránené rastliny Slovenska*¹⁵ vyšla v roku 1981. Slivka tým pretransformoval svoj subjektívny vzťah s prírodou do praktických alebo až vedeckých sfér. Bolo v ňom niečo encyklopedické, prosto mal pocit, že niektoré veci by mali byť pohromade, ich existencia istým spôsobom prehodnotená a aktualizovaná v modernom médiu fotografie.

Chránené rastliny Slovenska nie sú publikáciou, ktorá má formu knižnej väzby. Ide o súbor voľných listov vložených do samostatných obalov, ktoré predstavujú nezávislé „kapitoly“ publikácie. Rastliny sú tak delené podľa oblastného výskytu a nie podľa botanického systému. Takéto časti knihy sú vložené do kartónovej rozoberateľnej obálky. Výhodou tejto formy je, že publikácia sa dá prakticky rozobrať na jednotlivé listy a je možné s ňou pracovať v teréne, či na školách. Na titulnú stranu obálok Slivka umiestnil fotografie, ktoré najlepšie charakterizujú biotop predstavovaných rastlín. Samotné listy potom obsahujú fotografiu zalomenú na spadávku na jednej strane, s názvom a podrobným popisom na strane druhej.

Pokiaľ sme v predchádzajúcich častiach textu hovorili o Slivkovom cite pre isté vystihnutie vzťahov medzi celkom a detailom v zmysle ilustrácie, pri fotografiách chránených

¹⁵ Slivka, Dušan – Zlatohlávek, Ladislav – Šomšák, Ladislav: *Chránené rastliny Slovenska*. Bratislava : Pressfoto, 1981. Bez ISBN

rastlín sa ich vizuálna stránka podriadila predovšetkým tomuto zámeru. Môžeme tak hovoriť exaktne o vedeckej ilustrácii, v ktorej figuruje vedeckovýskumný zámer ako typizujúci fakt, ktorému sa musia podriadiť aj výtvarné ciele.¹⁶ Dušan Šindelář v už spomínanej publikácii *Vědecká ilustrace v Čechách* píše: „Vědecká ilustrace je tak především ilustrací, tzn., že její funkcí je to, co předznamenává úvodní latinské sloveso „ilustrare“, tj. osvětlovat, vysvětlovat, objasnit, známým činit (k tomu se přidružoval ještě význam „dodávat vznešenosti“).¹⁷ Šindelář dále spresňuje: „Vědecká ilustrace představuje tedy typizační skratku věcného obsahu našeho poznání, přičemž smyslem tohoto poznání rozumíme určení existenciální druhovosti určitého jevu. Vědecká ilustrace sleduje na zvoleném faktu to, co je pro jeho existování nutné a typické, rodové a druhové. Může proto být ve výjimečných případech poznávacím vědným faktem vizuálního charakteru. Vědecká ilustrace je tvůrčí fakt, jehož podstatou je poznání a typizace existenciální podstaty určitého jevu, přičemž je tato typizace sdělena exaktně a věcně. Z tohoto důvodu jsou schopnosti ilustrátora plně dány do služby věcnosti v typizačním postižení tématu. Jde o uměleckou objektivitu a teprve tím o subjektivitu.“¹⁸

Aj napriek tomu, že Slivka podriadiť fotografie rastlín prísnyim vedeckým kritériám a vyzdvihuje hlavne objektívnu obrazovú informáciu, dôraz kladie aj na estetickú stránku zobrazenia. Nejde tu len o čisto prvoplánové využívanie samovoľnej krásy kvetín, ale o dôkladné komponovanie a prácu s prirodzeným svetlo. Rastliny sú snímané makro objektívom, čím je zdôraznená ich celková stavba alebo podstatná časť. Pozadie a popredie je zväčša rozostrené, ale mnohokrát čitateľné. Týmto spôsobom je umocnený dojem so samotnej rastliny, ale zachovaná je aj poznávací funkcia obrazu – prírodné reálie konkrétneho biotopu. Tým autor ilustruje nie len to, ako rastlina vyzerá, ale aj to, kde a ako žije. Pri tejto príležitosti treba spomenúť, že Slivka je známy tým, že prostredie rastliny si pred fotografovaním vždy dokonale „poupratoval“. Jednoducho odstránil to, čo prekážalo esteticky, ale aj to, čo vyrušovalo botanicky.

V niektorých prípadoch nie je prostredie markantné a pozornosť je upriamená len na určité okvetie alebo iný fragment rastliny. Inokedy rozostrené pozadie tvorí len farebnú, veľakrát výtvarne príťažlivú štafáž, ktorá vyvoláva abstrahujúci dojem z celého obrazu. Tieto prípady zapríčinil fakt, že veľkosť určitých rastlín ich nedovoľovala „odpichnúť“ od pozadia (veľký odstup a hĺbka ostrosti) a tak autor uprednostnil len časť z nich. Aj vďaka tomu sa vizuálna stránka knihy istým spôsobom dynamizuje a jej skladba nepôsobí jednotvárne.

Fotografie Slivkových rastlín do istej miery utrpeli konečným rozmerom publikácie. Na istých snímkach je badateľné, že pôvodný obraz bol komponovaný do iného formátu, presnejšie formátu 6x9 cm. Samozrejme nestalo sa nič dramatické, ale v niektorých prípadoch je zjavné, že autor rátať s väčším priestorom okolo fotografovaných objektov.

¹⁶ Podľa Šindelář, Dušan: *Vědecká ilustrace v Čechách*. Praha : Obelisk, 1973. s.12. Bez ISBN

¹⁷ Tamže, 1973, s.13

¹⁸ Tamže, 1973, s.14

Chránené rastliny Slovenska nevznikli len preto, že Slivka mal k tejto téme vzťah, ale aj preto, že svoj zážitok z prírody chcel poskytnúť ostatným. Chcel urobiť takú knižku, ktorú by si kúpil aj on a teda knižku, v ktorej by pri sebe rovnocenne fungovali vedecká výpoveď s estetickou, pretože jeho fotografie sa snažia ideálne prepojiť práve tieto dva póly. Slivka chcel hodnotou estetickou transponovať hodnotu botanickú, chcel poskytnúť ľuďom radosť s poznania a snád' sa mu to v niekoľkých prípadoch podarilo. Pretože platí, že takúto prácu ocenia len tí, ktorí jej rozumejú.



Fotografie z publikácie *Minerály Slovenska*

Aj po úspešnom vydaní chránených rastlín sa Dušan Slivka naďalej venoval vedeckej ilustrácii. Ešte v roku 1979 vyšla jeho publikácia rovnakého formátu s názvom *Ochrana neživej prírody Slovenska*¹⁹ a v roku 1983 *Minerály Slovenska*²⁰. Na základe toho dostáva autor zákazku od vydavateľstva Artia a v roku 1986 úspešne dokončuje 450 fotografií pre knihu *Veľká encyklopédie minerálov*, za ktorú dostáva ocenenie *Nejkrásnejší kniha*. Slivka začína pracovať na *Červenej knihe európskych rastlín*, no časom sa tejto myšlienky kvôli finančnej náročnosti projektu zrieka.

19 Bozalková, Irena – Galvánek, Juraj – Slivka, Dušan: *Ochrana neživej prírody Slovenska*. Bratislava : Pressfoto, 1979. Bez ISBN

20 Ďuďa, Rudolf – Slivka, Dušan: *Minerály Slovenska*. Bratislava : Pressfoto, 1983. Bez ISBN

2. KRAJINA

Dušan Slivka sa do povedomia umenovedy zapísal vďaka svojmu dlhoročnému súboru minimalistických krajín, ktorý do súčasnosti tvorí „opus magnum“ jeho voľnej tvorby. Autor súbor vytvára od roku 1970 a napriek tomu, že v ňom už pár rokov dočasne nepokračuje, doteraz ho nepovažuje za uzavretý. Časovej neohraničenosti Slivkových krajín, ktoré majú v súčasnosti 43 rokov, drúkuje interpretačná voľnosť a otvorenosť, ktorú neobmedzuje, ale iba žánrovo vymedzuje, názov súboru – *Krajina*.



Ako uvádza Václav Macek, tento výrazne jedinečný projekt, ktorý odmietol romantizujúce chápanie krajiny a obohatil krajinársku tradíciu, vstúpil na fotografickú scénu v 70. rokoch, ktoré vo všeobecnosti znamenali pre umenie a kultúru na Slovensku krízu. Neostalinizmus z nich pomocou cenzúry amputoval prejavy biedy, utrpenia, starostí, teda živé súčasti verejného života, ktoré rušili eufóriu z budovania utópie. Cenzúrou najviac postihnutá dokumentárna a reportážna fotografia tvorila v oficiálnych kruhoch pod hlavičkou hesla „Človek mám ťa rád“, teda bola poverená ukazovaním toho ideálneho obrazu sveta. Do krajinárskej fotografie akoby sa v tomto období preniesla tragickosť z cenzurovaných reportáží. Na dosiahnutie romantizujúceho efektu si autori vypomáhali rôznymi technikami ako vkopírovanie búrkových mračien, ostré tonálne kontrasty, používanie extrémne širokouhlých objektívov, fotografovanie z extrémnych podhládov. Vo fotografii sa tak obnovil mýtus slovenskej krajiny 40. rokov. Všetko sa nieslo v duchu tradície „Krajina mám ťa rád“ a aby o tom nik nepochyboval, autori nevnášali do svojich projektov žiadne inovácie.²¹

Macek uvádza, že koncom 60. rokov vládla vo fotografickej tvorbe značná divergencia. Fotografický vývoj plynul súčasne tromi prúdmi, ktoré žili nezávislým životom. Jeden prúd tvorila humanistická reportáž a dokument, druhý prúd „konceptuálna tvorba“, ktorá foto-

²¹ Podľa Hrabušický, Aurel – Macek, Václav: Slovenská fotografia 1925 – 2000. Bratislava : Slovenská Národná Galéria, 2001. s. 222. ISBN 80-8059-058-3

grafiu skôr využívala ako vytvárala²² a tretí prúd „experimenty, tvorba, ktorá si kládla za cieľ estetizáciu obrazu, utvorenie výsostne autorského umeleckého sveta, kde tvar je dôležitejší ako realita.“²³

Pre Slivkovu Krajinu je príznačná práve táto tretia cesta. Nešpecifický názov vymedzuje okrem žánru len subjektívny priestor autora, ktorý čaká na „zaplnenie“ diváckou interpretáciou.

Súbor Krajina zahŕňa približne 80 výstavných fotografií vo formáte 24 x 30 cm a oveľa viac doteraz nezverejnených záberov na diapozitívnom materiály. Zväčšeniny tak tvoria autorský výber, v rámci ktorého sa dajú vystopovať isté formálne a výrazové tendencie. Odkiaľ a kam smeruje Slivkova Krajina?

Medzi severom a juhom

V spoločenskom a kultúrnom kontexte na Slovensku existujú pojmy „horniaci“ a „dolniaci“, ktoré hlavne v minulosti fungovali ako dva užitočné piliere geografických a sociálnych rozdielov tejto malej krajiny. Ide vlastne o prosté vymedzenie jednoduchých opozít na „my“ a „oni“, konkrétnejšie tí čo žijú v horách na severe a tí čo pochádzajú z rovinatého juhu. Slivka bol v tomto zmysle od malička horniakom, navyše aktívnym turistom a horolezcom, ktorý poznal vrchy dôverne a venoval sa im aj fotograficky.

V roku 1970 sa Slivka zamestnáva ako televízny kameraman krajskej redakcie a pracovne navštevuje rôzne časti stredného Slovenska. Služobné cesty do určitých regiónov sa pravidelne opakujú, pričom je možné sledovať prirodzené zmeny krajiny v rôznych ročných obdobiach, časových úsekoch, či poveternostných podmienkach. Slivka je fascinovaný krajinou južného Slovenska a ani nie tak rovinami ako mierne zvlhnutými sprašovými poľami. Paradoxne v týchto miestach nachádza „krajinu svojej duše“, ktorá mu poskytuje doslova voľný a čistý priestor na sebvýjadrenie tak, ako maliarovi čisté plátno.

Tento paradox je samozrejme len zdanlivý, Slivkov vzťah k horám sa nemení, venuje sa im naďalej so stálym vnútorným zanietením. Ide skôr len o rozšírenie autorského priestoru, objavenie inej semiotickej a výrazovej kvality, ktorú by sme vo „vrchoch“ asi ťažko hľadali.

Spomínané delenie obyvateľov krajiny na „horniakov“ a „dolniakov“ je z etymologického hľadiska markantným semiotickým vzťahnutím určitých vlastností prostredia na ľudí, ktorí v ňom žijú. Inak povedané, sme takí v akej krajine sme sa narodili a predovšetkým vyrástli, pretože aj ona nás formovala. V určitom zmysle je spôsob takéhoto uvažovania v súčasnosti prežitkom, pretože sme od prírody, a hlavne od bezprostredného prežitia v nej, čím viac vzdialenejší, či dokonca (zdanlivo) nezávislejší. Napriek tomu, odlišnosti sú doposiaľ citelné a nejde len o rozdiel medzi pálenkou a vínom. Vo vrchárskom prostredí bol

²² Podľa Tamže, 2001, s.218

²³ Tamže, 2001, s.218

život hlavne v minulosti ťažší a to hlavne kvôli dlhým zimám a menej úrodným, či neúrodným pôdam. Juh bol opozitom severu a zostal ním až dodnes. O tejto problematike pojednáva aj literárna tradícia, ktorá vykresľuje vrchárske charaktery ako hrdé, priame a aj vznepivé. Ľudí z juhu skôr ako mierumilovnejší, ale zároveň sebecký národ.

V Slivkovom prípade išlo o estetický a geomorfologický problém krajiny. V horskom prostredí bol zviazaný danými podmienkami, ktorým sa musel prispôbiť. V podstate, nebolo kde uhnúť husto zarasteným plochám, vysoko položeným plesám a dramaticky sa vypínajúcim štítom, kde fotograf bol tak postavený pred hotovú vec, reálnu situáciu, ktorú bolo síce treba vhodne interpretovať, ale dávala len určitý priestor fantázií. Akoby taká scéna mala uzavretý koniec v literárnom ponímaní, jednoducho úvod, jadro a záver. Pre Dušana Slivku to znamenalo radosť z tvorby, ale nie až tak radosť zo sebaujadrnenia. Mal chuť pracovať na niečom, čím postihne subjekt a nie objekt. Z tatranských horských masívov poznal krajinu, ktorú vyjadril prozaicky, no v nížinách juhu spoznal krajinu, v ktorej sa mohol vyjadriť poeticky.

Inšpirácie

Antonín Dufek v roku 1984 na margo Slivkovej tvorby napísal: „Slivkovy práce jsou jakýmisi krajinnými destiláty nebo substráty, jsou to ... lekce krajinařského minima v tom smyslu, že zobrazení obsahují len nezbytné složky výrazu a nedá se tedy z nich už nic ubrat.“²⁴ Z povedaného vyplýva, že najmarkantnejšou črtou autorových prác sú minimalistické tendencie²⁵, respektíve prvky redukcie, či abstrakcie do čistých plôch.

Ako dnes Slivka spätne uvádza, jeho minimalistické vyjadrenie malo predobraz v niekoľkých fotografických a výtvarných dielach minulosti. Predovšetkým to bola známa snímka Karola Plicku *Ľan sa suší* z roku 1932, na ktorej autor zaznamenal „kónicko-parabolické tvary zoradených otiekok sušiacého sa ľanu.“²⁶ Pre Slivku bol v tomto prípade inšpiratívny vysoký horizont s rytmicky usporiadaným rastrom spodnej plochy záberu, ale aj jednoduché horizontálne rozdelenie obrazu, ktoré by bolo, nebyť vmontovaných oblakov, podporené jasnou oblohou.

Ďalšou Slivkovou inšpiráciou bola fotografia Magdalény Robinsonovej *Vrana na horách* z roku 1960, ktorá je výrezom krajiny snímanej z nadhľadu. Dôležitá je tu štylizácia prírodného reliéfu hôľ, zdôraznená sugestívnym tieňom okolitých kopcov. Fotografia tým vyznieva do určitej miery abstrahujúco, aj keď s rozlíšiteľnými krajinnými reáliami.

24 Dufek, Antonín: Dušan Slivka – Fotografie. Brno : Dům umění města Brna, 1984, s.1 bez ISBN

25 Nie minimalizmus ako smer výtvarného umenia: Minimalistické umenie, Minimalizmus (lat. minor menší, minimum najmenší, minime najmenej), synonymum Chladné umenie, ABC Art, primárne štruktúry, Americký smer 60. rokov, usilujúci o redukciu výtvarnej formy na minimum, resp. o minimálny stupeň výtvarného vyjadrenia.

