Originalita ve fotografii.

Slovenská nová vlna a její inspirační zdroje.

Mgr. WLASTA LAURA LAURENČÍKOVÁ

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

OPAVA 2023

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Originalita ve fotografii.

Slovenská nová vlna a její inspirační zdroje.

Originality in photography.

The Slovak New Wave and its inspiration sources.

Mgr. Wlasta Laura Laurenčíková

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obor: Institut tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: doc. Mgr. et. MgA. Tomáš Pospěch, Ph. D.
Oponent: Mgr. Štěpánka Stein

Opava 2023

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Studentka:	Mgr. Wlasta Laura Laurenčíková
UČO:	47702
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Originalita ve fotografii. Slovenská nová vlna a její inspirační zdroje
Téma práce anglicky:	T: Originality in photography. The Slovak New Wave and its inspiration sources.
Zadání:	Tvorba autorů Slovenské nové vlny byla ve své době vzniku nekonvenční a ozvláštňující. Tento text pracuje s konceptem originality, jenž do našeho prostředí tato tvůrčí skupina přinesla, přičemž hlavním cílem je analyzovat české a zahraniční inspirační zdroje, které mohly podnítit tvůrce ke svébytné fotografické činnosti.
Literatura:	BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie. 22. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. Edition Suhrkamp. ISBN 3-518-10028-9. BIRGUS, Vladimír a MLČOCH, Jan. Česká fotografie 20. století. Praha: KANT, 2009. 390 s. ISBN978-80-7437-026-7. BIRGUS, Vladimír a SCHEUFLER, Pavel. Česká fotografie v datech 1839-2019. První vydání. Praha: Grada Publishing, 2021. 381 stran. ISBN 978-80-271-0535-9. BOURRIAUD, Nicolas. Postprodukce. Tranzit.cz. 2004. ISBN 80-903452-0-4. KULKA, Tomáš. Umění a kýč. V českém jazyce vydání třetí. Voznice: Leda, 2022. ISBN 978-80-7335-778-8. POSPĚCH, Tomáš a Lucia L. FIŠEROVÁ, ed. Slovenská nová vlna: 80. léta = The Slovak new wave : the 80s. Praha: KANT ve spolupráci s Bona Fide and GHMP, 2014. ISBN 978-80-7437-123-3. SCRUTON, Roger. Krása. 1. vydání. Oikoymenh. 100 stran. 2021. ISBN: 978-80-7298-529-6. SILVERIO, Robert. Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století. V Praze: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7. STANO, Tono. Tono Stano. Praha: Leica Gallery Prague, 2013. ISBN 978-80-905103-1-9.
Vedoucí práce:	doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Datum zadání práce:	31. 5. 2022

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....

prof. PhDr. Vladimír Birgus

vedoucí ústavu

ANOTACE

Tvorba autorů Slovenské nové vlny byla ve své době vzniku nekonvenční a ozvláštňující. Tento text pracuje s konceptem originality, jenž do našeho prostředí tato tvůrčí skupina přinesla, přičemž hlavním cílem je analyzovat české a zahraniční inspirační zdroje, které mohly podnítit tvůrce ke svébytné fotografické činnosti.

Klíčová slova: Slovenská nová vlna, originalita, inspirační zdroje, inspirace, česká fotografie, zahraniční fotografie, postmoderna

ABSTRACT

The work of the authors of the Slovak New Wave was unconventional and original at the time of its creation. This text works with the concept of originality that this creative group brought to our environment, with the main aim of analysing the Czech and foreign sources of inspiration that may have stimulated the artists to their unique photographic activity.

Keywords: Slovak New Wave, originality, sources of inspiration, inspiration, Czech photography, foreign photography, postmodernism

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji doc. Mgr. et MgA. Tomáši Pospěchovi, Ph. D. za vedení této práce, rady, připomínky, podnětné a inspirativní debaty. Děkuji také kamarádce Dáši Husárové, mé rodině a blízkým.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury. Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového musea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

© 2023 Wlasta Laura Laurenčíková

OBSAH

ÚVOD 13

TEORETICKÉ UKOTVENÍ 18

1) ORIGINALITA V UMĚNÍ 19

2) ORIGINALITA VE FOTOGRAFII 23

HISTORICKÝ KONTEXT VZNIKU Slovenské nové vlny 27

INSPIRAČNÍ ZDROJE 31

POSTMODERNA 35

FOTOGRAFICKÉ INSPIRAČNÍ ZDROJE – ZAHRANIČÍ 51

DOMÁCÍ INSPIRAČNÍ ZDROJE 73

SLOVENSKÁ „PRVNÍ“ VLNA 85

ZÁVĚR 107

ÚVOD

Koncept originality se v mnohém jeví jako abstraktní a neuchopitelný, přesně tyto vlastnosti mě však na tématu zajímají. Originalitou se zabývá téměř každý fotograf již od doby, kdy o fotografii začíná uvažovat tvůrčím způsobem. Fotografové se nechtějí opakovat, chtějí přijít s něčím novým, něčím vlastním, *zajímavým*. Ostatně o to se snaží všichni tvůrci. Postmoderní umělci reagují zmatkem a vykořistěností, které rozvíjí záměrným eklekticismem a odvrhnutím požadavku na originalitu díla. I v současné době postdigitální fotografie jisté opakování, nebo dokonce repetice tématu, kompozic či stylu stále přetrvává – ať už chceme, nebo nechceme, ať už jde o vědomou, či nevědomou, záměrnou či nezáměrnou inspiraci. Ve slovníku cizích slov nacházíme jednu z možných definic originality jako *„schopnosti a dovednosti identifikovat i vzdálené souvislosti.“*[1] Originalitou se rozumí schopnost zobrazovat témata novým, do té doby neviděným a neotřelým způsobem. Originální díla zpracovávají témata, která do té doby nebyla diskutována, a využívají nové kompozice, techniky, barvy, modely, objekty, prostředí aj. Originalita může představovat i neotřelý způsob prezentace a prodeje fotografií. Už nějakou dobu si kladu otázku: Znamená originalita opravdu to, co naznačuje výše zmíněná konvenční definice, pokud o ní uvažujeme v kontextu umění a fotografie? Když se na originalitu ve fotografii zeptáme v dnešní době čím dál tím populárnější umělé inteligence, odpoví zdánlivě jednoduše:

„(...) Je však důležité si uvědomit, že originalita ve fotografii nemusí znamenat pouze vytváření něčeho naprosto nového. Často se jedná o osobní interpretaci nebo nový pohled na známá témata či techniky. Originalita může vyplývat z jedinečné kompozice, použití světla, zachycení momentu nebo přístupu k dokumentárnímu záznamu. Je také důležité rozlišovat mezi originalitou a kopírováním. Inspirace ostatními fotografy je běžná a normální součástí tvůrčího procesu, ale důležité je přinést do své práce vlastní myšlenky a interpretaci, aby byla autentická.“[2]

[1]Cambridge dictionary. Dictionary.cambridge.org. Dostupné z: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/originality?fbclid=IwAR3roGPUNMsToxyaBRKKgEYY7BuQy2H2_eU-BUvyv9_2u_va-bKL9BZmTQSM (cit. 28.3.2022)
[2]OpenAI. „ChatGPT.“ Online model umělé inteligence. OpenAI, 2021.
Dostupné z: https://openai.com. (Přístup k modelu GPT-3.5: 2021-09. (cit. 22.3.2023)

Skutečně je rozlišení toho, co je a není originální tak prosté? Proč je podstatné se i dnes originalitou zabývat? Odpovědí nám může být následující příklad, který v současné době rezonuje ve společnosti. V minulých letech otřásla československou fotografickou komunitou kauza okolo fotografa Martina Stranky. Objevila se obvinění, že některé Strankovy fotografie představují plagiáty prací jiných fotografů, jako jsou například Gregory Crewdson, Erwin Olaf, Jeremy Geddes nebo Nick Turner. Tato situace vyvolala ve fotografické komunitě diskuzi o etice, autorských právech a kopírování ve fotografii. Kritici v porovnání snímků viděli pouhé překlopení stejných motivů, kompozic i atmosfér bez autorovy širší invence nebo vlastní přidané myšlenky, která by dané fotografie ozvláštňovala, a tedy tvořila jedinečnými. Kurátor a kritik umění Jiří Ptáček se v článku pro Českou televizi o Strankových fotografiích vyjádřil takto: *„Jeho práce je proinspirovaná skrz naskrz. Problémem inkriminovaných fotografií je, že jejich předobrazy, a klidně říkejme dál ‚údajné', opravdu pouze zopakoval. Se změnami už jen okrajového charakteru."*[3] Je třeba poznamenat, že k těmto obviněním nebyly předloženy jednoznačné důkazy. Proces určení často vyžaduje důkladné zkoumání a posouzení podobností a okolností vzniku díla. Martin Stranka se ke kauze vyjádřil tak, že jeho fotografie byly vytvářeny autenticky a nebyly úmyslně plagiátem. Na svém webu následně v prohlášení uvedl, že diskutované fotografie vznikaly jako pocta slavným zahraničním tvůrcům. Tuto skutečnost ovšem Martin Stranka oznámil až na základě vášnivé a kontroverzní diskuze mezi fotografy, uměleckými odborníky, jeho obdivovateli a kritiky. Zde vyvstává etické dilema – měl fotograf tuto informaci sdílet již v době zveřejnění diskutovaných fotografií nebo neměl? Prodej těchto děl totiž tvoří podstatný finanční příjem autora. Zároveň je také důležité zmínit, že i přes tuto kontroverzní kauzu Strankovy fotografie získávají prestižní zahraniční fotografická ocenění, která uděluje edukovaná odborná porota. Je tedy hranice mezi inspirací a plagiátorstvím takto tenká? Není tento příklad výslovným důkazem, že i v dnešní době je opodstatněné se otázkou originality a inspiračních zdrojů zabývat právě proto, abychom ochránili a náležitě ocenili tvůrce?

[3]Škoda, Jan (2021): Fotograf Stranka čelí nařčení z kopírování jiných autorů a hájí se poctou. Případ otevírá etické dilema. ČT 24 Česká televize. Dostupné zde: https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/3412650-fotograf-stranka-celi-narceni-z-kopirovani-jinych-autoru-a-haji-se-poctou-pripad (cit. 22. 7. 2022)

V následujícím textu nehodlám diskutovat o negativním étosu inspirace, opakování či repetice. Nemíním tím porovnávat, zda jsou či nejsou fotografie kopírované a do jaké míry to ovlivňuje jejich charakter jako svébytného uměleckého díla.

Svou pozornost upínám především na obrazovou originalitu a její inspirační zdroje, odkud možné kompozice a ideje fotografií mohly být čerpány. Příkladem mi bude fotografická tvorba autorů označovaných jako *Slovenská nová vlna*, která mě coby studentku fotografie upoutala a kterou jsem si pro její svébytnost v českém prostředí rychle zapamatovala. V této práci budu vycházet z přístupů filosofů a teoretiků umění jako je například Tomáš Kulka, Viktor B. Šklovskij nebo Benjamin Walter. Cílem této práce nebude další monografie *Slovenské nové vlny*, nicméně touha zjistit, odkud mohla pramenit inspirace tohoto česko-slovenského fenoménu. Budu se zabývat tím, v čem jsou fotografie tvůrců *Slovenské nové vlny* výjimečné v kontextu tuzemského prostředí a jak mohl být jejich vznik ovlivněn domácím a zahraničním uměleckým diskurzem. V práci samozřejmě akcentuji vliv železné opony na formování tvůrců – minimum zahraničních výstav a publikací, ze kterých by mohli čerpat inspiraci.

TEORETICKÉ UKOTVENÍ ORIGINALITY

„Všechno, co je udělané teď, je buď replikou, anebo variantou něčeho udělaného poněkud dříve…“ George Kubler[4]

1) ORIGINALITA A UMĚNÍ

Jak již bylo popsáno výše, tato práce se nesnaží dehonestovat tvorbu konkrétních autorů. Text slouží k jinému účelu, a tedy prozkoumání zdrojů, které mohly přispět k projevům originality akcentovaných tvůrců. O originálním pojetí díla uvažujeme jako o díle vytvořeném s jedinečným stylem. Chápeme jej jako kompliment.
K důkladnější pochopení originality je důležité zaměřit se na vývoj obecných úvah o výtvarném umění. Za nejvyšší podobu umění se již ve starověku považovala architektura jakožto dokonalé snoubení estetiky a řemesla, zatímco výtvarné umění bylo ze světského života vytlačováno a považováno za méně hodnotné. Platón a Aristoteles se v mnoha bodech shodují na tom, že umění je pouhou nápodobou světa a že půvab, který umění poskytuje, je v rozporu s rozumem a pravdou, v rozporu s rovnováhou a sebeovládáním. Je důležité si uvědomit, že v historii dějin umění se na originalitu stejně tak jako na samotné umění nahlíželo různými způsoby. Existují epochy, ve kterých bylo kopírování mistrovských děl žádoucím jevem a tato *„neoriginalita“* byla vnímána jako pocta vzdávaná starým mistrům. Ve středověku estetické umění představovalo odklon od duchovna, zatímco v renesanci nastával obrat k materiálnímu a rostla podpora individuálního tvůrčího projevu a autorství. To je velký rozdíl v porovnání se středověkými autory, kteří pro nás často zůstávali anonymními. Matěj Kruntorád v rozhovoru pro *Artalk* vysvětluje:

„Originalita a autenticita patří mezi zásadní pojmy v umění od jeho počátků. Měnily se však spolu se společností a kulturními zvyklostmi. Jinak byly chápány v antice, jež dosáhla ve vytváření kopií sochařských děl mistrovství, a zcela rozdílnou funkci získala originalita v umění středověkém. Spolu s faktickým archeologickým objevením antické skulptury v období italské renesance a baroka začala být aktuální rovněž poptávka po kopírování umění pro jeho výtvarné kvality.“[5]

[4]George Kubler: The Shape of Time. New Haven and London: Yale University Press, 1970, p. 45.
[5]KRUNTORÁD, Matěj (2019): Je kopie skutečně nepostradatelným nástrojem památkové péče? Artalk.cz https://artalk.cz/2019/08/28/je-kopie-skutecne-nepostradatelnym-nastrojem-pamatkove-pece/

Teprve až v 17. století se začíná pozvolna klást důraz na subjektivní vjem diváka a nedokonalost přestává pohoršovat. *„V umění se všeobecně dávala přednost starým námětům, které byly umně zakomponovány do doby, v níž byly vytvořeny. Autorství bylo ve většině případů omezeno na přepracování již mnohokrát zpracovaného tématu a jeho vlastní obrazotvornost byla vnímána jako něco, co má tendenci spíše dezinterpretovat daný výjev.“*[6] S moderní myšlenkou originality, jak ji chápeme dnes, se váže romantismus a podrobněji se o něm rozepisuje britský autor Robert Macfarlane ve svém díle *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature*[7], v němž příklady originality uvádí na britské literatuře z 18. a 19. století. Dokumentuje drastické přehodnocení literární originality, ke kterému došlo v průběhu zmíněných období. K pochopení tehdejšího vnímání a nahlížení na originalitu nám může posloužit další poměrně humorný, ale dobře zapamatovatelný příklad z literatury a divadla. Dramata Williama Shakespeara[8] byla populární právě z toho důvodu, že nápadně připomínala hry od římských dramatiků Terentia nebo Tita Maccia Plauta. Toto nazírání umění a originality nás názorně přenáší do zcela jiných sfér uvažování, na která z pohledu současné kultury a tradice nejsme zvyklí.

Signifikantní roli v obratu uvažování o originalitě představují modernisté, kteří v podstatě dospěli k uchopení konceptu originality tak, jak jej máme zažitý dnes. Speciálně modernističtí designéři byli posedlí myšlenkou vynalezení zcela nového a originálního stylu, který nebude nijak navazovat na jejich předchůdce. V kontrastu s tímto modernistickým postojem se v knize *Postprodukce* od Nicolase Bourriauda dočítáme o novodobých úvahách týkajících se originality. Autor textu zde přemítá nad tím, že originalita nemusí nutně znamenat něco nového a neotřelého, ale má poskytnout běžným věcem nové souvislosti: *„jde o to, vybrat z již existujících věcí jednu a nějak ji použít nebo s určitým záměrem přetvořit.“*[9] Autor také odkazuje na myšlenky francouzského umělce Marcela Duchampa, který o umění a originalitě přemýšlel tímto způsobem:

[6]ČABOVÁ, Katarína (2018): *Definice umění.* Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno. https://is.muni.cz/th/k7kph/Definice_umeni_-_diplomova_prace_final.pdf
[7]MACFARLANE, Robert (2007). *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature* (1st ed.) [online]. Oxford University Press. Dostupné zde: https://books.google.cz/books/about/Original_Copy.html?id=Pt9mAAAAMAAJ&redir_esc=y
[8]Tvořil v 16.-17. století.
[9]BOURRIAUD, Nicolas (2004): *Postprodukce* [online]. 001. Praha: tranzit. s. 15.

