

Umelecká postprodukcia analógovej fotografie v tvorbe fotografov slovenskej novej vlny

Filip Györe

Bakalárska práca
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav reklamní fotografie a grafiky
akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Filip GYORE
Osobní číslo: K08310
Studijní program: B 8206 Výtvarná umění
Studijní obor: Multimedia a design – Reklamní fotografie

Téma práce: 1. Teoretická část:
Umělecká postprodukce v analogové fotografii

2. Praktická část:
a) katalog výrobků nebo služeb: Dredy
b) volný výstavní soubor: Tintoretto

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

rozsah práce: minimálně 25 stran textu + předepsané přílohy.

Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části Bakalářské práce po dobu 15 min. včetně obrazové prezentace. Přednáškou se nerozumí přečtení obsahu práce. Časový limit je nutno dodržet.

2. Praktická část:

a) katalog výrobků nebo služeb: celkem 12 – 15 fotografií – formát 24x30 jako maketa s grafickou úpravou + stejný počet zdrojových fotografií ve formátu 30x40cm (nebo odvozený formát) adjustovaných ve formě výstavních zvětšenin a instalovaných na zdi. Publikace by měla obsahovat krátký informativní text. Text musí projít jazykovou korekturou.

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií (explikace + písemná obhajoba), min. 10 ks fotografií v archivní kvalitě, výstavní formát (min. 50x60 cm), libovolná technika, adjustováno + písemná obhajoba cca 2 str. textu.

Současně budou všechny části praktické i teoretické práce odevzdány v digitální podobě na 3ks CD v daném rozlišení v předepsané kvalitě.

Rozsah bakalářské práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

doporučené zdroje:

veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Anna Maximová**
Fakulta multimediálních komunikací
Vedoucí praktické části: **doc. Rudo Prekop**
Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2010**
Termín odevzdání bakalářské práce: **16. května 2011**

Ve Zlíně dne 1. února 2011


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. MgA. Jaroslav Prokop
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 7.5.2. 2011

Filip Györe



.....
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požít na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Abstrakt slovensky

V mojej práci sa venujem postprodukčným procesom, ktoré využívali vo svojej tvorbe fotografi slovenskej novej vlny. Rozoberám ich z technologického hľadiska a skúmam aký majú vplyv na vnímanie výslednej fotografie.

Kľúčové slová: Slovenská nová vlna, Inscenovaná fotografia, Aranžovaná fotografia, Peter Župník, Rudo Prekop, Jano Pavlík, Kamil Varga, Miro Švolík,

ABSTRACT

Abstrakt vo svetovom jazyku

In my work I deal with post-production process which were using by photographers of new slovak wave in their productions. I analyze them from a technological point of view and examine how they impact the perception of the resulting photographs.

Keywords: Slovak New Wave, Staged photography, photo ops, Peter Župník, Rudo Prekop, Jano Pavlík, Kamil Varga, Miro Švolík,

,

Pod'akovanie:

Ďakujem za vedenie teoretickej bakalárskej práce a cenné rady Mgr. Anne Maximovej.

Ďalej by som chcel pod'akovať doc. Rudovi Prekopovi za užitočné doplnenie informácií.

Prehlasujem,

- že som na bakalárskej práci pracoval samostatne a použitú literatúru som citoval.
- že odovzdaná verzia bakalárskej práce a verzia elektronická nahraná do IS/STAG sú totožné.