26 Hrabušický, Aurel – Macek, Václav: Slovenská fotografia 1925 – 2000. Bratislava : Slovenská Národná Galéria, 2001. s.78. ISBN 80-8059-058-3



Karol Plicka: Ľan sa suší (1932)

Eugen Wiškovský: Katastrofa (1939)



Magdaléna Robinsonová: Vrana na horách (1960)



Edmund Gwerk: Zorané polia (1937)

Zásadnou fotografiou pre autora bola aj známa snímka Eugena Wiškovského z roku 1939 *Katastrofa*. Opäť sa tu objavuje vysoký horizont a veľká plocha rytmizovaná štruktúrou pováľaného obilia, či trávy. Slivka k tejto fotografii vytvoril svoj pendant, o ktorom budeme ešte hovoriť.

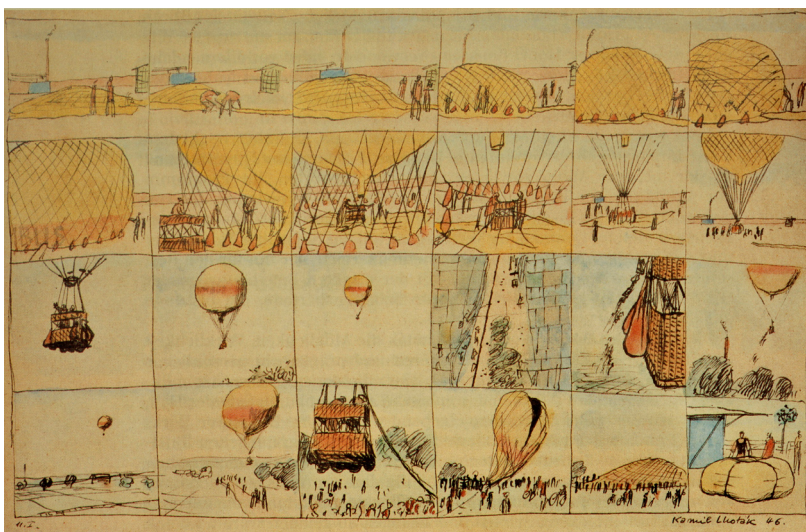
Zo slovenského výtvarného umenia bol pre autora dôležitý obraz kontroverzného maliara Edmunda Gwerka *Zorané polia* z roku 1937. Do tretice tu nachádzame vysoký horizont a viac menej monochromatickú plochu do diaľky vlniacich sa polí, ktorá je navyše umocnená kresbou hlbokých brázd.

Všetky spomínané výrazové prvky sa neskôr objavili aj v Slivkových prácach a môžeme ich považovať za istú predzvesť autorovej vlastnej formy. Doposiaľ uvedené fotografie, okrem Gwerkovho obrazu, boli čiernobiele a hovorili sme skôr o ich kompozičných vlastnostiach a stavebných prvkoch. Významnou osobnosťou, ktorá sa svojim výtvarným prejavom podpísala na Slivkových krajinách je paradoxne aj český maliar a grafik Kamil Lhoták.

Lhoták zasvätil svoje celoživotné dielo poetike civilizizmu. Ako v jeho monografii napísal Luboš Hlaváček Augustin: „... byl výtvarníkem snu, životní touhy a fascinace realitou technického času z historického pohledu na něj, plného nostalgického pocitu a evokovaných vzpomínek.“²⁷ Celý život čerpal z detských spomienok na rodné Holešovice a pražskú periferiu, v prostredí ktorých stvárňoval výjavy z prelomu storočí, hlavne obdiv k počiatkom letectva a techniky.

²⁷ Hlaváček Augustin, Luboš: Kamil Lhoták. Praha : Academia, 2000. s.25. ISBN 80-200-0818-7

Slivka dobre poznal poetiku Lhotákových obrazov a obdivoval ju. V roku 1967 sa ešte na FAMU rozhodol natočiť absolventský film práve o Kamilovi Lhotákovi. Kľúčová scéna celého scenára mala byť inšpirovaná maliarovou kolorovanou kresbou *Příběh balonu* (1946), na ktorej je po políčkach rozkreslený



Kamil Lhoták: Příběh balonu (1946)

„život“ teplovzdušného balónu od nafúknutia, cez let, až po sfúknutie. Slivka chcel, aby sa maliar vo filme ocitol v balóne (pripútanom) akoby na svojej kresbe. Problémom bolo, že na to, aby mohol do balónu vôbec vstúpiť, potreboval preukaz balónového letca a k preukazu absolvovanie určitého počtu zoskokov. Lhoták zo začiatku na nápad aj pristal (Slivka mu sľúbil, že zoskoky absolvuje s ním), no neskôr zo zdravotných dôvodov odmietol. Nakoniec v roku 1968 prišli Rusi a bolo po lietaní.

Pri jednej z návštev Kamila Lhotáka Slivka uvidel na stene obraz *Zelené Irsko*²⁸ (1961), ktorý v ňom zanechal silný dojem a zahnal všetky pochybnosti. Na ploche meter krát dva metre pred ním visela maľba, ktorú tvoril prakticky len zelený, skoro monochromatický pás v dolnej polovici a bledá, tiež skoro monochromatická obloha v hornej



Kamil Lhoták: Zelené Irsko (1961)

polovici obrazu. Nič viac na plátne nebolo a predsa toto dielo fungovalo dokonale. Slivka nad podobnou výrazovou formou rozmýšľal už pred tým, ale tento moment ho vo svojom presvedčení utvrdil a dodal mu odvahu do ďalšej práce. Pritom nešlo len o samotný vizuálny minimalizmus, ktorý preniesol do fotografie, ale aj určitú snovosť a subjektívnosť, ktorá bola pre Kamila Lhotáka smerodajná. Ako sa maliar sám vyjadril:

„Já v terénu nikdy nemaluju, ... dívám se tak dlouho, až mám dojem v sobě. Pak to jen doma hodím na papír. Nebo na plátno.“²⁹ Augustin v Lhotákovskej monografii ďalej píše:

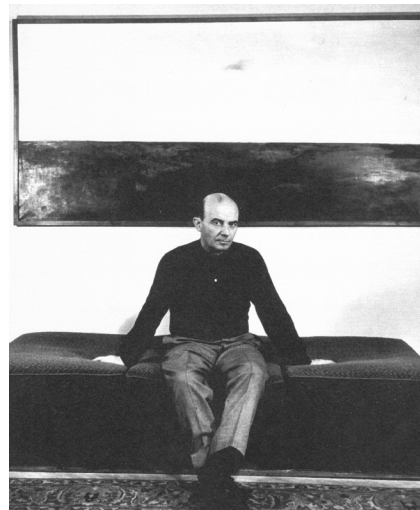
²⁸ Rozmerom najväčší obraz Kamila Lhotáka.

²⁹ Hlaváček Augustin, Luboš: Kamil Lhoták. Praha : Academia, 2000. s.179. ISBN 80-200-0818-7

„Říkal, že musí do krajiny duchovně proniknout, zmocnit se jí srdcem, obejmout ji do svého citového náručí a „rozpustit se v ní“. Byl krajinářem osobní vize a konkrétní představy, nikoliv topografem určitého místa.“³⁰

Osamelosť civilizácie

Maliar Kamil Lhoták neovplyvnil Slivkov fotografický projekt len minimalistickým vyznením a istou nadreálnosťou svojich krajín. V počiatkoch išlo aj o tvorivé použitie reálnych objektov v priestore, na ktoré Lhoták vo svojich obrazoch upriamoval pozornosť a neskôr im vštepil akýsi výrazný artistný charakter, ktorý je pre jeho tvorbu signifikantný. Išlo predovšetkým o objekty základných geometrických tvarov, ktoré maliara fascinovali a zámerne ich používal vo svojich obrazoch: teplovzdušný balón sa vznáša nad krajinou ako veľká žltá guľa, malá červená lopta³¹ je pohodená kdesi v tráve, sud od leteckého paliva v tvare valca vystupuje ako ústredná dominanta obrazu, ihlanovité „rukávy“ vejú nad letiskom, trojuholníkové vlajočky sa vznášajú niekde nad horizontom.



Kamil Lhoták s obrazom Zelené Irsko

Slivku oslovila táto osobitá poetika vecí a predovšetkým si uvedomil, že spomínané objekty naberajú v štylizovanom výtvarnom kontexte nový význam. Lhoták dospel k istému bodu abstrakcie, keď ich vytrhol z kontextu reálneho prostredia, ktoré zvyčajne tušíme hneď za rámom obrazu a postavil ich v novej súvislosti jeho snovej autorskej krajiny. Objekty sa tak nestali len



Kamil Lhoták: Pocta H. Rousseauovi (1964)



Kamil Lhoták: Balon (1983)

30 Tamže, 2000, s.179

31 Odkaz na Lhotákove detstvo a vzťah s otcom.

akými symbolmi, ale svojim upriamením pozornosti začali žiť vlastný život – osamelý život na okraji záujmu.

Lhoták tým pravdepodobne nevyjadroval len poetiku pražskej periferie, ktorú poznal z detstva, ale priamo vlastné detstvo bez otca, ktorý ho nie len tajil, ale sa za neho aj hanbil kvôli jeho postihnutiu. Samota, ako výrazový leitmotív, je pre Lhotáka určujúca a dôležitou sa stala aj pre Slivku, ktorý otca ani nepoznal.

Aj on sa pokúšal do svojich krajín začleniť geometrické objekty – prvky civilizácie v „neobývanej“ prírode. Ako sám hovorí, fascinovala ho strohá geometria v čistej, pokojnej krajine. Ide tak o akýsi oxymoron, protipól, či kontrast, opozíciu medzi civilizovaným a divokým, či prirodzeným a umelým, pričom práve to umelé, vytvorené človekom, tu vystupuje ako niečo cudzie, bezradné, stratené a osamelé uprostred prázdnej krajiny.

Vladimír Remeš a Daniela Mrázková vo svojej knihe *Cesty Československé fotografie* píše, že Dušan Slivka sa od roku 1986 snaží svoj minimalistický program obohatiť o technické objekty.³² Opak je pravdou. Slivka sa snažil s týmito prvkami pracovať už na začiatku projektu, kedy dokonca rozmýšľal o výrobe veľkých geometrických objektov v nafukovacej forme, ktoré by podľa potreby rozmiestňoval v krajine. K realizácii nakoniec nedošlo, ale existuje niekoľko snímok, ktoré s objektmi základných tvarov nájdenými in situ pracujú.



Kamil Lhoták: Gordon Bennett (1943)

Slivka vytváral súbor *Krajina* od roku 1970 a už z roku 1971 pochádza fotografia *Krajina* č.4, ktorá stvárňuje veľký červený skelet kovovej konštrukcie, rozobranej rozhodcovskej tribúny. Kompozícia sa odohráva na zazelenanom poli, ktoré tvorí zhruba dve tretiny záberu, ostatná plocha je vyplnená bledou oblohou nad horizontom. Autor tu bol jasne zaujatý objavenou situáciou: výrazným pravouhlým predmetom, komplementárnou farebnosťou červenej a zelenej, ale hlavne tvarovou čistotou prostredia, ktorú vytvára jemne zvlhčená línia horizontu s takmer homogénnym sfarbením poľa a monochromatickou oblohou. Zaujímavým harmonickým prepojením medzi spodnou tmavšou a hornou svetlejšou plochou záberu je spadnutá plechová strecha, ktorá odráža bielu oblohu a tým vytvára svetelný kontrapunkt, dominantu fotografie, ktorá potláča aj spomínaný komplementárny kontrast a dominantnosť červeného skeletu.

³² Podľa Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: *Cesty Československé fotografie*. Praha : Mladá Fronta, 1989, s.307. Bez ISBN

Krajina č.4 patrí medzi fotografie, v ktorých ešte prevažuje markantnosť reálií nad istou štylizáciou a neurčitostou, ktoré sú príznačné pre Slivkove neskoršie práce. Napriek tomu sa tu stretávame s istou iracionálnosťou, pretože snímané predmety sú vytrhnuté z ich prirodzeného kontextu a dokonca by sa dalo povedať, že stoja mimo neho. Pôvodný účel objektu v obraze nehrá žiadnu rolu, tak ako aj jeho



Krajina č. 4

deštrukcia. Ide o akési Lhotákovské bezprízorné povalovanie veci samotnej, významovú abstrakciu predmetnosti bez jednoznačného zmyslu, zmyslu s otvoreným koncom.

Fotografiou, ktorá komunikuje podobným jazykom formy je *Krajina č. 18* (1973). Dominantou záberu je kváder ružovo okrovej farby postavený v zlatom reze kompozície. Pravdepodobne ide o zadnú stranu kaplnky stojacej kdesi pri ceste. V pozadí za ňou plynú zelené polia končiace nízkym horizontom obrazu, ktorého väčšinu tvorí belasá čistá obloha. Na rozdiel od predchádzajúcej fo-



Krajina č. 18

tografie je farebnosť tejto snímky viac tlmená až harmonická, čo výrazne nenarúša ani dominantu záberu, kaplnka. Tá tu stojí ako torzo, totem, či výkričník, ale bez akýchkoľvek ďalších prepojení na svoj kontext. Slivka aj v tomto prípade uviedol objekt do úlohy artefaktu, postavil ho na obdiv a podriadil diváckemu pozorovaniu. Na rozdiel od Lhotákových predmetov však tento monolit nevzbudzuje konkrétne asociácie, odkazuje len sám na seba – na osamelý pôvab zvláštnej veci v zvláštnej krajine.

Priamou alúziou na tvorbu Kamila Lhotáka je *Krajina* č. 68 (1979). Ide o fotografiu, ktorá sa od predchádzajúcich líši predovšetkým úplným popretím perspektívy pomocou teleobjektívu a jej redukciou na dve takmer farebne homogénne časti, čiernu a červenú. Horizont delí záber v pomere 1:4 a plocha pod ním je podexponovaná. Obloha nad horizontom je sýto červená vďaka zapadajúcemu slnku



Krajina č. 68

a postupne prechádza do valérov oranžovej až hnedej. Dôležitým prvkom je čierny obrys guľového vodojemu v zlatom reze obrazu, ktorý vystupuje spoza horizontu a pôsobí ako pripútaný teplovzdušný balón, teda stály motív Lhotákovej tvorby.

Fascinácia základnými geometrickými tvarmi v „čistej“ krajine Slivku nikdy neopustila, no po čase zistil, že pokiaľ do kompozície nebude priamo zasahovať, je veľmi pravdepodobné, že nenájde toľko vhodných existujúcich objektov, s ktorými by mohol pracovať. Lhotákovským motívom sa príležitostne venoval aj naďalej, no súbor *Krajina* sa ako celok uberal trochu iným smerom. Osamelosť objektov sa preniesla na diváka, ktorý sa uprostred Slivkovej prázdnej krajiny začal konfrontovať s vlastnou samotou.

„Prakrajina“

Termín „prakrajina“³³ použil v súvislosti s tvorbou Dušana Slivku Antonín Dufek, ktorý tak vystihol redukciu formálnych výrazových prvkov v jeho minimalistických krajinách a načrtol aj ich možnú interpretačnú cestu.

Pre Slivku ako fotografa platí, že na svoju tvorbu primárne nenazerá ako na čisto vizuálnu formu, ale snaží sa o jej filozofické uchopenie. Nevytrháva ju z kontextu sveta v jej chápaní ako čisto estetického faktu, ale začleňuje ju do širších semiotických súvislostí a jej prostredníctvom odkazuje nie len na existenciu reálnu, ale aj duchovnú. Slivka si kladie otázky a hľadá na ne odpovede. Pomocou fotografie krajinu pozoruje a skúma jej archetypálne nánosy. Akoby sa pýtal, koľko stôp na nej zanechal vývoj a v neposlednom rade ľudia. Koľko odtlačkov ju formovalo a ako asi vyzerala pred tým? Ako vyzeralo, ale hlavne, čo vyžarovalo to, s čím prišiel človek prvotne do kontaktu?