„[...] od dob Duchampových je umělec autorem definice, která nahrazuje původní definici předmětu, jenž si umělec zvolí. [...] Duchamp tvrdí, že k uměleckosti konání stačí samotný akt volby, který je v tomto roven vytváření, malování či sochaření: „dát novou ideu" určitému předmětu je samo o sobě produkcí. [...] znamená to umístit předmět do nového scénáře, brát jej jako postavu v příběhu."[10]

Ve dvacátém století se tedy znovu ukotvuje a přetváří význam originality, neboť následná avantgarda o umění uvažuje jako o *„snoubení kvality a originality umělcovy vize a myšlenek."*[11] S tímto pojetím můžeme souhlasit. Vlastní obraz nutně nemusí vykazovat známky stoprocentní originality, neboť stoprocentní originalita se pro divácké publikum nezatížené zkušeností stává neuchopitelnou matérií. Originalitu v umění dokážeme rozklíčovat pomocí známých vizuálů, do kterých byly vloženy nové myšlenky a ideje. Přesně tak, jak o umění a originalitě uvažoval Marcel Duchamp, který vdechoval nové významy těm nejobyčejnějším výrobkům a svým originálním uvažováním je povyšoval na umění. Podle filosofa a teoretika umění Tomáše Kulky, je při posuzování umění nutné rozlišovat hodnotu uměleckou a hodnotu estetickou: *„Mělo by tudíž být jasné, že k posouzení umělecké hodnoty nestačí dobrý vkus a bystré oko. Musíme též něco vědět o dějinách umění. Z tohoto pojetí umělecké hodnoty vyplývá, že může být spolehlivě posouzena pouze s určitým odstupem času. Abychom mohli ocenit přínos dané inovace, musíme vědět, jak byla následně využita. To neznamená, že bychom nemohli o obraze, který byl namalován teprve včera, nic platného říci. Citlivý teoretik je často i v naprosto novém díle schopen „vidět" nové možnosti otevírající cesty k dalšímu estetickému zpracování."*[12]

[10]BOURRIAUD, Nicolas (2004): *Postprodukce* [online]. 001. Praha: tranzit. s. 16.
[11]Avant-garde. Art Term. Tate.org.uk [online]. Dostupné zde: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/avant-garde
[12]KULKA, Tomáš. *Umění a kýč.* Praha : Torst, 2014, s. 120.

2) ORIGINALITA VE FOTOGRAFII

„Fotograf může volit typ objektivu, zorný úhel, clonu, čas expozice a filtr. Může též různými způsoby ovlivnit vyvolání filmu a transformaci negativu. Nikdy však nemá takovou kontrolu nad výsledným zobrazením, jakou disponuje malíř. Fotografie a obrazy by proto měly být posuzovány z hlediska jiných uměleckých a estetických kritérií."[13]

Zhodnocuje se skutečná originalita fotografie až s odstupem času stejně tak, jako je tomu ve výtvarném umění? Je důležité, aby při vnímání originality ve fotografii byla fotografie současně uznávána jako umění? Těmito úvahami odkazujeme k ontologickému boji o status fotografie jako umění. Claudio Strinati definuje umění jako tvorbu nebo imitaci něčeho, co už v reálném světě existuje. Fotografie je z toho důvodu ideálním prostředkem k tvorbě uměleckého díla, neboť reprodukuje skutečnost vlastními způsoby. Podle německo-amerického kulturního a filmového teoretika, filosofa a sociologa Siegfrieda Kracauera je specifická a žádoucí vlastnost média fotografie taková, že fotografie prokazuje jedinečnou schopnost zaznamenávat viditelnou fyzickou realitu, z čehož vyplývá, že: *„fotografie reprodukuje přírodu s věrností rovnající se přírodě samé."*[14] Ovšem k čemu by bylo zapotřebí tohoto média, pokud by snímek nepřinášel žádnou jinou přidanou hodnotu? Uvažujme, k čemu by sloužila fotografie nebo jiné médium pro účely umění v případě, že by postrádaly jakékoliv ozvláštnění. Právě pojem *ozvláštnění*, který do literárně-vědeckého diskurzu zavedl Viktor Borisovič Šklovskij, představitel ruského formalismu, je signifikantním rysem originality ve fotografii.

„Věc umělecká je věc vytvořená schválně proto, aby vyváděla z automatismu vnímání s tím, že cílem tvůrce při tom je její vidění a že věc je uměle vytvořená tak, aby se vnímání na ní zachycovalo a dosáhlo, pokud možno, největší intenzity a délky."[15]

[13]KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora. Teorie fotografie v kontextu vizuální kultury: Otázka estetického hodnocení [online]. Brno, 2016 [cit. 2022-06-23]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/gcf43/. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Rostislav NIEDERLE.
[14]KRACAUER, Siegfried (1967): Fotografie. In. *Studijní materiály dramaturgie – II.* Praha: int. tisk AMU.
[15]ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič (2003): Teorie prózy. Praha: Akropolis, s. 23.

Jedná se tedy o úmyslné zdůraznění cizosti a nezvyklosti, která se otevírá novým neautomatizovaným úhlům pohledu. V kontextu originality je pojem ozvláštnění esenciálním pro nazírání jakéhokoliv uměleckého média. Ozvláštnění je přesně tou přítomnou entitou, pokud hovoříme o originalitě a autenticitě díla. Ozvláštnění je to, co v médiu fotografie hledáme a očekáváme. Je možné zpracovat bezpočet totožných témat, nicméně v případě, že díla nebudou *ozvláštněna*, v masové produkci materiálu neobstojí. Můžeme tedy uvažovat o roli autora coby zprostředkovatele fotografického ozvláštnění? Tyto myšlenky můžeme interpretovat texty Davida Daviese, který jako hybatele zprostředkování většího zážitku z fotografie akcentuje právě jejího autora. Tvrdí, že fotografie nerámuje pouze výseky reality, ale interpretuje je a nabízí specifický pohled, který by byl bez přítomnosti zprostředkující entity fotografa nemožný. David Hare ve své eseji o originalitě zároveň uvažuje: *„Publikum si nikdy nevšimne toho, co je na umělcově tvorbě skutečně originální. Často si toho nevšimne ani sám umělec."*[16] V tomto kontextu se na fotografii také dobře uplatňují teze Germaine Dulac, což byla francouzská filmařka a filmová teoretička, podle které byl film schopen reprezentovat natáčení způsobem, který je *odhalující*. Hledanou charakteristickou vlastností u filmu a fotografie byla fotogenie. Tu se snažil definovat především francouzský filmař a filmový teoretik Jean Epstein. Podle teorie o fotogenii je realita před jakoukoliv kamerou transformována a *fotogenie* je schopnost vidět věci tak, jak jsme je nikdy neviděli. Je to něco jako nabízení čerstvého pohledu, nové perspektivy. Epstein také tvrdí, že fotografické je to, co je kamerou nejlépe zviditelněno a klíčovým nástrojem fotogeničnosti se stává detail. Podle Jeana Epsteina je detail *fotogenický* a také *ozvláštňující*. Může být ovšem při svém opětovném využívání stále považován za originální? Zvažujme, zda repetice sama o sobě nevylučuje konkrétní motiv z obrazného piedestalu originálnosti. Nad podobnou myšlenkou přemýšlel také Walter Benjamin ve své eseji *Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*, v níž tvrdí že jedinečnost uměleckého díla je identická s jeho zasazením do tradice, přičemž sama tradice je v kontextu historie proměnlivá: *„jedinečná hodnota „pravého" uměleckého díla má svůj základ v rituálu, v němž se mu dostávalo neodvozené a prvotní užitné hodnoty."*[17]

[16]HARE, David (1964-1965): The Myth Of Originality in Contemporary Art. Art Journal. [online] Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/774783?seq=1#metadata_info_tab_contents
[17]BENJAMIN, Walter (1935): *Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti.* s. 6 [online] Dostupné zde: https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kkul/BENJAMIN_um_dilo.pdf

Walter Benjamin nám odpověděl na otázku, zda opakování a repetice originalitu smazává. Opakování a originalita jsou v rozporu a představují protiklad, kterému se umělci snaží vyhýbat. Žádný skutečný umělec (fotograf) netouží setrvávat celý tvůrčí život pouze v jediném tématu, jediné kompozici, jediném okamžiku. Nicméně přesto se někteří umělci, fotografové některému tématu věnují po celý život, ovšem nahlíží na něj komplexně a z různých perspektiv. Je tedy jasné, že protiklad repetice – originalita je tajemným a mnohovýznamovým protikladem. Walter Benjamin praví, že umění a tedy jeho originalita se nikdy nevyváže ze své rituální a politické funkce.[18] V tom případě by pro nás byla jedinečnost zobrazení neuchopitelnou zkušeností, daná fotografie by tedy upadla ve významovém zapomnění, neboť by nebyla dostatečně ukotvena rituální (politickou) zkušeností. Pro percepci diváka je důležité, aby „originální" dílo navazovalo na již předešlou empirii. Z toho vyplývá, že dílo nemůže být nikdy stoprocentně originální, neboť se již z podstaty váže na předem danou tradici. Nicméně zároveň je žádoucí, aby dílo obsahovalo myšlenkové přesahy a ozvláštnění, bez nichž by postrádalo uměleckou hodnotu. A tedy by ztratilo podstatu sama sebe.

[18]Tamtéž. s. 6.

HISTORICKÝ KONTEXT VZNIKU

Slovenské nové vlny

Pod pojmem *Slovenská nová vlna* rozumíme skupinu slovenských fotografů, kteří v 80. letech minulého století studovali na *Akademii múzických umění v Praze*. Je zajímavé, že sami autoři o sobě jako o tvůrčí skupině neuvažovali a nikdy neměli vytyčený program. Již vznik označování tohoto uskupení jako *Slovenská nová vlna* je značně komplikovaný. Název Slovenská nová vlna byl pravděpodobně použit poprvé v článku Lukáše Kadlíčka o Rudo Prekopovi otištěném v *Revue Fotografie* v roce 1989. Poté jej až v roce 1990 použila historička fotografie Anna Fárová v textu katalogu výstavy *Pozitiva*. Užívání pojmu „nová vlna" bylo spojováno se starší tvorbou autorů inscenované fotografie ze 70. let, která byla inspirovaná romantismem a secesí. Více o vzniku názvu hovoří Tomáš Pospěch v knize, kterou napsal společně s Lucií L. Fišerovou:

> *„Lukáš Kadlíček v článku o Rudo Prekopovi ještě používá označení ‚nová slovenská vlna'. Implikuje tím daleko více vymezení se vůči předchozí ‚slovenské vlně', tedy první generaci slovenských absolventů pražské FAMU, jako byli Milota Havránková. Ľuba Lauffová, Anton Sládek, Peter Breza, Margita Mancová, Peter Francisi a další. Historička fotografie Anna Fárová v textu katalogu výstavy Pozitiva datovaném 10. srpna 1990 užívá dnes obvyklý název ‚Slovenská nová vlna', prozatím ještě v uvozovkách. Je to nejstarší použití tohoto názvu, které se mi podařilo dohledat."*[21]

Užívání názvu *Slovenská nová vlna* asociuje tvorbu československé nové vlny ve filmu (Ivan Passer, Miloš Forman, Jiří Menzel, Jaroslav Papoušek, Věra Chytilová, Jan Němec, Juraj Herz aj.), přičemž zde se jedná o jeden z umělecky nejvýznamnějších trendů v historii československé kinematografie, jenž dosáhl mezinárodního úspěchu. Filmová nová vlna v Československu tvořila o patnáct let dříve než slovenští fotografové a jsme schopni najít jisté podobnosti v jejich tvorbě, přestože tyto dva směry se sebou nemají žádnou reálnou spojitost. Filmoví tvůrci nové vlny byli pravděpodobně ovlivněni italským neorealismem. [22]

[19]POSPĚCH, Tomáš a Lucia L. FIŠEROVÁ, ed. *Slovenská nová vlna: 80. léta = The Slovak new wave: the 80s.* Praha: KANT ve spolupráci s Bona Fide and GHMP, 2014. ISBN 978-80-7437-123-3. s. 9
[20]Tamtéž. s. 9
[21]Tamtéž.
[22]Italský neorealismus byl filmový směr v letech 1945–1951, nejednotné hnutí, které se snažilo zaznamenávat každodennost, někteří tvůrci a díváci jej chápali téměř jako „aranžovanou reportáž." Toto hnutí mělo obrovský vliv na kinematografie v dalších zemích.
Zdroj: THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7, s. 367

Autoři *Slovenské nové vlny* nepokračovali v étosu vlny filmové. Nicméně i přesto jsme schopni některé aspekty nové vlny ve filmu aplikovat i na tvorbu autorů nové vlny ve fotografii – moderní poetika, absurdní humor, polarita mezi hravostí a existencialismem, nadsázka, obsazování neherců (nemodelů)[23], snaha o kompozici zdánlivě nearanžovaných scén. Musíme si ovšem uvědomit principy, které tvůrce filmu a fotografií od sebe odlišují. Čeští filmoví tvůrci se ve svých dílech snažili zachytit obyčejnost, každodennost. Mezi společné znaky slovenských fotografů patří využívání aranžování, erotiky, výjimečných situací. Objevují se zde spíše principy divadelní inscenace, ve fotografiích je velmi často přítomna žena, užívání rekvizit, využívání explicitních a nezkrášlených (často mužských) aktů, které byly do té doby v našem prostředí *ozvláštňující* až kontroverzní. Byly ozvláštňující natolik, že práce Vasila Stanka vyvolaly takové pobouření, že musely být v roce 1984 z výstavy v pražské *Fotochemě* svěšeny.[24] V mnoha textech se při popisu tvorby Slovenské nové vlny dočteme, že jejich tvorba je považována za ryze slovenskou, osobitý solitér a něco, co čeští tvůrci z hlediska kulturní a částečně jazykové rozdílnosti nemohou zachytit, přesto je jejich tvorba spjatá s prostředím Prahy a tedy s historií české fotografie. Za členy Slovenské nové vlny považujeme Vasila Stanka, Rudo Prekopa, Tono Stana, Martina Štrbu, Miro Švolíka, Kamila Vargu, Petra Župníka a tragicky zesnulého Jano Pavlíka. K poměrně jednotné tvůrčí výpovědi autory vedly jejich společné názory na život a také jejich skutečný společný život na *FAMU* a pražských kolejích, přičemž mnozí z nich se na kolejích potkali už za svých studií v Bratislavě. Je tedy jisté, že se fotografové inspirovali navzájem, nicméně cílem této bakalářské práce je alespoň částečně poodhalit další inspirační zdroje těchto tvůrců. V následující kapitole zanalyzujeme možnou inspiraci slovenských autorů a přistoupíme ke komparaci jednotlivých děl.

[23]Fotografové *Slovenské nové vlny* si často stáli modely sami navzájem, případně využívali další kamarády ze školy a kolejí.
[24]POSPĚCH, Tomáš a Lucia L. FIŠEROVÁ, ed. *Slovenská nová vlna: 80. léta = The Slovak new wave: the 80s*. Praha: KANT ve spolupráci s Bona Fide and GHMP, 2014. ISBN 978-80-7437-123-3.

INSPIRAČNÍ ZDROJE

Abychom pochopili umělecký význam *Slovenské nové vlny*, musíme si uvědomit kontext doby vzniku jejích fotografií. Tehdejší divácké publikum v Československu nebylo zvyklé na „nearanžovanou" nahotu, jejíž zobrazení hraničilo s *tělesností*. Svěží vítr a zahození zažitých konvencí, které svojí tvorbou *Slovenská nová vlna* do naší tvůrčí produkce přinesla, tak začaly odhazovat fotografická tabu, která v tehdejším Československu panovala. Na *Západě* v té době již byli zvyklí na podobné umělecké vyjadřování a zobrazování nahoty a tělesnosti. Fotografie *Slovenské nové vlny* jsou intuitivně popisovány jako hravé s jemným sexuálním podtextem. Důvodem tohoto sexuálního náboje může být častá konfrontace nahé ženy s mužem, taktéž zobrazení modelů podobného věku. Je pravděpodobné, že umělci přebírali alespoň částečnou inspiraci ze zahraničí – mezi takové inspirativní tvůrce můžeme považovat tvorbu Richarda Avedona, Duena Michalse, Jeanloupa Sieffa, Richarda Hamiltona a dalších. Tvůrci také reagovali na konceptuální umění s prvky land-artu a body-artu, či na divadlo, film a aktuální pop kulturu. Tomáš Pospěch o tomto období hovoří takto:

„I v období normalizace se fotografům dařilo udržovat alespoň částečný přehled o dění v zahraničí. Čeští autoři jsou obeznámeni s širokou škálou přístupů osobností světové fotografie, ať už se jedná o strohé pojetí Avedona v měkkém světle a na bílém pozadí, aranžované reportážně-syrové fotografie z městských ulic Williama Kleina, dramatické a expresivní pojetí Davida Baileye, malířské inspirace s prvky retra Sarah Moon, černobílou stylizací zrnem Deborah Turbevill, luxus spojený s chladnou erotičností Helmuta Newtona, vtipné vizuální zkratky, ale také ohlas násilí ve filmech od Guy Bourdina až po snovou imaginaci a erotiku Sama Haskinse. Také diplomové práce studentů FAMU dokládají dobrou znalost díla výše zmiňovaných autorů a dále Hira, Normana Parkinsona, Richarda Hamiltona, Horsta P. Horsta, Jeanloupa Sieffa a řady dalších fotografů módy. Pro profesionální fotografy i studenty FAMU byla sice komplikovaně, ale víceméně dostupná zahraniční módní periodika, sami autoři v rozhovorech nebo v absolventských teoretických pracích zmiňují různé národní mutace Vogue, Harper´s Bazaar, francouzské Depêche, Femme, ELLE, Linea Italiana i masové časopisy Burda, Neue Mode, Petra či Carina. Když na jaře 1986 navštívil Prahu Irwing Penn, kontaktoval českou historičku umění Annu Fárovou, která udržovala kontakty na francouzském i americkém prostředí. Anna Fárová jej propojila s některými českými autory, a když pak po půl roce přijeli Irwing Penn se svou ženou fotografovat exponáty Národního muzea, pomáhali mu Jiří Poláček, Tono Stano a Dušan Šimánek. Gábina Fárová s Tonem Stanem pak asistovali Helmutu Newtonovi při jeho dvoutýdenním fotografování v Praze v roce 1988. Často publikovány jsou ze stejného roku fotografie Antona Corbijna, když se členové Depeche Mode po legendárním březnovém koncertu vrátili prohlédnout Prahu. Anton Corbijn tak mohl vytvořit snímky skupiny na židovském hřbitově na Hagiboru, v pražské telefonní budce, u zimního stadionu na Štvanici, na Karlově mostě nebo u stánku na hlavním nádraží."