OBSAH

1 ÚVOD	9
1.1 VÝCHODISKÁ PRE VÝBER TÉMY	9
1.2 ČO CHÁPEME POD POJMOM UMELECKÁ POSTPRODUKCIA	9
1.3 KTO BOLI FOTOGRAFI SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY	11
2 ŽIVOTOPISY A KRÁTKE PRIEREZY TVORBOU	13
2.1 MIRO ŠVOLÍK	13
2.2 PETER ŽUPNÍK	15
2.3 RUDO PREKOP	17
2.4 JANO PAVLÍK	19
2.5 TONO STANO	21
2.6 VASIL STANKO	23
2.7 KAMIL VARGA	25
2.8 JOZEF SEDLÁK	27
3 DRUHY POSTPRODUKČNÝCH PROCESOV A ICH VYUŽITIE V TVORBE FOTOGRAFOV SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY	29
3.1 NEUMELECKÉ POSTPRODUKČNÉ PROCESY	29
3.2 UMELECKÉ POSTPRODUKČNÉ PROCESY NEFIGURUJÚCE V TVORBE SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY	29
3.2.1 DEVASTAČNÉ	29
3.2.2 UŠĽAČTILÉ	31
3.3 POSTPRODUKČNÉ TECHNIKY V TVORBE FOTOGRAFOV SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY	32
3.3.1 FOTOGAM	32
3.3.2 MAĽBA ALEBO KRESBA DO FOTOGRAFIE	36
3.3.3 KOLOROVANIE	40
3.3.4 FOTOKOLÁŽ	42
3.3.5 FOTOMONTÁŽ	45
3.3.6 ASAMBLÁŽ	47
3.3.7 KOMBINOVANÁ TECHNIKA	49
4 ZÁVER	54
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	56
ZOZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJOV	57
ZOZNAM OBRÁZKOV	58

1 ÚVOD

1.1 VÝCHODISKÁ PRE VÝBER TÉMY

Slovenská nová vlna a tvorba do tohto okruhu patriacich autorov ma sprevádza už od mojich prvých stretnutí z fotografiou. Na ich prácach som sa učil vnímať estetické a kompozičné princípy fotografického obrazu. Mnohí pedagógovia a ľudia, ktorí sa pohybovali v rámci média fotografie a ktorých som v mojich začiatkoch prosil o rady, ma odkazovali na práce práve týchto autorov. Dávali mi za príklad ľahkosť, úprimnosť a hravosť ich snímok. I keď ma v mnohom inšpirovali dával som si pozor na to, aby moje práce neboli napodobeninami alebo opakovaním ich diel. Napriek tomu mi však viacero ľudí vravelo, že v mojich fotografiách cítia odkazy na slovenskú novú vlnu. Nemal som to v úmysle a tak si myslím, že tento efekt vyplýva z podobného prístupu a použitých technológií. Preto som sa začal zaujímať o technologické postupy, ktoré využívali fotografi slovenskej novej vlny, o spôsob ako sa k nim dostali a z akých dôvodov. Chcel som zistiť, či mali podobné pohnútky ako ja

(vo viacerých fotografiách mi chýbala mnou tak milovaná kresba a práca rúk), alebo či ich dôvody boli odlišné. Možno ich postprodukčné úpravy fotografií súviseli s tým, že sa im svet snímaný optikou fotoaparátu zdal málo imaginatívny.

Zároveň ma zaujal fenomén skupiny nadaných slovenských umelcov, ktorí sa stretli de facto v jednom ročníku na pražskej FAMU a každý sa stal pojmom.

1.2 ČO CHÁPEME POD POJMOM UMELECKÁ POSTPRODUKCIA

Pod pojmom umelecká postprodukcia sa nachádza množstvo techník a procesov, ktoré fotograf môže aplikovať na svoje dielo po jeho vyvolaní alebo nazväčšovaní. Môžu byť vykonané na negatíve, ako aj na pozitíve.

Dôvody prečo umelec siahne po umeleckej postprodukcii môžu byť rôzne.