Ak pozorujeme krajinu okolo nás, nemôžeme si nevšimnúť kultiváciu, ktorú sme jej vštepili. Krajina už nie je štrukturovaná len prirodzene, ale ovplyvňuje ju ľudská činnosť. Pretínajú ju cesty, sídla, elektrické vedenia. Slivka sa snaží o obraz niečoho, čo by pocitovo pripomínalo jej pôvod alebo až prapôvod. Niečo s bohatým konotačným významom, čo by nás prenieslo do samoty pustatín. Niečo, čo by nám dalo pocítiť dotyk s nekonečnosťou krajiny. Bola to samota uprostred divokej prírody, ktorú človek pretvoril z pragmatických dôvodov a vštepil jej ráz hospodárskej a mestskej krajiny. Tým sa samota človeka zmenila na osamotenie. Slivka vytvoril niečo, čo už nie je z nášho sveta a možno ani nikdy nebolo. Sú to akési „prakrajiny“ v zmysle subjektívneho nazerania na archetypálny zmysel ľudského bytia.

Tak, ako je paradoxné, že Slivka našiel svoju krajinu v nížinách, tak je paradoxné aj to, že istú prapôvodnosť prírody evokoval v hospodárskej krajine. Dokonca by sme mohli povedať, že ide o akúsi prírodu pred prírodou, o priestor oprostý od primárnej hutnosti detailov, ktorý je vyľudnený, prázdny a nekonečný.

Slivkov výtvarný jazyk je v tomto zmysle lakonický a prostriedky vyjadrenia redukuje na minimum. Reálne prírodné scenérie sú tak abstrahované na jednoduché monochromatické plochy a miestami pôsobia geometricky. Prirodzený pohľad do priestoru sa zužuje na autorov výrez a stráca tak aj perspektívu, ktorú zvyčajne nahrádza jedna plocha nad horizontom a jedna pod ním. Napriek tomu recipient nemá pocit monotónnosti, či nudy. Autor s ním na ploche fotografie rozohráva hry línií, farebných pásov, či drobnokresby detailov. Špecifická je práve Slivkova precízna práca s detailom, ktorý vždy používa citlivo a striedmo. Práve touto striedmosťou dosahuje jemné pnutie, napätie a mnohokrát prekvapenie. Dôležitou zložkou fotografii je línia, ktorá sa vyskytuje buď ako samostatný prvok alebo ako ohraničenie plochy. Mnohokrát pôsobí ako napnutá tetiva, je priama, plynulá, organicky vypätá, inokedy sínusoidná. Ona delí priestor fotografie zväčša horizontálne, ale v niektorých prípadoch aj vertikálne alebo diagonálne.

³³ Dufek, Antonín: Dušan Slivka – Fotografie. Brno : Dům umění města Brna, 1984, s.1 bez ISBN

Krajina Dušana Slivku je výsostne maliarska, svojim pôsobením a istou štylizáciou niekedy pôsobí akoby bola vymyslená. Filozofiou celého projektu je pritom zobrazenie reálnej krajiny bez dodatočných zásahov špeciálnych techník. Slivka si pre svoj námet vyberá krajinu s pôdou spraší, ktorá sa vyznačuje organickou lineárnosťou obrysových tvarov, čistotou plošných štruktúr. V nej hľadá výseky, ktoré zodpovedajú jeho kompozičným zámerom. Tento typ práce si žiada dlhodobé pozorovanie krajiny a časté opakované prechádzanie po rovnakých cestách, pretože poľnohospodárska krajina sprašových polí podlieha neustálej premene. Každoročne je preorávaná človekom, čím sa na povrch môžu dostávať ornice staršieho pôvodu, ktoré sa tak akoby odtajujú. Takto sa stretávajú pôdy s rôznou minulosťou, ktoré svojimi odlišnými farebnými tónmi vytvárajú na poliach obrazce, akési prierezy pôdnej histórie. Slivka sníma aj ich vzájomné vzťahy a prieniky, ktoré menia estetický celok krajiny.

Snáď najpríznačnejším formálnym výrazovým prostriedkom súboru je jeho farebnosť³⁴. Tá v minulosti zapríčinila rôzne podozrievania autora z použitia rozličných umelých zásahov, či konkrétne americkej retuše. Slivka svoj súbor vytvoril výlučne fotografickou technikou³⁵, aj keď je pravdou, že v ňom farba nevystupuje ako verná kópia reality. Zapríčinilo to niekoľko faktorov. Autor svoje snímky exponoval skoro ráno, neskoro večer alebo v noci, prevažne pri zatiahnutej oblohe. Teda v čase, kedy krajina nebola vystavená priamemu slnečnému žiareniu a ovplyvňovalo ju len svetlo zvyškové. Ako zo situácie vyplýva, autor v týchto zlých svetelných podmienkach používal dlhé expozičné časy a diapozitívny film aj zámerne podexponoval alebo preexponoval. Tým sa na fotografickom materiáli mnohokrát prejavila nekorektná farebná teplota, ktorá zapríčinila farebný posun obrazu voči realite.

Vznikol tak zaujímavý a špecifický pastelový kolorit Slivkových krajín, ktorý svojou bohatosťou valérov akoby vyčerpával najjemnejšie nuansy určitej farby v rámci jednej obrazovej časti. Krajiny sa tak tlmene splyývajú a rozplyývajú z jednej plochy do druhej, akoby sa cez seba prelievali. Akoby tým autor nevdojak sprítomnil archetypálnu podstatu sprašových tvarov³⁶, ich prapôvodné nomádske putovanie zemským povrchom.

Výrazný farebný akcent v súbore nájdeme len zriedka. Tak, ako Slivka narába s kompozíciou, tak narába aj s farbou. Striedmy kolorit sa vyznačuje skôr zemitosťou ako pestrou farebnosťou. Aj vtedy, ak istý odtieň prevládne nad ostatnými, je skôr harmonickým doplnením ako zvýraznením seba samého. Antonín Dufek si v súvislosti s interpretovanými krajinami všimol, že „jemnosť barevných odstínů se blíží jemnosti šedých valérů v černobílé fotografii“³⁷.

34 S farebnosťou súvisí aj Slivkova diplomová práca na FAMU, ktorú písal na tému Teoretické základy kompozície farieb vo fotografickom a filmovom obraze. Slivka prácu nedokončil kvôli nákladným cudzojazyčným prekladom. Tému jeho diplomovej práce označila Daniela Mrázková za hodnú Nobelovej ceny. (Podľa Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: Cesty Československé fotografie. Praha : Mladá Fronta, 1989, s.306. Bez ISBN)

35 Jediným cudzorodým zásahom je zmatnenie povrchu cibachromových zväčšení lakom na drevený nábytok. Len tak bolo možné doceliť dobré rozlíšenie detailov aj v tmavých plochách fotografií.

36 Spraše sú vetrom naviate prachové sedimenty. Tvorili sa v pleistocénnych ľadových dobách, keď vplyvom studeného podnebia prebiehalo silné mrazové zvetrávanie hornín. Pevné horniny sa rozpadli na prach a vodami topiacich sa ľadovcov boli premiestňované. Stali sa súčasťou glaciofluvialných sedimentov. Z nich bol jemný prach vyvíjaný vetrom a usadzovaný v miestach, kde vietor strácal svoju unášaciu schopnosť.

37 Dufek, Antonín: Dušan Slivka – Fotografie. Brno : Dům umění města Brna, 1984

Slivkova suverenita v práci s farbou sa podľa neho prejavuje vo funkčnom uplatňovaní nepeknych, tupých a jednotvárných modrošedých a hnedých odtieňoch.³⁸ Celok krajín sa tak niekedy až zlieva do akéhosi monochromatického homogénneho celku. Do fotografií to vnáša pocit istého zahmlenia, silnú dávku subjektivity a snenia, dojem tajomnej až archetypálnej priestornosti, otvorenosti a zároveň utajenosti, čo vo vyznení korešponduje s konotáčnym priestorom „prakrajín“. Zvýrazňuje to aj fakt, že niektoré časti fotografií sú zámerne značne podexponované a stoja na hranici reprodukovateľnosti. Divák ich zo začiatku vníma ako jednoliatu plochu a až pri pozornejšom nahliadnutí objaví ich skrytú štruktúru, či dôležitý detail. Aj preto je Krajina náročná na svetelné podmienky vo výstavných priestoroch.

S farebnosťou súboru úzko súvisí aj forma akou autor svoje fotografie prezentuje. Pre výstavné zväčšeniny volil Slivka zhotovenie technikou cibachromu³⁹, pretože práve táto technika dokázala reprodukovať ich špecifickú farebnú akosť, ich širokú škálu nuáns, ktoré sú pre správne formálne vyjadrenie týchto fotografií životnou nutnosťou. Niekoľkokrát to potvrdili aj pokusy snímky knižne reprodukovať, vernosti originálov však nedosiahli. Finančne nákladná a ťažko dostupná technika sa nakoniec podpísala aj na počte a formáte výstavných zväčšení súboru a fakte, že autor veľa zo svojich fotografií doteraz videl len v diapozitívnom originále.

38 Podľa Dufek, Antonín: Dušan Slivka – Fotografie. Brno : Dům umění města Brna, 1984

39 Cibachrome print vyrábaný firmou Ciba – Geigy Švajčiarsko – typ farebného viacvrstvého inverzného pozitívneho materiálu, založeného na tzv. vybielovaní farieb. K jednotlivým vrstvám, obsahujúcim halogenid striebra a príslušný senzibilátor, sú pridané vhodné azofarbivá v žltej, purpurovej a azurovej farbe. Po expozícii pod pozitívnou predlohou (diapozitívom) sa materiál najskôr vyvolá v čiernobielej vývojke. V ďalšom silno kyslom roztoku, obsahujúcom thiomocovinu a org. katalyzátor sa strieborný obraz oxiduje na útratu priliehajúcich molekúl azofarbív, ktoré sa redukciou vybieluje. Ostávajúce halogenidy striebra sa odstraňujú klasickým spôsobom. Výsledkom je pozitívny obraz čistých a živých farieb, ktorý je veľmi stály na svetle, odolný voči kyselinám a atmosfére.

3. „PRAKRAJINA“ V DETAILOCH

Napriek doposiaľ uvedenej špecifikácii formálno-výrazových prostriedkov interpretovaného cyklu *Krajina*, sa môžeme na problematiku výtvarného jazyka tohto súboru pozrieť aj detailnejšie. Za úvahu stojí miera štylizácie pri autorskej práci s krajinnými reáliami, miera modelovania priestoru z hľadiska perspektívy a semiotická reflexia určitých prvkov obrazu.

Hranice minimalizmu

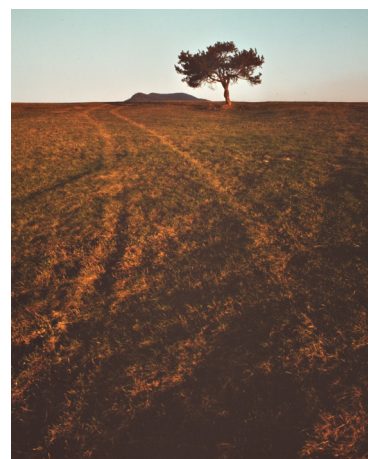
Ako bolo uvedené už vyššie, zaujatie geometrickými objektmi v čistej krajine patrí do obdobia začiatkov cyklu, v ktorom prevažovala markantnosť a istá vernosť fotografovaných reálií. Stretávame sa tu s ich opisnosťou, s hutným vykreslením detailov a plastickejšim zobrazením perspektívy. To znamená, že jasne rozoznávame typ krajinného priestoru (napr. lúka alebo pole), materiálovú akosť (vieme, že ide o zem a trávu), spôsob kresby (línia je v skutočnosti cestou) a priestorovú hĺbku (ako ďaleko sme od určitých bodov vzdialený). Aj napriek tomu, že Slivkova minimalisticky štylizovanejšia koncepcia markantnú formu prakticky pohltila, aj takéto poňatie v cykle naďalej zostalo. Samozrejme, že aj v tomto prípade išlo o istú mieru minimalistickej abstrakcie, no v kontexte celého cyklu stála na jej pomyselných hraniciach.

Takýmto príkladom je *Krajina č. 45* (1980). Ako jedna z mála snímok je komponovaná na výšku. Horizont pretína plochu záberu v pomere 1:1, tesne pod jeho hranou je v strede umiestnený strom ako centrálny motív fotografie. Diváka upúta predovšetkým rozčechraný tvar jeho koruny, ktorý oproti belasej oblohe vníma len ako siluetu. Tvarový pendant koruny tvorí malá mláka na spodnom okraji záberu, ktorá vznikla roztopením posledných zvyškov snehu. Napriek jednoduchej kompozícii, rovnému horizontu a takmer monochromatickému podaniu plôch, prevažuje markantnosť prírodných reálií nad grafickou štylizáciou obrazu.



Krajina č. 45

Podobným príkladom je *Krajina č. 15* (1973). Jej ústredným motívom je taktiež strom, ktorého silueta je zvýraznená kontrou modrej oblohy. Rozdiel je v umiestnení horizontu, pretože obloha tu tvorí len hornú pätinu celku obrazu. Línia horizontu je opäť priama, jej jednoduchosť narúša kopec v diaľke, ktorý v jej priamke tvorí istú časť podobnú sínusoide. Počet zobrazených prvkov fotografie je minimálny, no jej vyznenie je snáď najmenej minimalistické zo všetkých záberov. Za následok to má bohaté plastické vykreslenie scenérie, ktoré je modelované bočným svetlom zapadajúceho slnka. Navyše, tak ako tomu bolo aj v predchádzajúcom prípade, fotografia je snímaná širokouhlým objektívom, čo jej hĺbku a mieru perspektívy len podporuje.



Krajina č. 15

Krajina č. 34 (1978) je príkladnejším typom Slivkovho minimalizmu. Ide o podhľad na zožaté pole, ktorý je umocnený rovnakou optikou ako v predchádzajúcom prípade. Obloha tvorí hornú tretinu obrazu, línia obzoru je mierne prehnutá smerom nadol. Dôležitým detailom fotografie je opäť isté vybočenie z lineárneho plynutia horizontu. V šírke záberu sa nachádza v jeho zlatom reze



Krajina č. 34

a tvorí ho akýsi objekt v tvare ležiaceho trojbokého hranola. Až pri bližšom nahliadnutí zistíme, že ide o stoh obilia, ktorý vytŕča spoza obzoru. S poľom tvorí farebne homogénny celok, pričom ho zvýrazňuje a istým spôsobom od ostatnej plochy oddeľuje len pás bieleho snehu pred ním.

Krajina č. 34 je Slivkovým pendantom snímky Eugena Wiškovského *Katastrofa* (1939). Samozrejme, v tomto prípade je vyznenie fotografie oveľa pokojnejšie a miernejšie. Alúzia na *Katastrofu* spočíva hlavne v totožnom kompozičnom zámere, veľkom podhľade a vysokom horizonte, ale aj v tvarovej ponáške geometrie stohu a strechy vo Wiškovského fotografii. Slivka tým chcel vzdať hold fotografovi, ktorým bol vo svojich

prácach poučený. Treba však dodať, že otvorene tento vzťah fotografií zatiaľ neprezentoval, aj keď tak chcel urobiť pri vhodnej príležitosti, kedy by snímky vystavil ako „hommage à...“.

Krajina č. 93 (1986) je dobrým príkladom pomyselného prechodu medzi „reálnym“ a viac štylizovaným typom Slivkových fotografií. Snímka je rozdelená na dve hlavné plochy a to samotnú krajinu s vysokým horizontom, ktorá tvorí väčšiu časť výjavu a oblohu, ktorá tvorí jeho menšiu časť, teda v pomere približne 1:5. Samotná plocha krajiny je tvorená dvomi až tromi farebne rozdielnymi plochami.



Krajina č. 93

Ide o tmavozelený pás tesne pod horizontom, dominujúcu bielu plochu zasneženého poľa a autom vyjazdené pásy, ktoré tvoria dve tmavozelené línie zbiehajúce sa diagonálne od dolnej strany a pravého rohu fotografie až tesne nad jej polovicu. Zatočenie cesty a zoslabnutie tmavých čiar v tomto bode prechádza tonálne do slabomodrej línie a vychádza z rámu fotky smerom vľavo, čo tvorí zaujímavý detail - obraz cesty prichádzajúcej z „ničoho“, idúcej „nikam“.