Je tedy velmi zajímavé, až nečekané, k jakému množství zahraniční inspirace měli čeští a slovenští tvůrci studující v Praze přístup. Práce Tono Stana ze zmíněného období, byly dokonce vystaveny v expozici *Helmut Newton in Dialogue*. *Móda a fikce*, která probíhala od června do konce října 2019 v Museu Kampa. Helmut Newton s Tono Stanem a Gábinou Fárovou v roce 1988 spolupracoval na vzniku několika svých fotografií v Praze.[25] Newton se proslavil svými módními fotografiemi, které často obsahovaly prvky erotiky a dekadence. Jeho snímky byly provokativní a mnohdy se zaměřovaly na odhalování intimity a síly žen. Ovšem je důležité si uvědomit, že i když se oba fotografové věnovali podobným žánrům a zkušenost spolupráce Tono Stana s Helmutem Newtonem slovenského fotografa musela jistě ovlivnit, každý autor si zachovává svůj jedinečný styl a přístup k fotografii. Zatímco Helmut Newton je známý svou kontroverzí a zdůrazněním sexuality ve svých obrazech, Tono Stano se zaměřil na abstraktnější zobrazování ženského těla.

Co se týče žánru fotografie, tak *Slovenskou novou vlnu* můžeme považovat až „za druhou vlnu" inscenované fotografie na našem území, neboť mezi první tvůrce aranžované (později užívané inscenované) fotografie považujeme např. Pavla Hudce Ahasvera, Tarase Kuščynského, Jana Saudka nebo brněnskou skupinu *Epos* (Jiří Horák, Rostislav Košťál, František Maršálek, Petr Sikula.) *Slovenské nové vlně* také v 70. letech předcházeli jiní slovenští tvůrci, kteří shodou okolností také studovali na FAMU. V kontextu dějin české fotografie se jedná o velmi často opomíjené tvůrce, jelikož jejich tvorba byla bohužel „zastíněna" právě tvůrci *Slovenské nové vlny*. Mezi tyto tzv. předchůdce můžeme považovat Milotu Havránkovou, Ľubu Lauffovou, Antona Sládka, Petera Brezu, Margaritu Mancovou, Petera Francisciho. V této kapitole se blíže podíváme na tvorbu umělců, od nichž členové *Slovenské nové vlny* pravděpodobně vědomě či nevědomě přejímali inspiraci.

[25]Helmut Newton in Dialogue. Móda a fikce. Museum Kampa. [online] Dostupné zde: https://www.museumkampa.cz/vystava/helmutnewton/

POSTMODERNA

„Co je postmoderna? Já nejsem zcela v obraze.“
Michel Foucault

Postmodernu můžeme považovat za poněkud problematický směr v dějinách umění, neboť je pro spoustu diváků nesrozumitelný z několika praktických důvodů. Postmodernu je těžké časově vymezit. Termín postmoderna se poprvé objevil již někdy v 50. letech minulého století, nicméně známým a užívaným se stal až v 70. letech ve Francii. Mezi předchůdce postmodernismu patří lingvistická teorie, sémiologie, fenomenologie a modernismus, které byly úzce spjaty s německými filozofy jako Edmund Husserl a Martin Heidegger.[26] Postmodernismus zkoumá, jak naše společnost nahlíží na stereotypy v průběhu historie a jak se kultury našeho světa navzájem prolínají.[27] Postmodernismus se vymezuje vůči moderně, která byla příliš myšlenkově absolutistická. [28] Zatímco modernismus odrážel optimismus ve svém zkoumání stylů a technik, postmodernismus se vyznačuje atmosférou skepticismu, kdy se snaží o destrukci společenských klišé. Postmodernismus nemá za cíl řád, ani pravidla, velmi často využívá techniky koláže a pastiše, tedy spojování nesouvisejících obrazů do jednotných celků. Typickým procesem pro postmodernu je také tvůrčí eklekticismus, což je způsob tvorby práce, který čerpá z cizích vzorů – ve fotografii například můžeme uvažovat o fotografické reprodukci malířských děl, nebo dokonce reprodukci jiných fotografií jako tomu bylo u americké fotografky Sherrie Levine.

[26]FISCHER Rachel K. a Aimee Graham (2014): *Postmodernism.* American Library Association. [online] dostupné zde: refuseserq.54.1.29.pdf
[27]Tamtéž.
[28]SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. V Praze: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7.



Walker Evans
Alabama Tenant Farmer Wife, 1936
Gelatin silver print



Sherrie Levine
After Walker Evans 1981

Sherrie Levine. *After Walker Evans*, 1981. [29]

Postmoderna ve fotografii se tedy zaměřuje na posun od dokumentárních tendencí k výtvarné a inscenované fotografii, přičemž nepůvodnost a napodobování představují žádoucí rys. Fotograf by měl ve svých dílech reflektovat společenské jevy. V postmoderní fotografii se také často popírá jedinečnost uměleckého díla pomocí opakování a citování.

Co se týče rozdílností mezi tvorbou *Východu* a *Západu*, v umělecké tvorbě se s tímto faktem setkáváme zejména v době Studené války po pádu železné opony. Piotr Piotrowski v této souvislosti zdůrazňuje, *„že umění Východu a Západu mluví podobným jazykem, ale ve skutečnosti komunikuje rozdílné významy, diktované ‚rámcem', jejž aktivujeme.“*[30] O rozdílném chápání tehdejšího umění mezi východní a západní kulturou ve svých textech hovoří Tomáš Pospěch, který tuto problematiku vysvětluje na vzniku tzv. *„českého vizualismu.“*

[29]How Appropriation Killed Modernism. Medium.com. [online]
dostupné zde: https://medium.com/artbloc/how-appropriation-killed-modernism-42fe7a4cb458
[30]PIOTROWSKI, Piotr: „Rámování' střední Evropy" in: Pavlína MORGANOVá – Terezie NEKVINDOVá – Dagmar SVATOŠOVá – Jiří ŠEVČíK (eds.), *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*, Praha: VVP AVU 2011, s. 323.

„Podobné české uchopení pojmu, rozmytí jeho přesných kontur i nepochopení, pokud se budeme držet striktního významu, můžeme sledovat i u dalších výrazů, které byly transponovány ze Západu, aby pomohly „rámovat" zdejší scénu: abstraktní umění, pop-art, minimalismus, konceptualismus aj."[31]

Specifickému rozvíjení východoevropských termínů a tvůrčích programů se věnuje také Tomáš Pospiszyl v komparativní studii *„Dva póly lability"* a v publikaci *„Srovnávací studie,"* kde se zaměřuje na tvorbu amerického a východoevropského minimalismu.

Tyto principy rozdílnosti v tvorbě česko-slovenských a zahraničních autorů budeme blíže pozorovat v kapitole, která bude zaměřena na zahraniční inspirační zdroje *Slovenské nové vlny*. Nicméně pokud zákonitosti postmoderny a rozdílnosti mezi tvorbou *Východu* a *Západu* aplikujeme na *Slovenskou novou vlnu*, zjišťujeme, že tato tvůrčí skupina výmluvně představuje jeden z prvních projevů fotografické postmoderny v České republice. Využíváním mužských i ženských aktů ve figurativních pózách nabourává zažité umělecké stereotypy východního bloku. Do té doby bylo v českém fotografickém prostředí běžné fotografovat akty jako zcela technicky dokonalé zachycení krásy aranžovaného těla v souhře světla a stínů. Slovo aranžované je v této situaci klíčové. V 70. letech se ještě používal pojem aranžované fotografie, až později se začalo užívat přesnější pojmenování *inscenovaná fotografie*, která také mnohem přesněji vypovídá o technice zobrazování *Slovenské nové vlny*. Jejich fotografie nejsou striktně aranžovány, nicméně inscenovány. Inscenace sama o sobě asociuje divadlo, kterému se fotografie aktů této skupiny nápadně podobají. Jako by to byly útržky momentů z divadelních inscenací. V inscenaci se přece vždy nachází prostor pro nahodilost, hravost a improvizaci, která je esencí těchto fotografií.

[31]POSPĚCH, Tomáš. *Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie.* Dostupné zde: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/pospech.pdf

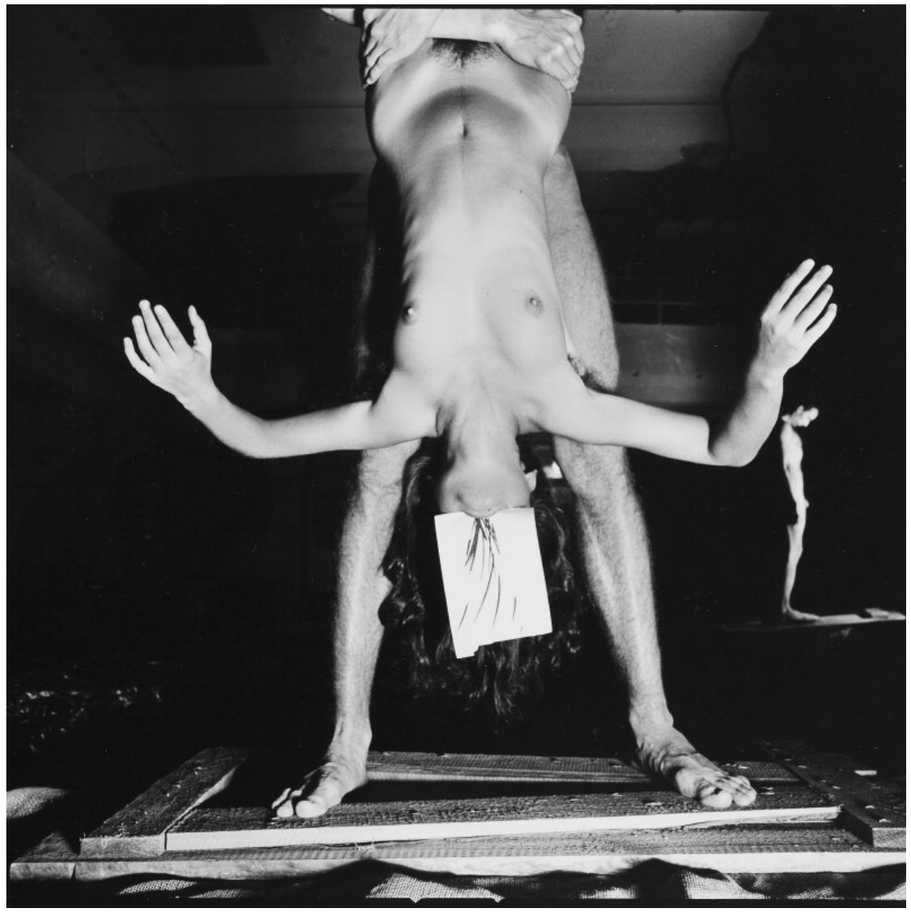


Miroslav Stibor. Z cyklu *Patnáct fotografií pro Henryho Millera*, 1968-1969.[32]

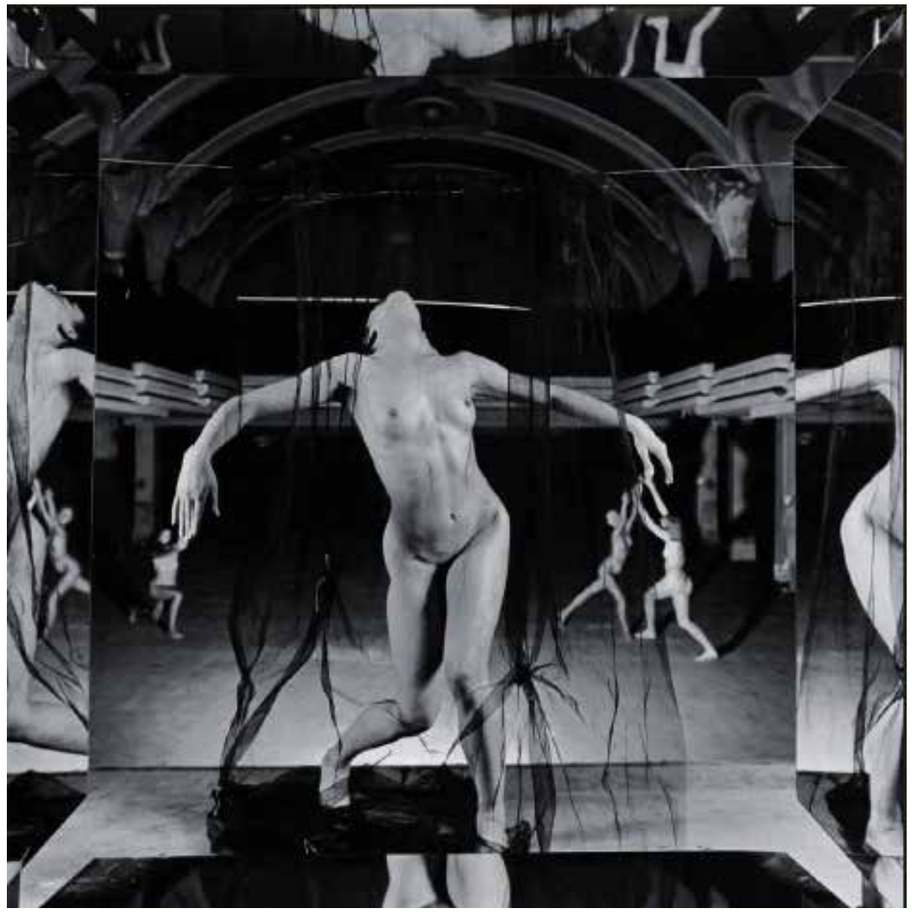
Výrazný představitel fotografií aktu v 60. letech byl Miroslav Stibor. Mezi jeho nejznámější fotografie patří cyklus *Patnáct fotografií pro Henryho Millera*, v němž reprezentuje přesně ty principy aranžované tvorby s výraznou hrou světla a stínu, na které bylo publikum v Československu zvyklé. Tvorba tohoto autora se poté v 70. letech značně proměnila, nicméně jeho nejznámější snímky reprezentují tehdejší zažitý stereotyp zobrazování nahého těla.

Oproti tomu fotografie aktů představitelů *Slovenské nové vlny* jsou naprosto rozdílné. Všimněme si, jak postmodernisticky nabourávají tehdejší zažité konvence zobrazování nahého těla. A přestože se postmoderna zaměřovala na napodobování, v kontextu tvorby tehdejšího Československa byly tyto fotografie revoluční a originální. Perfektně destruovaly zažitá společenská klišé – např. fotografování mužského těla, několik nahých postav, intermediální zasahování do obrazu barevnou fixou či temperou, propojování obrazu a textu aj.

[32]BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století.* Praha: KANT, c2009. ISBN 978-80-7437-026-7.

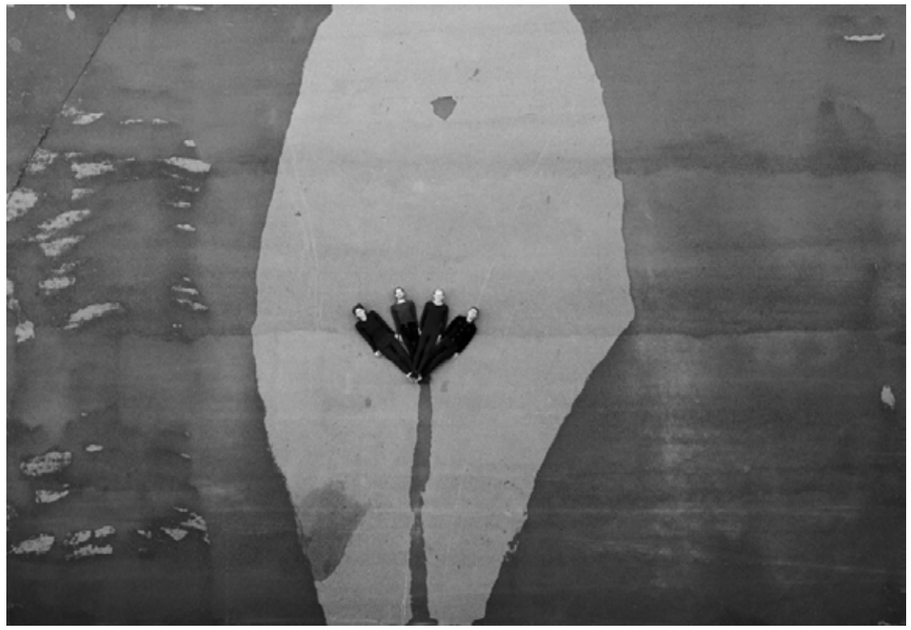


Vasil Stanko. *Ako zaobchádzať s domorodcami*, 1989–90.



Vasil Stanko. *Ako zaobchádzať s domorodcami*, 1989–90.

Dalším projevem postmodernismu v tvorbě *Slovenské nové vlny* je samozřejmě již diskutovaná inscenovaná fotografie. Ta v Československu existovala už před příchodem zmiňovaných slovenských fotografů, převážně v 70. letech. Nicméně fotografie, která byla oceňována, se zaměřovala spíše na dokumentární tendence, v nichž vystupovala celá řada výrazných osobností jako například Josef Koudelka, Jindřich Štreit, Viktor Kolář, Gustav Aulehla nebo Dana Kyndrová. Tvorba členů *Slovenské nové vlny* je výslovně inscenovaná a neobjevují se v ní zásadní dokumentární soubory, kromě dílčích úkolů, které dostávali jako studenti na *FAMU*. U všech členů *Slovenské nové vlny* se také často objevují intermediální zásahy. Vstupy do média fixami, pastely, barvou, škrábaní a destrukce snímků byly některými z výrazových prostředků. Objevují se zde přesahy do land artu a body artu. Velmi výrazné až ikonické fotografie v tomto duchu vznikaly inscenováním ve tvorbě fotografa Miroslava Švolíka. Fotografie byly často pořizovány z okna ateliéru nebo kolejí. Intermediální zásahy také tvoří signifikantní a nepřehlédnutelnou rovinu v tvorbě Kamila Vargy. Ve své době byly osobité domalby fotografií u Petera Župníka, nejradikálněji tyto intermediální zásahy uplatňoval Jano Pavlík – ať už vpisováním textů, kreslením fixou nebo propiskou, trháním, asambláž ováním dalších předmětů aj.