V dobe, keď neexistoval Photoshop a fotografovalo sa výhradne analógovo, bol jedným s dôvodov fakt, že išlo o jednoduchší a lacnejší spôsob, ako vnieť do fotografie niečo, čo sa len ťažko uskutoční v reáli. Rôznymi kolážami alebo montážami sa mohli na fotografii spojiť a naaranžovať aj zjavne nespojitelné veci a situácie. Týmto spôsobom sa dal vyriešiť aj problém so svietením rozsiahlych scén, kedy sa rôzne časti scény nasvietili najprv

samostatne a až následne zmontovali do jedného celku. V počiatkoch fotografie, keď sa snažila vyrovnat' maľbe a preberala preto v mnohom jej jazyk, sa piktorialistickí fotografi snažili napodobniť svetelné a kompozičné princípy maľovaných obrazov. Keďže maliar nie je tak závislý od okamihu a reality ako fotograf, a môže si ju podľa potreby upraviť, bolo ťažké obrazy fotograficky napodobniť. Z fotografov, ktorí sa o to pokúšali bol prvý Oscar Gustave Rejlander. Ako maliar si bol týchto problémov vedomý a vo svojej fotografii *Dve cesty života* (1857)¹, ktorá je voľnou reinterpretáciou obrazu od Raffaella Santiho - *Aténska škola* (1508 – 1509)². Tu zmontoval niekoľko negatívov do jedného celku čím vytvoril fotografiu, ktorá rozprávala veľmi príbuzným jazykom ako maľba.

Druhým dôvodom prečo fotograf môže využiť postprodukciiu je vyvolanie atmosféry alebo dojmu, že fotografia nie je obrazom skutočného sveta, ale fantáziou fotografa. Keďže vyjadrovacie prostriedky fotografie a jej možnosti sú obmedzené, umelci často siahajú po postupoch prevzatých z iných odvetví, ako je napríklad maľba či grafika. Ide o tendencie vychádzajúce zo surrealizmu, kde sa umelci pomocou rôznych nových techník a umeleckého eklektizmu pokúšali vo svojich dielach dosiahnuť snovú atmosféru. Montážami a domaľovaním môže tvorca do fotografie vnieť svoje fantazijné predstavy, prípadne môže miestu vdýchnuť osobitú atmosféru a emócie, ktoré sú síce v reáli prítomné, no fotoaparát ich nezachytí.

Ďalší dôvod využitia postprodukčných procesov je umocnenie myšlienky alebo zmena jej vyznenia. Sem môžu patriť aj rôzne devastačné procesy a úpravy. Pokrčenie fotografie vyobrazujúce portrét človeka, alebo agresívny kresbový zásah môže napomôcť vykresleniu povahy portrétovaného. Pôvodne obyčajný portrét odrazu môže pôsobiť nepokojným dojmom a u diváka vyvolať diskusie.

Intenzita týchto zásahov môže byť rôzna. Od jemných kozmetických úprav, ako je čiastočné kolorovanie, až po zásadné, kedy sa zamaľuje skoro celá plocha fotografie. Škála zásahov sa pohybuje v rozpätí od citlivo premyslených s dôkladným prevedením, až po úpravy, ktoré podliehajú psychologickému automatizmu a sú spontánnym dielom náhody.

Dali by sa ešte rozdeliť aj podľa toho, či sa vykonávajú na hotovej fotografii alebo na filme. Čiže, či ide o úpravu v pozitíve alebo v negatíve.

Ďalej by sme mohli uvažovať o delení na základe typu úpravy a to na ušľachtilé: domaľovanie, kolorovanie, koláže, montáže, jemné asambláže; a na devastačné: trhanie, strihanie, skartovanie a spätné lepenie, dekoláž, geláž, rôzne krčenie, pálenie a iné.

Umelecká postprodukcia má ešte jednu dôležitú funkciu. Nielen že posúva fotografiu mimo hraníc média, ale jej aj dodáva exkluzivitu originálneho diela, ktoré sa nedá reprodukovat'. Toto môže byť jeden z hlavných dôvodov prečo fotograf siahne po postprodukčnom procese.