Práve zbiehanie týchto línií tvorí už pertraktovanú problematiku perspektívy, ktorá je aj v tomto prípade zjavná a umocnená použitím širokouhlého objektívu. Aj napriek tomu je vyznenie fotografie oveľa minimalistickejšie a grafickejšie ako v predchádzajúcich snímkach. Zbiehajúce sa línie cesty sú totiž jediným prvkom, ktorý tu perspektívu naznačuje. Ostatná časť už predznamenáva minimalistické riešenie. Spôsobuje to hlavne monochromatické vyznenie spomínaných plôch, ich čistota a plynulosť, ale aj akési naturálne kresebné prvky. Takto graficky jemne pôsobí raster tenkých bielych čiar a bodov, ktoré narúšajú jednoliatu tmavú plochu horizontu, nesúcu sa po celej šírke fotografie. Jemnosť tomuto zobrazeniu dodáva postupný prechod zasneženej pláne do tohto rastra, ktorý je tvorený zvyškami snehu na pôdnom podklade. Plynulosť a súlad prechodu zasneženej pláne, cez raster až do sýtej farebnosti pôdy podčiarkuje jemnosť prehnutia až po vrcholiaci horizont. Ten tvorí mierne prehnutý chrbát pripomínajúci chrbát vlny. Je zaujímavavo vypätým obrysom, ktorý uzatvára celú plochu krajiny.

Krajina ako plocha

Druhým pomyselným stupňom Slivkovej obrazovej štylizácie je moment, v ktorom sa stráca perspektíva. Divák sa na krajinu zrazu pozerá z diaľky, akoby z protíahlého kopca. Vníma jej farebné plochy, miestami ešte rozpoznáva štruktúru zeminy, trávy, či obilia, ale čím ďalej tým viac je týmito vnemami zneistený. Krajina pred ním sa redukuje na horizont, plochu pod ním a nad ním, čoraz viac priestoru dostáva monochromatická obloha. Recipient akoby sa od priestoru fotografie vzdával, díval sa z odstupu a to nie len zvyšujúcou sa mierou štylizácie, ale aj zmenou mierky zobrazených detailov. Iste je to spôsobené aj zmenou optiky. Uvedený typ fotografií je snímaný teleobjektívom, ktorý priestor komprimuje do plôch radených za seba a pri rozmere použitého výrezu znižuje čitateľnosť jednotlivých detailov zobrazených štruktúr.

Z *Krajiny č. 33* (1979) už necítiť len závan minimalizmu niekde na pozadí, ale Slivka sa k nemu otvorene hlási a necháva ho naplno vyznieť. Naznačenie perspektívy sa potláča, štrukturovanosť plôch pôsobí jemnejšie a celkový dojem je plošnejší. Hrana horizontu rozdeľuje fotografiu približne v pomere 1:1, na monochromatickú oblohu a plochu krajiny, ktorá sa čle-



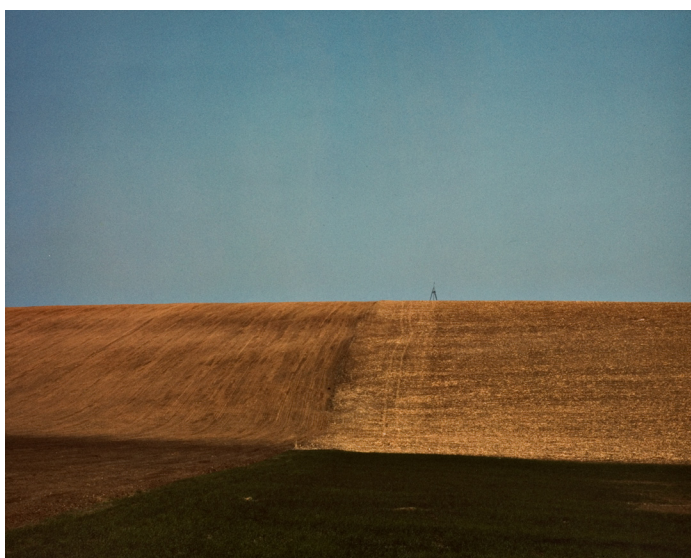
Krajina č. 33

ní na ďalšie tri časti s rozdielnou štruktúrou a farebnosťou. Jednu tretinu poľa tvorí zelený pás v spodnej časti snímku, ktorý susedí so širšou, hnedou plochou, horizontom uzatvárajúcou krajinný celok. Predelené sú líniou cesty, ktorá sa ťahá po celej šírke fotografie. Na jej pravej strane môžeme sledovať jej dva vyjazdené pruhy bielej farby, ktoré plynule prechádzajú do jednej hnedej línie. S motívom cesty sme sa už stretli, no tentoraz je oproti predchádzajúcej krajine nebadanejší a jemnejší. Znovu sa stráca z dohľadu diváka, ale „necháva sa tušiť“ v podobe tmavohnedej čiary.

Ústredným motívom krajiny je čierny trojuholníkový tvar, ktorý tvorí aj jej farebnú dominantu. Svojou sýtosťou nesie v sebe ťažobu, ktorá do seba vťahuje okolitú krajinu. Tento dojem je umocnený samotným tvarom plochy - akýmsi prepadom pôdnej vlny. Opäť môžeme hovoriť o alúzii na autora, ktorý Slivkov fotografický názor ovplyvnil. Ide o ponášku na

spomínanú snímku Vrana na horách od Magdalény Robinsonovej. Kým tam bola dynamika tvaru, akoby čiernej šatky unášanej vetrom, vytvorená tieňom okolitých vrchov, v tomto prípade ide o vypálený kus trávy. Dôležitá tu však nie je ani tak exaktná podobnosť alebo spôsob akým je táto forma dosiahnutá, ale istý pohyb statickej krajiny, jej dynamika alebo živosť vyjadrená tvarovou štylizáciou.

Krajina č. 57 (1982) je ďalším z príkladov minimalistickej formy. Fotografia je redukovaná prakticky na tri farebné plochy: slabomodrú oblohu, hnedo-okrový pás zoraných polí pod horizontom a zelený pás poľa v prvom pláne obrazu. Recipient má možnosť orientovať sa v priestore jednak farebnou odlišnosťou týchto častí, ale aj ich jemnou štruktúrnou kresbou. V zelenej ploche rozoznáva vertikálny



Krajina č. 57

raster trávy. Hnedo-okrový pás delí na dve polovice, na tmavší tón ľavej a svetlejší tón pravej časti, ale opäť aj podľa rastru. V pravo sú to akési mierne horizontály vytvorené strniskom zožatej obilniny, vľavo zase diagonály kopírujúce povrch zoraného kopca.

Napriek plošnej štylizácii fotografie, sme schopní vnímať jej hĺbku vďaka pôsobeniu farieb. Tmavozelená plocha v dolnej časti záberu celú kompozíciu uzemňuje, svojou horizontálnou neúplnosťou však naznačuje aj priestor. Druhý plán potom plynule stúpa vďaka svetlejším okrom a lineárnemu rastru. Nakoniec belasá obloha obraz prevzdušňuje, pretože tvorí jej najsvetlejší prvok.

V zlatom reze fotografie sa nachádza objekt, trojrohá konštrukcia triangulačného bodu. Pôsobí ako istý ozvlášťujúci prvok, nebadaný drobný kompozičný detail, ktorý odkazuje na prácu s geometrickými objektmi, ale v kontexte krajiny v sebe nesie aj osobitý semiotický význam. Triangel slúži pre potreby triangulácie, čiže pre geodetické určovanie pevných bodov na zemskom povrchu. Triangel je sám takýmto pevným bodom, čo filozoficky vzaté, naznačuje istú symbolickú rovinu. V takejto súvislosti sa v súbore *Krajina* objavuje aj stoh.

Symbolika znakov v „prakrajine“

Stoh je z hľadiska tvarových variácií vďačným námetom, pretože sa dá meniť podľa uhlu a smeru, z ktorého je snímaný. Autor ho použil už pri alúzii na Wiškovského Katastrofu a zužitkoval ho napríklad aj v *Krajine* č. 59 (1980). Táto fotografia používa nevýrazné zemité farby. Horizont ju pretína v pomere 1:1,5 plochy v prospech hnedo-šedého poľa s lokálnym zeleným nádychom. Ako klin je doňho vsunutý zelený trojuholník. Opäť v zlatom reze obrazu, na horizonte krajiny, nachádzame tmavý obrys lichobežníkového tvaru. Tak ako v predchádzajúcom prípade, aj teraz ide o stoh, ktorý naruša priamu líniu obzoru. Stoh ako kompozičný tvarový akcent je použitý aj v *Krajine* č.64 (1982). Znova stojí na priamom, no tentoraz nízkom horizonte krajiny a púta svojim zvláštnym patvarom.



Krajina č. 59



Krajina č. 64

V kontexte „prakrajiny“ akoby išlo o záchytný bod, magickú stolovú horu, ktorá sa ako maják vynára v šírke rozľahlých pustatín. Z hľadiska kompozície síce tvorí detail, bodový akcent, ktorý púta oko diváka, no nezostáva len estetickým ozvláštnením obrazu. Otvára otázky archetypálnej prázdnoty, vzťahu medzi človekom a prírodou, človekom a prázdny priestorom, ktorý sa snaží pre seba objaviť, významovo a semioticky zaplniť. Stoh je v tomto prípade oporným bodom pustej krajiny tak, ako bola kedysi kostolná veža oporou identity určitého miesta. Prázdny rovný horizont je pre človeka len veľkou neznámou, nehovoriac o tom, že za ním je už len strach z neviditeľného a nepoznaného priestoru. Stoh je tu teda akýmsi majákom, vytýčeným bodom našich hraníc, ktoré pre nás môžu znamenať napríklad aj domov.

Václav Cílek v tomto zmysle píše, že „pocit domova ztrácime tam, kde došlo k narušeniu horizontu, kde nevnímame hranice“⁴⁰. V súbore *Krajina* ich za bežných okolností naozaj nevnímame, pretože sa strácame z jednej fotografie do druhej v nespočetnom množstve tvarovo jednotvárných krajín a rovných horizontov. Aj preto sme uviedli, že človek sa v Sliv-

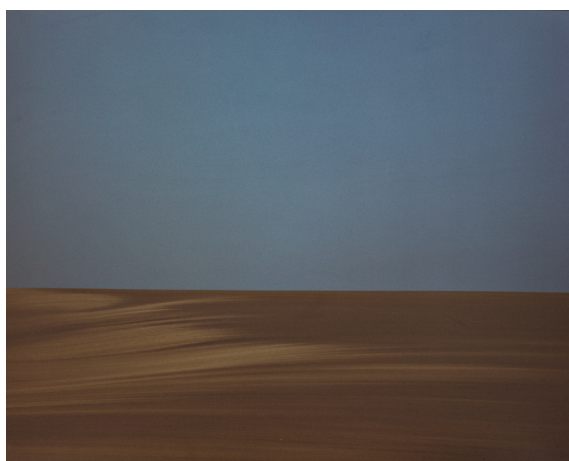
⁴⁰ Cílek, Václav: *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha : Dokořán, 2002, s.43 ISBN 80-7363-042-7

kových krajinách konfrontuje s vlastnou samotou. Je sám a má možnosť sa spoznať, pretože „v klidné krajine a zvlášt' ve vzdálené linii obzoru člověk postihuje něco tak krásného, jako je jeho vlastní bytost.“⁴¹ Tak ako človek potrebuje samotu, tak potrebuje aj návrat domov, ktorý preňho znamená poznaný a bezpečný priestor. Stohy a ostatné znaky Slivkovej „prakrajiny“ mu ukazujú smer.

Minimalizmus nevhodný pre život

Za vrchol minimalistickej koncepcie môžeme považovať fotografie, v ktorých naša empirická skúsenosť s reálnym priestorom jednoducho zlyháva. Pri takejto miere štylizácie sa nemožno čudovať, že Dušan Slivka bol podozrievaný z domaľovávania pozitívov. Štruktúry pôdnej a rastlinnej matérie sa na nich takmer stratili, zastupuje ich len prelínanie jemne odstupňovaných valérov, ktoré tvoria objem zobrazenej hmoty. Plochy, ktoré sa mali tendenciu vnútorne exaktne členiť, sú teraz homogénne, niekedy vymedzené len líniou horizontu na dve obrazové časti. Zmenil sa aj kvalitatívny pocit z priestoru v zmysle miesta vhodného pre život. Ak sa v predchádzajúcich krajinách recipient cítil len osamelý, tak tu sa bude cíti doslova osirelý. Táto krajina je bez života, je to akási púšť akoby z iného sveta. Pokiaľ sme o Slivkovej krajine hovorili metaforicky ako o „prakrajine“, tak táto jej časť siaha ešte ďalej. Niekde tam, kde slovo krajina stráca význam. Niekde, kde sa krajina, či celá planéta ešte len formuje.

Príkladom pars pro toto je *Krajina č. 70* (1979). Jej nevlúdnosť pramení predovšetkým z farebnosti. Práve tu uplatnil Slivka „nehezké, tupé a jednotvárne“⁴² modro-šedé a hnedé odtiene, o ktorých písal Antonín Dufek. Bezútešnosť tejto krajiny podporuje aj ustálená kompozícia, členenie dvoch plôch nad sebou s rovným obzorom, ktorá je zdanlivo pokojná. Nemal by sa na nej pohnúť ani bod a predsa sa hýbe. Mdlá hnedo-okrová farba prechádza do svetlejšej v gesticky výrazných pásoch. Nie sú ničím ohraničené, prestupujú sa ako odtiene v maľbe. Vlnia sa a tým scénu istým spôsobom dynamizujú. Máme pocit akoby pôdu pred nami hnal vietor.



Krajina č. 70

41 Čílek, Václav: *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha : Dokořán, 2002, s.79 ISBN 80-7363-042-7

42 Dufek, Antonín: *Dušan Slivka – Fotografie*. Brno : Dům umění města Brna, 1984, s.1 bez ISBN

Slivka pracuje s poetikou „púštnej prakrajiny“ aj ďalej. Raz vynecháva oblohu s horizontom úplne a pozornosť sústreďuje len na výrez krajiny rytmizovaný veľmi sprašových dún. Inokedy pred recipienta stavia plochú hnedo-okrovú stenu, ktorej monumentalitu vytvára vysokým horizontom a len úzkym pruhom oblohy. Pred prekážkou je divák bezmocný, no vníma isté východisko. Je to kresba meandrovito vinúcich sa línií, ktorou je plocha vertikálne pokrytá. Línie naznačujú istú stopu, život predierajúci sa materiálom univerza.



Krajina



Krajina č. 27

V týchto púštnych, možno až mimozemských „prakrajínach“ je život ľudskej civilizácie čím ďalej tým ťažší alebo absolútne nemožný. Občas ho sprítomnia jeho symboly: malý biely valec postavený medzi dunami, stĺpy elektrického vedenia, ktoré trčia spoza naviateho kopca, či nejaká línia tušiaca pohyb, ale nič viac. Pozornosť akoby sa tu viac sústreďovala na univerzum samotné. Na takú samozrejmosť ako je pre človeka zem, pôda. To ona túto krajinu dynamizuje a nás istým spôsobom znepokojuje. Akoby ju hnal proti nám vietor, strhával ju a premiestňoval ako tomu bolo v dobách dávno minulých. Nič viac okolo nás nie je, žiadna vegetácia, ani živočíšstvo. Stojíme tu sami, pred navrhnutými dunami a nevieme ako ďalej.

Nie je prekvapením, že sa tento motivický kontext objavuje práve v krajine spraší. Pravdepodobne nejde o jasný zámer autora, skôr o prirodzený dôsledok historickej pamäte krajiny, ktorá sa nevedojak zhmotnila v tvorivom počine aktu fotografovania. Oveľa cielenejším zámerom to bolo v prípade fotografie *Krajina* č. 36 (1979) ktorá je zároveň zhmotnením Slivkovej minimalistickej štylizácie pars pro toto.



Krajina č. 36

Fotografia je komponovaná tradične do dvoch monochromatických plôch oddelených horizontom v pomere 1:1,5. Obloha tvorí homogénny biely až jemne belasý celok, pôdna časť prevažne hnedú plochu, ktorá je hladko modelovaná jej svetlejšími a tmavšími valérmi. Na prvý pohľad nepatrné pôdne vlnenie je zvýraznené slabou kresbou brázd v zemi. Znovu sa tak stretávame so špecifickým fenoménom „prakrajín“, s naznačením ich miernej kinetiky, ktorá môže v konotáciách ilustrovať archetypálny pohyb zemského univerza, zhmotnený práve v pôdnom type spraší.

V tomto zmysle je zaujímavý aj detail fotografie, jej výrazový akcent. Nachádza sa približne v zlatom reze obrazu a tvorí ho svetlá okrová plôška v tvare oválu, či elipsy, ktorá kopíruje hmotu duny. Je to spraš, ktorá sa na povrch dostala stálym preorávaním a zvetrávaním ornice. Odkryla sa tak jej existencia, ktorá okrem estetickéj prítlačivosti, vytvorila isté napätie z niečoho poodhaleného a nedopovedaného.