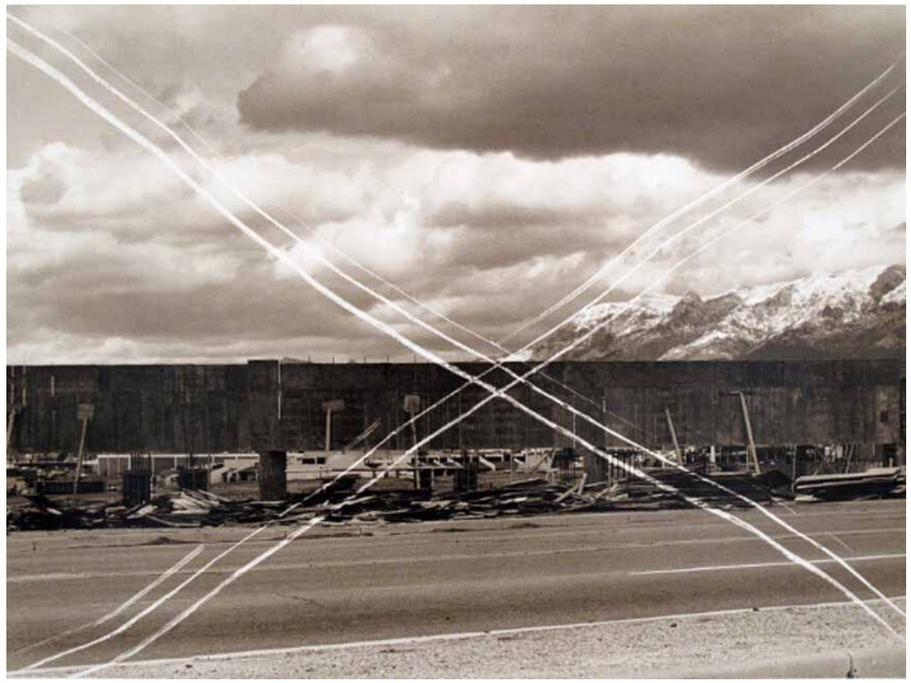
Miro Švolík. *K svojej žene*, 1986.

Podíváme-li se na intermediální přesahy v zahraniční fotografii, najdeme je například u amerického fotografa Thomase Barrowa v sérii *Cancellation*. Zde Barrow úmyslně ničí negativy, do fotografií zasahuje škrtáním.



Kamil Varga. *#65 z cyklu Jesenná psychoterapie a iné skúsenosti*, 1989.

Setkáme se s nimi také u poměrně kontroverzního fotografa Joela-Petera Witkina, v jehož díle hraje roli náboženská symbolika. Witkin ve svých fotografiích taktéž uplatňoval princip destrukce, přičemž jeho vizuální estetika připomíná estetiku tvůrců české inscenované fotografie ze 70. let. Princip škrábání do negativu nebo dokonce vytrhávání emulze fotografického papíru uplatňoval především Rudo Prekop.



Thomas Barrow. f/t/s Cancellations — *Storm over Sandias*, 1975.[33]



Rudo Prekop. *Šedá – Skok*, 1989.

[33]Zdroj:
https://www.christies.com/features/paris-photo-celebrates-its-20th-anniversary-7901-1.aspx

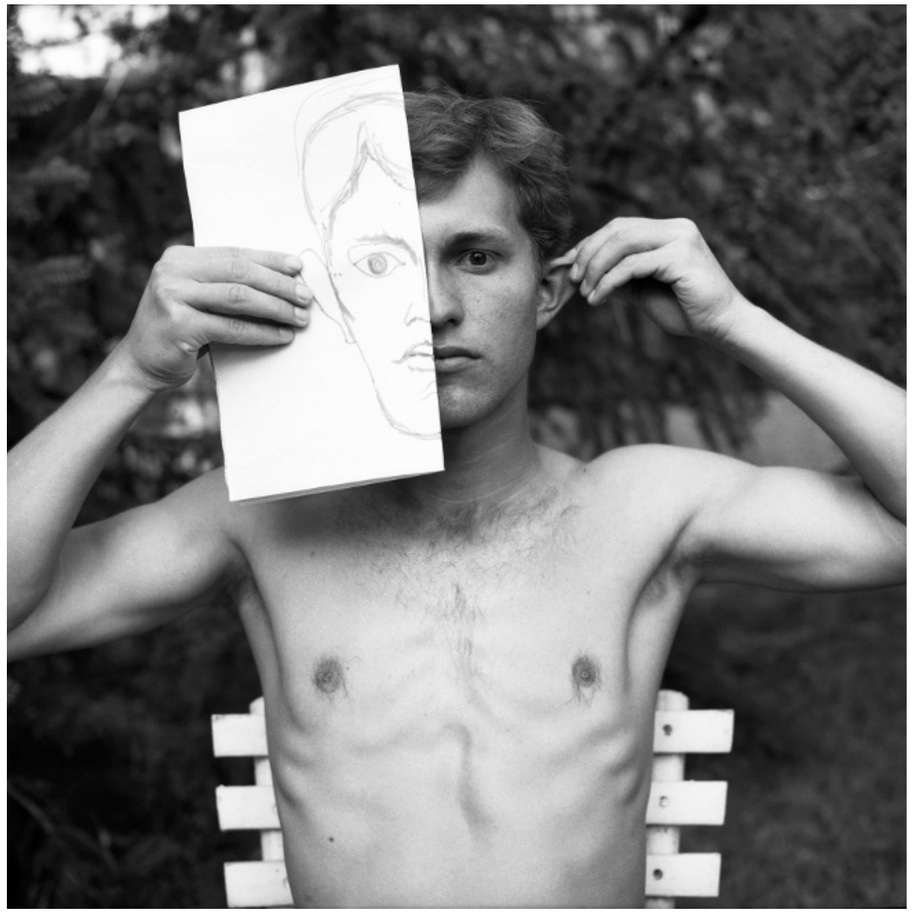
Portugalská umělkyně Helena Almeida ve své tvorbě využívala kresbu, malbu, fotografii i performance a snažila se o stírání hranic mezi žánry. Její rozpoznatelnou technikou tvorby je využívání sebe sama jako objektu zasazeného do svých fotografií, videí a performance. V zobrazování využívala své tělo, anebo jeho fragmenty. Navíc se svým tělem pracuje jinak než v klasickém pojetí autoportétu. Mezi její nejznámější soubor fotografií patří *„Estado para un enriquecimiento interior"* z roku 1976. Jedná se o černobílé fotografie, které zachycují ji samotnou s přidáním modré barvy.



Helena Almeida. *Estado para un enriquecimiento interior*, 1976.



Jano Pavlík, 1986–97.



Martin Štrba. 1980–1985.

Nejvýraznější intermediální přesahy podobné těm, které vytvářela Helena Almeida, můžeme pozorovat v tvorbě již zmíněného Jano Pavlíka, který do svých černobílých fotografií velmi často zasahoval fixem. K fotografiím také přidával texty a různě je přeskládával. Samozřejmě, že intermediální přesahy vnímáme u tvůrců *Slovenské nové vlny* jako celek, nicméně tvorba Jano Pavlíka v této konkrétní vizuální formě zcela jistě dominuje.

Svými zásahy do fotografií byl pověstný i francouzský fotograf amerického původu William Klein. Jedním z jeho nejznámějších přístupů je používání rozostřených a rozmazaných obrazů, které přinášejí do fotografie pohyb, akci a napětí. William Klein s fotografickým médiem experimentoval a záměrně ořezával nebo rozděloval obraz, aby vytvořil nekonvenční kompoziční prvky. Dalším z jeho zásahů do fotografie bylo využívání textu a koláží. Klein často přidával textové prvky nebo nalepoval různé výstřižky a obrázky na fotografie, čímž rozšiřoval význam a kontext snímků.

Za zmínku se svými textovými zásahy do fotografie také jistě stojí český fotograf Bohdan Holomíček, který se zaměřoval na každodennost a ústředním tématem jeho práce bylo zpracovávání vizuálního deníku, který se stává generační výpovědí. Širší rozměr a kontext jeho práci ovšem dodávají přidané komentáře, které autor vlastnoručně psal do fotografií. Kromě datace a místa pořízení smínku, Bohdan Holomíček připisoval i jména vyfotografovaných osob a své vlastní dojmy, zkušenosti. Například fotografie zachycující Václava Havla s manželkou nese komenář: „jsem tu poprvé" (1974). Tento typ sdělení fotografiím dodává autentičnost, divák je schopen se se situacemi na snímcích i se samotným autorem více ztotožnit. S podobnými textovými zásahy do fotografie se můžeme setkat v tvorbě Rudo Prekopa nebo Jano Pavlíka.

Na základě vyjmenovaných příkladů je tedy zjevné, že postmodernismus ovlivňoval nejen světovou, ale i českou podobu umění. Někteří z výše zmíněných autorů mohli mít podíl na inspiraci v tvorbě *Slovenské nové vlny*. Ať už se jednalo o inspiraci vědomou či nevědomou, umění využívající principy postmodernismu i netradičního vedení deníku kolovalo v kolektivním vědomí na západní i východní straně železné opony.



Bohdan Holomíček: *„koupil jsem si Nikona a chtěl dělat umění."*, 1972.



Peter Župník. Kočka, který chtěla být tygrem. 1985.

FOTOGRAFICKÉ INSPIRAČNÍ ZDROJE – ZAHRANIČÍ

Aristoteles se v jednom ze svých nejvlivnějších textů, *Poetika*, zamýšlí nad tím, co je to inspirace. Konfrontuje názor Platona, jenž za inspirací považuje téměř magický akt hraničící se spojením s bohem, který je dle něj nepostradatelným aspektem umělecké tvorby, zatímco Aristoteles

„Zdá se, že ke zrodu básnictví celkově přispěly jako jakési příčiny dvě skutečnosti, obě dané přírodou. Předně se u lidí projevuje od malička vrozený sklon k nápodobě, a člověk se liší od ostatních živých bytostí právě tím, že má největší schopnost napodobovat. A za druhé mají všichni lidé z napodobování radost."[34]

bere v úvahu pouze řemeslnou dovednost umělce a nad příčinou vzniku konkrétního díla se příliš nezamýšlí. V současných uměnovědných teoriích zkoumáme, co ve skutečnosti inspirace znamená, a také řešíme, odkud inspirace pramení. Podle cambridgeského slovníku inspirace nabývá jednoduchého vysvětlení: jedná se o *někoho* nebo *něco*, co nám dodává nápady pro tvorbu *něčeho*; či se jedná o náhlý a dobrý nápad.[35] V psychologii se exaktně řeší jev prožívání. To znamená subjektivní vnitřní život člověka, který není přímo přístupný okolí, a jehož obsah není jedinec schopen stoprocentně sdělit řečí. Prožívání v psychologii dělíme na vědomé a nevědomé. Budeme-li o inspiraci uvažovat jako o svébytném druhu prožívání, je zcela patrné, že i inspirace představuje vědomý a nevědomý prožitek. Při nazírání umění a kultury dochází velmi jednoduše k nabytí obou typů inspirace. V následující kapitole se blíže podíváme na možnou inspiraci tvůrců *Slovenské nové vlny*. Přistoupíme k ní jako k jedné z *proměnných* jejich aspektu tvorby.

RICHARD AVEDON

1923–2004, Richard Avedon byl americký fotograf zaměřující se na portrétní a módní fotografii. Pracoval pro ty největší módní magazíny jako *Harpes´s Bazaar* a *Vogue*, poté vlastnil fotografické studio. V průběhu své kariéry fotografoval nejvýznamnější umělce, intelektuály, celebrity a ikony své doby, přestože se ve zabýval i dokumentováním lidi ze všech společenských vrstev pro jeden ze svých nejdůležitějších osobních projektů The American West. Richard Avedon fotografoval černobílé portréty a za svůj život si vybudoval specifický vizuální styl založený na přítomném okamžiku, jímž zobrazoval přirozenost.[36] Ve svých fotografiích velmi často zachycoval dynamické postavy nebo postavy v přirozených pózách

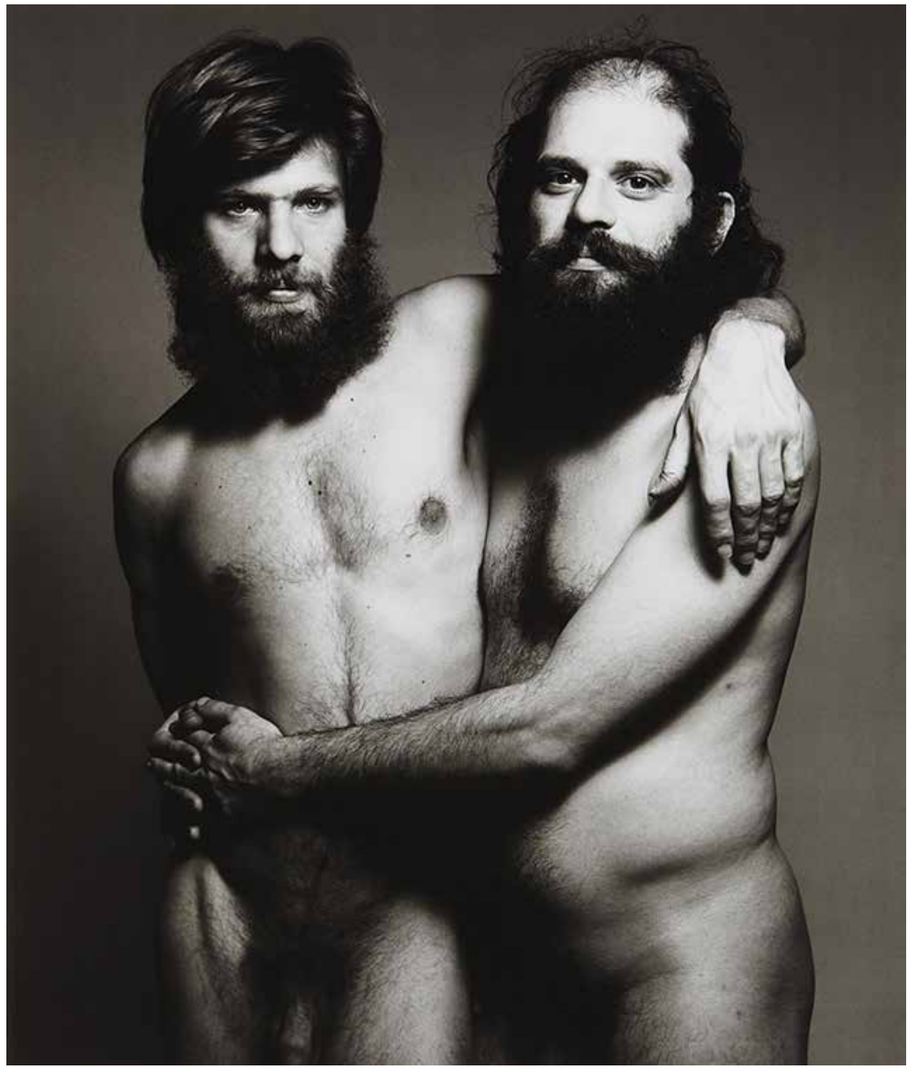
[34]ARISTOTELÉS. Poetika. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2008, str. 53.
[35]Cambridge dictionary. Dictionary.cambridge.org. [online]. Dostupné zde: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/inspiration inspiration (cit. 21.5.2022)

a gestech, hojně využíval neostrost, často uplatňoval minimalistickou estetiku[38] bez užívání vícera rekvizit. Avedon fotografoval v ateliéru i na lokacích v živých pouličních scénách a rušných večírcích, takže využíval studiové i přirozené osvětlení. Jeho pojetí fotografie bylo ve své době revoluční, neboť se odklonil od pouhého statického zobrazování modelů, které se uplatňovalo za éry Edwarda Steichena.[38] Avedon zachycoval velmi často ženskost a modely fotografoval v tzv. přirozeném okamžiku.

„To nastavilo nový kurz pro módní fotografii a během 50. let byl Avedonův styl hodně napodobován. Pohyb a spontánnost byly charakteristickými znaky tohoto nového směru. Inspiroval fotografy, jako je Henry Clarke, aby pro své snímky použili ulice města jako pozadí."[39]

Fotografie Richarda Avedona byly známy po celém světě, je tedy velmi nepravděpodobné předpokládat, že by na slovenské fotografy neměl žádný vliv. Charakteristiky jeho tvorby, mezi něž patří hravost, pohyb, nacházení nových východisek zobrazování tváře, přirozenost a výjimečnost okamžiku, jsou společnými jmenovateli tvorby slovenských tvůrců. Přesto je nutné zdůraznit, že slovenští studenti Avedona nekopírují. Při srovnání následujících dvou fotografií si můžeme všimnout, že se jedná o totožný motiv zobrazení aktu dvou mužů. Zamysleme se nad tím, jak moc se nám fotografie, kromě společného ústředního motivu, zdají podobné? Ve fotografii od Vasila Stanka pozorujeme hned několik přidaných hodnot a nových rozměrů. Nejedná se o polocelek snímání, nýbrž o celek, přičemž postavy mužů stojících na jedné noze vytváří optický klam se surreálným nádechem, který naopak snímek Avedona postrádá. Možná inspirace tedy sloužila k stvoření díla, které žije vlastním životem nezávisle na jeho případném inspiračním zdroji.

