SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

STANO PEKÁR
V KONTEXTE DOBY

Mgr. BcA. Andrej Balco

DIPLOMOVÁ PRÁCA

Opava, 2010

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

STANO PEKÁR V KONTEXTE DOBY

STANO PEKÁR IN TIME CONTEXT

Mgr. BcA. Andrej Balco

DIPLOMOVÁ PRÁCA

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Odb.as. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch

Opava, 2010

Abstrakt

Cieľom tohto textu bolo zmapovať fotografické dielo Stana Pekára v kontexte doby 70. a 80. rokov minulého storočia a poukázať na jeho prínos pre slovenskú fotografiu.

Kľúčové slová

Fotografia, dokumentárna fotografia, slovenská fotografia, totálna fotografia, surový dokument, Stano Pekár

Abstract

The goal of the text is to explore photography work of Stano Pekár in time context of 70th. and 80th. years of the last century and to point out Pekar´s contribution to the Slovak photography.

Key words

Photography, documentary photography, Slovak photography, total photography, raw document. Stano Pekár

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
BALCO Andrej	Za Hradbami 17, 902 01 Pezinok	F508158

TÉMA ČESKY:

Stano Pekár v kontexte doby

NÁZEV ANGLICKY:

Stano Pekár in time context

VEDOUCÍ PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Zmapovať fotografické dielo Stana Pekára v kontexte doby 70. a 80. rokov minulého storočia a poukázať na jeho prínos pre slovenskú fotografiu.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Birgus V., Pospěch T., Tenkrát na Východě, Kant, Praha 2009
Čiljak J., Slovak foto 3, Vydavateľstvo Osveta, Martin 1986.
Hlaváč, Ľ.: Dejiny slovenskej fotografie. Vydavateľstvo Osveta, Martin 1989.
Hanákova P., Hrabušický A., STRATENÝ ČAS? Slovensko 1969 - 1989 v dokumentárnej fotografii, Slovenská národná galéria, Bratislava 2007
Hanákova P., Hrabušický A., Juraj Bartoš, Slovenská národná galéria, Bratislava 2009
Hrabušický A., Macek V.: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 -2000,
Slovenská národná galéria, Bratislava 2001.

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F508158 , 19.08.2010 14:37

Prehlásenie

Prehlasujem, že som túto záverečnú diplomovú prácu vypracoval samostatne a uviedol som v nej všetku literatúru a zdroje, ktoré som použil.

Súhlas

Súhlasím so zverejnením tejto práce na internetových stránkach www.itf.cz a v knižniciach FPF SU a Umeleckopriemyselného múzea v Prahe.

Poďakovanie

Ďakujem za odborné vedenie práce prof. PhDr. Vladimírovi Birgusovi. Stanovi Pekárovi za ochotu a materiály, ktoré mi poskytol a všetkým ďalším, ktorí sa podieľali na príprave tejto diplomovej práce.

Mgr. BcA. Andrej Balco
V Pezinku, dňa 1.8.2010

© 2010 Mgr. BcA. Andrej Balco
Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě

Obsah

1.Úvod....1
2. Stano Pekár....7
2.1. Začiatky Pekárovej tvorby....7
2.1.1. Súbor z Ulice....7
2.1.2. Okupácia (1968)....10
2.1.3. Výtvarná fotografia....11
2.2. Hľadanie a nájdenie vzťahu k živej fotografii....13
2.2.1 Boxeri (1974)....14
2.2.2. Ubytovňa (1975) a iné cykly z roku 1975....15
2.2.3. Fotografovačka....21
2.2.4. Fotografické sympózium Mlyn na Rudave v roku 1979....22
2.2.5. Dôchodcovia a Stretnutie štyridsiatnikov....23
2.2.6. Dievčatá od Rudavy alias Cigošky....25
2.2.7. Diskotéka 1977....26
2.3. Pekárove cykly 80 rokov....26
2.3.1. Fotoklub PKO....26
2.3.2. Na trhu....29
2.3.3. Strelnice....30
2.3.4. Sídlisko....31
2.3.5. Pohreb....31
2.3.6. Zabíjačka....32
2.3.7. Horizont....32
2.3.8. Pokračovateľ Pekárovej fotografickej tradicie....33
3. Záver....35
Zoznam použitej literatúry....37
Zoznam skupinových výstav Stana Pekára....37
Zoznam autorských výstav Stana Pekára....38
Menný register....38

1. Úvod

Stretnutie so Stanom Pekárom bolo pre mňa príjemné a poučné. Spoznal som ho pri zvláštnej príležitosti, keď som fotografoval reportáž o hubárčení na Záhorí, tam nám s kolegom robil sprievodcu. Bol to vtipný a vitálny človek, ktorý ma zaujal svojim širokým spektrom záujmov a mladíckym elánom. Zapôsobil na mňa.

Dôvodom na vznik tejto práce bola hlavne zvedavosť. Chcel som sa bližšie zoznámiť s Pekárovou fotografickou tvorbou a s jeho názormi na fotografiu.

Za hlavné obdobie Pekárovej fotografickej tvorby možno považovať obdobie 70. rokov minulého storočia.

Obdobie, kedy Pekár prichádza na fotografickú scénu, teda prelom 60. a 70. rokov poznamenalo množstvo zákazov. Martin Martinček pripravoval knižné vydanie dvoch blokov reportážnych cyklov zo života vrchárov pod názvom „Česť odvážnym, ktorí umierajú v sedle“ a „Stretnutia“. Ale projekt v zmenených podmienkach po 21. auguste 1968 nezískal povolenie k realizácií.“[1]

Nastupujúca normalizácia a konsolidácia podnietila k emigrácií viacerých mimoriadne talentovaných autorov – Bohumila Puskailera, Mateja Štepitu-Klauča, Alexandra Novotného, neskôr v 70. a 80. rokoch k nim pribudli Juraj Lipták a Jozef Ort-Šnep.

Slovenska fotografia sa takmer celé 20. storočie rozvíjala ako súčasť fotografie československej a teda jej vývoj bol do značnej miery určovaný práve dianím na českej fotografickej scéne.

„Na prelome 60-tych a 70-tych rokov sa v českej fotografii zdvihla vlna sociálne i sociologicky podmienenej tvorby. Neboli podstatné jednotlivé snímky, ale súbory: o chalupároch, o Žižkove, o záplavách. Proti vypätým a subjektívne vyhroteným okamihom sa postavil objektivizmus, postoj, kde väčší priestor ostáva realite než prezentácii vlastných hodnôt. Tvorba Pavla Štechu, Iva Gila a Markéty Luskačovej symbolizovala zmenu v dokumentárnej fotografii.“[2]

Vrcholom českej dokumentárnej fotografie 60-tych rokov je tvorba Josefa Koudelky čo dokazuje nie len jeho cyklus Cigáni ale aj súbor z okupácie Prahy v auguste 1968.

„V období normalizácie po nástupe Gustáva Husáka do čela Komunistickej strany Československa v apríli 1969 nastali aj pre českú fotožurnalistiku ťažké časy. Z novín sa vytratili snímky s autorským rukopisom a začali sa používať výhradne optimistické, propagandistické zábery.

1 Hrabušický, A – Pauer, M.: Martin Martinček, FOTOFO , Bratislava 2000, s.134
2 Hrabušický A., Macek V.: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 - 2000 / MODERNA – POSTMODERNA - POSTFOTOGRAFIA, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s. 242.

O mnoho lepšia situácia bola v oblasti dokumentárnej fotografie, ktorá vznikala väčšinou bez konkrétnej objednávky, bez možnosti publikovania v novinách či knihách a iba sporadicky na výstavách, takže jej predstavitelia mali väčšiu tvorivú slobodu v pravdivom zobrazovaní neľahkej doby. Niektorí ju využili v ironicky ladených fotografiách absurdity masových osláv 1. mája a ďalších politických sviatkov, komunistickej ikonografie či bezútešnosti reálneho socializmu (napr. Ivo Loos, Dana Kyndrová, Gustav Aulehla, Viktor Kolář,) . Jindrich Štreit vytváral surové a súčasne až surrealisticky pôsobiace obrazy dedinského života v tvrdých podmienkach Bruntálska.“[3]

Ojedinelý dokument z prostredia Československej ľudovej armády vytvoril Josef Moucha. Zaznamenal v ňom devastáciu ľudskej dôstojnosti, ale aj príjemné chvíle mimo kasárenských múrov. Súbor bol prvýkrát zverejnený až po dvadsiatich siedmych rokoch od svojho vzniku.

V období 60-70-tych rokov existovali na Slovensku popri post martinčekovskom videní sveta dva póly živej fotografie reprezentované na jednej strane Karolom Kállayom, Bohumilom Puskailerom a Matejom Štepitom Klaučom, ktorých tvorba súvisela s novinárskou reportážou.

Druhý pól reprezentovali diela autorov, ktorí humanistickú fotografiu vytvárali na dôverne známych témach (často išlo o neprofesionálnych fotografov). Impulzom pre tento typ tvorby autorov tohto obdobia bola popularita Steichenovej Ľudskej rodiny.

Dobrým príkladom sprivátnenia fotografie je tvorba autorov Jána Motulka a Ondreja Nosála.

„Motulkovu tvorbu charakterizuje presvedčenie, že fotografia umožňuje, aby ľudia a krajina boli rozhodne bližší, inakší, nevšednejší, sviatočnejší, krajší, lepší.“[4]

Jeho snímky zapĺňa množstvo detailov, motívov vychádzajúcich z presvedčenia, že všetko je dôležité, že na svete niet nepodstatnej veci.“[5]

Nosálovu tvorbu charakterizovala maximálna úspornosť výrazu ako v dokumentárnej tak i v reportážnej fotografii.

V portrétoch zo svojho pracoviska (1974 – 1980) a v cykle Nemocnica sa zaujíma len o výraz tváre, o vernosť psychológie.

Motulko spájal vesmír s ľuďmi a Nosál sa usiloval o dôverné rozhovory.

Stav slovenskej dokumentárnej fotografie v post–martinčekovskej dobe 70. rokov vystihuje tvorba Pavla Breiera. Snažil sa objaviť život ľudí vzdialených modernej civilizácií. Breierovou ambíciou bolo „zvýtvarnenie“, fotografovanie, ktoré dáva do rovnováhy širokú škálu sivej, kontrast bielej a čiernej s obsahom zobrazenia, s portrétmi

3 Hrabušický A., Macek V.: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 – 2000 / MODERNA – POSTMODERNA - POSTFOTOGRAFIA, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s. 236

4 Hrabušický A., Macek V.: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 – 2000 / MODERNA – POSTMODERNA - POSTFOTOGRAFIA, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s. 236

5 Hrabušický A.., Hanáková P.: STRATENÝ ČAS? Slovensko 1969 – 1989 v dokumentárnej fotografii, Slovenská národná galéria, Bratislava 2007, s.5.

dedinčanov a dedinčaniek. Opakovane sa vracia na Oravu do Zázrivej, a tvorí snímky-solitéry, kde situácie a ľudia sa mu menia na symboly a estetické objekty.

K post martinčekovským tvorcom môžeme zaradiť aj Vladimíra Vavreka, ktorý sa usiloval o scivilnenie Martinčekovej heroizácie ľudí zo spoločenskej periférie. Do pomerne ustálenej frazeológie vniesol vtip a iróniu.