Z hľadiska formy a tlmočenia významu tak môžeme hovoriť o akomsi fotografickom krajínárskom haiku, ktoré sa skladá z troch farieb, jedného horizontu a bodu, ktorý vytvára akcent. Práve on odhaľuje geomorfologickú históriu Zeme, ktorá je skrytá pod hnedou orniceou meniacej sa krajiny. Táto svetlá plôška zároveň relativizuje naše poznanie sveta okolo nás, ktorý poznáme zväčša len v jeho viditeľných horizontálnych súvislostiach. Filozoficky, ale aj hmotne tak naznačuje vertikálu medzi nepoznaným svetom podzemia a protikladne aj nebies. Je akosi lokálnou archeologickou sondou, ktorá poodkryva zanedbateľný fľak istej sféry nášho (ne)poznania.

Cesta „prakrajinou“

Takmer utajeným, ale významným detailom fotografie *Krajina č.44* (1980) je diagonálna línia plynúca naprieč celým obrazom. Je to cesta, ktorá sa skrýva v tmavej tonalite hnedej spraše a smeruje priamo zo spodného okraja až na horizont.

S týmto motívom sme sa už v *Krajine* Dušana Slivku stretli. V *Krajine* č. 93 predstavovala markantný mohutný prvok v popredí záberu, ktorý sa podieľal na zobrazení perspektívy a naopak

v *Krajine* č. 33 bola jej čitateľnosť postupne zoštylizovaná na čistú lineárnosť. Tak tomu bolo aj v „púštnej prakrajine“, kde cesta vystupovala ako gesticky nanesená línia meandrovitého tvaru. Teraz sa vynára ako priamka, len tušene akoby zo samotnej zeme a



Krajina č. 44

vystupuje ako skrytý motív, formujúci napätie medzi videným a následne objaveným.

Krajina č.44 znamená prakticky vrchol Slivkovej redukcie. V tomto prípade ide o kompozičné rozdelenie fotografie exaktnou selekciou dvoch častí obrazu na dva monochromatické celky, ktoré sú predelené horizontálnou líniou v pomere 1:1. Dolnú časť tvorí krajina ukončená jemne prehnutou líniou horizontu, hornú plochu takmer monochromaticky farebná obloha. Nenachádzame tu absolútne žiadny náznak perspektívy. Priznanie detailov je tiež potlačené. Štruktúru krajiny zvyrazňujú len nebadané vodorovné línie, ktorých tón tvoria jemné nuansy svetlohnedej farby. Celej ploche dodávajú stúpavý rytmus pôdneho vlnenia, ktorý sme už spomínali. Potom je tu už len tá cesta. Tak ako na ostatných fotografiách, aj tu je akýmsi znakom civilizácie bez civilizácie. Prečo je tu a odkiaľ a kam ide?

Dušan Slivka nám svojou selekciou pohľadov ponúka prázdnu a nekonečnú krajinu. Konceptčne trvá na jej čistote, teda oprostenej od prehustených detailov. Potláča jej prirodzenú perspektívnu hĺbku, aby naplno nechal vyznieť plošnú monochromatickosť plôch.

Slivka svojimi fotografiami zvyznamňuje samotu. Programovo ju hľadá a interpretuje pomocou krajiny. Ponúka nám výrezy reality, ktoré sa jej však vymykajú. Z horizontu sa stratili mestá a iné prvky života. Ostali len kde tu elektrické vedenia, jedna guľová veža vodojemu, nejaké stohy a stožiare. Okrem nízkeho trávnatého porastu nevidieť žiadnu vegetáciu. Pred nami sa otvára štruktúra „prakrajiny“ ako znak predcivilizačnej homogenity, čím do popredia stavia fakt jej existenčného prvenstva.

Pred Slivkovou krajinou pociťuje divák rešpekt, vzbudzuje v ňom napätie. „Prakrajina“ mu väčšinou neponúka dobre známe záchytné body, akési dôkazy civilizácie, podľa ktorých by sa mohol orientovať, s ktorými by aspoň pocitovo nebol sám. Občas sú to stožiare, či stohy, na ktoré narazí, no tieto prvky sú predsa len neživými dôkazmi ľudskej existencie, ktoré tu nakoniec mohli ľudia len zanechať. Väčšiu nádej v ňom vzbudzuje práve cesta aj keď smeruje nevedno kam. Cesta je prirodzeným prvkom krajiny, v ktorej prúdi život (a nemusí byť ľudský), pretože cesta, po ktorej sa nechodí, zanikne.

Slivkovou krajinou vedú rôzne cesty. Nachádzame ich tu ako odtlačok vyspelejšej civilizácie (voz?, auto?), no väčšinou evokujú rokmi vyšliapaný chodník. Odkiaľ prichádza a kam ide, to sa nikdy nedozvieme, no zvyčajne schádza za hranu horizontu, ktorý tvorí hranicu nášho pohľadu na krajinu. Práve tento moment, pohľad na cestu ubiehajúcu k horizontu, za ktorý nevidíme, v nás vytvára napäté očakávanie z novej krajiny a zároveň úzkosť z nepoznaného a neprebádaného. Prítomnosť živej bytosti nám tu sprostredkúva len znak, ktorým je chodník. Tušenie existencie človeka sa nám tak ukazuje v podobe primárnej ľudskej pešej stopy. Pôsobí ako jeden z prvých civilizačných odtlačkov, ako jedna z prvých foriem ľudského vplyvu na prírodu.

Človek, ojedinelý druh „prakrajiny“, občas prejde tou istou cestou, vytvárajúc tak za sebou čiaru. Ved' napokon, symbol cesty je semiotickým vzťahnutím našej životnej púte. Jej smerovanie, začiatok a koniec tiež nepoznáme.

4.KRAJINA A INÉ KRAJINY

Minimalistická krajina Dušana Slivku je výnimočná, ale nie je ojedinelá. Minimalizmus, americký smer 60. rokov, sa prirodzene filozoficky dotkol aj viacerých autorov z oblasti fotografie. Tento vzťah bol viac menej len inšpiratívny a prebral skôr výrazové prostriedky výtvarného jazyka (redukcia, čistota a neutralita formy, primárna geometria, repetícia) ako svetonázor umeleckého smeru. Ten kázal predovšetkým o zjednodušení a očistení od expresívnych a emocionálnych obsahov maľby a to sa fotografie prakticky netýkalo. Navyše, vo fotografii sa pravdepodobne nikdy nepodarilo vďaka minimalistickej forme zbaviť expresívnych a emocionálnych obsahov, pretože práve abstraktná forma minimalizmu ich v realistickom médiu fotografie len utvrdila. To, čo sa však podarilo, bolo isté odpútanie sa od predmetnosti realizmu a nahliadnutie do sféry výtvarného umenia. Samozrejme, v rámci zachovania hraníc fotografického média.



Mario Giacomelli: Paesaggi (1953/63)



Martin Martinček: Poľia v liptovských horách (1963-66)

Minimalistická redukcia sa v žánri krajinárskej fotografie objavuje pomerne často. Práve priestor prírodných reálií, najmä hospodárska a kultúrna krajina, ponúka rozľahlé plochy rôznych štruktúr a farebností, ale aj širokú paletu línií a geometrických tvarov. Tie sú vďačným kompozičným námetom nie len pre programovo minimalistických autorov, ale aj fotografov, ktorých zaujíma výrazná grafická štylizácia reality.

Predzvesť minimalizmu vo fotografií tak môžeme nájsť v čiernobielych snímkach starších autorov, ako napríklad v diele popredného talianskeho fotografa Maria Giacomelliho, ktorý sa venoval krajine podobne ako jeho nasledovník Franco Fontana. Razantne grafická štylizácia Giacomelliho snímok sa objavila aj v prácach viacerých československých autorov, napríklad v krajinách Miroslava Bílka a Ferdinanta Valenta. Výraznú členitosť a štruktúrovanosť krajiny vo svojich prácach využíval aj fotograf Miloš Spurný, či Martin Martinček, ktorý tak využil prirodzený ráz rurálnej liptovskej krajiny.

Využitie tvarovej redukcie a plošných štruktúr bolo v týchto prípadoch ovplyvnené skôr záujmom o priblíženie sa grafike, než filozofii minimalizmu. Môžeme tak hovoriť o štylizácií, či istom stupni tvarovej abstrakcie, ale nie o forme minimalizmu. Ten nastúpil až s generáciou mladších, konceptuálne poučených autorov.

Franco Fontana

Fotografický cyklus Dušana Slivku Krajina je najčastejšie priravnávaný k žánrovo podobnému dielu talianskeho fotografa Franca Fontanu⁴³. V dobe verejnej prezentácie Krajiny nešlo len o porovnávanie oboch súborov, ale medzi riadkami bolo cítiť isté podozrievanie



Franco Fontana

Slivku zo zámernej, nazvime to eufemisticky, inšpirácie. V roku 1984 k tejto téme Antonín Dufek napísal: „(...) Slivka je jakýmsi designérom krajinárskej fotografie, organizátorem barevných ploch podle přísných kompozičních zásad. V tomto smyslu má pak skutečně blízko k Francu Fontánovi (...). Na druhé straně však sotva existuje možnost jak dělat neiluzivní a berevně střídmou, promyšlenou a kultivovanou, zkrátka současnou krajinářskou fotografií, a tak či onak přitom nepřipomenout Fontanovy průkopnické práce (jak už to bývá, Slivka je dlouho ani neznal, takové věci prostě visí ve vzduchu).“⁴⁴

Je pravdou, že Dušan Slivka Fontanove fotografie nepoznal. Môžeme tvrdiť aj to, že

⁴³ Franco Fontana (1933) je taliansky fotograf. Fotografovať začal v roku 1961 popri svojej práci dekoratéra interiérov, ale výraznejší autorský rukopis našiel až v druhej polovici 60. rokov, kedy sa začal zaoberať farebnými krajinárskymi fotografiami. Od 70. rokov sa venuje aj detailom mestského prostredia. (Mrázková, Daniela et al.: Co je fotografie. Praha : Videopress, 1989. s. 334 ISBN 80-7024-004-0)

⁴⁴ Dufek, Antonín: Dušan Slivka – Fotografie. Brno : Dům umění města Brna, 1984, s.1 bez ISBN

farebné minimalistické prehodnotenie krajinárskeho jazyka na konci šesťdesiatych rokov prosto čakalo za dverami. Styčných bodov a ich rozdielov je tu však viac. Vizualna podobnosť oboch prác, za predpokladu minimalistického prístupu, je daná už len fundamentálnou podstatou tvorivého teritória, ktorým je v oboch prípadoch (aj) hospodárska krajina s podobnou morfológiou. Tak ako Slivka fotografoval v oblastiach južného Slovenska a Moravy, tak Fontana fotografoval v južnom Taliansku (Puglia, Basilicata, Calabria, Campania).

Slivka spomína na to, ako sa mu výtvarnosť sprašových krajín ukazovala v podstate sama, a to ešte pred tým, ako na projekte aktívne pracoval. Fontana vo svojej monografii uvádza prakticky podobné vyjadrenie vizuálnej prítlačnosti svojich námetov a to, že nie on fotografoval krajiny, ale krajiny sa cez neho fotografovali samé⁴⁵. Tak sa stalo, že dvaja autori začali tvoriť podobným spôsobom. Pokiaľ však ich práce vnímame v širších súvislostiach, nachádzame aj výrazné odlišnosti.

Ako sme už uviedli, Antonín Dufek nazval Slivku „designérom krajinárskej fotografie“⁴⁶. Domnievam sa, že toto označenie sa skôr hodí na Franca Fontanu a to z viacerých dôvodov.

Fontanove celoživotné dielo charakterizuje hra. Jeho tvorba je hrou so všedným prostredím našej reality. Svoj minimalistický, výrazne abstraktný a farbou prežiarený jazyk uplatňuje nie len pri snímaní prírodných scenérií, ako sú polia či more, ale aj mestského prostredia a jeho jednotlivých fragmentov. Fontana rozkladá náš životný priestor na úlomky, dekonštruuje ho a podáva v nových, výrazne vizuálne prítlačlivých súvislostiach. Svoj záujem upiera nie len na krajinu, ale napríklad aj na časti architektúry, z ktorých vytvára esteticky nové kompozície. Vyberá si zaujímavé celky, ale aj väčšie obrazové výrezy a detaily. Svoju pozornosť venuje napríklad len samotným znakom urbánnej krajiny: dopravným značeniam na asfalte a ich vzájomným prepojeniam. Človeka do svojich fotografií zaraďuje len zriedka, aj to len ako výtvarne prítlačlivý objekt snímaný odzadu, alebo častejšie ako tieň dopĺňajúci kompozíciu.

Filozofiu Fontanovej tvorby vystihuje komparácia so známou hrou puzzle. Pointou jeho autorskej práce je, že jednotlivé časti skladačky nespája. On sa hrá ako dieťa, porušuje sta-



Franco Fontana: Puglia (1978)

45 Franco Fontana. Roma : Postcard, 2010, s. 154 ISBN 978-88-86795-44-9

46 Dufek, Antonín: Dušan Slivka – Fotografie. Brno : Dům umění města Brna, 1984, s.1 Bez ISBN

novené pravidlá, vyberá si tie najkrajšie časti skladačky a ukladá ich podľa svojich zákonov. Aj preto ho môžeme nazývať dizajnérom fotografie.

Slivkov tvorivý princíp naproti tomu charakterizuje premýšľanie, možno až meditácia. Oproti Fontanovej krajine je jeho Krajina viac umiernená, snová a hĺbavá. Zjavné je to predovšetkým vo výrazovej stránke fotografií.

Fontana fotografoval na kinofilm, čo sa odrazilo na zjavnej zrnitosti jeho zväčšení. Práve zrnitosť v kombinácii s prenikavou farebnosťou, ešte viac podporila dravosť jeho výrazu. Slivka fotografoval zámerne na stredný formát a jeho snímky si zakladajú na jemnej splyvavosti odtieňov, čo do celého súboru vkladá istý pokoj, plynulosť a svojim



Franco Fontana: Arizona – Phoenix (1979)



Franco Fontana: London (1995)

spôsobom miestami až nadreálnosť. Tento princíp podporuje aj Slivkova práca s farbou. Výraz jeho fotografií je špecifický tlmenejšími pastelovými odtieňmi a ich jemnými prechodmi, ktoré spolu fungujú v harmonickom celku. Navyše, ako bolo povedané, autor zámerne pracoval s nekorektnými farebnými teplotami a tým kolorit svojich snímok vedome posúval. Kým Slivka fotografoval v neštandardných svetelných podmienkach, Fontana využíval priame denné svetlo. Slivka tým reálnu farebnosť istým spôsobom potláčal, Fontana zas zámerne zväčšoval.

Pre Franca Fontanu sú typické jasné žiarivé farby, ktoré na prvý pohľad upútajú pozornosť diváka. Viac ako ich jednotlivé odtiene, využíva ich kontrast. Na jeho fotografiách sa s obľubou strieda zelená, žltá a modrá farba, pričom práve žltá s modrou tu stoja v protikladných pozíciách. Fontana sa samozrejme nevyhýba ani zemitým farbám, ktoré krajina prirodzene ponúka. Tieto však tiež podáva v čo najsýtejších tónoch, buď samostatne, alebo ako doplnok modrej a zelenej. Fontana má rád kontrasty a výrazné farebné dominanty. Občas sa mu podarí skombinovať zelenú s červenou, no to len zriedka, výnimočne. V kontexte jeho tvorby je v jeho krajinách viditeľné isté obmedzenie, ktoré je dané naturálnou paletou prírody. Vynahrádza si ho v mestskej, pre neho o niečo pestrejšej krajine.

Z Fontanových fotografií cítiť krajinu prežiarenú slnkom, optimizmus a radosť zo života. Jeho pohľad je subjektívny a podobne ako v Slivkovom prípade, svoju štylizáciu stupňuje od konkrétneho realistického zobrazenia až po čistú plošnú abstrakciu. Aj

keď ich autor takto vytrháva z kontextu reálneho sveta, neupiera im spojenie s ich domovskou lokalitou. Fontana k svojim fotografiam priraduje aj popis miesta ich vzniku a tým ich kotví v konkrétnych súvislostiach univerza. Autor tak svoje snímky vystavuje na obdiv, akoby nám ukazoval to, čo za normálnych okolností nevidíme. Jeho „zbierka“ fotografií je vlastne pestrým albumom vizuálne príťažlivých obrazov, exotickým paralelným svetom v šedi našej reality.