[36]Fashion Photography (1880-present): Surrealist Fashion Photography. [online]. Dostupné z: http://www.visual-arts-cork.com/photography/richard-avedon.htm
[37]A Brief History of Fashion Photography: A survey of fashion photography, from the early 20th century to the present day. *News.artnet.com* [online]. Dostupné z: https://news.artnet.com/market/a-brief-history-of-fashion-photography-32620
[38]HAYWOOD, Charlie (2016): *A complete guide to the history of fashion photography.* Highsnobiety.com [online]. Dostupné zde: https://www.highsnobiety.com/p/fashion-photography-history/ (cit. 22.5.2022)
[39]Tamtéž.



Richard Avedon, 1963.



Vasil Stanko,1983–83.

V souvislosti s mužskými akty zde ovšem ještě jako vsuvku uvedeme polského autora Artura Żmijewskeho. Żmijewski debutoval na počátku 90. let po absolvování katedry sochařství na Akademii výtvarných umění ve Varšavě. Ve svém souboru Blindspots mohl být Żmijewski inspirován estetikou Richarda Avedona i tvůrců Slovenské nové vlny, k nimž mohl mít snadnější přístup. V souboru se věnuje zobrazení lidí s postižením a jejich schopnosti integrace v dnešní společnosti a sebeprosazení.[40]



Artur Żmijewski. Blindspots.

[40]Echo, Gone Wrong: Photo reportage from the exhibition ‚Blindspots' by Artur Żmijewski at the Riga Pauls Stradiņš Museum for History of Medicine.
https://echogonewrong.com/photo-artur-zmijewski-at-the-riga-museum-for-history-of-medicine/



Martin Štrba. 1980–1985.

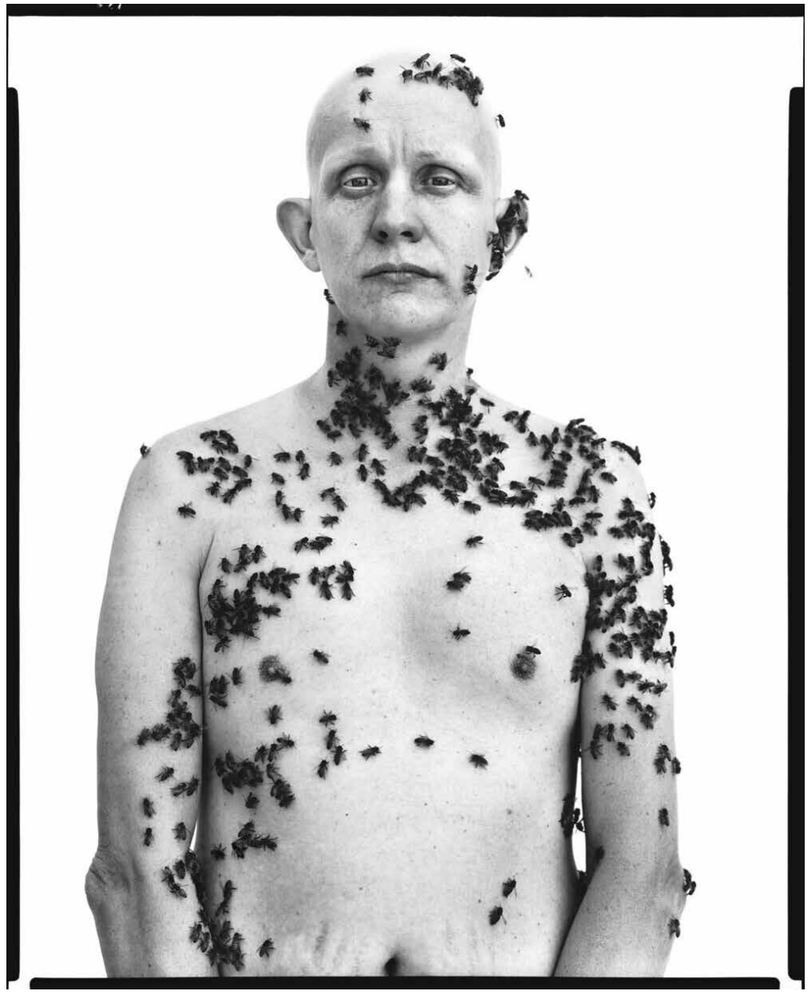
Následující fotografie zachycující pohyb srovnávají tvorbu Avedona a Stanka, neboť tento motiv je u obou fotografií signifikantním znakem tvorby. Přestože je Avedon známý snahou snímat postavy v přirozeným postojích, paradoxně mezi jeho nejikoničtější snímky patří fotografie, které zaznamenávají postavy ve vykonstruovaných, téměř až dokonalých pózách.



Richard Avedon. 1967.



Vasil Stanko,1994.



Richard Avedon, 1981.

Podobnost vizuálního námětu a motivu spatřujeme i u Avedonovy fotografie včelaře Rolanda Fishera, která byla vyfotografovaná 9. května 1981 v Kalifornii, a diptychu fotografií *Polopatismus spotřeby* od Tono Stana z roku 1984. Cigarety a ovoce na nahém mužském těle připomínají Avedonovu estetiku. Přestože u Avedona k divákovi promlouvá včelařův koncentrovaný a hluboký pohled, fotografie Tono Stana jsou anonymní, rušivé a intermediální přesahy podávají širokou výpověď. Konzum, jenž v prvních okamžicích uspokojoval potřeby člověka a přinášel rozkoš v konečném důsledku způsobuje problémy. Fotografie Tono Stana se po tomto uvědomění jeví naléhavější.

Posledním srovnáním s Avedonovou tvorbou u tvůrců Slovenské nové vlny bude jejich práce s expresivním portrétem. Avedon v rámci zaznamenávání tváře experimentoval a experiment je metoda slovenským tvůrcům vlastní. Je to způsob tvorby, který je do jisté míry schopen charakterizovat jejich fotografie.





Tono Stano, 1984.

DUANE MICHALS

1932, Duane Michals je americký fotograf, narozen 18. února 1932. Michalsova tvorba ztělesňuje narativní a hravou konceptuální metodu, do níž se promítá iluzionismus a snovost. Michals využívá snímání sekvencí, či dvojexpozic. Do svých fotografií začleňoval ručně psané komentáře, dokonce natáčel krátké filmy, z nichž poté vytvářel samotné fotografie. Jeho fotografie mají charakter příběhu, který je vyprávěn snímek po snímku. Již od počátku tvorby jsou v jeho fotografiích přítomna témata jako homoerotika, performativita, sebereprezentace, příběhovost a teatrálnost. Michalsova práce vychází z celoživotního osobního zkoumání paměti, smrtelnosti, dočasnosti, sexuální orientace a spirituality.[41] Jeho citlivá tvorba měla mimojiné vliv na Francescu Woodman nebo Davida Levinthala. Pokud Michalsovo dílo zasadíme do českého prostředí, nepopiratelné podobnosti můžeme pozorovat již u tvůrců inscenované fotografie v 70. letech, jejichž tvorba nese stopy romantismu a spiritualismu, poté samozřejmě u tvůrců Slovenské nové vlny v 80. letech. Slovenští studenti také pracují s esencí spirituality. Je důležité zdůraznit, že vliv tohoto autora se uplatňuje v užívání specificky fotografických postupů k docílení dané spirituální emoce – jedná se o přesvětlení obličeje, takže je tvář nerozeznatelná, dvojexpozici, která slouží k zachycení „duchů“ ve fotografii či využívání pohybové neostrosti aj.

[41]DANSKY, Steven F: *How to Read Duane Michals' Photos.* [online].
Dostupné zde: https://glreview.org/article/how-to-read-duane-michals-photos/



Duane Michals, 1968.



Duane Michals, 1968.



Rudo Prekop. 1983–84.



Duane Michals, cca 1975.



Jano Pavlík. 1983–1987



Rudo Prekop. 1980–1985.

Podobná estetika, intermediální přesahy a poselství Michalsových fotografií se objevují především v tvorbě Rudo Prekopa a Jano Pavlíka. Jedná se o využívání pohybové neostrosti a náladovosti snímků u Pavlíka a podobná kompozice a vyznění u Prekopa.

JEANLOUP SIEFF

1933–2000, Jeanloup Sieff byl francouzský fotograf známý svými černobílými akty, portréty umělců a politiků (Birkin, Yves Saint-Laurent, Rudolf Nureyev, Alfred Hitchcock aj.) a surrealistickým zobrazování krajiny. Věnoval se také módní fotografii a pracoval pro časopisy *Elle*, *Esquire*, *Paris Match*, jeho práce se také objevila ve *Vogue* a *Harper's Bazaaru*. Jeanloup Sieff byl ovlivněný filmovými tvůrci 50. let. Sieffeho si pamatujeme především jako módního fotografa, nicméně sám proti této kategorizaci po celý život vehementně bojoval. Vedle známých módních fotografií vznikla široká a ucelená kolekce reportáží, portrétů, aktů a krajinářských fotografií.[42] Jeho fotografie jsou charakteristické čistým stylem a souhrou různých prvků. V roce 1958 se dokonce stal členem agentury Magnum, která mu umožnila cestovat po celém světě.

> *„Vždycky jsem tvrdil, že nic takového jako umění neexistuje. Existují pouze umělci, kteří produkují věci, které jim přinášejí potěšení, dělají to z nějakého donucení, možná dokonce považují tento proces za bolestivý, ale mají z toho masochistickou radost!"*[43]

Možným inspiračním zdrojem se tento fotograf mohl stát právě pro hravost a živost, kterou jeho černobílé akty obsahují. Dynamické a přirozené pózy aktérů v kontrastu s vykonstruovanými a pečlivě inscenovanými scénami jsou společnými prvky těchto autorů. Snímání aktu už není řemeslně přísná disciplína, rodí se nová přirozenost, čímž tito fotografové bourají dobové stereotypy. Jeanloup Sieff i slovenští fotografové interpretují tělesnost, tělo se stává nástrojem pro rozkoš. Je pravděpodobné, že autoři vyznávali podobné hodnoty v životě. Společným je dále užívání paralelních kompozic, motivů (např. motiv anděla). Nicméně i přesto, že fotografie těchto autorů vykazují podobný styl a vlastnosti, opět se dostáváme k faktu, že snímky *Slovenské nové vlny* přicházejí s novými rozměry, přesahy i interpretacemi. Slovenští fotografové pracují s tělesností podobným způsobem, přesto ji využívají po svém a do fotografií vkládají esenci, které je vlastní pouze jim. Tvůrci Slovenské nové vlny využívají rafinovanou erotiku a pracují s detailem – příkladem může být žena s pravítkem postrádající jednu botu na podpatku. Můžeme polemizovat, zda se jedná o nahodilý prvek, či detail, který rozvíjí narativ dané fotografie.

---

[42] *Shadow Lines«Jeanloup Sieff.* Photography-in.berlin. [online]. Dostupné zde: http://www.photography-in.berlin/galerie-36-jeanloup-sieff-im-schatten-der-linie/

[43] Jeanloup Sieff. French, 1933–2000. Artsy.net. [online]. Dostupné zde: https://www.artsy.net/artist/jeanloup-sieff



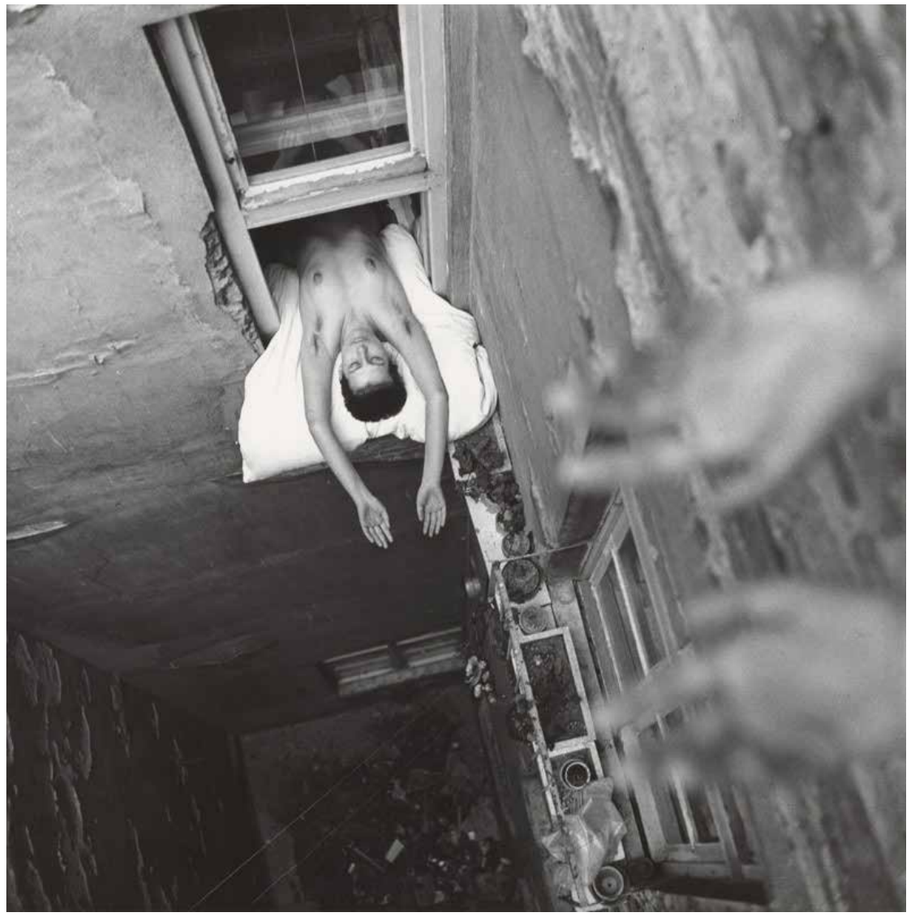
Jeanloup Sieff, *Par un jour pluvieux*, 1975.



Jeanloup Sieff, 1960.



Miro Švolík, 1986.



Martin Štrba. *Vetranie.* 1989.



Jeanloup Sieff, *Dderrière with fur*, 1978.

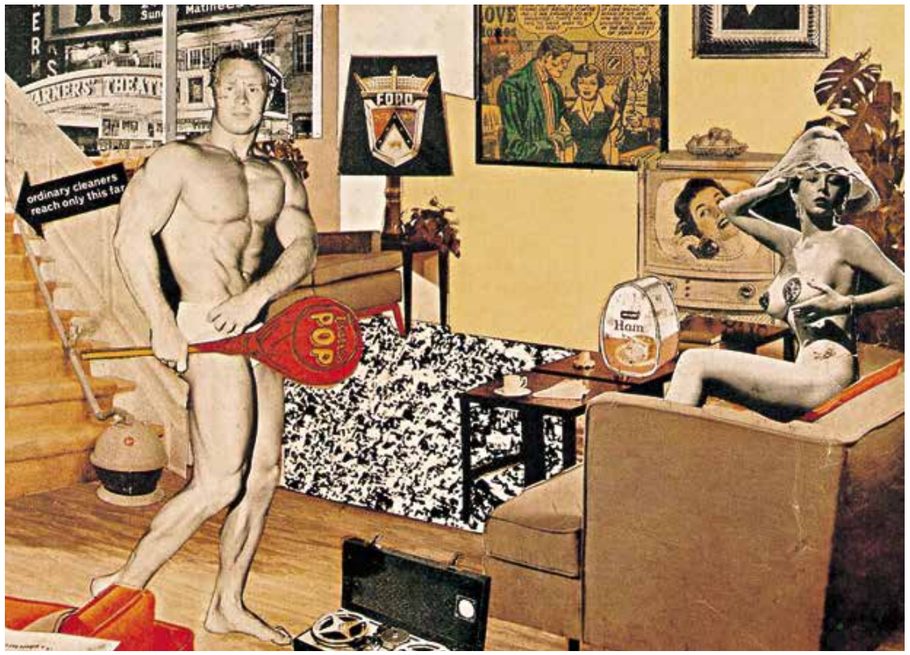


Tono Stano. *Útěk podle pravého úhlu*, 1985-86.

RICHARD HAMILTON

1922–2011, Richard Hamilton byl britský grafik a malíř známý jako jeden z prvních umělců, který vytvářel pop-artová díla. Richard Hamilton se stal nejvíce rozpoznatelným pro svoji systematickou práci s koláží. Podobně jako Helena Almeida ve svých dílech využíval fotografii s intermediálními přesahy. *„Vytvořit nezapomenutelný obraz není tak snadné,“*[44] *uvažoval jednou. „Umění vzniká díky citlivosti umělce a druhu ambicí a inteligence, zvědavosti a vnitřního směřování, které tato role vyžaduje.“*[45] Pro Richarda Hamiltona nebyl pop-art pouze hnutím, ale životním stylem. Hamiltonovi se podařilo udělat průnik mezi vysokým uměním a konzumní kulturou. V kolážích Richarda Hamiltona nacházíme těsný vztah mezi tělem a prostorem, přehlcenost a příběhovost. Velmi podobně můžeme interpretovat část tvorby slovenských fotografů, jejichž fotografie jsou úzce spjaty s pokoji na vysokoškolských kolejích. Objevuje se zda tatáž přehlcenost a touha vyprávět příběh podobně jako u Hamiltona. Z fotografií se zdá, že se slovenští studenti snažili existenciálně vymezit vůči prostoru, který byli nuceni obývat. Tento prostor se stává oxymoronem, jednak představuje útočiště, jednak společně s ateliérem dobrovolné vězení, ve kterém se zhmotňují vize a pocity mladých lidí.

[44]Richard Hamilton. Artnet.com. [online]. Dostupné zde: http://www.artnet.com/artists/richard-hamilton/
[45]Tamtéž.



Richard Hamilton. *Just What is It That Makes Today's Homes So Different, so Appealing?*, 1956



Richard Hamilton. *Interior*, 1964–65.



Kamil Varga. Dream, 1986.



Tono Stano. 1982–83.