¹ http://sk.wikipedia.org/wiki/Aténska_škola

² http://sk.wikipedia.org/wiki/Oscar_Gustave_Rejlander

1.3 KTO BOLI FOTOGRAFI SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY

V osemdesiatych rokoch sa na pražskej Filmovej Akadémii múzických umení (FAMU) stretlo niekoľko nadaných slovenských fotografov v tej dobe ešte len nadšených študentov fotografie. Dali tak vzniknúť pojmu slovenská nová vlna. Tento názov nie je ich oficiálnym pomenovaním, pretože sa nikdy za nijakú organizovanú umeleckú skupinu nepovažovali. V Československu v tej dobe panovala atmosféra vyvolaná Husákovým normalizačným režimom, ktorá priala hlavne humanizujúcej dokumentárnej tvorbe. Fotografia mala, rovnako ako ostatné odvetvia umenia, za úlohu strážiť a rozvíjať ideologickú čistotu a mala tendencie značného intelektualizovania. Proti tomu sa pod liberálnym vedením prof. Jána Šmoka postavili práve fotografi slovenskej novej vlny, čím vyvolali nástup postmodernistických tendencií do vtedajšej českej aj slovenskej fotografie. Ich práce sa diametrálne odlišovali od prísneho dokumentu, boli imaginatívne, subjektívne, hravé až insitne pôsobiace, avšak plné vážnych významov a posolstiev. Veľakrát inscenované a aranžované s dávkou akcentovanej erotiky, sarkazmu a humoru. Preto aj mnohé v tej dobe pôsobili poburujúco a provokačne. Vznikali totiž v dobe, kedy sa fotografom odstraňovali vystavené práce z galérií, ako sa to stalo s výstavou Františka Drtikola, ktorú zostavila Anna Fárová (tá sa neskôr stala neoficiálnym mecenášom práve fotografov slovenskej novej vlny). Ich spoločný rukopis zahŕňal veľkú mieru štylizácie a experimentovania s rôznymi fotografickými technikami a s tým spojeným skúmaním hraníc fotografie. Často tieto hranice prekračovali smerom k iným médiám a iným odvetviam výtvarného umenia. Akoby ich invenčnosti a fantázii nepostačovali len vyjadrovacie prostriedky fotografie. Rovnako je u nich zjavná chuť dostať fotografiu mimo jej stereotypnú škatuľku repetitívneho umenia, ktoré sa dá zreprodukovat' nespočetnekrát. Mnohé ich práce sú preto originálmi, ktoré sa reprodukovat' nedajú. Je to jeden zo znakov, ktorý si požičali práve od iných odvetví výtvarného umenia. Možno to pramení práve z akéhosi pocitu menejcennosti voči maľbe,

ktorá si svoj status umeleckého diela nikdy nemusela obhajovať natoľko, ako fotografia vo svojich začiatkoch, kedy bola považovaná skôr za technický výtvarný výtvor, ako za umenie. Ich diela plné symboliky, odvážneho prístupu k aktu a naivnej hravosti pôsili v tej dobe nesmierne sviežo a originálne. Čo neskôr zapríčinilo, že sa stali známymi a uznávanými nielen v rámci Československa, ale aj v zahraničí.

Ich tvorba bola do značnej miery reakciou na konceptuálne tendencie dobovej fotografie, opozitom humanizujúcemu dokumentu a niesla inšpiračné znaky dadaizmu, surrelizmu či poetizmu. Surrealistické tendencie nie sú zjavné len vo využívaní symboliky a námětov, ale aj v presahoch do iných techník. Pretože fotografi slovenskej novej vlny rovnako, ako surrealisti využívali montáže, koláže či jemné asambláže.