Krajina Dušana Slivku nemá svoj denotát. Autor ju vytrhol z kontextu sveta a postavil pred nás v jeho výsostne subjektívnej forme. Jeho snímky nemajú názov, nevieme ani kde vznikli. Opakujúci sa popis; Krajina a číslo, nám v podstate nič nenapovedá. Stojí pred nami len samotný artefakt, krajina našej duše, tak ako zrkadlo.

Krajiny Franca Fontanu sú len jednou epizódou jeho štýlovo homogénnej tvorby. Krajina Dušana Slivku je jeho celoživotným dielom, prakticky jedinou tvorbou, v ktorej zvrchovane uplatnil čisto výtvarný aspekt. Fotografie oboch autorov nám prinášajú pohľad na svet a nás samých. Z hľadiska filozofického poznania zastávajú ideologicky odlišné, ale hierarchicky identické miesta nášho poznania. Tak ako dionýzovský a apolónsky princíp.

Jan SágI

V Československu bol Slivkovej minimalistickej tvorbe najbližšie český fotograf Jan SágI⁴⁷. Farebnej fotografii a svojmu súboru Krajina sa začal venovať koncom 70. rokov, čiže takmer desaťročie po Dušanovi Slivkovi. Aj keď Ságlovu tvorbu charakterizuje forma minimalizmu, nie je pre neho vyhraneným a definitívnym názorom.

Ságlov krajinársky cyklus obsahuje výrazne redukované snímky, ako aj snímky, ktoré s minimalizmom nemajú nič spoločné. SágI tak v rámci jedného súboru obmieňa dva prístupy; silne subjektívny a objektívny. Na jednej strane fotografuje Carnac (1982), či bretónsku pláž Ploumanach (1982) spôsobom, ktorý charakterizuje a opisuje priestor (krajinu), na strane druhej južnú Moravu spôsobom vyslovene abstraktným. Je však pravdou, že za Ságlovou „objektivitou“ je skrytá výrazná subjektívnosť a aj preto tieto dva výrazovo odlišné prístupy spolu korešpondujú.

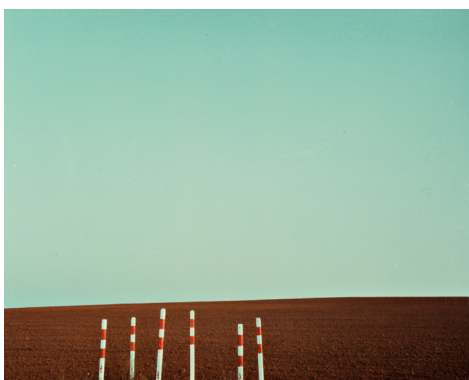


Jan SágI: Mouřinov (1985)

Subjektívnosť v tomto prípade spočíva predovšetkým vo výraznom použití svetla a far-

⁴⁷ Jan SágI (1942) je český fotograf, autodidakt. Od roku 1965 pracuje v slobodnom povolání. V 60. rokoch začínal živou čiernobiou fotografiou, v 70. rokoch tvoril v duchu konceptualizmu. Od konca 70. rokov sa venuje len farebnej fotografii. Jeho snímky ovplyvnené minimalizmom sú významným prínosom do dejín českej fotografie. (Mrázková, Daniela et al.: Co je fotografie. Praha : Videopress, 1989. s. 334 ISBN 80-7024-004-0)

by, ale aj v obsahovej stránke jeho námetov. Ságľ sa zameriava na fotografovanie archetypov krajiny. Sníma kultové miesta akým je Carnac, prírodné živly, prostredia a prejavy krajiny, napríklad oheň, vodu, púšť, búrkové mračná a iné atmosférické javy, či svetelné odrazy. Týmto spôsobom vytvára zvláštnu estetiku svojich fotografií, ale aj ich naratívnosť. Ságľova krajina je v podstate autonómny autorským svetom, v ktorom sa ukazuje fundament nášho sveta v zmysle žijúcej krajiny. Už to nie je tá statická Slivkova krajina, ktorá čakala na to, kým ju svojim vnútrom naplní človek. Táto krajina nepotrebuje človeka,



Dušan Slivka: z cyklu Krajina



Jan Ságľ: Jižní Morava (1984)

táto krajina je tu sama pre seba, so svojim vlastným životom, dejom a obsahom. V tomto zmysle sa k Ságľovej tvorbe vyjadruje aj Jan Rous: „Hľadání stop základního dohovoru člověka se světem, úsilí o vytváření nejbližšího osvětí v podobě pozemské zahrady, v níž užitek je v rovnováze s přirozenou krásou, podmiňuje citlivost Ságľova videní a tematizuje většinu jeho tvůrčí aktivity.“⁴⁸

Jan Rous pozoruje v Ságľovej krajine ešte jeden moment, ktorý sa zhoduje s kontextom prakrajiny: „(Ságľ) ...nachází stopy prvotní zahrady, kterou si člověk vytvářel, když vymezoval půdorys svého domova. Svou strukturou se taková krajina až podbízí do obrazu, který fotografa tolik přitahuje: v pravidelném rytmu se krajina rýsuje, jako by vznikala v souhlasu s prvotním řádem, jeho základním rytmem.“⁴⁹ V tomto bode sú si obidva súbory podobné. Odlišujú sa však svojim významom.

Kým Slivkove krajiny sú zvyčajne redukované, monochromatické, ploché, nereálne a prázdne, Ságľove krajiny sú popisnejšie a ikonickejšie smerom k realite. Prázdnota Slivkovych krajín predstavuje väčšiu interpretačnú otvorenosť pre recipienta čo znamená, že ten ju vyplnía vlastným subjektom. V druhom prípade je povaha artefaktu konkrétnejšia, markantnejšia a priestor pre recipienta je tým pádom menší. Motív prakrajiny znamená v oboch prípadoch to isté, len Ságľova krajina je predovšetkým o krajine a Slivkova krajina o človeku.

Z hľadiska formálnych výrazových prostriedkov je paleta Jana Ságľa o niečo pестrejšia.

48 Ságľ, Ján: Krajina. Praha : Kant, 1995, s. 8 ISBN 80-901903-0-8

49 Ságľ, Ján: Krajina. Praha : Kant, 1995, s. 6 ISBN 80-901903-0-8

Ságl viac experimentuje. Používa optickú a pohybovú neostrosť, priestor veľakrát utápa v tmavej podexponovanej ploche aby nechal vyniknúť len jeden svetelný detail. Venuje sa jednotlivým podrobnostiam krajiny tak ako celkom. Na jeho snímkach sa objavujú obyvatelia krajiny; vtáky, srna, občas aj človek. Ságlov cyklus je tým oveľa živší a dynamickejší, ale aj rôznorodejší a miestami nesúrodý.

Slivkova a Ságlova krajina sa po vizuálnej stránke stretáva len v niekoľkých obrazoch. Ságl viac rozvinul prácu s nájdenými objektmi v krajine. V jeho prípade nejde vždy len o geometrické tvary, ale aj o rôzne prírodniny, ako sú kamene, či kusy dreva. Autor sa v tomto smere dotkol aj Lhotákovskej poetiky, o čom svedčí napríklad fotografia z *Pleumeur – Boudou* (1982). Jeho objekty však nie sú stratenými predmetmi, či solitérnymi míľnikmi prázdnej krajiny. Sú to skôr prvky určitého priestoru, ktoré sa rovnocenne podieľajú na budovaní jeho vizuálnej skladby a vytvárajú jeho jedinečný estetický charakter.

Ságl tiež pracoval s výraznou štruktúrou a tvaroslovím hospodárskej krajiny, dokonca veľmi podobne ako Slivka. Na rozdiel od neho sa v tomto smere viac zameriaval na výrezy krajiny a takmer z nej vynechával oblohu. Snímky sú komponované s vysokým horizontom a len úzkym pásom oblohy, ktorá niekedy tvorí iba 1/30 obrazovej plochy a často chýba úplne. Napriek tomu, že niektoré fotografie majú takto tendenciu potláčať priestor a pôsobiť čisto abstrahujúco, autor do nich občas začlenil istý motív, ktorý im vrátil reálny rozmer. Väčšinou to je strom alebo len jeho fragment niekde na úplnom okraji záberu.

Aj v tomto sa obidva krajinárske súbory líšia. Kým Slivka dbá na čo najväčšiu výrazovú a formálnu homogénnosť svojho jazyka, Ságl akoby svoj prejav neustále hľadal a obmieňal. Vizuálna línia jeho fotografií sa niekedy mení zo záberu na záber a tak súbor nepôsobí veľmi celistvo. Ani tento fakt mu však na pôsobení neuberá. Divák to vníma skôr ako obrazovú montáž konceptuálneho významu, než ako chybu.

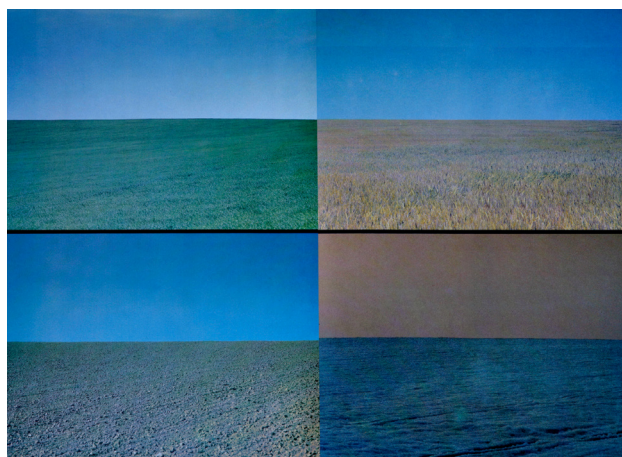
Vladimír Kozlík

Slivkovej voľnej tvorbe je podobné aj dielo fotografa Vladimíra Kozlíka⁵⁰. Na rozdiel od Slivku je Kozlík výsostne konceptuálny autor, známy svojimi fotografickými príbehmi, no aj on pracuje predovšetkým s krajinou: „Vycházím predevším z krajiny. Z krajiny dotčené človekom. I když sám na mých snímcích není, všude jsou otisknuty jeho stopy. Kreslí čáry na nebi, linky na zemi, je všude přítomen.(...)“⁵¹ Ako z autorovej výpovede vyplýva, filozofia jeho diela je analogická so Slivkovou tvorbou, len na problematiku vzťahu krajiny a človeka nazerá z druhej strany. Kým Slivka priestor svojich fotografií vyprázdňuje a len kde tu necháva určité znaky civilizácie, Kozlík sa sústreďuje práve na ne.

50 Vladimír Kozlík (1953) je český fotograf. Fotografii vyštudoval na SPGŠ a FAMU v Prahe. Venuje sa fotografiám zátiší, mestskej krajiny a prírodných detailov. Svoje snímky často radí do sekvencií. Tvorí v duchu minimalizmu a konceptuálneho umenia. (Mrázková, Daniela et al.: Co je fotografie. Praha : Videopress, 1989. s. 370 ISBN 80-7024-004-0)

51 Podľa Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: Cesty Československé fotografie. Praha : Mladá Fronta, 1989, s.304. Bez ISBN

Obidvoch autorov spája citlivý prístup ku kompozícii obrazu, štýlová a názorová homogénnosť tvorby. Formálne sa ich diela stretávajú na pôde minimalizmu a tvarovej abstrakcie. Tak ako Dušan Slivka, aj Vladimír Kozlík venuje pozornosť krajine s horizontom. Sú to preňho „miesta nalezaná, určená čistou plochou a linií, zemí a nebem, klidná, a přesto v sobě skrývající nesmírné napětí, moment překvapení, že se tam náhle může něco objevit...



Vladimír Kozlík: Roční doby (1981 - 1984)

Proto se člověk na horizont dívá, že tam něco očekává, že tam něco za ním je.⁵²

Zreteľným príkladom je Kozlíkove dielo *Roční doby* (1981-1984), v ktorom sa tvorba obidvoch autorov stretáva najbližšie. Prof. Ján Šmok o tomto diele napísal: „Dnes již téměř klasickým příkladem Kozlíkovi tvůrčí tvorby jsou „Roční doby“, čtveřice, založená na rozdělení obrazu horizontem na dvě plochy. Protihra těchto ploch při současné vazbě na plochy ostatní představuje změny ročních období, při čemž čas definovaný horizontem trvá.“⁵³ Kozlík tak využil minimalistickú redukciu a krajinu abstrahoval na dve farebne rozdielne plochy podobne ako Slivka. Navyše však pridal konceptuálny rozmer diela, keď ilustroval striedanie ročných období zmenou farebnosti krajiny. Citlivým spôsobom tak naznačil rytmus prírody, ktorý pretavil do výtvarného jazyka. Podobné, konceptuálne ladené, dielo vytvoril aj Dušan Slivka, keď v rôznych obdobiach časozberne snímal rovnaký krajinný polocelok, osamelý strom v jednoduchej krajine.

Slivkovmu autorskému jazyku je blízky aj cyklus *Oblohy*, v ktorom autor sleduje lineárnu kresbu prúdových lietadiel. Kozlík pozoruje jej vznik, miznutie, ale aj vzájomnú konfrontáciu s inými líniami, napríklad aj horizontom. V diele *Míjení ve Svojeticích* (Obloha 25-27, z cyklu *Oblohy*, 29.9.1985) autor dospel k horizontálnemu rozdeleniu jednej monochromatickej plochy na dve časti len pomocou bielej línie a jej postupnému zásahu do plochy záberu. Aj keď pôvodný zámer mal konfrontovať vzájomné kompozičné pôsobenie dvoch leteckých dráh, práve tento prvok sa stal dominantným. Kozlík tak rieši podobný problém na nebi aj na zemi. Akurát raz priestor delí len líniou, inokedy celou plochou.

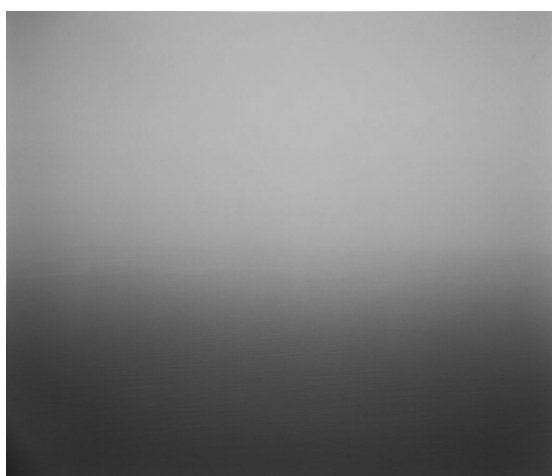
Tvorba Vladimíra Kozlíka sa s tvorbou Dušana Slivku rozchádza v bode, v ktorom Kozlík opúšťa krajinu rovných horizontov a farebných plôch oblohy a pokračuje v iných sférach svojej konceptuálnej tvorby.

52 Tamže, 1989, s.304

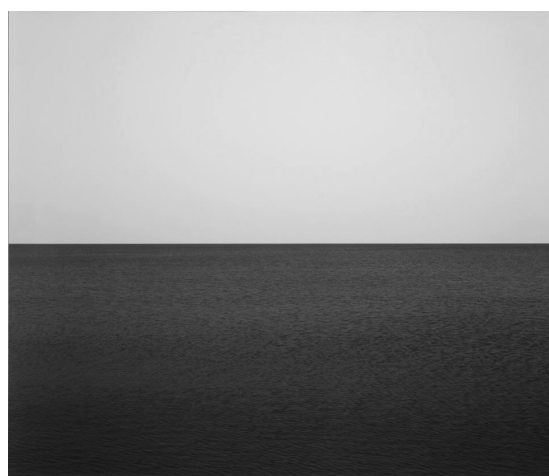
53 Kozlík, Vladimír: Slova nestačí. Praha : Kant, 2008, s.2 ISBN 978-80-86970-64-6

Hiroshi Sugimoto

Najminimalistickejšia poloha Slivkovej krajinárskej tvorby je vizuálne podobná konceptuálnemu minimalistickému dielu japonského fotografa Hiroshi Sugimota⁵⁴ *Seascapes*. Sugimoto sa zameril na formálne jednoduchý, no významovo hlboký motív; more a oblohu. Plocha jeho snímok je, podobne ako v Slivkovom prípade, rozdelená horizontom v pomere 1:1, pričom spodnú časť tvorí práve morská hladina a vrchnú obloha. Sugimoto sníma tento stret živlov, univerzálny motív vody a vzduchu, ktoré



Hiroshi Sugimoto: Tyrrhenian sea (1993)



Hiroshi Sugimoto: Baltic sea, Rügen (1996)

patria medzi základné zložky života na Zemi. Stabilný kompozičný rámec významovo zapíňa zmena miesta (napr. kontinentu), na ktorom je výjav snímaný, ale hlavne vizuálna premena identického motívu. Tú autor dosahuje prirodzenou zmenou osvetlenia, ale aj dlhou expozíciou, ktorá má za následok abstrahovanie obrazu pohybovou neostroťou morskej hladiny a vzduchu. Sugimoto tak upriamuje pozornosť na neustály pohyb univerza a jeho jednotlivé zložky, ktoré zdanlivo oddeľuje pomyselná hranica horizontu. Práve tá sa na snímkach často stráca. Oba živly tak prechádzajú plynule do seba, či jednoducho tvoria jednu „hmotu“. Takýto koncept diela dotvára stabilný motív a kompozícia fotografií, ktoré sa nemenia napriek geograficky rozdielnym miestam ich vzniku.