Zrejme prvým fotografom, ktorý si uvedomil dôsledky priemyselnej industrializácie a kolektivizácie poľnohospodárstva a bol schopný z toho vyvodiť aj patričné obrazové dôsledky bol Karol Benický. Opustil martinčekovsko - luskáčovskú pozíciu zachytávajúcu hodnoty starého sveta a začal zachytávať aktuálny, realistický obraz dediny plnej protikladov.

Napriek novátorskému prístupu k téme dediny v slovenskej fotografii do vtedy nevídanej sa Benickému nepodarilo prekonať popisný charakter jeho snímok a dosiahnuť archetypálnu kvalitu fotografii ako to dokázali Martinček, Luskáčová alebo Štreit.

V druhej polovici 60. rokov niektorí autori cieľavedome a dlhodobo spracovávali isté témy. Eduard Pavlačka až do svojej predčasnej smrti v roku 1971 fotografoval teenagerov, Štefan Tamáš – reportér týždenníka Život - ústavy sociálnej starostlivosti. Od jednotlivých snímok autori a autorky prechádzali ku komplexnejším správam o rôznych spoločenských skupinách.

V roku 1978 vychádzajú naraz dva kľúčové texty od Vladimíra Birgusa a následne od Antonína Dufeka, z ktorých celkom zreteľne vyplynú základné charakteristiky novej dokumentaristickej vlny. Podľa Dufeka Birgus vystihol „...spoločný rys antibresonovského trendu v súčasnej fotografii. Štýl nerozhodujúceho okamihu, stavia proti neopakovateľnosti opakovateľnosť, proti dramatickosti všednosť, proti udalosti výsek z plynulého diania. Proti loveckému štýlu H. Cartier – Bressona spoluprácu s modelom, ktorý sa predstavuje v zásade tak, ako sám chce...“ Obrat od rozhodujúceho k nerozhodujúcemu okamihu signalizuje podľa Dufeka „premenu od reportáže k dokumentu“, teda k systematickej koncepčnej práci sociologického charakteru“. V dôsledku záujmu fotografa nie len o samotného človeka, ale aj jeho prostredie a životný štýl, „jednotlivá snímka stráca voľakedajší význam.“[6]

„V slovenskej fotografii rozhranie sociálnej a sociologickej tvorby prvýkrát výraznejšie rezonuje v tvorbe Stanislava Pekára.

Jeho štýl určuje fascinácia udalosťami, reportérska pohotovosť a dravosť, zároveň tiež priam vedecká minuciózna snaha o skúmanie väčších spoločenských skupín, v ktorých jednotlivca možno pochopiť len v kontexte celku.“[7]

6 Hrabušický A., Macek V.: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 – 2000 / MODERNA – POSTMODERNA - POSTFOTOGRAFIA, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s. 242.

7 Hrabušický A., Macek V.: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 – 2000 / MODERNA – POSTMODERNA - POSTFOTOGRAFIA, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s. 245.

„Pekár preniká svojou fotkou do všedných - tuctových prostredí, uprednostňuje trhovníčky, študentské diskotéky, vínne či pivárske slávnosti pred efektnou drámou nešťastia či výlučnosťou okrajových sociálnych skupín. Pekár ignoruje tzv. „extrémne prostredia, naopak vyzdvihuje všetko masové a ľudové. Na jeho tvorbu by sa najskôr hodilo označenie pop-artový dokumentarista.“[8]

Ďalším významným autorom živej fotografie je Ľubo Stacho. Fotografoval obvykle len ľudí, ktorých dobre poznal. Svoje snímky buduje na objektívnom základe, pričom ale výrazne stavia na osobnom subjektívnom prežitku. Snaží sa o komplexné zobrazenie a nachádzanie širších súvislostí. Medzi jeho najvýznamnejšie cykly 70. a 80. rokov patria Študenti(1975), Povedz mi zlá nemoc (1973-1977) Paseky (1979-1983) či Dom mesta I, II (1981-1983).

Ivan Bogdan, redaktor učiteľských novín vytvoril cyklus portrétov Moji kolegovia, ktorý doplnil rovnomenným textom, v ktorom objasňuje svoje zámery, protestuje proti presile fotografii hutníkov, zváračov či montérov ktoré boli efektné vďaka vizuálnym efektom vyplývajúcich z povahy povolania. Tvrdí, že každá práca má svoju hodnotu, príťažlivosť.

Ivan Hoffman, ako ďalší autor tohto obdobia, posunul živú fotografiu o krok ďalej. Vo svojom projekte Kniha pre Luciu ukazuje ľuďom snímky, ktoré boli pôvodne určené len do rodinného albumu. Ukazujú, že i málo fotogenické prostredie nemusí byť prekážkou zverejnenia, ak snímka obsahuje to, čo by sa nedalo inak ako fotograficky vyjadriť.

V roku 1977 vznikla v Žiline fotografická skupina Oči, ktorá mala záujem v živej fotografii o návrat k reálnemu životu, nielen k intímnemu a rodinnému, ale aj autentickému obrazu verejného spoločenského života.

„Z veľkoryso plánovaných projektov historicky prínosné sú „expanzívne prezentácie“ – snímky sa vystavovali priamo na miestach, kde vznikali. Zdeněk Fišer v marci 1980 nafotil prevádzku žilinskej menzy a neskôr snímky v jej priestoroch aj vystavil. V lete roku 1980 členovia skupiny Oči fotografovali život dediny Holany a v nej na záver svojho pobytu uskutočnili výstavu z nafoteného materiálu.“[9]

Svoje fotografické ciele zhrnuli v januári 1979 v Manifeste všedného dňa, ktorý znel takto:

„Svojimi prácami chceme zachytiť život obyčajných ľudí dnešných dní a prostredie, v ktorom žijú. Nebude to prostredie nijako atraktívne a exotické, nejde nám o extrémy, mimoriadnosť a netypickosť. Na našich snímkach budú obyčajní ľudia, tak ako sa s nimi stretávame v normálnom živote bežných všedných dní, v prostrediach im vlastným a nám dobre známym. Našim vyjadrovacím prostriedkom je fotografia, formou reportážny súbor, časom všedný deň, názorom náš pohľad...“[10]

8 Birgus, V.: Heslo Oči. In: Encyklopedie českých a slovenských fotografů, ASCO, Praha 1993, s.433

9 Hrabušický A., Macek V.: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 – 2000 / MODERNA – POSTMODERNA - POSTFOTOGRAFIA, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s. 246.

10 Hrabušický A., Macek V.: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 – 2000 / MODERNA – POSTMODERNA - POSTFOTOGRAFIA, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s. 248.

Medzi najvýraznejších členov skupiny patrili českí autori Zdeněk Fišer a Josef Bohuňovský. Fišer okrem už spomínaného súboru o výdaji stravy v študentskej menze zrealizoval spoločne s Bohuňovským projekt Dievčenský internát. Tvorba súboru bola založená na delbe práce. Zatiaľ čo Fišer zaznamenával prekvapené obyvateľky internátnych izieb (do ktorých vstupovali zásadne nečakane), Bohuňovský sa zameral na dokumentovanie nájdených zátiší, ktoré boli tvorené náhodným usporiadaním predmetov, ktorými si dievčatá zútulňovali svoje internátne izby.

Bohuňovský realizoval aj vlastnú expanzívnu prezentáciu z projektu o žilinskom sídlisku Vlčince. Priamo na sídlisku vystavil veľkoformátové zväčšeniny poukazujúce na nedobudovanú infraštruktúru, kde sa haldy stavebného materiálu stali miestom detských hier.

Medzi najvýraznejších slovenských členov skupiny patril Ján Štrba. „Obraz slovenskej dediny obohatil o láskavý humor, jeho snímky charakterizuje názor priateľa, ak použijeme pojem z Manifestu.“[11]

V 70. rokoch sa v živej fotografii objavili aj princípy ekologickej fotografie. Túto tému na Slovensku spracovávali autori Ľubo Stacho a Juraj Bartoš.

Ekologická sociálna dokumentaristika v sebe obsahuje obidva protikladné trendy 80. rokov. Na jednej strane ju určuje snaha, aby veci a situácie hovorili samé za seba, nie aby ich autor akýmkoľvek spôsobom ovplyvňoval. To ju spája s objektivizmom vedy. Sme svedkami „vygumovania“ autora, ktorý je neviditeľne prítomný, jeho ambíciou je presvedčiť, že to, čo divák vidí na snímke, v rovnakej forme existuje aj v skutočnosti – štylizácia je nulová. Pritom na druhej strane je nepochybné, že ekologická sociálna dokumentaristika je tvorbou s vyhraneným názorom, je dielom všadeprítomných autorov, hoci predstierajú, akoby len „kopírovali“ realitu.[12]

Juraja Bartoša však treba považovať hlavne za skutočného „street photographera“. Najčastejšie a najradšej pracuje priamo medzi ľuďmi, na verejných priestranstvách.

Ako fotograf sa pohyboval po uliciach Leningradu, Ríma, Paríža, New Yorku, kde sa mu podarilo vytvoriť skvelé fotografie, ktoré ale neprekračovali kvalitu snímok, ktoré vytvoril v uliciach Slovenska. Tu mal možnosť neustále sa vracať k svojej téme, až kým nedosiahol potrebnú atmosféru, pokým nevytiahol z daného miesta čo potreboval. Na Obchodnej ulici, fotografoval v striedajúcich sa ročných obdobiach a v rôznych svetelných podmienkach, aby bol schopný zachytiť atmosféru konkrétneho miesta a času, cez bezprostredné duševné hnutia na tvárach a v gestách okoloidúcich ľudí.

Každoročne takmer počas celých osemdesiatych rokov sa vracal fotografovať aj tradičné oslavy práce - 1. maj a neskôr rovnako vytrvalo pracoval na cykle Vinobranie v Modre.

11 Hrabušický A., Macek V.: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 – 2000 / MODERNA – POSTMODERNA - POSTFOTOGRAFIA, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s.254.

12 Miklas M. Anton Podstrasky, Kronikár života, Bakalárska diplomová práca, Slezská univerzita v Opave fpf, Itf, 2007 s.30

Na pozadí ľudových zábav vytvoril neopakovateľný súbor najrôznejších ľudských typov a duševných stavov, ktoré dokonale vystihujú ducha doby.

Medzi ďalšie významné Bartošove cykly patrí súbor o Petržalke a paralelne vznikajúci cyklus Fragmenty civilizácie, kde zaznamenáva stopy človeka bez toho, aby sa na zábere priamo objavil. Využíva pri tom v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch medzi slovenskými fotografmi populárnu metódu zaznamenávania surrealistických motívov – náhodné zoskupenia nesúrodých objektov obohatené o textový rozmer.

Podobný princíp vo svojej práci využíval aj ďalší slovenský „street photographer" Antonín Podstraský. Ako profesionál pracoval pre filmové štúdia na bratislavskej Kolibe, no vo svojej voľnej tvorbe sa venoval takmer výlučne fotografii ulice. Sám sa nazýval „synáčikom ulice".