DOMÁCÍ INSPIRAČNÍ ZDROJE

Přestože se s příchodem normalizace začalo umění opět tvrdě podrobovat ideologické kontrole, fotografie nebyla režimem považována za tolik nebezpečnou. Na přelomu 60. a 70. let začaly v Československu stoupat na oblibě různé fotografické žánry. Fotografové často navazovali na práce Josefa Sudka či Jaromíra Funkeho. Rozkvétal fotožurnalismus a dokument. Tvůrci byli stále ještě ovlivněni legendární výstavou *Lidská rodina*, nicméně další vliv na ně mohla mít také putovní výstava newyorského *Muzea moderního umění* z roku 1971 *Nová fotografie* USA, kde vystavovali např. Diana Arbus, Garry Winograd, Lee Friedlander, Bruce Davidson, Joel Mayerowitz, Jerry Uelsmann a další autoři. Z ideologických důvodů ovšem nebyla výstava příliš propagována.[46] V 70. letech začala být oblíbená imaginativní fotografie a využívání koláže. Ovšem jedním z nejsilnějších proudů české fotografie v 70. letech se stala inscenovaná fotografie.[47] Fotografové volně navazovali na díla Jana Saudka z konce 50. a 60. let. Fotografovali tak např. Miroslav Myška, Pavel Hudec Ahasver, Taras Kuščynskyj a Clifford Seidling. Inscenované fotografii se věnovala také „první slovenská" vlna, tedy slovenští studenti *FAMU* ze 70. let. (Milota Havránková, Ľuba Lauffová, Anton Sládek, Peter Breza, Margarita Mancová, Peter Francisci). Popularitu nejen v Československu, ale i v zahraničí získala také brněnská skupina *Epos* (Jiří Horák, Rostislav Košťál, František Maršálek, Petr Sikula), která vznikla ve Funkeho kabinetu fotografie. Tvůrci inscenované fotografie byli inspirováni romantismem, symbolismem, secesí, expresionismem, surrealismem, ale také hnutím hippie nebo absurdním divadlem. Jejich fotografie velmi často využívají epických scén, velkého kontrastu, zrna a širokoúhlých objektivů.

Tito fotografové měli pravděpodobně vliv na budoucí tvorbu Slovenské nové vlny. V následující kapitole budeme analyzovat a porovnávat tvorbu vybraných autorů se slovenskými studenty. Je bez pochyby, že se slovenští autoři mohli inspirovat také opačným způsobem, tedy jakým směrem se neubírat.

[46]BIRGUS, Vladimír a Pavel SCHEUFLER. *Česká fotografie v datech 1839-2019*. Praha: Grada Publishing, 2021. ISBN 978-80-271-0535-9. s. 155
[47]BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století.* Praha: KANT, c2009. ISBN 978-80-7437-026-7.

JAN SAUDEK

1935, Jan Saudek je jedním z nejznámějších českých fotografů, nejen kvůli svým fotografiím, ale také kontroverzím a skandálům. Saudek nepopiratelně patří mezi hlavní představitele české inscenované fotografie a fotografie aktu. Většinu svých děl vyfotografoval u oprýskané zdi svého ateliéru, která se postupem času stala jeho osobní značkou. Autor jednotlivé fotografie skládá z více negativů, přičemž v případě, že se jejich děj odehrává v pomyslně jiné realitě mimo ateliér, pozadí všech fotografií dotváří jediným a totožným snímkem mraků. Saudek své fotografie ručně koloruje, čímž snímkům na trhu s fotografií dodává charakteristiku jedinečnosti konkrétního exempláře. Pro Saudkovu tvorbu je příznačný rys zobrazovat nahé ženské tělo barokních tvarů s přidanou dávkou kontroverze, patosu, symbolismu a expresivity. Saudek zobrazením tělesnosti a sexuální konfrontace mezi nahou ženou a mužem boural zažité konvence. Zároveň hojně využívá kontrasty mezi mladým a starým, dospělým a dítětem, mužem a ženou, láskou a sexualitou.



Jan Saudek. *Dny let šedesátých*, 1965.



Jan Saudek. *Hladový po tvém doteku*, 1971.

TARAS KUŠČYNSKYJ

1932–1983, Taras Kuščynskyj se narodil v Podkarpatské Rusi, kde jeho rodiče působili jako učitelé. Poté se vrátil s matkou do Prahy, kde po zbytek života působil. Přestože jsou jeho fotografie aktů mladých žen diametrálně odlišné od pojetí Jana Saudka, v době jejich vzniku budily podobně bouřlivé reakce jako Saudkovy akty. Samouk Taras Kuščynskyj se stal populární i za hranicemi Československa na základě svých jemných, stylizovaných a romantických aktů. Přestože se jedná o akty, ženy v jeho fotografiích působí lyricky nevinně. Mezi divákem a modelem vzniká téměř platonické pouto.



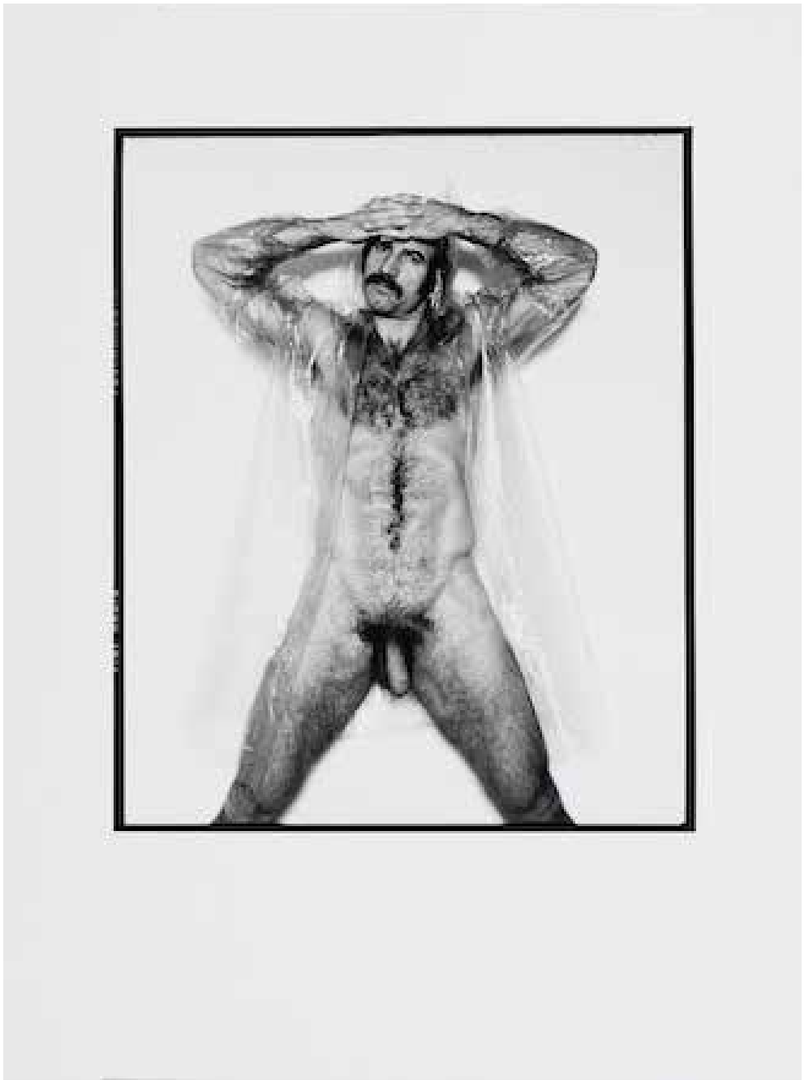
Taras Kuščynskyj



Taras Kuščynskyj



Jano Pavlík. *Plot*. 1982-87.[48]



Clifford Seidling. 1977.

CLIFFORD SEIDLING

1933–2022, Cizokrajné jméno tohoto fotografa ho svádí zařazovat do kategorie zahraničních autorů, navzdory tomu se Clifford Seidling narodil v Praze roku 1933 do česko-německé rodiny. Seidling navštěvoval střední grafickou školu v Praze a poté pracoval v ateliérech družstva *Fotografia*. Fotografoval v ateliéru i exteriéru a věnoval se restaurátorské činnosti. Od 50. let se ve své volné tvorbě začal zaměřovat na zobrazování mužského aktu, v té době v Československu poměrně nekonvenční téma. Mužské tělo prezentoval v nevídaných kompozicích a pózách, na které tehdejší divák nebyl zvyklý. Tvorba Clifforda Seidlinga v Československu byla nevídaným ozvláštněním, které představovalo přínos pro nazírání tehdejšího pojetí fotografie aktu. Podobnou odvahu, hravost a intermediální přesahy můžeme pozorovat ve fotografiích *Slovenské nové vlny*.

[48]POSPĚCH, Tomáš a Lucia L. FIŠEROVÁ, ed. *Slovenská nová vlna: 80. léta = The Slovak new wave: the 80s.* Praha: KANT ve spolupráci s Bona Fide and GHMP, 2014. ISBN 978-80-7437-123-3.



Clifford Seidling. 1974.



Kamil Varga. Dvě polokoule. 1986.

PAVEL HUDEC AHASVER

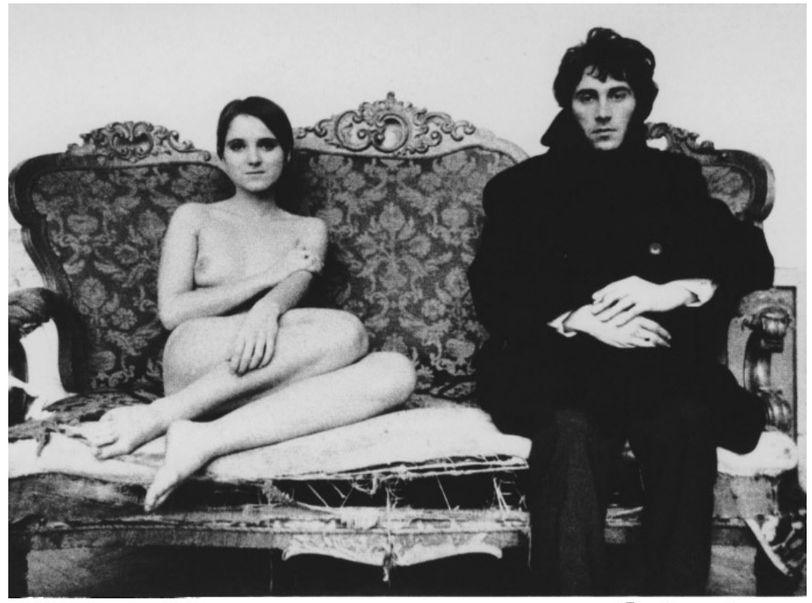
1941, Fotograf studoval na pražské *FAMU* u profesora Jána Šmoka spolu s Milotou Havránkovou, Petrem Sirotkem nebo Janem Reichem. Do povědomí vstoupily fotografie jeho babičky s květinami a poté především ženské akty, které ovšem za normalizačního Československa nemohl publikovat, a proto se uchýlil k fotografování zátiší. Kromě výstav v Československu vystavoval i v zahraničí, například v americkém Seattlu. Na fotografiích aktů si můžeme povšimnout časté přítomnosti mužského elementu v konfrontaci se ženou.

„Měl jsem štěstí na dobrou dobu. Já jen fotografoval všechno, co se kolem odehrávalo. Šedesátá léta byla svobodnější, otevřená, po celém světě vládla dobrá nálada, vytvořila se skvělá umělecká parta – to prostě nešlo nefotit. Tehdy nebyly počítače ani telefony, tak jsme se scházeli po hospodách. Teď už o sebe lidi nemají zájem. Nevím, koho bych fotil dnes. Jedině snad zase zátiší."[49]



Pavel Hudec Ahasver. 1969.

[49]Malijevský, Igor (2017): Vždycky jsem byl trochu bokem, říká fotograf Pavel Hudec Ahasver. Novinky.cz. Zdroj: https://www.novinky.cz/kultura/salon/clanek/vzdycky-jsem-byl-trochu-bokem-rika-fotograf-pavel-hudec-ahasver-40038337



Pavel Hudec Ahasver.



Tono Stano, *Akt atrAKTívny.* 1982-1983.

SLOVENSKÁ „PRVNÍ“ VLNA

MILOTA HAVRÁNKOVÁ

1945, Pokud se bavíme o inspiračních zdrojích studentů *Slovenské nové vlny*, jednou z nejdůležitější inspirací byla Milota Havránková, známá slovenská fotografka, která studovala fotografii na střední škole a poté navázala studiem kamery na *FAMU* v Praze. V roce 1969 se společně spolužáky Pavlem Hudecem-Ahasverem, Jánom Reichem, Jánom Lebedem a Petrem Sirotkou stali prvními absolventy *FAMU* s diplomem fotografa.[50] Studovali v ateliéru pod vedením profesora Jána Šmoka. Milota Havránková je tedy první ženou, která absolvovala studium fotografie na *FAMU*. Ranou tvorbu Havránkové, kterou datujeme mezi 60. a 70. lety, můžeme charakterizovat jako experimentální fotografii, ve které autorka hledá netradiční a nové přístupy. Fotografie obsahují touhu zprostředkovávat vizuální narativy. Zároveň autorka využívá dvojexpozice, tvoří vizuální iluze a klamy, které v divákovi vzbuzují otázky. Fotografie Miloty Havránkové mají schopnost diváka dráždit. Její dílo navíc přesahuje do architektury, malby i módního designu. Charakteristiku její tvorby dobře shrnuje článek magazínu Aktuálně, který vyšel na základě výstavy *Pohled z okna*, kterou Milota Havránková a kurátorka Anna Vartecká uspořádaly v pražské *Leica Gallery*.

„Havránková je jednou z nejdůraznějších experimentátorek v dějinách československé inscenované fotografie. Zásahy do pozitivu i negativu, použitím expresivních výrazů, kombinací fotografických i nefotografických výtvarných technik, ale i použitím digitální a postprodukční manipulace dosahuje svébytné obraznosti. Oblast tvůrčí fotografie a uměleckého vzdělávání pomohla nasměrovat k jejich současnému intermediálnímu zaměření.“[51]

[50]ŠTURDÍKOVÁ, Jana (2015): *Ateliér Miloty Havránkovej na VŠVU v Bratislavě.* Teoretická bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě. [online]. Dostupné z: http://www.itf.cz/dokumenty/sturdikova-bakalarska-praca.pdf (cit. 30. 5. 2022)

[51]*Slavné snímky zachránila pečlivá maminka. Milota Havránková je teď vystavuje v Praze.* Aktuálně.cz. [online]. Dostupné z: https://magazin.aktualne.cz/foto/milota-havrankova-fotografie-leica-gallery-vystava/r~ec716afa389f11ea8d520cc47ab5f122/ (cit. 30. 5. 2022)

Pokud se bavíme o přínosu Milota Havránkové československé fotografii, nesmíme opomenout její pedagogickou činnost, která je stejně signifikantní jako její tvorba. Milota Havránková působila jako odborná pedagožka výtvarné fotografie na *Škole uměleckého průmyslu (SŠUP)* v Bratislavě, poté vyučovala na *Vysoké škole výtvarných umění* v Bratislavě a na *Akademii múzických umění* v Praze. Pro naše účely je nejdůležitější zaměřit se na její pedagogickou činnost na škole *SŠUP*, kde Milota Havránková v letech 1972–1977 vyučovala. Právě zde ji potkali studenti Miro Švolík, Tono Stano a Martin Štrba. Vasil Stanko již výuku Miloty Havránkové nezažil, neboť na *SŠUP* nastoupil později, v době, kdy vedení ateliéru převzal František Tomík (1973-1992).[52]

Lucia L. Fišerová se o vlivu pedagogů na studenty budoucí *Slovenské nové vlny* rozepisuje ve své disertační práci *Moja kúltura. Slovenská nová vlna vo fotografii 80. rokov.* Na základě diskuzí, osobních rozhovorů a podrobného výzkumu v tomto textu Fišerová popisuje, jakým způsobem pedagogové ovlivňovali budoucí tvorbu těchto tvůrců:

„Jej otvorený prístup k médiu identifikovateľný v jej vlastnej tvorbe, schopnosť komunikovať so študentami a nadchnúť ich pre nápad, ako aj nebývalá energia a prirodzená chuť tvoriť sa prenáša i na Mira Švolíka, Tona Stana a Martina Štrbu, ktorí v tom čase SŠUPku navštevujú. O tom, aký blahodarný vplyv mal na študentov v čase šedivej normalizácie entuziazmus vtedy tridsaťročnej absolventky FAMU, svedčia aj spomienky niektorých z nich. […] S mladými fotografmi trávila čas i mimo priestorov školy účastnili sa stretnutí so staršími autormi (Anton Sládek, Peter Breza…), ktoré sa odohrávali v jej byte, pomáhali jej retušovať fotografie. Mnohí z nich ju navštevovali ešte dlho po jej odchode z oddelenia v roku 1977.“[53]

[52]FIŠEROVÁ, Lucia (2016): Moja kúltura. *Slovenská nová vlna vo fotografii 80. rokov.* Disertační práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Dostupné zde: https://docplayer.org/80566825-Moja-kultura-slovenska-nova-vlna-vo-fotografii-80-rokov.html

[53]FIŠEROVÁ, Lucia (2016): Moja kúltura. *Slovenská nová vlna vo fotografii 80. rokov.* Disertační práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Dostupné zde: https://docplayer.org/80566825-Moja-kultura-slovenska-nova-vlna-vo-fotografii-80-rokov.html (cit. 30. 5. 2022)

Lucia Fišerová ve své práci dále pokračuje úvahou, že *„jistý náboj vzdoru a tvořivé odvahy“*[54] do studentů vložila svými nepedagogickými metodami právě Havránková. Zároveň si povšimla také dalších pedagogů, kteří sehráli významnou roli v budoucí estetice fotografií tvůrců *Slovenské nové vlny*. Mezi nimi například, kromě již zmíněného Františka Tomíka, sehrál signifikantní inspirační přínos fotograf Ján Křižík. Ten fotografoval inscenované mužské akty, velmi často autoportréty. Lucia Fišerová vysvětluje, že Ján Křižík svůj vizuální styl naplno rozvinul až v 80. letech, přesto jeho výtvarné tendence a uvažování o fotografii měly značný vliv na budoucí tvorbu Martina Štrby a především Vasila Stanka. V tvorbě Vasila Stanka se velmi často zobrazuje mužský akt v kompozicích, které modifikuje hra studiového světla a stínu, což bylo v tehdejší době[55] nekonvenční a provokativní.