Sugimotov fotografický cyklus je Slivkovej tvorbe blízky práve minimalistickou kompozičnou formou, motívickou striedmosťou a repetičnou skladbou súboru. V oboch prípadoch je významná práve práca s dvomi plochami oddelenými líniou a ich vzájomným napätím. Kým Slivka pracuje s obidvomi plochami v ich stabilnom vzťahu dvoch autonómnych „územií“, Sugimoto sleduje tak ich autonómnosť, ako aj vzájomné prelínanie do jednoliateho celku. V tomto zmysle obidva súbory pracujú aj s vlastnou

⁵⁴ Hiroshi Sugimoto (1948) je japonský fotograf žijúci v USA. Sugimoto je známy svojimi konceptuálnymi a filozoficky precítenými projektmi, medzi ktoré napríklad patria súbory *Theatres* a *Seascapes*.

kresbou zobrazovaných plôch; či už rytmizovaním morskej hladiny líniami vln, alebo pravidelnou kresbou pôdneho vlnenia. Spoločnou črtou je aj práca s tonalitou. Kým fotografie Hiroshi Sugimota vynikajú bohatou čiernobiou škálou, Slivkove krajiny zas valérmi pastelových farieb.

Seascapes sú predovšetkým vyzretým dielom minimalizmu a konceptuálneho umenia. Sugimoto začal tvoriť tam, kde Slivka dosiahol vrchol minimalistickej redukcie a už v nej ďalej nepokračoval. Jeho zámerom nebol koniec koncov koncept, ale krajina.

5. KRAJINA A JEJ PREMENY

Nežná revolúcia v roku 1989 priniesla zmenu politickej situácie v Československu, ktorá sa hlboko dotkla aj spoločnosti. Zlom v živote obyvateľov spoločného štátu vyvrcholil v roku 1992 rozdelením republiky a vznikom dvoch samostatných štátov. Rozpadom a zánikom štátnych podnikov sa táto zmena prirodzene dotkla aj ekonomickej sféry obyvateľstva.

Situácia po roku 1989

Nová spoločensko-politická situácia znamenala výrazný obrat aj v živote Dušana Slivku. Zánikom Pressfota prakticky stratil značnú časť svojich príjmov. Zrušilo sa aj vydavateľstvo Artia, s ktorým spolupracoval a pre ktoré mal fotografovať knihu Veľká encyklopédia rastlín. Strata



Dušan Slivka: Z kalendára Praha 2008

zákaziek nebola ovplyvnená len zánikom štátnych inštitúcií a prerušením dlhoročne budovaných pracovných väzieb, ale hlavne nedostatkom financií v súkromnom sektore, ktoré malo za následok stále menší záujem o profesionálne fotografické služby. Tento stav sa pritom výrazne zhoršil nástupom digitálnych technológií a rozšírením fotografického „remesla“ v širokej vrstve spoločnosti.

Zlá ekonomická situácia, ale napríklad aj stále zvyšujúca sa cena pohonných hmôt mala za následok, že Slivka sa od začiatku deväťdesiatych rokov svojmu minimalistickému krajinárskemu programu prakticky nevenoval. V tejto súvislosti si treba uvedomiť, že formálna jednoduchosť artefaktu, nie je rovná jeho vyhotoveniu. Autor nemohol ďalej financovať svoje fotografické cesty a z týchto pragmatických dôvodov na svojej voľnej krajinárskej tvorbe pracoval len minimálne.

V deväťdesiatych rokoch sa Slivka venoval hlavne zákazkovej tvorbe. Predovšetkým išlo o fotografovanie architektonických realizácií, príležitostnú produktovú fotografiu a spoluprácu s vydavateľstvom Spektrum Grafík. Práve v práci pre Spektrum Grafík Slivka využil svoje dlhoročné krajinárske skúsenosti s kalendárovou a pohľadnicovou tvorbou. Vznikla tak séria pohľadníc s fotografiami Banskej Bystrice, ktorá svojou technickou a estetickou stránkou predbehla vizuálnu kultúru tohto žánru o desaťročie. Podobne to bolo aj v prípade pohľadníc a kalendárov z Vysokých Tatier, či ďalších častí Slovenska.

V súvislosti s vydavateľstvom Spektrum Grafik za zmienku stojí aj Slivkova práca na kalendári *Praha 2008*. Kalendár obsahuje 12 čiernobielych fotografií, ktoré sú vytvorené na infračervený film vo formáte 6x12. Autor na ňom pracoval v roku 2007. Spomíname to preto, že aj na tomto príklade je dobre pozorovateľný spôsob Slivkovej práce, ktorý vychádza z precíteného poznania krajiny ako prírodného celku (aj v prípade mestskej krajiny). Autor si na základe svojich osobných poznatkov a skúseností s Prahou vytvoril zoznam záberov; miesto fotografovania a kompozičný rámec. Následne k nim určil svetelný kľúč a čas fotografovania, podľa ktorého jednotlivé zábery zosynchronizoval do itinerára. Ostávalo už len čakať na vhodné počasie a podľa zoznamu fotografovať. Slivka týmto spôsobom vytvoril gro snímok za jeden deň. Práca na celom kalendári mu trvala tri dni, pričom treba dodať, že výsledok nadmieru spĺňa všetky kritériá daného žánru.



Dušan Slivka: Vysoké Tatry – Veľká Studená dolina (pohľadnica)



Dušan Slivka: Banská Bystrica (pohľadnica)

Jednou zo sfér Slivkovej komerčnej tvorby bolo vždy aj reprodukovanie dvojrozmerných a trojrozmerných výtvarných diel. Meno odborníka v tejto oblasti si zachoval aj po roku '89 a príležitostne riešil aj zákazky tohto druhu.

Intenzívne sa na reprodukování kultúrneho dedičstva podieľal v rokoch 2005-2007, kedy spolupracoval na tvorbe *Elektronickej encyklopédie vizuálnej kultúry na Slovensku*, ktorý viedla Slovenská akadémia vied. Spolupráca s pracovníkmi SAV; Barbarou Balážovou a Jozefom Medveckým vyústila do založenia občianskeho združenia Societas historiae artium, ktoré v roku 2009 vydalo odbornú publikáciu „*Medzi nebom a zemou. Majstri barokovej fresky na Slovensku*“. Autorom technicky precíznych a odborne prínosných ilustrácií publikácie je práve Slivka.

Voľná tvorba po roku 1989

Voľná tvorba Dušana Slivku sa od roku 1993 odohráva na poli veľkoformátovej fotografie. Autor už koncom šesťdesiatych rokov obdivoval prácu amerického fotografa, krajinára Eliota Portera⁵⁵, ktorého môžeme považovať za nasledovníka Ansela Adamsa. Jeho farebné fotografie vyhotovené na film formátu 8x10 palcov Slivku doslova nadchli svojou precíznosťou a citlivým vzťahom k prírode. Porter vyštudoval chémiu a medicínu a bol teda podobne erudovaným pozorovateľom



Eliot Porter

krajiny ako Dušan Slivka. Toho oslovil práve Porterov fotografický jazyk a citlivá estetika jeho snímok, v ktorej korešpondovalo poučenie exaktnými vedami s prirodzenou krásou prírody. Slivka si dobre uvedomoval význam veľkoformátovej fotografie v Porterovom diele. Porter fotografoval všetko od krajinných celkov až po intímne detaily machových štruktúr s drobným rastlinstvom. Tým, že by rovnaké motívy snímal na menší formát negatívu, by celú svoju „správu“ v podstate degradoval.

Porterov autorský jazyk Slivku zaujal natoľko, že bol odhodlaný ho nasledovať, pretaviť do vlastného videnia a istým spôsobom ho adaptovať do svojej tvorby. Ako dnes autor spomína, bolo by sa tak pravdepodobne stalo, keby bol v roku 1968 emigroval. Okolnosti tohto zlomového roku boli však iné. Slivka ostal v Československu a jeho život a tvorba sa odvíjali iným smerom. V tomto momente treba spomenúť, že jeho autorské programy; chránené rastliny, či minimalistické krajiny boli len istou náhradou za jeho nesplnené sny.

V deväťdesiatych rokoch sa Slivka začal programovo venovať veľkoformátovej fotografii. Dovedy zvyčajne pracoval len s formátmi do rozmeru 4x5 palcov. Od roku 1993 začal postupne prechádzať na filmové formáty 5x7 palcov, 8x10 palcov až po formát 14x17 palcov, ku ktorému momentálne zhotovuje kameru. Jeho snahou je pripraviť sériu portfólií, z ktorých niektoré budú finalizované v rôznych noble-printových technikách, napr. platinotypia a kalitypia, kontaktnou kópiou z originálneho veľkoformátového negatívu.

⁵⁵ Eliot Furness Porter (1901-1990) bol americký fotograf známy hlavne svojimi farebnými fotografiami prírody.

Minimalistická krajina po roku 1989

Ako sme už uviedli, Dušan Slivka svoj minimalistický program obmedzil v deväťdesiatych rokoch na minimum. Istou nadväznosťou na jeho staršiu tvorbu je fotografia z roku 2007 *Krajina s billboardom*⁵⁶.

Viditeľnou zmenou v prístupe autora je technika, pretože táto fotografia je na rozdiel od predchádzajúcich, snímaná na farebný negatív 8x10 palcov. Premenil sa aj výrazový a významový rámeč obrazu. Jeho motivické zameranie sa odohráva pre autora v dobre známom teritóriu, v minimalistickej krajine, ktorú navštevoval už pred desaťročiami. Od vtedy sa zmenila doba a zmenila sa aj krajina. Prešla ju diaľnica (mimo záberu) a pri nej „vyrástol“ billboard. Slivka fotografuje vzniknutú situáciu a filozofický rámeč „prakrajiny“ vymieňa za postmodernú iróniu.



Dušan Slivka: Krajina s billboardom 2007

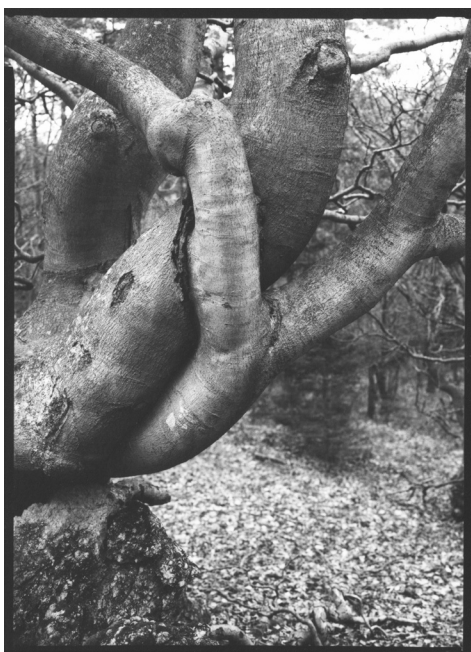
Ironická rovina fotografie je nebadaná, nevtieravá a cítiť ju len na pozadí obrazu. Na rozdiel od predchádzajúcich minimalistických krajín je tento záber prežiarovaný zapadajúcim slnkom a vyžaruje pozitívnu emóciu, aká sa len s krajinárskou fotografiou v najširšom zmysle slova spája. Vnímame hĺbku priestoru modelovanú nízkym bočným svetlom, ktorú podporuje aj rozkvitnutá čerešňa v pravom dolnom rohu a billboard na ľavom okraji horizontu. Práve rozkvitnutá čerešňa v kombinácii s osvetlením dáva fotografií pozitívny emocionálny punc, aký môžeme pozorovať v tom najrozšírenejšom krajinárskom kliše. Odohráva sa tak pred nami idylická, nie však prehnane romantická, či až gýčová situácia, ktorá spĺňa ten najbanálnejší estetický súd krásy.

V druhom pláne záberu stojí billboard s nápisom „Plocha pre každé očko“. Tento výrok význam celého výjavu na jednej strane potvrdzuje (táto krajina je objektívne „krásna“), ale na strane druhej ho v duchu postmodernity zároveň aj relativizuje a prehodnocuje (postmoderna sa ku klasickému zobrazovaniu „krásy“ stavia skôr kriticky). Slivka akoby tým prehodnocoval novú situáciu na poli umenia a reflektoval ju použitím intelektuálneho vtípu a miernej irónie v jeho práci. Treba však dodať, že takéto ponímanie fotografie je v jeho tvorbe skôr výnimkou ako pravidlom.

⁵⁶ Pracovný názov

Antropomorfná krajina

Minimalistickú krajinu Dušana Slivku charakterizuje poetická a lyrická forma v literárnom zmysle. Nenájdeme v nej dej, v priestore jeho „prakrajín“ sa odráža len naše vnútro. V deväťdesiatych rokoch autor v rámci svojho veľkoformátového programu začal pracovať na krajine, ktorá má prozaickú formu a nájdeme v nej aj epiku. Prakticky ide o fotografie, ktoré sa motivicky dajú rozdeliť do dvoch súborov.



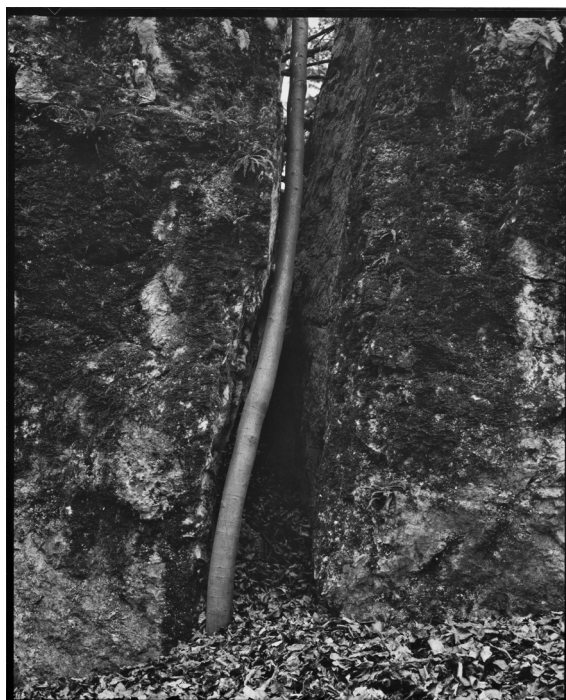
Dušan Slivka: Fotografie antropomorfných stromov (1993-2013)

Prvý súbor tvoria čiernobiele fotografie stromov alebo ich jednotlivých častí, ktoré svojou morfológiou pripomínajú ľudské postavy, či príbehy zo života ľudí. Sú to akési naturálne organické skulptúry, ktoré v sebe nesú ľudský rozmer a neraz aj údel, pretože sú hlboko vrastené do pletív a konštrukcií plotov a iných prvkov civilizácie. Slivka sa tak z krajinných celkov upriamil na polocelky a polodetaily, aby na tému ľudskej existencie nahliadol opäť z inej strany. Motivicky sa autorova práca odvíja od diela surrealisticky ladených autorov, predovšetkým Viléma Reichmana, Emílie Medkovej, no nadväznosť je v tomto prípade druhoradá. Slivkovi ide predovšetkým o pretavenie svojich životných postrehov, osobnej filozofie a skúsenosti do fotografického artefaktu, navyše v kontexte prírody, ktorá mu je blízka. Tématicky akoby autor riešil problematiku medziľudských vzťahov, intimitu ľúbostného života, či opäť osamelosť človeka v priestore univerza. Na jeho fotografiách sa objavujú motívy sexu, partnerského života, či intímnej ženskej krásy.