Svoje snímky z ulíc, trhovísk a krčiem pravidelne uverejňoval v dennej tlači, obvykle v rubrike fotovtipov. Jedine v tejto rubrike, v žánri situačného humoru mohli byť uverejnené aj snímky, ktorých obsah bol v skutočnosti oveľa závažnejší ako sa na prvý pohľad zdalo.

Podstraský nevytváral uzavreté reportážne cykly ale pravidelne sa vracal k svojim motívom, vyhľadával príznaky ľudskej únavy, skleslosti, úpadku, poruchy v usporiadaní vecí, ktoré signalizovali aj poruchy v usporiadaní spoločnosti.

Tvorba Antona Podstraského zapadá do kontextu slovenskej dokumentárnej fotografie 60. - 80. rokov minulého storočia. Zároveň sa však z neho vyčleňuje svojou jedinečnosťou, neopakovateľnosťou a živočíšnosťou. Podstraského tvorba je priamym a hodnoverným obrazom jeho osobnosti. Na sto percent spĺňa kritéria úslovia: Ako žil, tak aj tvoril.[13]

Slovenskú živú fotografiu na prelome 70. a 80. rokov výrazne obohatili absolventi Filmovej akadémii muzických umení v Prahe. Medzi najvýraznejších patrili Tibor Huszár a Ján Rečo.

Diela Tibora Huszára prinášajú do živej fotografie návrat jej prazákladnej formy – reportáže, ktorá bola v 60. rokoch tradíciou v tvorbe Bohumila Puskailera a Karola Kállaya.

13 Miklas M. Anton Podstrasky, Kronikár života, Bakalárska diplomová práca, Slezská univerzita v Opave fpf, Itf, 2007 s.30

2. Stano Pekár

2.1. Začiatky Pekárovej tvorby

2.1.1. Súbor z Ulice

Stanislav Pekár, fotograf, boxer, chemik, drevorezbár, vodák, výtvarník, železiar, neúnavný výmyselník pôvodom z Unína, sa narodil 19. novembra 1938. Stretol som sa s ním v jeho bratislavskom byte a vypočul si zaujímavý príbeh človeka, ktorý svojou tvorbou obsiahol zdanlivo tak vzdialené polohy fotografie.

Fotografická cesta Stanislava Pekára od ranného obdobia po výsostne svojský koncept fotografického obrazu, akoby bola odrazom vývinu nielen amatérskej fotografie na Slovensku po druhej svetovej vojne.

Absolvoval strednú priemyselnú školu chemickú v Bratislave a pracoval ako chemik vo Výskumnom ústave káblov a izolantov v Bratislave.

„Vorobjov o mne hovoril, že ja som preto niečo dokázal vo fotografii, že som primitív, že nič nepoznám. Takže som si musel sám niečo vymyslieť, čo druhí nevymysleli. A fakt málo študujem. Ja rozdeľujem fotografov na: fotografov, technikov a teoretikov. A keď je teoretik, nemôže byť technik ani fotograf, môže byť len jedným z tých troch. Ja som fotograf. Neviem nič o fotoaparátoch.

Ja stretnem ľudí, básnia mi o fotoaparátoch, ale ja o tom nič neviem, neviem o mojom fotoaparáte, čo sa dá s ním spraviť. Oni to vedia, ale nevedia fotografovať.“[14]

Posadnutý myšlienkou zachytiť neopakovateľný život ľudí, vyšiel koncom 60. rokov do bratislavských ulíc, aby nafotil stovky všedných, ale autentických ľudských situácií. Svojimi jednoduchými záznamami z ulíc, ktoré „nespĺňali ani novinárske kritéria fotoreportáže , bol v úlohe outsidera či začiatočník. ktorému mohli poradiť (ak by si dal), no v najlepšom prípade v úlohe osamelého bežca, podivína, ktorý neúčelne plytvá fotografickým materiálom.“[15]

Pekár si však robil svoje záznamy tvrdohlavo ďalej a ako on tvrdí, až dovtedy, kým nezničil fotoaparát. Tým sa skončilo jedno obdobie.

14 Rozhovor so Stanom Pekárom, Bratislava, dňa 12. júla 2005.
15 Viceník K.: Fotografia Stanislava Pekára. Československá fotografie, 1977, č. 11, s. 500.

„Ako vznikali fotografie z ulice?“
Boli to fotky bežného života, náhodne som niekde niečo videl, tak som to odfotil“
„Čiže bez konceptu?“
„To bolo čisto náhodné, prišlo, tak som to fotil.

Súbor fotografii „Z ulice“ by som nenazval fotkami náhodnými. Pekár sa ním zaoberal oveľa viac rokov ako si sám priznáva a téma ulice sa vlastne prelína celou jeho tvorbou. V začiatkoch nezaprie inšpiráciu v tej dobe veľmi známymi fotovtipmi Antonína Podstraského, ktorému pravidelne vychádzali jeho fotografické postrehy z bratislavských ulíc takmer vo všetkých novinách.



Z ulice. Bratislava. Okolo roku 1967

O Podstraskom

Anton Podstraský síce patril medzi profesionálov aj s teoretickým vzdelaním, ale svojej voľnej tvorbe, fotografovaniu bratislavských ulíc, sa venoval s oduševnením a nasadením zapáleného amatéra svojej doby. Z odstupom času možno povedať, že vytvoril najucelenejší, najľudskejší - najhumanistickejší dokument života v bratislavských uliciach, ktorý svojou kvalitou prekročil hranice vtedajšej republiky, ale aj doby.

Napriek tomu, že si boli s Pekárom generačne blízki, bývali kúsok od seba, a dokonca si navzájom požičiavali aparáty, nikdy sa príliš nezblížili. V 60. rokoch bol Podstraský už zavedený autor. Pekár vyštudovaný chemik, bývaly profesionálny boxer s fotografiou iba začínal a Podstraský ho tak aj vnímal a asi sa nikdy nezbavil svojho presvedčenia, že Pekár je len ďalší fotoamatér, ktorý to s fotografiou nemyslí úplne vážne. Pekár cítil že Tóno ho ako fotografa príliš neuznáva a že sa na neho pozerá z vrchu. Napriek tomu, alebo skôr práve preto mal Podstraský na Pekárovu tvorbu obrovský vplyv. Podstraský fotografiou žil na plno celý svoj život a v tvorbe a zrejme ani v živote nerobil kompromisy. Napriek tomu že Podstraský vlastne žil, aby fotil, počas svojho života stál v tieni iných fotografov, ktorí sa viacej starali o prezentáciu svojej tvorby (menej tvrdohlavých fotografov, ktorým išlo zrejme viac o popularitu ako o fotografickú tvorbu). „Ako človek aj ako fotograf sa pohyboval viac menej v spoločenskom suteréne, ktorý vlastne za socializmu ani nemal existovať“.[16]

Podstraský rád komponoval na negatívy štvorcového formátu, ale inak sa nesnažil o nejaký vyhranený fotografický štýl alebo o technickú perfekciu svojich zväčšenín. Sám to komentoval slovami: „ ja nefotografujem krásu, ale dynamiku života. A tá je aj v neostrých snímkach“. Išlo mu predovšetkým o obsah, vizuálny a sémantický paradox, ktorý zaznamenával priamočiaro, bez postranných „umeleckých“ ambícií. V tomto zmysle bol skutočným dokumentaristom.“[17]

Neskôr Pekár získava svoj vlastný výraz , kde veľmi výrazne, miestami zdanlivo na škodu fotografie uplatňuje sebe vlastnú kompozíciu. Takmer všetky jeho snímky z ulice sú komponované na výšku, postavy častokrát vychádzajú z rámu, čim ale Pekárové snímky po formálnej stránke získavajú svoju jedinečnosť. Námetom sú takmer výlučne ženy.

16 Hrabušický A.., Hanáková P.: STRATENÝ ČAS? Slovensko 1969 – 1989 v dokumentárnej fotografii, Slovenská národná galéria, Bratislava 2007, s.8.

17 Hrabušický A.., Hanáková P.: STRATENÝ ČAS? Slovensko 1969 – 1989 v dokumentárnej fotografii, Slovenská národná galéria, Bratislava 2007, s.8.



Z ulice. Bratislava. 1967 - 1982

2.1.2. Okupácia (1968)

Medzi obsahovo najzadefinovanejší podsúbor z veľkého cyklu fotografii z ulice, patrí cyklus z 21. augusta 1968.

„O 10-tej 21. augusta som už mal výstavu vo vestibule Výskumného ústavu káblov a izolantov, kde som pracoval, v malej presklenej skrinke, to bola moja výstavná sieň. Keď Laco Bielik fotil jeho slávny tank ja už som mal výstavu, bol som asi prvý na svete čo vystavoval fotky z okupácie“ hovorí Stano s úsmevom na perách.

Napriek krátkemu zaujatiu augustovými udalosťami vytvoril Pekár plnohodnotný súbor, ktorý nám bez zbytočnej dramatizácie a subjektivizácie ukazuje pravdu.

Zdá sa, že už vtedy mal jasne zadefinované všetky základné princípy svojej dokumentaristickej tvorby.



Okupácia. Bratislava. August 1968

2.1.3. Výtvarná fotografia

K výtvarnej fotografii sa Pekár dostal podľa neho preto, lebo sa mu pokazil jediný fotoaparát a v oprave stál celý rok. Fotenie mu chýbalo a tak začal robiť fotografie bez použitia fotoaparátu. Niečo pravdy na tomto tvrdení určite bude, no som presvedčený, že okrem problému s aparátom mala na Pekárove rozhodnutie skúsiť šťastie s výtvarnou fotografiou vplyv jeho zvedavosť, túžba po dobrodružstve a v neposlednom rade aj spoločenská klíma 60. rokov, pre ktorú dokumentárna fotografia mala okrajovú dôležitosť a v popredí záujmu stála výtvarnú fotografia.

„Dobové snahy o emancipáciu fotografie ako umeleckého druhu sa zvrátili do konceptu tzv. umeleckej fotografie. Fotografi sa chceli nielen priblížiť, ale aj vyrovnať výtvarným umelcom, fotografickými prostriedkami chceli dosiahnuť účinok výtvarného diela. Práve v čase keď sa výtvarné umenie chcelo zbaviť svojej výtvarnosti a umeleckosti

a „ vystúpiť z umenia“, si niektorí úspešní fotografi začali hrdo písať titul „umelecký fotograf“.[18]

„Robil som bez foťáku, kreslil som na sklo, na hocičo a potom som to upravoval.

Ja som o piatej vstával, lebo v podniku, v ktorom som robil, som mal komoru. Utekal som do podniku, robil som chvíľu, potom som normálne cvikol kartu, zase som robil, potom zas do komory. A robil som na kúsky papiera, tam mi išlo o to, že keď som vymyslel niečo nové, či to vôbec ide spraviť, či je to v mojej hlave v poriadku.“[19]

S rovnakým zaujatím, ako fotografoval život okolo seba, sa teda v nasledujúcom období pustil do chemických a optických experimentov, v čom mu pomáhalo jeho chemické vzdelanie, nevyčerpateľná fantázia, skutočná bádateľská zvedavosť. Výsledkom boli „pozoruhodné štrukturálne kompozície, opticky čisté a kultivované, pritom výtvarne zaujímavé, nevšedné.“[20]

Vo výtvarnej fotografii vyšiel z realistického fotografického záznamu, ktorý postupne upravoval v tonalite i v kresbe. Neskôr obraz štylizoval a abstrahoval tým, že na listy zväčšovacieho papiera záber premietal cez reliéfne dosky skla a kresbu pôvodného motívu rozložil na systém geometrických plôch. Fotografie pripomínajú niektoré výdobytky maliarskeho op-artu a v plnej vizuálnej sile sa vyznačovali aj opartovským étosom poriadku a pokoja z rozumnej usporiadanosti vecí.