Slovenská nová vlna zahŕňa niekoľko slovenských autorov, ktorí v osemdesiatych rokoch študovali na pražskej FAMU na katedre fotografie. Sú to: Tóno Stano, Miro Švolík, Rudo Prekop, Peter Župník, Kamil Varga, Vasil Stanko, Jozef Sedlák a Jano Pavlík.³



01 Slovenský predvoj na pražskom internáte. Zľava Rudo Prekop, Martin Štrba, Tono Stano, Petronela Kadnárová, Vasil Stanko, Miro Švolík, Juro Kepka

³ O tejto problematike pojednávajú tieto pramene:

- MRÁZOVÁ, Daniela, REMEŠ, Vladimír: Cesty československé fotografie, Praha: Mladá fronta 1989.
- BIRGUS, Vladimír, MLČOCH Jan: Akt v české fotografii, Praha: Kant, 2001.
- http://cs.wikipedia.org/wiki/Slovenská_nová_vlna

2 ŽIVOTOPISY A KRÁTKE PRIEREZY TVORBOU

2.1 MIRO ŠVOLÍK - POETA OBRAZU MNOHÝCH VÝZNAMOV

Miro Švolík sa narodil 13. 4. 1960 v Zlatých Moravciach. Vo svojich fotografiách si vytvoril osobitý svet. Jeho dielo ma blízko k poetizmu a mnoho čerpá aj z insitného umenia, objavuje sa v ňom v značnej miere aj humor, optimizmus, stopy lyrizovanej prózy a filozofia surrealizmu. Švolíkova tvorba vychádza z jeho skúseností so slovenskou kultúrou a tradíciou. Na Švolíkov umelecký vývin malo veľký vplyv jeho štúdium na odbore fotografie na Strednej umeleckopriemyselnej škole (ŠUP) v Bratislave v rokoch 1975 až 1979, kde v tomto období pôsobila ako vedúci pedagóg Milota Havránková, ktorá tu vytvorila vtedy veľmi vzácne, konvenciami neobmedzované prostredie. Pre učiteľov nebol podstatný prejav remeselnej zručnosti, ale osobitý prístup a téma. Švolík pod jej vedením začal skúmať vyjadrovacie schopnosti fotografie a vkladal do nej podnety z maľby či kresby. Aj po skončení školy pomáhala Milota Havránková Švolíkovi rozvíjať jeho nadanie.

Najvýznamnejší vplyv na Švolíkovu tvorbu mal jednoznačne jeho dlhoročný pobyt v pražskom prostredí, počas jeho vysokoškolských štúdií na Filmovej a televíznej fakulte Akadémie múzických umení (FAMU) v Prahe, ktorú absolvoval v roku 1987.

Na prijímacie skúšky na sa pripravoval dvojročnou prácou vo fotografickom laboratóriu.

Na FAMU, v tej dobe jedinú vysokú školu v Československu, kde sa vyučovala fotografia ako samostatný odbor, sa Miro Švolík stretol s členmi neskoršej slovenskej novej vlny.

V osemdesiatych rokoch slovenskí autori, ktorí sa venovali inscenovanej fotografii, využívali takmer výhradne čiernobielu fotografiu. Tvorba Miroslava Švolíka je však v tomto sčasti výnimkou. V druhej polovici osemdesiatych rokov začal výrazne používať farbu. Súviselo to s realizáciou objednávok na tvorbu obalov platní, plagátov a ilustrácií kníh. V roku 1985 si firma Deutsche Leasing, ktorá sponzoruje súťaž Young European Photographers, vybrala jeho fotografiu ako novoročenku.

V roku 1986 vznikli pre neho také typické mozaiky – hry poskladané z ľudských tiel na zemi. Vykryštalizoval sa tu jeho záujem o štrukturálnu fotografiu, humor, inscenácie absurdných situácií, poetizáciu a snahu potlačiť priestorovosť.

Od roku 1987 začína používať okrem montáže aj koláž a realizuje svoje inscenácie už nielen v exteriéroch, ale aj v ateliéri. Od veľkých mnohopočetných cyklov prechádza k inscenácii príbehov zhustených do jedného záberu - výjavu. Tieto fotografie sú nasýtené množstvom významov.