Nadväzujúcim a prelínajúcim sa súborom sú *Shelters* (Prístrešky), ktoré sú voľne inšpirované poviedkou Franza Kafku Doupě. Opäť ide o čierne-biele fotografie zhotovené kontaktným kopírovaním z formátu negatívu 8x10 palcov. Súbor zahŕňa motívy rôznych bizarných prístreškov, obydlií, skalných výtvorov, či akési zoskupenia prirodzene vzniknutých „konštrukcií“ z haluziny a raždia, ktoré možné obydlie niečím pripomínajú.

Slivka týmto spôsobom vytvára svoju vlastnú mytológiu, vlastnú koncepciu histórie a osudu snímaných objektov, ktoré takto ukazuje divákovi v novej, pridanej súvislosti. Autor tým vlastne vytrháva jednotlivé motívy z kontextu sveta a ich existenciu osvetľuje vo vlastnom interpretačnom rámci. V súbore sa tak vedľa seba ocitá vysoký štíhli buk v skalnej úžľabine, či malý colnícky dom zakliesnený medzi skaly bretónskeho pobrežia. Slivka akoby tým na jednej strane dával človeku možnosť osobného úkrytu, no na strane druhej, podobne ako Franz Kafka vo svojej poviedke, ilustruje práve uzavreté duševné vnútro každého človeka.

V rámci genézy Slivkovej tvorby je zaujímavý práve tento moment: prechod z otvoreného a nechráneného územia „prakrajín“, do chráneného a uzavretého priestoru „šeltrov“. Naplno sa nám tak odкрýva leitmotív autorovho diela, ktorým je problematika existencie a prežívania jedinca, v neustálej konfrontácii s univerzom, jeho životným priestorom, krajinou.



Dušan Slivka: Zo súboru *Shelters* (1993-2013)

Krajina ako životný princíp

Dušan Slivka je človek, ktorého životným cieľom je spoznávanie – spoznávanie ako princíp bytia, stále plynúce a nikdy nekončiace. Jeho záujem o veci tohto sveta je obdivuhodný a bez zbytočného zveličovania renesančný. Slivka sa nikdy neuspokojí s povrchom a vždy ide do hĺbky. Aj preto je citlivým pozorovateľom a fotografom, ale aj odborníkom v technickej oblasti fotografie a nadšeným autodidaktom prírodných vied. Je to človek, ktorý by mohol vykonávať akékoľvek povolanie. Mohol sa z neho stať výborný lekár, prelomový chemik, prírodovedec, či vynálezca prevratných technických riešení. Nakoniec sa stal fotografom, ktorý väčšinu svojej tvorby zasvätil krajine. Krajine, v ktorej sa všetko spája. Aj autor sám.



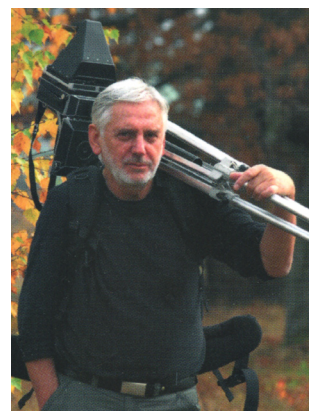
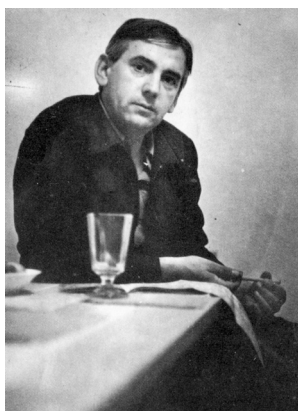
Dušan Slivka pozná krajinu dôverne. Pozná ju tak, ako pozná sám seba. Slivkova tvorba odráža autorovu intelektuálnu fundovanosť (vedecká ilustrácia), ako aj jeho subjektívny výtvarný svet (voľná tvorba). Práve v jeho „prakrajínach“ sa ukazuje osamelosť a opustenosť ľudského subjektu v obrovskom priestore univerza tak, akoby autor hovoril sám o sebe, o svojom detstve bez otca v povojnových rokoch, ale aj o veľkej dôvere voči priestoru a krajine, v ktorej sa nie je kde ukryť, pretože možno ani niet pred čím.

Tento vzťah medzi priestorom a subjektom akoby sa v neskorších prácach problematizoval. Slivka stvárňuje partnerské dvojice vďaka antropomorfných stromom, ktoré vedú nekonečný dialóg o problémoch nášho vzájomného spolužitia. Napokon pomyselne stavia akési „šeltre“ – prístrešky, miesta kde človek môže nájsť útočisko, môže sa ukryť pred nepriaznivým počasím, ale aj pred ľuďmi, ktorý ho obťažujú alebo ohrozujú. Je to jeho intímny bezpečný priestor – skrýš.

Tvorba Dušana Slivku tak istým spôsobom reflektuje jeho vlastný život, ale čo je v každej tvorbe dôležitejšie, aj životy nás divákov, pretože práve my dostávame sprostredkovane možnosť poodhaliť časť našej životnej cesty, ktorá plynie našou osobnou krajinou.

Životopisné údaje

Dušan Slivka sa narodil 21. 5. 1944 v Brezne. V rokoch 1957 – 1961 študoval na Strednej chemickej škole v Hraniciach na Morave (maturita) a v rokoch 1963 – 1968 na Fakulte filmovej a televíznej tvorby Akadémie múzických umení v Prahe, odbor filmová a televízna kamera. V rokoch 1970 – 1974 pracoval ako kameraman



Dušan Slivka v 80. rokoch a v roku 2008

v Slovenskej televízii. Od roku 1974 je fotografom v slobodnom povolání. Slivka pracuje od roku 1970 bez prerušenia na kolekcii minimalistických farebných krajín a od roku 1993 na portfóliu fotografií finalizovaných v rôznych noble-printových technikách, napr. platinotypia a kalitypia z originálneho veľkoformátového negatívu 8x10 palcov a menších. Je členom Združenia slovenských profesionálnych fotografov pri Slovenskej výtvarnej únii. Žije a pracuje v Banskej Bystrici.

Ocenenia: 1986
Nejkrásnejší knihy 1986 za knihu *Velká encyklopedie minerálů* organizované Ministerstvom kultury ČSR, Slovenským ústredím knižnej kultúry, Památníkem národního písemnictví a Maticou slovenskou

1997
Nejkrásnejší české knihy 1997 za knihu *Minerály* organizované Ministerstvom kultury a Památníkem národního písemnictví

Projekty: 2005-2007
grant Agentúry na podporu výskumu a vývoja č. APVT 51-017504 a Ministerstva kultúry SR Elektronická encyklopédia vizuálnej kultúry na Slovensku riešený na Ústave dejín umenia SAV
vid'. www.arslexicon.sk

Členstvo: 1994
Združenie slovenských profesionálnych fotografov

1987

Botanická spoločnosť Slovenska

1987

Česká botanická spoločnosť

Samostatné

výstavy:

Vojto Baláž – Svory

Dušan Slivka – Fotografie

Výstavné priestory kultúrneho a spoločenského strediska Banská
Štiavnica (Slovenská republika)

jún – júl 1981

Dušan Slivka – „Fotografie“

Galéria F, Banská Bystrica (Slovenská republika)

20. august – 10. september 1981

kurátor: Tomáš Fassati

Dušan Slivka – Fotografie

Galérie Foma, Praha (Česká republika)

10. október – 28. október 1984

kurátor: Antonín Dufek

Bohumil Kubišta – Kresby a grafika

Dušan Slivka – Fotografie

Dům pánů z Kunštátu, Brno (Česká republika)

13. november – 9. december 1984

Dušan Slivka

Fotógaléria, József Attila VMMK, Szalgótarián (Maďarsko)

22. marec – 27. apríl 1989

Klenoty slovenskej flóry na fotografiách Dušana Slivku

Slovenské národné múzeum – Prírodovedné múzeum

Bratislava (Slovenská republika)

19. apríl – 29. máj 1994

Kurátor: Jana Uhlířová

Elementárne Krajiny

Mesiac fotografie – Galéria Gerulata, Bratislava

(Slovenská republika)
november 1994
kurátori: Antonín Dufek, Judita Csáderová

Klenoty slovenskej flóry na fotografiách Dušana Slivku
Dobóovský kaštieľ levického hradného areálu, Levice
(Slovenská republika)
3. marec – 30. apríl 1995

Kolektívne
výstavy:

*X. celoslovenská výstava užitého umenia a priemyselného
výtvarníctva*
Dom kultúry Bratislava (Slovenská republika)
december 1982

Aktuální fotografie ze zbírek Moravské galerie v Brně
Moravská galerie, Brno (Česká republika)
9. decembra 1982 – 8. januára 1983

Okresná výstava Zvätu slovenských výtvarných umelcov
Štátna galéria Banská Bystrica (Slovenská republika)
3. január – 30. január 1983

*Fotografia a čas – zo súčasnej tvorby českých
a slovenských autorov*
Spoločenský dom Trnávka, Bratislava (Slovenská republika)
5. december – 30. december 1985
kurátori: Antonín Dufek, Bohumil Marčák, Pavel Štecha, Jiří Valoch

*XI. celoslovenská výstava užitého umenia a priemyselného
výtvarníctva*
Dom kultúry Bratislava (Slovenská republika)
december 1983

V čase
Galéria 4 – výstavní síň fotografie Okresného kulturného strediska
v Chebu (Česká republika)
18. september – 20. október 1986
kurátor: Antonín Dufek

V čase

Fotochema Praha (Česká republika)

19. november – 7. december 1986

kurátor: Antonín Dufek

Méně

Galéria 4 – výstavní síň fotografie Okresního kulturního střediska
v Chebu (Česká republika)

3. apríl – 23. apríl 1987

kurátor: Tomáš Fassati

*Photo Collegium – 1. kontakt 87. Prehliadka tvorby stredoslovenských
fotografův pri príležitosti 150. výročia vzniku fotografie*

Považská galéria v Žiline (Slovenská republika)

31. júl – 16. september 1987

Slovenská fotografia 80-tych rokov

Foyer budovy výskumných ústavů, Brno (Česká republika)

15. jún – 31. júl 1989

kurátori: Aurel Hrabušický, Václav Macek

Československá fotografie 1945 – 1989

Valdštejnská jízdárna, Praha (Česká republika)

9. august – 30. september 1989

Slovenská fotografia 80-tych rokov

Moskva (Rusko)

august 1990

*Forma 1997, 13. celoslovenská výstava užitého umenia
a priemyselného výtvarníctva*

Národné osvetové centrum, Bratislava (Slovenská republika)

27. november 1997 – 4. január 1998

Loco 1990 – 2000

Štátna galéria Banská Bystrica, (Slovenská republika)

júl – september 2000

kurátor: Zuzana Bartková

*Galéria F 1980 – 1990 – výstava pri príležitosti 20. výročia založenia
banskobystrickej galérie fotografie*

Štátna galéria Banská Bystrica, (Slovenská republika)

24. november 2000 – 14. január 2001

kurátor: Tomáš Fassati

Slovenská fotografia 1925 – 2000

moderna, postmoderna, postfotografia

Slovenská národná galéria Bratislava, (Slovenská republika)

3. november 2001 – 10. február 2002

kurátori: Aurel Hrabušický, Václav Macek

*Česká a slovenská fotografia osmdesátých a devadesátých let
20. století*

Muzeum umění Olomouc (Česká republika)

30. máj – 18. august 2002

kurátor: Helena Rišlinková

Slovenská fotografia 1925 – 2000

moderna, postmoderna, postfotografia

Městská knihovna – Galerie hlavního města Prahy
(Česká republika)

19. december 2002 – 30. marec 2003

kurátori: Aurel Hrabušický, Václav Macek

Iná krajina

Galéria P. M. Bohúňa, Liptovský Mikuláš (Slovenská republika)

4. december – 15. február 2004

kurátori: Lucia Benická, Zuzana Gažíková

Bilancia 1950 – 2012

Výstava združenia slovenských profesionálnych fotografov

Umelecká beseda, Bratislava (Slovenská republika)

11. január 2013 – 20. február 2013

Zoznam použitej literatúry

- Birgus, Vladimír – Mlčoch, Ján: Česká fotografie 20. století. Praha : Kant, 2009. ISBN 978-80-7437-026-7
- Birgus, Vladimír: Miroslav Bílek. Ostrava : Profil, 1982. Bez ISBN
- Balážová, Barbara – Medvecký, Jozef – Slivka, Dušan: Medzi zemou a nebom. Majstri barokovej fresky na Slovensku. Bratislava : Societas historiae artium, 2009. ISBN 978-80-970304-0-7
- Bozalková, Irena – Galváneek, Juraj – Slivka, Dušan: Ochrana neživej prírody Slovenska. Bratislava : Pressfoto, 1979. Bez ISBN
- Bilancia. Bratislava : Združenie slovenských profesionálnych fotografov, 2012. ISBN 978-80-971263-0-8
- Cílek, Václav: Krajiny vnitřní a vnější. Praha : Dokořán, 2002. ISBN 80-7363-042-7
- Dufek, Antonín: Dušan Slivka – Fotografie. Brno : Dům umění města Brna, 1984. Bez ISBN
- Ďudľa, Rudolf – Slivka, Dušan: Minerály Slovenska. Bratislava : Pressfoto, 1983. Bez ISBN
- Franco Fontana. Roma : Postcard, 2010. ISBN 978-88-86795-44-9
- Geržová, Jana (ed.): Slovník svetového a slovenského umenia druhej polovice 20. storočia. Bratislava : Profil, 1999. ISBN 80-968283-0-4
- Hames, Peter: Československá nová vlna : Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2
- Hlaváček Augustin, Luboš: Kamil Lhoták. Praha : Academia, 2000. ISBN 80-200-0818-7
- Homola, Oleg: Rozhovor In: Fotografie magazin, 2006, č.3
- Hrabušický, Aurel – Macek, Václav: Slovenská fotografia 1925 – 2000. Bratislava : Slovenská Národná Galéria, 2001. ISBN 80-8059-058-3
- Lhoták ml., Kamil: Můj otec Kamil Lhoták. Praha : Vltavín, 2008. ISBN 978-80-86587-30-1
- Kozlík, Vladimír: Slova nestačí. Praha : Kant, 2008. ISBN 978-80-86970-64-6
- Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: Cesty Československé fotografie. Praha : Mladá Fronta, 1989, s.307. Bez ISBN
- Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: Jakou barvu má domov. Praha : Mladá Fronta/ Smena, 1988 Bez ISBN
- Mrázková, Daniela et al.: Co je fotografie. Praha : Videopress, 1989. ISBN 80-7024-004-0
- Ságl, Ján: Krajina. Praha : Kant, 1995. ISBN 80-901903-0-8
- Slivka, Dušan: Co je nejdůležitější In: Fotografie, 1991, č.12

Slivka, Dušan: Dudince a okolie. Martin : Osveta, 1973. Bez ISBN

Slivka, Dušan – Zlatohlávek, Ladislav – Šomšák, Ladislav: Chránené rastliny Slovenska
Bratislava : Pressfoto, 1981. Bez ISBN

Šindelář, Dušan: Vědecká ilustrace v Čechách. Praha : Obelisk, 1973. Bez ISBN

Menný register

- Adams, Ansel 8, 59
Balážová, Barbara 58
Bečvář, Antonín 12
Benický, Karol 19
Bílek, Miroslav 47
Cílek, Václav 41
Dufek, Antonín 26, 33, 34, 42, 49
Fontana, Franco 47, 48 – 51
Giaccomelli, Mario 47
Gwerk, Edmund 27
Hlaváček – Augustin, Luboš 27, 28
Kafka, Franz 62
Karvaš, Peter 10
Kozlík, Vladimír 53 – 54
Lhoták, Kamil 27 – 32
Macek, Václav 24
Martinček, Martin 47
Medková, Emílie 14
Medvecký, Jozef 58
Mrázková, Daniela 30, 34
Plicka, Karol 18, 26
Pohribný, Jan 17
Porter, Eliot 59
Pozlowski 13
Reich, Jan 16
Reichman, Vilém 14
Remeš, Vladimír 30
Robinsonová, Magdaléna 26, 40
Rous, Jan 52
Ságl, Jan 51 – 53
Slivka, Ondrej 10
Slivková, Alžbeta 10, 12
Spurný, Miloš 47
Staněk, Oldřich 12
Sudek, Josef 8
Sugimoto, Hiroshi 55 – 56
Šindelář, Dušan 17, 22
Valent, Ferdinand 47
Zlatohlávek, Ladislav 20
Weigl, Peter 15
Wiškovský, Eugen 27, 37, 41