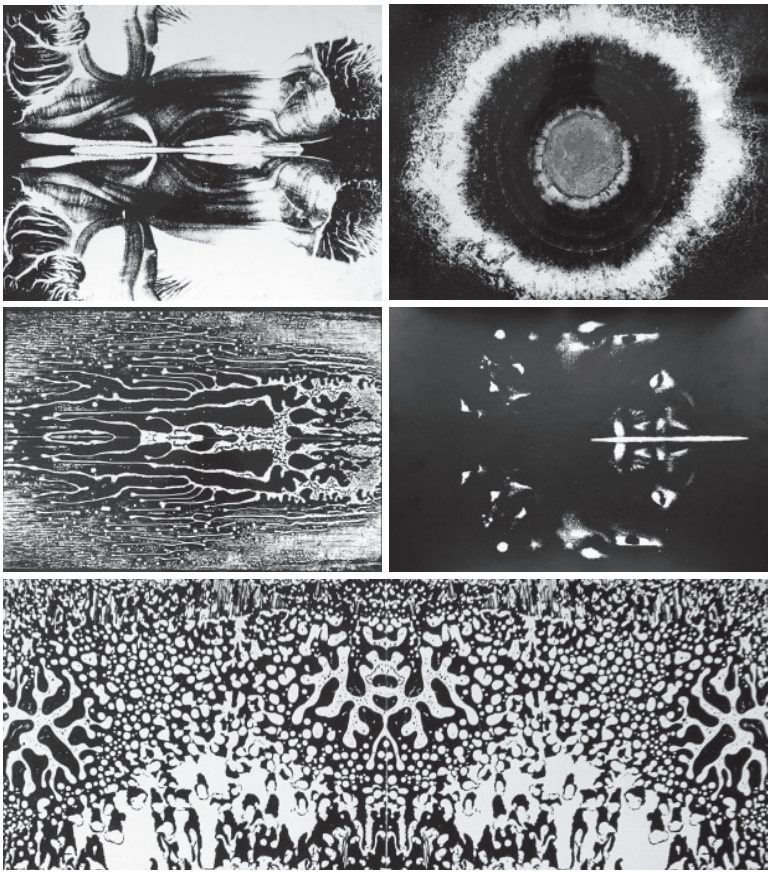
Opartovský geometrický tvar mali aj neskoršie zväčšeniny kruhovitých mozaík z malých koliesok alebo fantastických obrazcov akoby neskutočnej krajiny, či morského prúdu. Aj navzdory nekonkrétnosti témy majú tieto listy bohatý citový náboj, tlmočený brilantnou formou.

18 Hrabušický A.., Hanáková P.: STRATENÝ ČAS? Slovensko 1969 – 1989 v dokumentárnej fotografii, Slovenská národná galéria, Bratislava 2007, s.4.

19 Rozhovor so Stanom Pekárom, Bratislava dňa 12. júla 2005.

20 Viceník K.: Fotografia Stanislava Pekára. Československá fotografie, 1977, č. 11, s. 500.

Fotografie tohto obdobia vyniesli Pekára z anonymity, vyhrával fotosúťaže a stal sa zrazu známy ako výtvarný fotograf.



Výtvarne fotografie. 1969 - 1971

2.2. Hľadanie a nájdenie vzťahu k živej fotografii.

„Po dosiahnutí všeobecného uznania sa Pekár čiastočne odmlčal a až po čase prichádza s diametrálne odlišnou fotografiou – reportážou. Pri prechode na reportáž Pekár zmenil aj formu fotografického prednesu. Namiesto parádnych výstavných zväčšenín, s ktorými je možné a nutné sa pohrať do detailu s kresbou a tónom, volí sériu menších obrázkov. Skladá ich do širších či kratších útvarov typu mozaiky a vytvára naozaj mozaiku človeka svojho druhu a svojej doby. Sníma celky, ale záleží mu pritom na podrobnostiach. Nie vecných, ale ľudských. Tón volí zväčša tvrdý, celkový prednes zdanlivo nedbalý, neperfektný, ak pod perfektnosťou rozumieme brilantnosť a opisnosť.“[21]

21 Vorobjov V.: Výtvarník a fotograf Stanislav Pekár , Výtvarníctvo fotografia film, 1976, č. 7, s 156.

2.2.1 Boxeri (1974)

Komplexný pohľad na jednotlivca Pekár rozširuje aj na celé skupiny objektov. Zobrazenie témy, javu, okamžiku v jeho komplexnosti, totalite sa objavilo po prvý raz v cykle **Boxeri (1974)** a odvtedy sa objavuje celou Pekárovou tvorbou.

Byť nepozorovaným, no zasväteným pozorovateľom sa mu darilo aj vďaka tomu, že Pekár bol dorasteneckým reprezentantom SR a seniorským reprezentantom ČSR v boxe, dôverne poznal prostredie, do ktorého vkročil s fotoaparátom v ruke. „Preto si aj dovolil negovať reportérsky prístup k zobrazovanej téme: nevšímal si efektné okamžiky, ktoré považoval za prázdne, nedbal na hrdinov deja, všetci boli preňho rovnako dôležití.“[22]

Fotografie akoby sa zriekali rozprávačského, dejového prvku. Nikde sa nezačínali, nikam nesmerovali a nijako sa nekončili, pritom boli silné a pôsobivé. Ich výpoveď, dráždivá a dráždiaca svojou ne dokončenosťou, bola akýmsi znepokojujúcim spôsobom naliehavá.



Boxeri. 1974

Jeho kariéra boxera sa začala na medziškolskom boxerskom stretnutí.

„Vedel som sa biť, ale boxovať nie. Zobral som najsilnejších spolužiakov, sám som mal byť len sprievodcom. Chýbal však človek do počtu, tak som nastúpil aj ja. Môj súper bol len také tintítko. Ale strašne ma zrichtoval. V tej škole totiž trénovali boxeri z Lokomotívy. A potom ma zavolali, aby som tam začal chodiť trénovať, že mu to raz možno vrátim.“[23]

22 Viceník K.: Fotografia STANISLVA PEKÁRA. Československá fotografie, 1977, č. 11, s 500.
23 Drevická M.: Premeny Stana Pekára , Gong , 2005, č. 5, s.8.

„V boxe si bol ambiciózny?“ „Tam som bol krok od olympiády.“

„Vraj, si mal boxovať s Muhammadom Allim ?.“

„To občas hovorievam pri pive. Muhammad mal šťastie, že som nešiel, lebo v mojej váhe bol olympijským víťazom…. Ja som v tom boxe dosiahol dosť, si myslím, veľmi veľa. Napriek tomu, že na začiatku kariéry som si zlomil palec.

„Ako sa ti to stalo ?“

„Pri zápase, samozrejme, a ešte k tomu ja som spravil veľkú službu nášmu manšaftu, keď som nastúpil, lebo ja som mal výron v kotníku. V piatok sa mi to stalo a v nedeľu som mal zápas na Slovane. Ja som bol úplný bažant, mal som 18 rokov, a majster SR už stál v ringu, ja som pomaly kráčal, tak lemplácky som kráčal, nemohol som ináč, obecenstvo ma vypískalo, ešte ma nepoznali, to bolo vlastné obecenstvo. Došiel som do ringu. Začal zápas. Tak som sa postavil a stál som, on behal, ja som mal behať, a celé 1. kolo som boxoval. Vyhral som prvé kolo, a že nech skúsim druhé. V druhom som si zlomil ten palec, ale tréner ma nechal boxovať, hovorím mám zlomený palec. Vraj neexistuje a že vyhlásime tretie kolo. Hovorím, že strašne ma to bolí, tak že aby som nebil do hlavy, ale do brucha chacha, to bol tréner, proste vedel vyžmýkať, bol dobrý, ale bezcitný, vyžmýkal, čo potreboval. Tak som vyhral zápas so zlomeninou.

2.2.2. Ubytovňa (1975) a iné cykly z roku 1975

Presnejší tvar pre formu svojho fotografického rozprávania dáva Pekár vo svojich ďalších cykloch z roku 1975, a to v cykle Ubytovňa, ktorý obsahuje aj samostatný súbor Fotografie na želanie (1975), **„**kde volí postup významne obrodzujúci tradíciu dokumentárnej fotografie. Autor prenecháva réžiu snímky portrétovaným ženám, ktoré samy seba štylizujú do úloh zvodkýň či takmer filmových hviezd, jeho úloha sa obmedzuje zdanlivo len na technické spracovanie záberu.

Pritom rozhodujúci pre hodnotu cyklu je kontrast medzi schátralosťou internátneho prostredia a veľkosťou sna, ktorý sála z každého seba predvádzania“[24]

24 Hrabušický A., Macek V.: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 – 2000 / MODERNA – POSTMODERNA - POSTFOTOGRAFIA, Slovenská národná galéria, Bratislava 2001, s. 244.

Vzniká tak nový typ fotografie, nový typ vizuálnej informácie, ktorá svojou vecnosťou a strohosťou vyvoláva pocit nenaplnenia a prázdnoty, presne ten pocit, aký majú fotografované ženy počas víkendových voľných dní, keď nemôžu ísť domov – sú to robotníčky z Poľska, které pracovaly v Jablonci nad Nisou.



Ubytovňa. 1975

V sérií portrétov na Želanie tento pocit logicky vyúsťuje do sebairónie. Fotografované dievčatá majú chuť na recesiu, ktorú Pekár prijal a vznikli tak snímky prekvapujúcej ľudskej pravdivosti. V istom zmysle sú Pekárove „fotografie na želanie“ psychologickou sondou do vnútra človeka, jednotlivca, ale súčasne i celej spoločnosti, v ktorej jednotlivec žije.