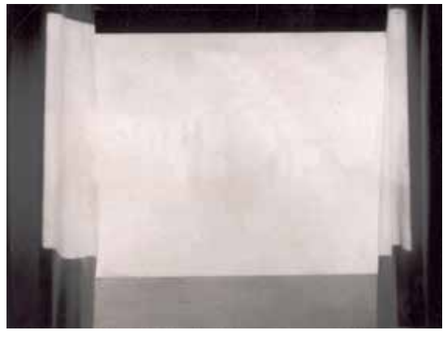


Milota Havránková. *Eva, z cyklu Proměny*, 60. léta

[54]FIŠEROVÁ, Lucia (2016): Moja kúltura. *Slovenská nová vlna vo fotografii 80. rokov.* Disertační práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Dostupné zde: https://docplayer.org/80566825-Moja-kultura-slovenska-nova-vlna-vo-fotografii-80-rokov.html (cit. 30. 5. 2022)
[55]Hovoříme o 70. a 80. letech













Milota Havránková, Green House, 1976.



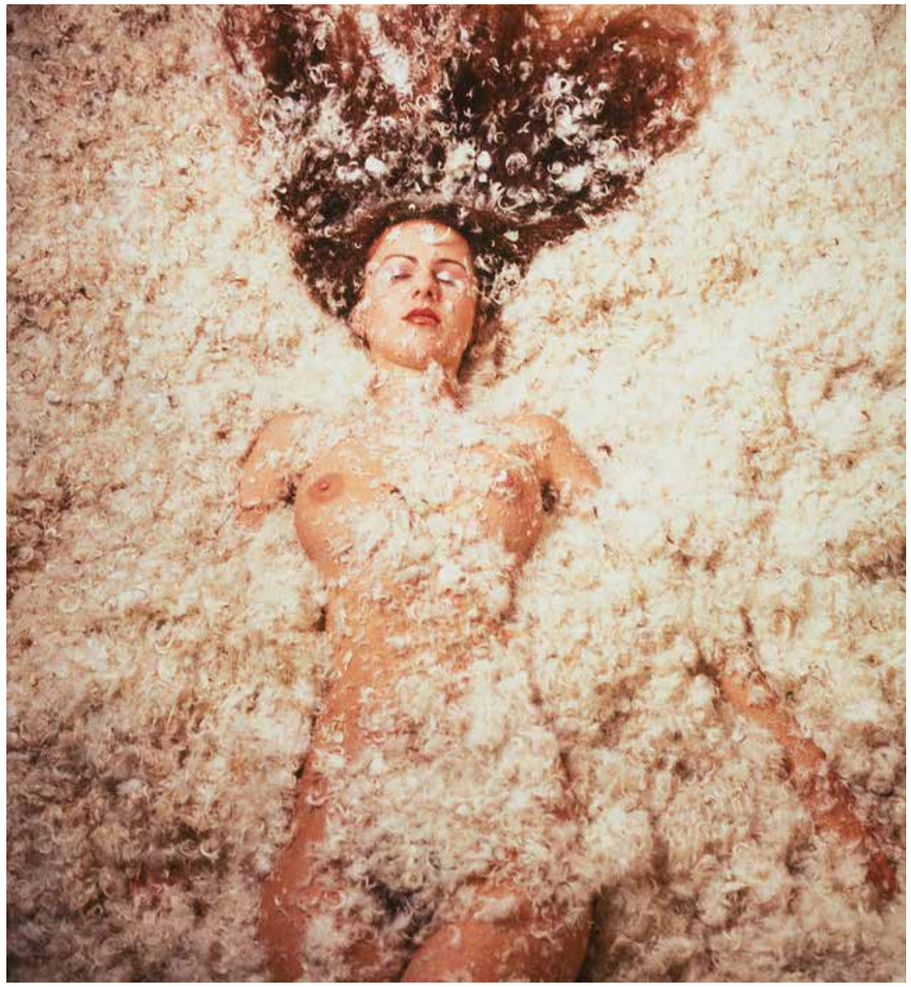
Ján Křižík, *Pre Michelangela IX*, 1980.



Rudo Prekop, *Autoportrét*. 1984-1985.

ĽUBA LAUFFOVÁ

1949–2004, Přestože měla tato fotografka velmi široký žánrový rozsah – věnovala se dokumentární fotografii, aktu, portrétu, umění akce, ilustracím ke knihám i kolážím – podstatnou část její tvorby tvořila inscenovaná fotografie. Je pravdou, že v některých fotografiích je velmi tenká hranice mezi inscenací a dokumentem, což zajišťuje jistou svébytnost autorčiny tvorby. Právě hranice mezi inscenací a dokumentem představuje společný prvek mezi tvorbou Ľuby Lauffové a autory *Slovenské nové vlny*. Sama autorka patří do tzv. „první" slovenské vlny. Ľuba Lauffová se narodila na Slovensku v roce 1949 a mezi lety 1964–1968 vystudovala *Školu uměleckého průmyslu* v Bratislavě. Poté ve studiích pokračovala v Praze na *FAMU* v letech 1968–1976. Ve fotografiích Ľuby Lauffové nacházíme poetiku a fantazijní prvky, přesto její akty ve své době vzniku provokovaly a autorku postihnul podobný podobný osud jako Vasila Stanka o pár let později. Lauffová pořádala svoji první výstavu v Bratislavě v *Galerii Cypriána Majerníka* a některé její fotografie aktů natolik pobuřovaly, že je musela z výstavy odinstalovat.[56] Ľuba Lauffová vystavovala v Československu a také v Londýně.



Ľuba Lauffová, *Akt v perí*, 1975.



Martin Štrba, *Meziváze evoluce*. 1986

[56]OPOLDUSOVÁ, Jena (2011): *Ľuba Lauffová, viděla čo iní nie.* Kultura.pravda.sk [online]. Dostupné z: https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/34268-luba-lauffova-videla-co-ini-nie/ (cit. 30.5.2022)

ANTON SLÁDEK

1956, Anton Sládek se narodil v roce 1956 v Bratislavě. I on studoval na SŠUP a také tam se setkal s Milotou Havránkovou, která svým mladistvým a energetickým přístupem ovlivnila jeho tvorbu. Poté studoval na *FAMU*. Anton Sládek byl starší než členové *Slovenské nové vlny*, kteří se s ním setkávali po škole v bytě Miloty Havránkové, při studiích na *SŠUP*. Jako starší student a fotograf tedy mohl představovat inspirační zdroj mladším tvůrcům. Za doby pedagogické činnosti Miloty Havránkové panovala na škole přátelská atmosféra, kdy se studenti napříč ročníky navzájem podporovali a inspirovali. V diplomové práci o Antonu Sládkovi od Petera Drežíka, se dozvídáme, proč tzv. *Slovenská nová vlna* nevznikla „o generaci" dříve, tedy v době studií Antona Sládka na *FAMU*. Peter Drežík na základě osobních rozhovorů s Antonem Sládkem objasňuje, že Sládek měl kvůli špatnému kádrovému posudku problémy se na FAMU dostat. V době, kdy tam studoval, už byl ženatý a měl dítě, takže se každý týden vracel domů do Bratislavy. Společné bydlení na internátě, které pravděpodobně nejvíce stmelilo a podnítilo vznik tvorby v duchu *Slovenské nové vlny*, se nekonalo. Sládkovi spolužáci byli mladší anebo v určitých ročnících přestupovali na externí studium. Zároveň v době jeho studií byla mnohem přísnější komunistická politika, která se ale v 80. letech s příchodem Gorbačova začala měnit.[57] Po škole pracoval Sládek jako divadelní fotograf, fotoreportér v *Mladých rozletoch*, věnoval se také reklamní a módní fotografii a pedagogické činnosti.



Anton Sládek. *Môj priateľ III.* Datování 1976-1982.[58]



Vasil Stanko. *Ako zaobchádzať s domorodcami.* 1989-90.[59]

[57]DREŽÍK, Peter (2019): *T: Fotograf Anton Sládek.* Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě. [online]. Dostupné z: https://is.slu.cz/th/pi3s3/FPF_BP_19_Fotograf_Anton_Sladek_Drezik_Peter.pdf

[58]Zdroj: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.UP-DK_1366-3

[59]POSPĚCH, Tomáš a Lucia L. FIŠEROVÁ, ed. *Slovenská nová vlna: 80. léta = The Slovak new wave: the 80s.* Praha: KANT ve spolupráci s Bona Fide and GHMP, 2014. ISBN 978-80-7437-123-3.

PETER BREZA, MARGITA MANCOVÁ, PETER FRANCISCI

1950, 1948, 1949–2016, O následujících fotografech není dostupných mnoho informací. Jedná se o další slovenské tvůrce, představitele tzv. „první slovenské vlny“, kteří v 70. letech studovali fotografii na *FAMU* a věnovali se převážně inscenované fotografii. Jejich tvorba v sobě obsahovala jistý romantismus, symbolismus a expresionismus. Přestože ve své době byli fotografové poměrně známí, v současné době jsou pro dnešní publikum téměř zapomenutí. Peter Breza na některých svých fotografiích spolupracoval s Milotou Havránkovou a také se díky ní stýkal se slovenskými studenty.

Uvedeme si zde několik příkladů jejich tvorby, která v tehdejší době mohla mít inspirančí vliv na *Slovenskou novou vlnu*. Všimněme si u fotografií Brezy a Francisciho zobrazování figurálních aktů, které jsou také typické pro tvorbu *Slovenské nové vlny*.



Peter Breza. 1977.[60]

[60]Zdroj: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_12042



Peter Francisci. 1970. [61]

[61]Zdroj: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_5054



Margita Mancová. *Akt I.*, 1971.



Rudo Prekop. 1980–1985.

SKUPINA EPOS

Fotografická skupina *Epos* vznikla v roce 1967 v Brně, mezi její zakládající členy patří František Maršálek, Jiří Horák a Rostislav Košťál. Zhruba o rok později se ke skupině přidal Petr Sikula. Skupina *Epo*s prostřednictvím své tvorby nesouhlasila s politickém režimem tehdejší doby. *Epos* tvořil uměleckou revoltu. Inspiraci nacházel především v romantismu a secesi, dále v expresionismu, symbolismu, surrealismu, hudbě a literatuře. Postprodukce v temné komoře v díle této skupiny hraje důležitou roli, neboť autoři využívali značného kontrastu mezi černou a bílou, do fotografií přidávali zrno. Časté náměty jejich tvorby nepředstavují pouze technické, nýbrž i ideové kontrasty. Obvyklým motivem, který divák ve fotografiích pozoruje, je rozpor mezi strašidelným až depresivním enviromentem a jemným, nahým ženským tělem. Fotografové skupiny Epos se potkali na tzv. Brněnské škole aranžované fotografie, kde vyučoval Karel Otto Hrubý a Antonín Hinšt. Tato škola byla určena pro amatérské fotografy, z toho důvodu čtenáře nepřekvapí, že například v katalogu *Moravské galerie* je skupina *Epos* řazena k proudu amatérské fotografie. Ta se v 70. letech v Československu stala značně populární, nejedná se ovšem pouze o česko-slovenský fenomén, podobné proudy vzestupu amatérismu pozorujeme i v okolních zemích bez ohledu na politické zřízení. Mezi nejoblíbenější tvůrce patřili představitelé skupiny *Epos*, kteří získávali značná ocenění ve fotografických soutěžích nejen v Česku, ale i v zahraničí. Fotografické soutěže a účast na salonech v 70. letech představovala téměř jedinou relevantní možnost, kde mohli amatérští tvůrci prezentovat své práce a konfrontovat ji s tvorbou ostatních fotografů a názorem veřejnosti. Profesionální prostředí bylo v tomto ohledu nedostupné a výstav aktuální tvorby mnoho neprobíhalo.[62] Profesionálové zároveň na amatérské počínání pohlíželi s despektem, čemuž odpovídal i pohled amatérů na profesionální tvorbu, která nekorespondovala s vizuálním stylem a hodnotami, jenž amatéři uznávali. *Epos* tedy využíval možnosti k prezentaci svých fotografií a díky tomu u diváků nabýval na oblibě. Bohužel jejich fotografie úplně neobstály ve zkoušce časem a tvůrcům inscenované fotografie 70. let (a to především *Eposu*) je vytýkána přílišná vazba na neoromantismus, který svádí ke kýči.

[62]Příjemné závislosti: [inscenovaná fotografie 70. let] = Sweet fixations : [staged photography of the 1970s. V Brně: Moravská galerie, 2009. ISBN 978-80-7027-203-9.

„V kritikách namířených tímto směrem nalezneme obě základní podoby, jakými je možné o kýči uvažovat. Zpochybňují estetické kvality artefaktu, mluví o fotografiích jako o něčem esteticky defektním, což je celkem nenápadně vtěleno do pejorativních přívlastků, jako jsou manýrovitost, vyumělkovanost či křečovitost, který si vysloužila hlavně expresivně laděná tvorba skupiny Epos, považovaná za synonymum tohoto typu tvorby.“[63]

V tomto textu ovšem nepotřebujeme polemizovat o estetických kvalitách fotografií skupiny *Epos*. Předpokládáme, že inscenovaná fotografie 70. let měla přirozeně značný vliv na budoucí tvorbu inscenované fotografie v 80. letech. Skupina *Epos* je vynikající příkladem inscenované fotografie jediné dekády, zatímco *Slovenská nová vlna* představuje příklad dekády následující. Společným motivem obou skupin je figurální akt zasazený do prostředí. Epos se vyznačuje několika základními znaky ve své tvorbě, kromě již zmíněného aktu v prostředí jimi jsou: opětovaný pohled, výzva perspektivy a posunutá realita. Tyto znaky jsme schopni nalézt i v tvorbě *Slovenské nové vlny*, pravděpodobně vyjma opětovaného pohledu, neboť dílo *Slovenské nové vlny* oplývá spontaneitou, jedinečností okamžiku a pohled se ve fotografiích spíše schovává. V následujícím textu se detailněji zaměříme na tvorbu jednotlivých členů skupiny Epos.

[63]Příjemné závislosti: [inscenovaná fotografie 70. let] = Sweet fixations : [staged photography of the 1970s. V Brně: Moravská galerie, 2009. ISBN 978-80-7027-203-9. s. 24

FRANTIŠEK MARŠÁLEK

1939–2020, František Maršálek se narodil v roce 1939 v Brně. Byl to fotograf a pedagog a jeden ze zakládajících členů brněnské fotografické skupiny *Epos*. Vystudoval střední průmyslovou školu v Brně a ve studiích poté pokračoval v Košicích na *Vojenské letecké akademii*. Přestože je skupina řazena mezi amatérské tvůrce, František Maršálek studoval fotografii na *Lidové škole umění Jaroslava Kvapila* v Brně pod vedením Karala Otto Hrubého a Antonína Hinšta.

Mezi lety 1981–1985 externě studoval obor fotografie na *FAMU*. František Maršálek obdržel několik ocenění, mezi něž patří například hlavní cena *Strakonice*, cena *AFOS* v Praze a Bratislavě (1970).[64] Jeho fotografie byly vystaveny nejen v Česku, ale i v zahraničí – Londýn, Paříž, Linz, Krakov, New York. Fotografie byly publikovány v řadě magazínů, např. *Československá fotografie*, *Camera Graphics*, *Photographie nouvelle*, *Fototribune International*. Taková výstavní i publikační činnost v tehdejších politických poměrech znamenala obrovský úspěch a potvrzuje tehdejší oblíbenost tvorby skupiny Epos. V současné době se nám tvorba Františka Maršálka může jevit příliš teatrálně, přesto se v jeho tvorbě objevuje několik společných rysů, které využívala i *Slovenská nová vlna*. Konkrétně jde o využívání figurativních aktů v naraci fotografie, z jeho fotografií číší tvůrčí experimentování ne nepodobné tomu, jaké vnímáme u Slováků. Uvedené fotografie aktů v ateliéru představují část Maršálkovi tvorby, ke které postupně přešel a jíž se později převážně věnoval. Jedná se o tvorbu, která se odklání od „jednotného" vizuálu *Eposu*. Přesto se svojí kompozicí a otázkami, které tento soubor s názvem *Esej* klade, jeví v kontextu inspiračních zdrojů *Slovenské nové vlny* důležitý.

[64]Mgr. František Maršálek. Encyklopedie Brna.[online] Dostupné z: https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=40119 (cit. 15. 5. 2022)



František Maršálek. *Esej č. 1 - Foto No. 2*. 1982.