Fotografie na želanie. 1975

„Ako vznikol súbor Ubytovňa?“

„Svokra tam robila správkyňu, boli tam dievčatá z Poľska, mladé baby a pracovali v Jablonci ako brusičky skla a my sme tam išli s rodinou na zimné prázdniny, alebo neviem proste ako to bolo, či to boli prázdniny, proste sme tam išli a ja som bral foťák a vybavenie, lebo som sa tešil, že baby, že to si zafotím tam, nebudem sa nudiť ten týždeň, no a baby zase čakali, že ja tam prídem. A keď som prišiel, bolo tam 7 dievčat, to bolo všetko. A také primitívne baby to boli, mali tam pingpongový stôl a padla im sieťka, tak už to neopravili. Mali telkáč, vypadla im anténa, nechali tak, proste oni tam mali dobré vybavenie, ako začiatočné, ale sa im niečo pokazilo, tak to neopravovali. Ich život pozostával z toho, že ich svokra ráno o štvrtej, o piatej zobudila. Išli na vlak do Jablonca. Ony bývali v takej dedinke v takom kaštieli, to bola ako ubytovňa, bývalý kaštieľ a potom prišli domov a spali zase, alebo dospávali, potom si prali nohavičky, kecali a pobehovali tam v nohavičkách a takých košieľkach a takto všelijako. Mňa to ani nebavilo fotiť, žiadna nebola taká nejaká pohledná a potom svokra na druhý deň hovorí, že baby sa pýtajú, prečo ich nefotím. Tak zobral som fľašu, ako víno, som tam išiel k nim, na dvoch izbách bývali, tak som išiel do jednej izby, som otvoril víno, sme vypili niečo, tak im hovorím, že im spravím fotografie, tak ako chcú, akože by domov poslali frajerom, ale že ja si chcem tiež nafotiť niečo pre seba. Tak som pre seba nafotil, akože taký život na ubytovni, takže keď tam prídem, nech si ma nevšímajú, nech ďalej robia to čo by robili, keby som tam absolútne nebol.“

Pekár hodnotí tento cyklus najvyššie z celej svojej tvorby. Jeho filozofiu zobrazovania všedného bez príkras skutočnosti sa mu práve v tomto cykle podarilo dotiahnuť takmer k dokonalosti. V tej dobe to bol v slovenskej fotografii nový prvok, ktorý prispel ku zmene pohľadu na dokumentárnu fotografiu dovtedy zaznávanú. Neskôr podobné prvky začali vo svojej tvorbe využívať mnohí fotografi. Spomeniem napríklad Jána Štrbu, Mira Pokorného či Ľuba Stacha.

V cykle **Záhorácke slávnosti** podáva obraz spoločnosti na prahu konzumného myslenia a zároveň obraz rubu masového zhromažďovania sa.



Záhorácke slávnosti. 1975

V tom istom roku vytvoril fotografiu, kde prvýkrát zadefinoval a uviedol do fotografickej praxe termín „Totálna fotografia“.

Ide o snímku „**Piknik**“, kde môžeme pozorovať tzv. „totálnu fotografiu“, tzn., „že na vizuálnu informáciu má byť využité maximum plochy fotografie, tak aby jeden záber obsahoval viacero potencionálnych fotografií. Zároveň však pri všetkej zhustenosti deja a rôznych situácií má byť všetko jasne čitateľné a zrozumiteľné. Pri tejto komplementarite dejových situácií sústredených v jednom zábere, prestáva prirodzene platiť princíp rozhodujúceho okamihu, známy z humanistickej fotografie. Jednotlivý záber tak pozostáva zo súčtu nerozhodujúcich okamihov, v ktorých zhustená vizuálna informácia je dôležitejšia ako prípadná fotografická pointa.“[25]

25 Katalóg k výstave: Stano .Pekár : Fotografie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, Galéria fotografie Profil, FOTOFO, Bratislava 2004, s. 2.

„Pekár používa pre svoj smer označenie totálna fotografia, čím chce povedať, že je na nej všetko (všetko podstatné), že je to fotografia, ktorá nenúti diváka, aby vnímal len autorom stvárnený detail alebo jednu stránku javu, ale zobrazuje celok z mnohých strán a poskytuje možnosť vybrať si z totality to, čo diváka zaujíma. Ide o obraz, ktorý nechce byť totálne zmanipulovanou skutočnosťou, ale záznam približujúci sa čím viac autentickej skutočnosti. Preto sa nezameriava na tzv. vrcholné okamihy, vrcholné z aktuálneho hľadiska, usiluje o všeobecnosť. Neohuruje, konštatuje. Vytvára dokument.“[26]



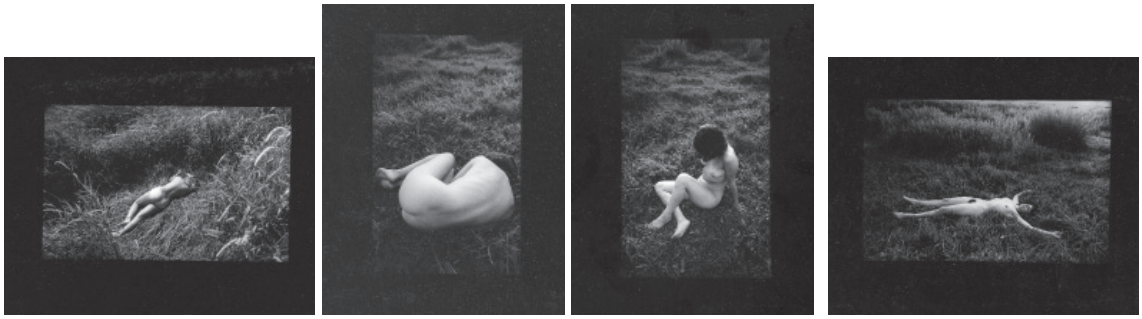
Piknik. 1975

„Fotil som najmä svojich kamarátov pri rôznych, najmä neformálnych posedeniach. Aby bol dokument kompletný a pravdivý, museli byť na fotke všetci, vrátane fotografa, teda mňa. Vymyslel som termín „totálna fotografia“, ktorý sa vo fotografickej branži ujal.“ [27]

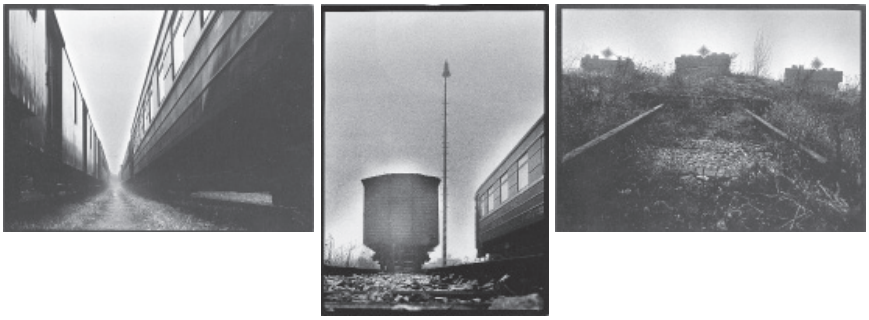
Keďže Pekár bol vždy nespútaný, slobodný človek prejavovalo sa to nie len v jeho živote, ale aj v jeho tvorbe. Miloval ženy a tie milovali jeho. A tak im prirodzene ich náklonnosť vracal najlepšie ako vedel a aj fotkami. Popri svojich vážnych cykloch vytvoril aj niekoľko súborov aktov, ktoré v ničom nezaostávajú za „umeleckými“ počinmi špecialistov tej doby.

26 Vorobjov V.: Výtvarník a fotograf Stanislav Pekár, Výtvarníctvo fotografia, film 1976, č 7. s. 156.
27 Drevická M.: Premeny Stana Pekára, Gong, 2005, č. 5, s. 9.

Ako vedľajší produkt, fotografických putovaní za aktami, vznikli súbory Vagóny a Fľaše ktoré Stanovi slúžil ako alibi pred manželkou.



Akty. Okolo 1974



Vagony. Okolol 1974



Flaše. Okolo 1974

Pekár bol nielen neúnavným účastníkom ale aj organizátorom najrôznejších akcii súvisiacich s fotografiou. Spoluorganizoval fotografické akcie od happeningové typu ako napr. „fotografovačka“ až po vážne stretnutia najvýznamnejších fotografov a kritikov tej doby na Mlyne v Studienke.

2.2.3. Fotografovačka

„Takú akciu som zažil, že „Fotografovačka“. To je niečo ako guľovačka. Chodili sme obyčajne na Železnú studničku alebo pod Kobylu. Tam niekde sme si vyhradili priestor, špagátom, takých 20 x 20 metrov povedzme, do jedného rohu sme dali foťáky, vedľa film a z druhého rohu sme štartovali. Boli sme desiati, každý mal číslo na chrbte alebo napredu, proste bol očíslovaný. Teraz sme vošli, sme sa rozbehli k foťákom, založili film a hneď sme mali fotiť tých druhých. Keď som nafotil niekomu číslo, tak som mal bod. Celá hra trvala asi päť minút. Veľká sranda to bola, šialene sme behali, robili kotrmelce, aby nebolo vidieť číslo, no a potom sme vyvolali filmy, a spočítalo sa koľko bodovalo ktoré číslo. A kto mal najmenej zásahov a najviac bodov strelil, tak ten vyhral.“



Fotografovačka. Okolo 1979

2.2.4. Fotografické sympózium Mlyn na Rudave v roku 1979

S nápadom zorganizovať stretnutie fotografov prišiel Klaudius Viceník, ktorý sa stal jeho hlavným organizátorom. Sympózium trvalo dva dni od 25. do 26. augusta 1979. Zúčastnili sa na ňom poprední fotografi a teoretici fotografie zo Slovenska a Čiech. Menovite Vladimír Birgus, Antonín Dufek, Petr Klimpl, Ondrej Nosál, Anton Sládek, Ľubo Stacho, Ján Štrba, Klaudius Viceník, Vladimír Vorobjov a Stano Pekár.



Účastníci sympozia na Mlyne. Studienka. 1979

Program sympózia bol pestrý, okrem premietania diapozitívov na jazere a prednášok teoretikov fotografie mal každý autor priestor na prezentáciu portfólia. Na záver sympózia sa konala improvizovaná výstava.

2.2.5. Dôchodcovia a Stretnutie štyridsiatnikov

Pekárova tvorba koncom 70. rokov nepokračuje v dokumentaristickom portréte jednotlivca i keď ho tento smer naďalej zaujímal, ale začína snímať skupiny ľudí, ktorí sa zišli na rodinnom stretnutí, na výročie maturity alebo na stretnutí rodákov.

V súboroch **Dôchodcovia** (1977) a **Stretnutie štyridsiatnikov** v Uníne (1978) Pekár „inscenuje svoje postavy uprostred nahromadených naturálnych rekvizít. Vznikajú tak snímky plné nenápadného humoru s patričnou vizuálnou pointou, teda s niečím, čomu sa Pekár vo svojich raných prácach vyhýbal.“[28]



Dôchodcovia. 1977

Pekár zachádza do extrému tým, že nezáleží tak na fotografovi, na jeho „majstrovstve v ovládaní fotoaparátu, ako na schopnosti úplne bezprostredne vnímať všetko okolo seba. Teda nielen vlastný objekt, ale napríklad aj rituál, ktorému sa tento podvoľuje pri snímaní. Jeho fotografie a fotografovaní sú rúhaním sa v „chráme“ fotografie iba pre toho, kto sa sústreďuje na salónové umenie. Pekárova séria vhodne rozhojňuje to, čo je typické pre živú fotografiu, podáva priame a pritom bohaté, nezjednodušené svedectvo o angažovanom zobrazovaní skutočnosti.“[29]

„Keď pozeráš v telke hokej, tak keď to budeme pozerať my dvaja, alebo s hocikým, to je jedno, tak po zápase sa budeme baviť len o hokeji, aký bol atď. Nikoho nenapadne, že tam ten hokej musel niekto kamerovať. Keď sme spomenuli kameramana, to už je zlé. Z toho dôvodu, že kameramana spomenieš len vtedy, keď nezachytil gól, lebo tam si všímal niečo v obecenstve, niečo blbo spravil, alebo keď niečo spravil veľmi dobre, tam

28 Katalóg k výstave: Stano Pekár : Fotografie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, Galéria fotografie Profil, FOTOFO, Bratislava 2004, s. 2.

29 Vorobjov V.: Hodnotná celoslovenská konfrontácia, Výtvarníctvo, fotografia, film , 1979. č. 4, :s. 85.

trebárs bude behať nahá žena po ihrisku, keď nepadne gól, tak dobre, v poriadku, ale nie je to už o futbale. A takisto dokument musí byť taký, že nemáš vnímať toho fotografa, ale to, čo sa deje na tej fotografii, alebo čo chce tá fotka povedať.“[30]

V súbore **Stretnutie štyridsiatnikov** ukazuje kamarátov z detstva a zo školských lavíc. „Fotografovanie pamätnej udalosti. Ide o súbor štyroch úplne konvenčných pamiatkových fotografií, ktoré iste pobúria všetkých vyznávačov „vysokej“ umeleckej fotografie. Ak však pripustíme, že nie je rozhodujúci spôsob vyjadrenia, ale jeho význam, zistíme, že sa Pekárovi podarilo nájsť hlbšiu dobovú výpoveď o ľuďoch, ich živote a myslení, než sa o to pokúšajú mnohé obrazovo symbolizované a častým opakovaním vyprázdnené prejavy.“[31]



Stretnutie štyridsiatnikov v Uníne. 1978

V Pekárových fotografiách sa veľmi často objavuje množstvo nahromadených objektov – ľudí aj predmetov. „Napriek jeho záujmu o nanajvýš súčasné témy je v nich niečo paradoxne staromajstrovské. Využitím skupinového portrétu, nahromadených vizuálne šťavnatých rekvizít pripomínajú v niečom diela neskorej benátskej a holandskej žánrovej maľby z obdobia manierizmu a baroka. K tomu patrí aj motív kryptoportrétu (skrytého autoportrétu). Podobne ako na obrazoch starých majstrov sa autor sám rád včleňuje do skupinových autoportrétov, alebo vôbec snímok plných ľudského hemženia.“ [32]

„Ako vznikla séria štyridsiatnici?“

„Keď som mal 40 rokov pozvali ma na dedinu, kde som sa narodil. Celý ten ročník tam pozvali a spravili veľké tablo. Na národnom výbore sme dostali ocenenie. Tak nám venovalo JRD prasa, proste veľká paráda, to bol akože silný ročník, a ja som tam fotil, akože fotograf, tak nastúpili sme všetci, som to vymeral. Dal som niekomu foťák a odfotil nás, to bolo aj s rodinou, ako s manželkami, , takže už som bol na jednej fotke. Potom, že baby samotné, tak som ich odfotil, potom, že chlapi samotní, tak nás odfotili a bol som na dvoch fotkách.

30 Rozhovor so Stanom Pekárom, dňa 12. júla 2005.
31 Vorobjov V.: Hodnotná celoslovenská konfrontácia, Výtvarníctvo, fotografia, film , 1979. č. 4, s. 85.
32 Vadovický J.: Rozhovor so Stanislavom Pekárom, Výtvarníctvo fotografia film, 1987, č. 3., s. 16.

Na celoslovenskej súťaži Amfo a dia foto som potom za ten súbor dostal prvú cenu. Tuším v Košiciach to bolo. A potom v Bardejove, v tých kúpeľoch sme mali seminár a tam ma napadli, že ako môžem mať cenu za niečo, čo som vôbec nefotil, keďže som na dvoch fotografiách. Ja im hovorím: „Tak viete, teraz taký nový štýl zavádzam, že ja mám viacej fotografov, rozdám im aparáty, poviem zhruba čo majú fotiť. Potom vyberiem najlepšie fotky, podpíšem ich a dostanem cenu.

No proste som si robil srandu, ale dokument som bral smrteľne vážne. Nikdy som sa tým však nevystatoval, jednoducho som robil veci, ktoré ma silne zaujímali.“

2.2.6. Dievčatá od Rudavy alias Cigošky

Fotoaparát nosil stále pri sebe. Či šiel bratislavskými ulicami, alebo sa túlal po záhorských lesoch neďaleko jeho mlyna v Studienke, bol pripravený stlačiť spúšť.

Súbor **Dievčatá od Rudavy z roku 1976** ktorý Stano nazýva **„Cigošky“** vznikol vďaka Stanovej pripravenosti. „...som sa vracal na mlyn a v jazere som uvidel kočky ako tam blbnú. Keď ma zbadali prestali, tak som išiel za nimi, pokecali sme a znova som ich rozparádil. Fotil som ich asi hodinu, to bolo všetko“ .



Dievčatá od Rudavy. 1976

2.2.7. Diskotéka 1977



Diskotéka. 1977

2.3. Pekárove cykly 80 rokov

2.3.1. Fotoklub PKO

V 80. rokoch sa Pekárovi už nepodarilo dosiahnuť úroveň jeho najlepších prác a prekonať samého seba. Napriek tomu si Pekár za svojimi prácami aj z tohto obdobia pevne stojí. Začnime sériou ktorá vznikla tak trochu z povinnosti, súbor o tanečníkoch z klubu spoločenských tancov v PKO.

PKO bol sponzor rovnomenného fotoklubu, ktorého členom bol aj Pekár. PKO poskytovalo priestory na stretávanie, na výstavy, platili foto materiál. Členovia fotoklubu mali voľný vstup na všetky podujatia do „PÉKÁČA“, ale za to museli nejaké akcie nafotiť.

„Jednou z takých akcií bol Dunajský pohár, alebo majstrovstvá Bratislavy v spoločenskom tanci. Padlo to na mňa, tak som to išiel nafotiť. Došiel som omylom o deň skôr, trénovali práve, a keď som tam bol, tak som sa porozprával s ich šéfom Ďurom Komorom, akože, keď už som tu, tak nafotím také aké to je. Tak vznikol môj súbor Klub spoločenských tancov PKO“



Dunajský pohár. 1981

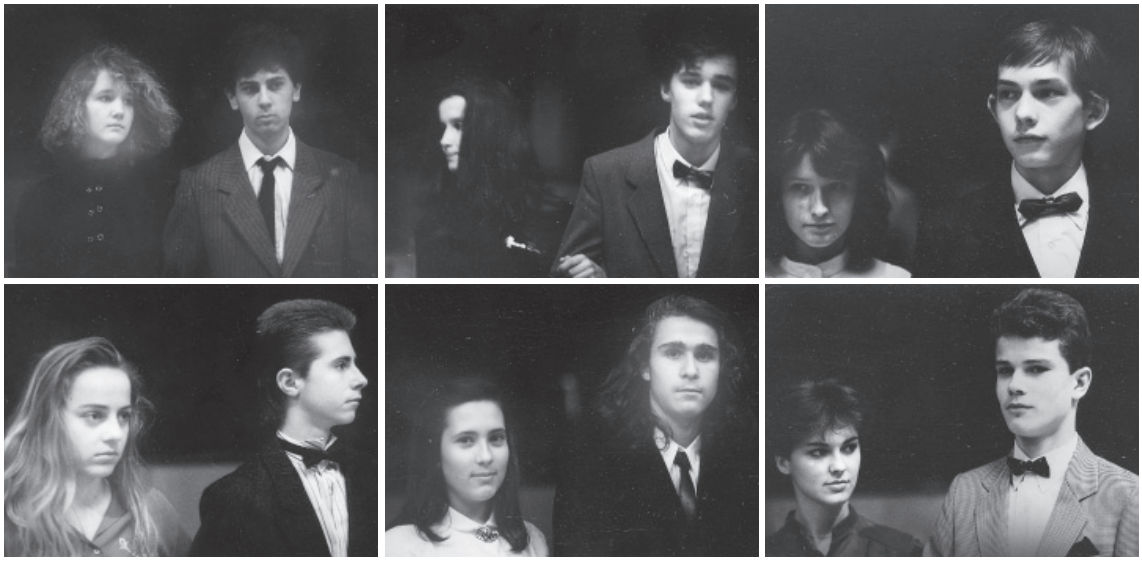
„Povedz mi niečo o fotoklube PKO.“

„ To bolo takto, že tento fotoklub, boli tam samí starí fotri, ktorí, niečo dokázali, boli členovia Slovenského zväzu fotografov, predsedovia zväzu atď., ale oni keď niečo dokázali, tak na tom zostali, zvyšok išiel ďalej a oni zostali na tom, čo dokázali. Že proste zostali pri tom a si mysleli, akí sú dobrí. Vorobjov tomu hovoril, že „klub chválenkárov“

Možno práve z tohto dôvodu neskôr založil **Fotoklub Q (1986)**, ktorého najvýraznejšími členmi boli Juraj Bartoš, Miroslav Pokorný, Rudolf Sikora, Ján Štrba, Klaudius Viceník a Vladimír Vorobjov. Cieľom fotoklubu bolo dať dokopy dobrých fotografov, ktorý by tvorili základ pre začiatočnú činnosť. Nejednalo sa len o nejaký malý fotokrúžok, ale o aktívny dlhodobo pracujúci klub s aktívnymi fotografmi.

Činnosť fotoklubu bola zameraná na akcie pre odbornú verejnosť formou prednášok, premietaním diapozitívov, živej besedy s odborníkmi, navštevovanie výstav, usporadúvanie výstav členov klubu nielen na domácej pôde a „nezabudli sme ani na kvalitatívny rast menej skúsených fotografov. V tejto oblasti vzdelávania a výchovy budeme odborne pristupovať k členom klubu a starať sa o zvyšovanie kvalitatívnej úrovne rôznymi formami. Budú to napríklad pravidelné stretnutia vo fotokomore, kde môžu členovia nášho fotoklubu získať hlbšie praktické skúsenosti.“[33]

Ďalší zaujímavý cyklus z tanečného prostredia sú portréty mladých dvojíc počas výučby v tanečnej škole PKO. Pekárovi sa tu podarilo zachytiť pochmúrnu atmosféru „venčekov“ cez neistotu zračiacu sa v tvárach mladých párov.



Tanečná škola. 1987

Využil pri tom podobný princíp práce z detailom tváre, aký použil Ondrej Nosál v jeho konceptuálnom cykle z roku 1982 „Dvanásť mužov na tri metre od seba“ kde počas prvomájovej manifestácie snímal zblízka vojakov, ktorí tvorili ochranný kordón, rozdeľujúci dva prúdy sprievodu. Boli to vojaci základnej prezenčnej služby a táto úloha im zjavne nesedela. Vznikol tak pravidelný sled chvíľkových portrétov, ktoré vystihujú väčšinou nie veľmi príjemné pocity mladých mužov. [34]

Ondrej Nosál člen fotoklubu Q, ktorého Stano Pekár zakladateľ fotoklubu Q, považuje za najlepšieho bratislavského fotografa tej generácie, (s úsmevom dodáva, že hneď po ňom,) predstavoval akýsi protipól k Pekárovi v prístupe k fotografii. Vždy sa snažil okrem priamočiarej častokrát až skratkovitej výpovede aj o technickú dokonalosť zväčšenín a zakomponovanie fotografie do graficky atraktívneho celku. Nosáľ bol puntičkár v každom detaile. Svoje fotografie starostlivo komponoval do konceptuálnych,

33 Hrabušický A.., Hanáková P.: STRATENÝ ČAS? Slovensko 1969 – 1989 v dokumentárnej fotografii, Slovenská národná galéria, Bratislava 2007, s.13

34 Vadovický J.: Rozhovor so Stanislavom Pekárom, Výtvarníctvo fotografia film, 1987, č. 3., s. 16.

vopred vytvorených schém, čiže oveľa menej ako Pekár sa spoliehal v tvorbe na prvok náhody, alebo inak povedané tvoril menej intuitívne. Denne si viedol svoje fotografické záznamy, ktoré poctivo zapisoval do jedného zošita za druhým a tak je tomu podľa Pekárovho tvrdenia do dnes.