František Maršálek. Panoptikum. 1973

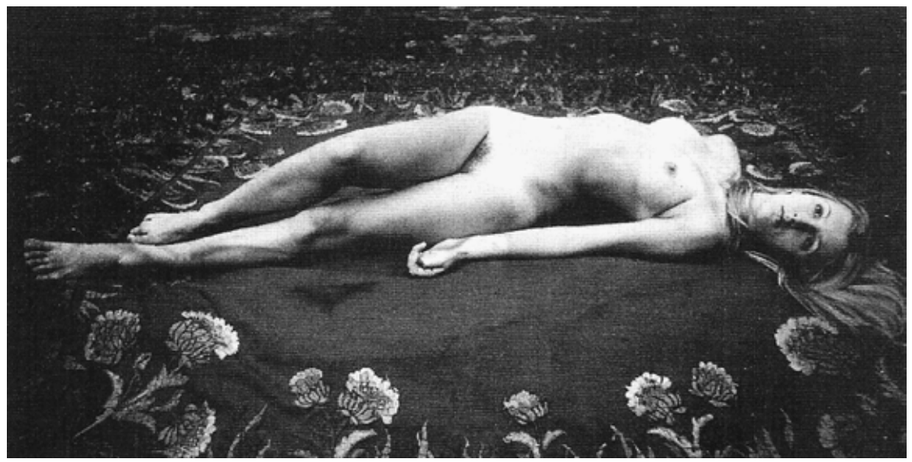
ROSTISLAV KOŠŤÁL

1943, Rostislav Košťál vystudoval stavební inženýrství, ovšem ve volném čase se intenzivně věnoval fotografii. Do širšího povědomí vstoupil především jako člen fotografické skupiny Epos, přestože byl členem ještě další fotografické skupiny *Setkání*. Členové fotografické skupiny Setkání byli kromě Rostislava Košťála také například Taras Kuščynskyj a Miroslav Bílek. Rostislav Košťál spolu se skupinou *Setkání* vystavoval také v USA, Kanadě či Dánsku.[65] Košťálovu popularitu tedy umocňovalo působení ve dvou produktivních skupinách, jejichž díla byla hojně vystavována. Rostislav Košťál se přátelil s herci, kteří založili brněnské divadlo *Husa na provázku*. Spoustu těchto herců se poté objevuje v roli modelů v jeho fotografiích. Jeho tvorba je velmi často inspirovaná literaturou, kterou parafrázuje, dále výpravnými akty či portréty v přírodě. Zdá se, že jeho fotografie často parafrázuji obrazy od českého malíře Maxe Švabinského.

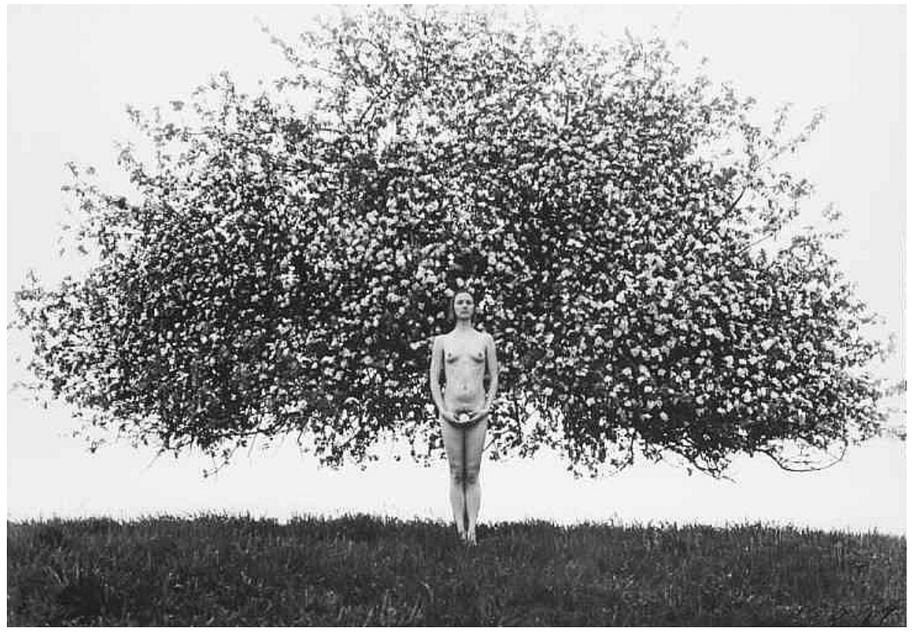


Rostislav Košťál. Cca 1967–80.

[65]https://www.svkhk.cz/O-knihovne/O-nas-v-tisku/Clanky/Ohlednuti-za-skupinou-Setkani-.aspx



Rostislav Košťál. Cca 1967–80.



Rostislav Košťál. Cca 1967–80.

JIŘÍ HORÁK

1940, Jiří Horák se narodil v Hodoníně a do Brna přišel v roce 1958. O několik let později společně s přáteli založili fotografickou skupinu Epos. Jiří Horák rovněž vystudoval obor fotografie na *LŠU Jaroslava Kvapila* v Brně pod vedením lektorů Karla O. Hrubého a Antonína Hinšta. V roce 1983 získal titul Mistr svazu českých fotografů a byl také členem výtvarných umělců České republiky, to ale až od roku 1990.[66] I během činnosti skupiny Epos uspořádal mnoho samostatných autorských výstav, které se rovněž setkávaly s příznivou odezvou. Ve fotografiích Jiřího Horáka pozorujeme častý rys tvorby skupiny *Epos* i *Slovenské nové vlny* - konfrontaci s prostředím. Portrétní fotografie Jiřího Horáka také často zahrnují opětovaný pohled.



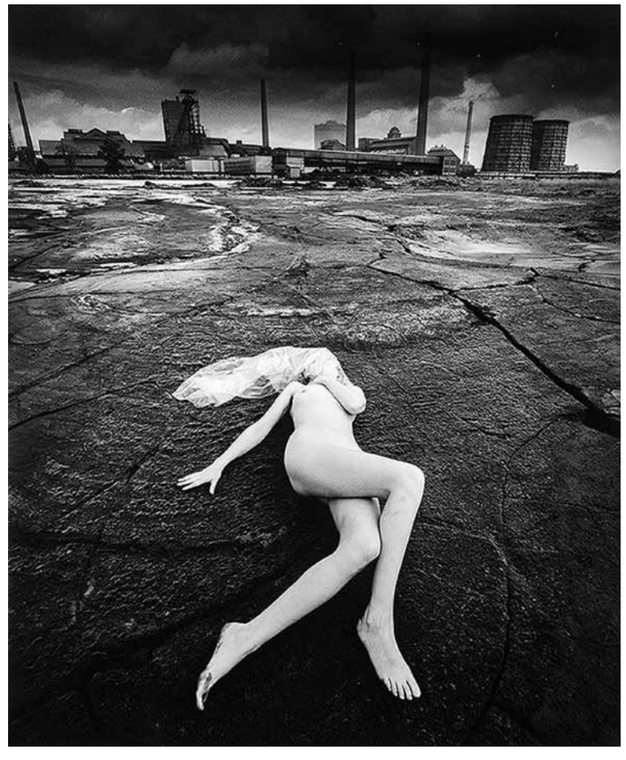
Jiří Horák. Cca 1967–80.

[66]https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=39286

PETR SIKULA

1941, Petr Sikula se narodil ve Zlíně. Ještě předtím, než se v roce 1969 přestěhoval do Ostravy, vystudoval obor fotografie na stejné škole (*LŠU Jaroslava Kvapila* v Brně) jako zbytek členů skupiny Epos. Petr Sikula byl převážně krajinářem a fotografem architektury, ve své tvorbě jako jeden z mála systematicky zachycoval Ostravu a její okolí (př. cyklus *Ostravské krajiny*, 1971–1974.)[67] V Sikulově tvorbě, která souzní s étosem skupiny Epos, nacházíme typickou konfrontaci těla s prostředím. Čistota nahého ženského těla v kontrastu s drsnou ostravskou krajinou.

Cílem tohoto textu bylo zamyslet se nad vztahem mezi originalitou, opakováním a inspirací ve fotografii. Jádro práce poté tvoří představení možných inspiračních zdrojů fotografické skupiny známé pod názvem *Slovenská nová vlna*. Zjistili jsme, že tvorba *Slovenské nové vlny* byla na dobu svého vzniku nekonvenční a originální nejen v Československu, ale také v zahraničním kontextu. K tomuto zjištění dopomohla analýza inspiračních zdrojů, které jsou vztaženy nejen na fotografy, ale také na postmoderní výtvarné umění a intermédia.



Petr Sikula. Cca 1967–80.

[67]Zdroj: https://www.artmap.cz/petr-sikula-krajina-ostrava/

ZÁVĚR

Mezi tyto kvality patří interpretace tělesnosti, bourání dobových konvencí, destrukce společenského klišé, intermediální zásahy, balanc mezi nadsázkou a melancholickým tónem. Abychom pochopili možné inspirační zdroje *Slovenské nové vlny*, je nutno si uvědomit historický a umělecký kontext dané doby. Mezi inspirační zdroje ve výtvarném umění patří postmodernistický proud, neboť právě *Slovenská nová vlna* náležela mezi první průkopníky postmoderních přístupů k umění v Československu. Jako možné domácí inspirační zdroje mohli figurovat fotografové, jako je Jan Saudek, Miroslav Myška, Pavel Hudec Ahasver, Taras Kuščynskyj, Karel O. Hrubý, dále pro práci s mužským aktem především fotograf Clifford Seidling. Inscenované fotografii se věnovala také „první slovenská" vlna, tedy slovenští studenti FAMU ze 70. let jako jsou Ľuba Lauffová, Anton Sládek, Rudolf Lendel, Peter Breza, Margarita Mancová, Peter Francisci. Předpokládáme, že by bylo velmi nepravděpodobné, kdyby tito fotografové na *Slovenskou novou vlnu* neměli sebemenší, byť nevědomě nabytý, vliv. Osoba, která Slováky v budoucím směřování jejich tvorby ovlivnila nejvíce, byla Milota Havránková. Ta se s většinou z nich setkala již v období studií v Bratislavě. Milota Havránková měla ke studentům věkově blízko a díky svému vlastnímu entuziasmu k experimentování v tvorbě, nepedagogickým přístupům a přátelské atmosféře ovlivnila bezpočet mladých studentů, mezi nimiž byli i budoucí členové *Slovenské nové vlny*. Přesuneme-li se k dalším potenciálním inspiračním zdrojům, uvědomme si, že v té době popularitu nejen v Československu, ale i v zahraničí, získala brněnská skupina *Epos*. Skupina *Epos* se věnovala inscenované fotografii a jejími členy byli Jiří Horák, Rostislav Košťál, František Maršálek a Petr Sikula. Tito tvůrci inscenované fotografie byli inspirováni romantismem, symbolismem, secesí, expresionismem, surrealismem, ale také hnutím hippie nebo absurdním divadlem. Jejich fotografie velmi často využívají epických scén, velkého kontrastu, zrna a širokoúhlých objektivů. Využívali ženské akty v kontrastu s prostorem a prostředím, což je také jeden z typických rysů tvorby *Slovenské nové vlny*.

Mezi možné inspirační zdroje autorů *Slovenské nové vlny* můžeme uvažovat zahraniční i domácí fotografickou produkci. Je důležité si zopakovat, že žádný umělec netouží setrvávat celý tvůrčí život v jednom tématu, jedné kompozici, jednom okamžiku. Přesto se ve své tvorbě s inspiračními zdroji, ať už vědomě či nevědomě nazřenými, setká každý a je nemožné se jim vyvarovat. Umělec, který by se vymezoval vůči jakékoliv vnější inspiraci by byl odsouzen k životu poustevníka ve vyhnanství. Přestože je umělec vědomě, nevědomě inspirován, signifikantním bodem tvorby je přesah a ozvláštnění, které do své tvorby vkládá. Tvorba *Slovenské nové vlny* stojí na pevných základech rituálu zkušenosti aktu, mládí a radosti ze života, přičemž do svých děl tvůrci přidávají vlastní přesahy a ozvláštnění, které jejich tvorbu originalizuje nezávisle na inspiračních zdrojích i po několika desetiletí od doby svého vzniku.

BIBLIOGRAFIE

ARISTOTELÉS. Poetika. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2008.
BENJAMIN, Walter (1935): *Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti.*

PODROBNÝ ZDROJ

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století.* Praha: KANT, ©2009. ISBN 978-80-7437-026-7.
BIRGUS, Vladimír a Pavel SCHEUFLER. *Česká fotografie v datech 1839-2019.* Praha: Grada Publishing, 2021. ISBN 978-80-271-0535-9.
BOURRIAUD, Nicolas (2004): *Postprodukce* [online]. 001. Praha: tranzit.
ČABOVÁ, Katarína (2018): *Definice umění.* Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno.
DREŽÍK, Peter (2019): T: *Fotograf Anton Sládek.* Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě.
HARE, David (1964-1965): The Myth Of Originality in Contemporary Art. Art Journal.
FISCHER Rachel K. a Aimee Graham (2014): *Postmodernism.* American Library Association.
FIŠEROVÁ, Lucia (2016): Moja kúltura. *Slovenská nová vlna vo fotografii 80. rokov.* Disertační práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.
KUBLER, George: The Shape of Time. New Haven and London: Yale University Press, 1970.
KULKA, Tomáš. *Umění a kýč.* Praha : Torst, 2014.
KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora. Teorie fotografie v kontextu vizuální kultury: Otázka estetického hodnocení. Brno, 2016. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Rostislav NIEDERLE.
KRACAUER, Siegfried (1967): Fotografie. In. *Studijní materiály dramaturgie – II.* Praha: int. tisk AMU.
MACFARLANE, Robert (2007). *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature* (1st ed.). Oxford University Press.
PIOTROWSKI, Piotr: „Rámování" střední Evropy" in: Pavlína MORGANOVá – Terezie NEKVINDOVá – Dagmar SVATOŠOVá – Jiří ŠEVČíK (eds.), *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*, Praha: VVP AVU 2011.
POSPĚCH, Tomáš a Lucia L. FIŠEROVÁ, ed. *Slovenská nová vlna: 80. léta = The Slovak new wave:* the 80s. Praha: KANT ve spolupráci s Bona Fide and GHMP, 2014. ISBN 978-80-7437-123-3. s. 9.
THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2.
SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století.* V Praze: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7.
ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič (2003): Teorie prózy. Praha: Akropolis
ŠTURDÍKOVÁ, Jana (2015): *Ateliér Miloty Havránkovej na VŠVU v Bratislavě*. Teoretická bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

https://www.artmap.cz/
https://www.artsy.net/
https://books.google.cz/
https://dictionary.cambridge.org
https://encyklopedie.brna.cz
https://chat.openai.com/
https://is.muni.cz/
https://is.slu.cz/
https://www.svkhk.cz
https://kultura.pravda.sk
https://magazin.aktualne.cz
https://medium.com
http://www.milotahavrankova.com/
https://www.museumkampa.cz
https://sbirky.moravska-galerie.cz
https://www.tate.org.uk
http://www.visual-arts-cork.com
http://vvp.avu.cz/

JMENNÝ REJSTŘÍK:

Almeida, Helena 45, 46, 68,
Aristoteles 20, 52
Aulehla, Gustav 40
Avedon, Richard 32, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59
Bailey, David 32,
Barrow, Thomas 42, 44,
Bourdin, Guy 32
Bourriaud, Nicolas 21, 22,
Breza, Peter 28, 74, 87, 94, 108
Bílek, Miroslav 102
Chytilová, Věra 28
Corbijn, Anton 33
Crewdson, Gregory 16
Davies, David 24
Drežík, Peter 92
Duchamp, Marcel 21, 22
Dulac, Germaine 24
Epstein, Jean 24
Fárová, Anna 28, 32,
Fišerová, Lucia L. 87, 88
Forman, Miloš 28
Foucault, Michael 36
Francisi, Peter 28, 33, 74, 94, 95
Geddes, Jeremy 16
Hamilton, Richard 31, 68, 69
Hare, David 24
Havel, Václav 48
Havránková, Milota 28, 74, 86, 87, 88, 108
Heidegger, Martin 36
Herz, Juraj 28
Holomíček, Bohdan 48
Horst, Horst P. 32
Hudec, Ahasver Pavel 76, 82, 83, 86, 108
Husserl, Edmund 36
Kadlíček, Lukáš 28
Klein, William 32, 48
Košťál, Rostislav 33, 74, 98, 102, 103, 108
Kracaur, Siegfried 23
Kubler, George 20
Kulka, Tomáš 17
Kuščynskyj, Taras 33, 74, 76, 77, 102, 108
Kyndrová, Dana 40
Lauffová, Ľuba 28, 33, 74, 90, 91, 108
Lendel, Rudolf 108
Levine, Sherrie 36, 37
Macfarlane, Robert 21
Mancová, Margita 21, 29, 33, 74, 94, 96
Maršálek, František 100, 101
Menzel, Jiří 28
Michals, Duane 32, 60, 61
Miller, Henry 39
Myška, Miroslav 108
Newton, Helmut 32, 33
Němec, Jan 28
Olaf, Erwin 16
Papoušek, Jaroslav 28
Parkinson, Norman 32
Passer, Ivan 28
Pavlík, Jano 29, 41, 46, 48, 63, 78
Penn, Irwing 32
Platon 52
Pospěch, Tomáš 32
Prekop, Rudo 28, 29, 43, 44, 48, 62, 63, 89
Ptáček, Jiří 16
Saudek, Jan 75, 76, 108
Shakespeare, William 21
Sieff, Jeanloup 32, 64, 65, 67
Sikula, Petr 33, 74, 98, 105, 108
Sirotek, Petr 82, 86
Sládek, Anton 28, 33, 74, 87, 92, 93
Stanko, Vasil 40, 41, 55, 58, 87, 93
Stano, Tono 32, 33, 59, 67, 87
Stibor, Miroslav 39
Stranka, Martin 16
Strinati, Claudio 23
Turbevill, Deborah 32
Turner, Nick 16
Varga, Kamil 29, 41, 43, 70, 81

Walter, Benjamin 17, 24, 25
Witkin, Peter-Joel 43
Šklovskij, Viktor Boris 17, 23
Šmok, Ján 40
Štrba, Martin 47, 57, 66, 91
Švolík, Miro 29, 41, 42
Župník, Peter 40

Originalita ve fotografii. Slovenská nová vlna a její inspirační zdroje.
Teoretická bakalářská práce
Mgr. Wlasta Laura Laurenčíková
Institut tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: doc. Mgr. et. MgA. Tomáš Pospěch, Ph. D.
Oponent: Mgr. Štěpánka Stein
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2023

Počet znaků: 84 887