2.3.2. Na trhu

Ďalší známy súbor, ktorý bol prijímaný trochu protichodne je cyklus „Na trhu".

Sám Pekár ho hodnotí ako oddychovú fotografiu. Priznáva minimálny fotografický aj myšlienkový vklad. Vysoko však hodnotí fakt, že práve vďaka tomuto zjednodušenému prístupu sa mu podarilo zachytiť realitu tej doby. A to bolo práve cieľom. Pekár pripomína, že nechcel ukazovať aký je dobrý fotograf, ale ako to naozaj bolo.



Na trhu. Bratislava. 1982

2.3.3. Strelnice

„Súbor „Strelnice“ bol naopak prijatý lepšie. Ako vznikol ?“

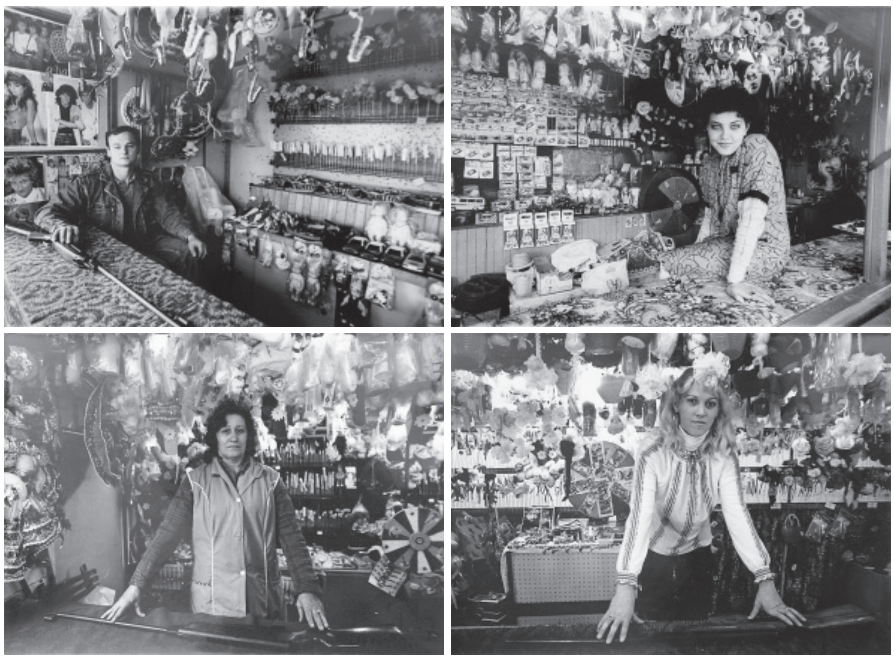
To som nafotil behom jedného dňa.“

„Celý ten cyklus?“

„To bolo takým spôsobom, že to som vtedy fotil pre Svet socializmu.“

„To si mal objednávku, kšeft od Sveta socializmu? “

„Áno, ale nie na Strelnice. Ja som mal fotiť oslavy 9. mája v Petržalke. Taký lejak bol, ja som bol našťastie autom, strašný lejak. Do Petržalky nikto neprišiel. Títo komedianti tam mali rozložené veci, tak som chodil, som sa bavil s nimi a hovoril som, že keď nikto nepríde, tak to aspoň nafotíme. A ešte pršalo, stále pršalo, mal som parazól zastrčený za chrbtom, za kabátom, s mojou druhou ženou. Ešte nebola moja druhá žena vtedy, takže ona mi trochu pomáhala držať parazól. Ja som sa s nimi bavil a popri tom ich fotil, proste takú filozofiu som mal“



Strelnice. Bratislava. 1982

2.3.4. Sídlisko

Začiatkom 80. rokov sa Pekár stal obyvateľom novo vznikajúceho sídliska. Keďže jeho večným námetom bolo všetko čo ho obklopovalo a programovo fotil výlučne témy úzko späté s jeho životom, mohol vzniknúť súbor ukazujúci vtedajšiu kultúru bývania na rodiacich sa sídliskách, ktoré boli očividne predčasne odovzdané do užívania prevažne mladým rodinám.



Sídlisko. Bratislava. Okolo 1980

2.3.5. Pohreb

Ako kronikár života svojich blízkych zdokumentoval v roku 1983 poslednú rozlúčku so svokrou. Ide o málo známy súbor ktorý, svojou formou napĺňa viac kritéria klasickej fotoreportáže ako iné Pekárové súbory, ale svojou priamočiarosťou a nadhľadom v ničom nezaostáva za ostatnými známejšími súbormi.



Pohreb. Unín.1983

2.3.6. Zabíjačka

O rok neskôr zaznamenal podobným spôsobom iné rodinné stretnutie.



Zabíjačka. Unín. 1984

2.3.7. Horizont

Polovici 80. rokov sa Pekár vrátil k svojej prvotnej téme a znovu sa vybral do bratislavských ulíc. Tento krát prišiel vyzbrojený aparátom Horizont umožňujúcim snímať panoramatické zábery. Týmto netradičným no populárnym formátom pracoval približne tri roky a vytvoril možno zaujímavý súbor, no z neznámych príčin archív z tohto obdobia obsahoval len asi 10 filmov. V tej dobe podobné snímky vytváral aj ostravský fotograf Jiři Kudělka.



Ulica. Bratislava 1983- 1986

Od polovice 80. rokov Pekárove cykly strácajú na naliehavosti a je z nich cítiť, že na pomyselnej miske váh začína prevažovať láska ku drevu, ktorá ho sprevádzala celý život. Zrejme si uvedomil, že fotografiou už povedal všetko podstatné a tak sa naplno, s obrovským nadšením ponára do tajov rezbárskeho umenia. Tak ako najprv v boxe neskôr vo fotografii nakoniec aj v rezbárstve sa mu podarilo dosiahnuť vysokú úroveň tvorby prekračujúcu amatérske prostredie v ktorom sa pohyboval.

Pri svojej tvorbe používa väčšinou drevo, ktoré nie je priemyselne spracované, odpad – ako konáre zo spíleného stromu a podobne. Keď s ním pracuje, snaží sa zachovávať pôvodný tvar konkrétneho kusu dreva a vytvoriť čo najmenej odpadu. Tento jeho spôsob tvorby sa označuje ako „eko-dizajn."

„Niektoré moje veci pripomínajú africké domorodé umenie. Mal som pár takýchto kúskov v ÚĽUVe. A raz mi jeden „odborník", ktorý sám nevie nič, ale rád zhadzuje druhých, hovorí, že to čo vystavujem robia v Afrike, že tam bol minulý týždeň. A ja na to – to je šialené. Tak si to predstavte, len pred troma mesiacmi tu boli nejakí Afričania, a už to tam robia.

Založil SPOROFA – Spoločnosť rozvinutej fantázie, ktorá dnes združuje asi 18 výtvarníkov rôznych vekových kategórií. „Máme poriadne nabitý program, sedem výstav do roka. Občas chodíme vystavovať na rôzne zaujímavé akcie. A na chate, ktorú mám spolu s bratom v Studienke, každý rok poriadame výtvarné sympóziá.

Sú neoficiálne. Chata je v lete dva týždne otvorená pre každého umelca. Výtvarníci si tam robia čo chcú, pravidlá neexistujú. Nič z toho, čo za ten čas vytvoria, tam nemusia nechať. Platia len stravu. Jedinou podmienkou je hodina brigády venovaná chate.

2.3.8. Pokračovateľ Pekárovej fotografickej tradície.

Na fotografickú tvorbu, však nikdy nezanevrel. Sporadicky v nej pokračuje do dnes. Do tajov „Pekárovskej fotografickej tradície" zasvätil aj svoju manželku Helenu Imrichovú, ktorá ako jedna z mála slovenských fotografov úspešne zdokumentovala revolučný rok 1989. Bol to rok vrcholnej tvorby Heleny Imrichovej po ktorom sa tvorivo odmlčala. Napriek krátkemu pôsobeniu sa jej podarilo zapísať do dejín slovenskej fotografie.

Fotografický cyklus výjavov zo šatne ženského hádzanárskeho družstva **Po víťaznom zápase** 1989 akoby vznikol na základe príslovia „Kam čert [Pekár] nemôže, pošle ženu". Zábery s perspektívnymi priehľadmi cez dve miestnosti (prezliekáreň a umyváreň) majú v sebe opäť niečo staromajstrovské – pripomínajú Ingresove

Turecké kúpele alebo Degasove pastely baletiek v šatniach – a zároveň niečo veľmi súčasné. [35]



Helena Imrichova. Po víťaznom zápase. 1989

Od Imrichovej pochádzajú aj jedny z mála vydarených snímok z prípravy a priebehu manifestácii počas novembra 1989.

Zachytila aj pamätný pochod na Hainburg a hraničné zátarasy práve vtedy, keď nastal čas ich demontáže.

Súbor z revolučných dní novembra 1989 akoby tvorila z lásky ku Stanovi, ktorý bol v tom čase po operácii a sám sa nemohol vybrať do ulíc. Stano sa stal „len“ koordinátorom tohto ich spoločného projektu. Zatiaľ čo Helena zaznamenávala dianie v uliciach, Stano opatroval ich nedávno narodenú dcéru, sledoval spravodajstvo a rozmýšľal kam ženu pošle fotiť na druhý deň.



Helena Imrichová. Nežná revolúcia. 1989

35 Hrabušický A., Hanáková P.: STRATENÝ ČAS? Slovensko 1969 – 1989 v dokumentárnej fotografii, Slovenská národná galéria, Bratislava 2007, s. 17

3. Záver

Pekár v priebehu svojho fotografického života spracoval množstvo tém. Spoločnou črtou všetkých je, že sa im na rozdiel od iných dokumentaristov nevenoval dlhodobo. „Nikdy cielene nechodil za fotografiou, za atrakciou, „za motívom“. Vždy fotil tam, kde bol „z iných dôvodov“ (a mal pri sebe fotoaparát), v svojich prostrediach, „medzi svojimi“: ako boxer medzi boxermi, Záhorák medzi Záhorákmi, dôchodca medzi dôchodcami... Vždy tam, kde sa cítil dobre a chcel a dokázal túto skúsenosť ľudskej spolupatričnosti fotograficky sprostredkovať.“ [36]

Väčšina jeho cyklov, aj odbornou kritikou vysoko hodnotených vznikla v priebehu jedného dňa. Nemal potrebu skúmať a analyzovať spoločenské javy. Mal len chuť, vôľu a dar citlivo zaznamenávať všetko čo tvorilo jeho život. Fotil veci, ktoré ešte neboli nafotené. Témy ktoré mal možnosť fotiť každý no pre iných fotografov sa zdali byť nezaujímavé. Bol zástancom nerozhodujúceho okamihu.

Stano Pekár je stálica nielen medzi neprofesionálnymi výtvarníkmi, ale i stálicou v postoji k spoločenskému životu. „Obraz súčasníka ako ho vo svojej tvorbe predkladá Stanislav Pekár, je skôr skeptický ako optimistický. Nežiari z neho jasavá hrdosť, ale zasa ani neťaží pesimizmom. Pekár odhaľuje nepríjemné pravdy, no vie sa pritom usmiať a aj keď je to úsmev uštipačný, oslobodzuje a prináša dôveru. Nezatvára dvere bez nádeje.“ [37]

Aj keď sa príležitostne venoval témam, ktoré mohli „vyznieť sociálno-kriticky a ktoré v rôznej miere odhaľovali osamotenosť jedinca v skupine alebo v dave, predvádzali teda príznačné témy umenia sedemdesiatych – osemdesiatych rokov, v jeho snímkach predsa len dominuje akýsi barokový dynamizmus a vitalizmus. Svedčia o radosti zo života, ktorú možno nájsť aj v úpadkovej dobe.“ [38]

„Čo očakávaš od fotografie, keď sa ťa môžem takto na záver spýtať, alebo lepšie, čo si očakával keď si začínal?“

„No, vtedy, to máš také skoro moje vyznanie. Ja som si proste chcel dokázať, že čo viem, čo dokážem spraviť, alebo či sa dokážem zamontovať do skupiny ľudí, ktorí niečo vedia, či ma budú brať. Keď som začal fotiť, skončil som s boxom. V boxe som bol jednička v republike, keď som bol na špici, tak som bol všade uznávaný. Ja som bol zvyknutý proste na to, byť na špici a tú fotku som spočiatku robil pre zábavu. Ale som súťaživý typ a chcel som sa umiestniť aj vo fotke. Podarilo sa mi to s výtvarnou fotkou. Ale potom prišla konsolidácia a výtvarná fotka prestala byť zaujímavá. Musel

36 Hanáková P. : Stano Pekár – Retrospektíva, Kurátorský text k výstave v Stredoeurópsko dome fotografie, Bratislava 2009
37 Hlaváč Ľ.: Autorské profily fotografickej tvorby II., Osvetový ústav Bratislava 1984, s. 45.
38 Katalóg k výstave: Stano Pekár : Fotografie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, Galéria fotografie Profil, FOTOFO, Bratislava 2004, s. 2.

som uvažovať, že čo fotiť, ako fotiť, prečo, začo, načo. Oťukal som to zo všetkých strán, no a prišiel som na to, že budem fotiť rodinu, kamarátov, moje okolie“

Je dôležité byť na špici?

No asi z toho dôvodu, ale ani nie, že byť na špici, ale robiť niečo, čo nerobia druhí. A to súvisí s tým, že potom si na špici. Proste nefotím to, čo fotil niekto druhý, pre koho by to malo význam? Aby som dokázal, že to viem tiež? To nepotrebujem.

„Myslím si, že keď človek niečo robí, alebo tvorí, mal by si to aspoň pre seba zdôvodniť. Mal by si aspoň čiastočne vedieť zodpovedať na otázku: Prečo? Pre koho? Aký to má význam, hodnotu? Toto ma napadlo pred nejakou dobou (3 – 4 roky). A prestal som fotografovať, nenachádzajúc odpoveď. Po asi dvojročnej prestávke som sa uspokojil s tým, že veď stačí, keď sa robia fotografie len tak na pamiatku, pre spomienku. Nechodím za „veľkými fotografiami“. Fotografujem tam, kde sa práve nachádzam z dôvodu iného. Moje fotografie majú určitý význam a hodnotu pre zúčastnených (väčšinou mojich priateľov) a pre mňa, to môžem tvrdiť, a naviac, ak sú „dobré“, tak nájdu aj širšie uplatnenie, dúfam. Preto sa snažím, aby boli čo najviac pravdivé. To znamená, že sa pokúšam o nezaujaté stanovisko, aj keď viem, že nie je možné, objektívny pohľad na skutočnosť a pod. Vyhýbam sa módnosti a „efektným“ záberom. Chcem fotografovať človeka takého, akým je. Som si vedomý toho, že je to ťažké.

Nazdávam sa, že ak výpoveď človeka má mať nejakú hodnotu pre jedinca, pre ľudstvo, pre budúce generácie, musí byť úprimná a pravdivá. A pre fotografa to platí dvojnásobne, t. j. sám má byť taký a vybrať si aj také objekty, alebo okamihy. Mať určitý názor na veci, konfrontovať ho s názormi mysliacich ľudí, byť širšie rozhľadený, byť filozofom.“ [39]

39 Rozhovor so Stanom Pekárom, dňa 2. 9. 2005.

Zoznam použitej literatúry

[1] Birgus V., Pospěch T., Tenkrát na Východě, Kant, Praha 2009.
[2] Birgus, V.: Heslo Oči. In: Encyklopedie českých a slovenských fotografů, ASCO, Praha 1993.
[3] Čiljak J., Slovak foto 3, Vydavateľstvo Osveta, Martin 1986.
[4] Drevická M.: Premeny Stana Pekára. Gong 2005, č. 5.
[5] Hanákova P., Hrabušický A., STRATENÝ ČAS? Slovensko 1969 - 1989 v dokumentárnej fotografii, Slovenská národná galéria, Bratislava 2007
[6] Hlaváč Ľ.: Autorské profily fotografickej tvorby II. Osvetový ústav Bratislava 1984.
[7] Hlaváč, Ľ.: Dejiny slovenskej fotografie. Vydavateľstvo Osveta, Martin 1989.
[8] Hrabušický, A.– Pauer, M.: Martin Martinček. FOTOFO, Bratislava 2000.
[9] Hrabušický A., Macek V.: Slovenská fotografia 1925 – 2000
[10] Slovenská národná galéria, Bratislava 2001.
[11] Macek V.: Slovenská fotografia 60. rokov. Vydavateľstvo Osveta, Martin, 1990.
[12] Miklas M.: Anton Podstrasky, Kronikár života, Bakalárska diplomová práca, Slezská univerzita v Opave fpf, Itf, 2007.
[13] Mrázková, D.: Tibor Huszár – portréty. In: Československá fotografie, 37, 1986.
[14] Noel, L.: Sme za experiment vo fotografií, ale... Výtvarníctvo fotografia film, 1970, č.4, s. 85.
[15] Katalóg k výstave: Stano Pekár: Fotografie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Galéria fotografie Profil, FOTOFO, Bratislava 2004.
[16] Vadovický J.: Rozhovor so Stanislavom Pekárom.Výtvarníctvo fotografia film, 1987, č. 3.
[17] Viceník K.: Fotografia Stanislava Pekára. Československá fotografie, 1977, č. 11.
[18] Vorobjov V.: Výtvarník a fotograf Stanislav Pekár. Výtvarníctvo fotografia film 1976, č. 7.

Zoznam skupinových výstav Stana Pekára

Krajská súťaž o Petzvalovu medailu, Piešťany, 1969
Výstava Bratislavskej amatérskej fotografie, Krakow, 1970
Krajská súťaž o Petzvalovu medailu, Piešťany, 1970
Medzinárodný fotosalón FOTOFÓRUM Ružomberok, Ružonberok,1971
Československá fotografia 1971 - 1972, Moravská galéria, Brno, 1972
Krajská súťaž o Petzvalovu medailu, Piešťany, 1974
Krajská súťaž o Petzvalovu medailu, Piešťany, 1975
Srdcom a rozumom, dom ZČSSP celoštátna výstava, Bratislava, 1976

Cassovia, Mestská galéria Košice, Košice, 1979
Fotoklub Q, Mestské kultúrne stredisko, Prievidza, 1988
Nosál - Pekár, Dom kultúry Trnavka, Bratislava, 1988
Fotoklub Q, Dom kultúry Ovsište, Bratislava, 1989
Fotoklub Q, Dom kultúry Ovsište, Bratislava, 1990
Fotoklub Q, Dom kultúry Ovsište, Bratislava, 1991
Fotoklub Q, Galéria Profil, Bratislava, 1992
Slovenská fotografia 1925-2000, Slovenská národná galéria, Bratislava, 2001
STRATENÝ ČAS? Slovensko 1969 – 1989 v dokumentárnej fotografii, Slovenská národná galéria, Bratislava 2007

Zoznam autorských výstav Stana Pekára

Stano Pekár - Výtvarná fotografia, Galéria mladých, Bratislava, 1970
Stano Pekár- fotografia, Galéria Mladých, Bratislava, 1976
Súbor Alfa,V- klub, Bratislava, 1977
Stano Pekár, Komorná galéria pri Mestskom dome kultúry a osvety v Bratislave, Bratislava, 1977
Stano Pekár, Galéria Profil, Bratislava, 1977
Dôchodcovia, Klub dôchodcov, Bratislava, 1979
Moderný tanec, Hotel Lux, Banská Bystrica, 1982
Dôchodcovia a Rytmus, Fotogaléria v Dolnom Kubíne, Dolný Kubín,1983
Stano Pekár, Galéria Profil, Bratislava, 2004
Stano Pekár, Galeria TypoArs, Vajnory, 2004
Stano Pekár -Retrospektíva /SK/, Stredoeurópsky dom fotografie, Bratislava, 2009

Menný register

Bartoš, Juraj 5, 6, 27
Birgus, Vladimír 3, 4, 22, 37
Breier, Pavol 2

Cartier – Bresson, Henri 3
Čiljak, Jaroslav 37

Drevická, Michaela 14, 19, 37
Dufek, Antonin 3, 22

Fišer, Zdeněk 4, 5

Hlaváč, Ľudovít 35, 37
Hoffman, Ivan 4
Hrabušický, Aurel 4, 5, 9, 12, 15, 28, 34, 37
Huszár, Tibor 6, 37

Kállay, Karol 2, 6
Klimpl, Petr 22
Komora, Juraj 27

Lipták, Juraj 1
Luskáčová, Markéta 3

Macek, Václav 1, 2, 3, 4, 5, 15, 37
Martinček, Martin 1, 2, 3, 37
Motulko, Ján 2

Nosál, Ondrej 2, 22, 28, 38
Novotný, Alexander 1
Noel, Ladislav 37

Ort-Šnep, Jozef 1

Pauer, Marián 1, 37
Pavlačka, Eduard 3
Pekár, Stanislav 3, 4, 7-9, 11-20, 22-24, 26, 28, 29, 31-33, 35-37
Pokorný, Miroslav 17, 27
Puskailer, Bohumil 1, 2, 6
Rečo, Ján 6

Sedlák, Jozef
Sládek, Anton 22
Stacho, Ľubo 4, 5, 17 22
Sikora, Rudolf 27

Šimončík, Peter
Štepita-Klaučo, Matej 1, 2

Štecha, Pavel 1
Štrba, Ján 5, 17, 22, 27

Gil, Ivo 1

Tamáš, Štefan 3

Vadovický, Jozef 24, 27, 37
Vavrek, Vladimír 3
Viceník, Klaudius 7, 12, 14, 22, 27, 37
Vorobjov, Vladimír 7, 13, 19, 22-24, 27, 37