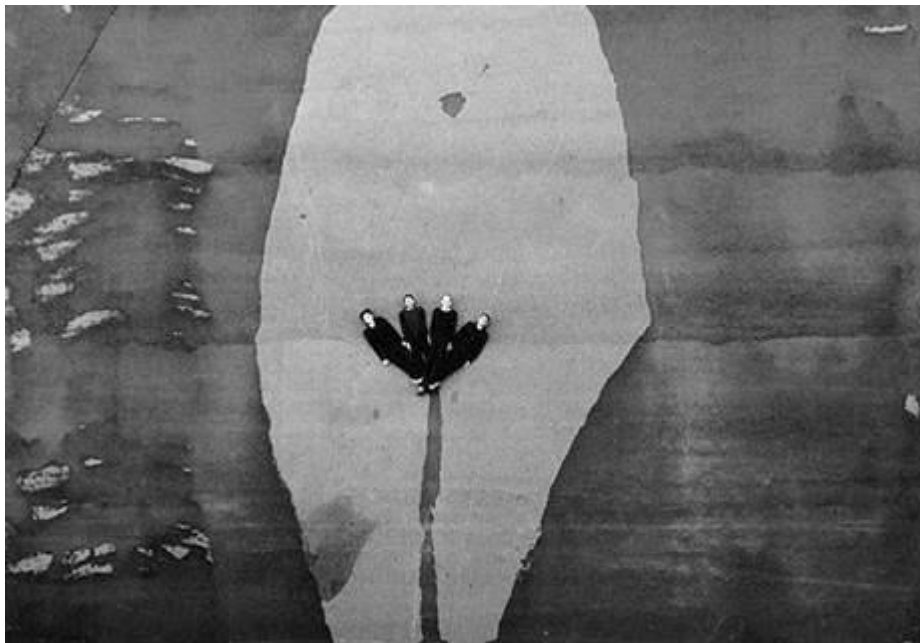
Od roku 2009 pôsobí ako vedúci na odbore výtvarnej fotografie na vysokej škole Výtvarných umení v Bratislave.⁴

⁴ O autorovi pojednávajú tieto pramene:

- MACEK, Václav: Miro Švolík: Jedno telo jedna duša, Fotografická monografia. Osveta, š.p. , 1992.
- MRÁZOVÁ, Daniela, REMEŠ, Vladimír: Cesty československé fotografie, Praha: Mladá fronta 1989
- <http://mirosvolik.cz/>



02 „ Stačilo, aby som letel“ z cyklu *Môj život človeka* (1986)



03 „K svojej žene“ z cyklu *Môj život človeka* (1986)

2.2 PETER ŽUPNÍK - BÁSNIK VŠEDNÝCH ZÁZRAKOV

Peter Župník sa narodil 14. 8. 1961 v Levoči. V sedemdesiatych rokoch sa u neho začal prvýkrát prejavovať záujem o fotografiu. V roku 1976 nastúpil na štúdium na Strednej škole umenia a remesiel (ŠUR) v Košiciach na odbore užitej fotografie a v roku 1986 absolvoval katedru fotografie na pražskej FAMU.

Proces kryštalizácie jeho tvorby urýchlili dve udalosti. Prvou bola cesta domov v roku 1982, ktorá takmer skončila tragickou smrťou otca. Túto skúsenosť spracoval vo fotografickom súbore *Cesta*. Druhou bolo Župníkove prekonanie klinickej smrti v roku 1984.

Spomedzi autorov slovenskej novej vlny je Peter Župník akoby „najmenej“ fotografom, paradoxne ale fotografuje na každom kroku. Vybočuje hlavne tým, že neinscenuje, nepoužíva ateliér a nearanžuje. Nevenuje sa iba výhradne výtvarnej, ale aj dokumentárnej fotografii.

V prvej polovici 80. rokov začína tvoriť súbor diptychov nazvaný *Dvojice*, ktorým na seba prvýkrát výrazne upozornil. Nejde v ňom len o prvoplánové porovnávanie dvoch fotografií, ale skôr o akúsi metaforu skutočnosti. V súbore ukazuje, že v zdanlivom chaose okolo nás sú väzby a spojitosti, ktoré si ani neuvedomujeme. Tvarová podobnosť je v tomto prípade len nástroj, ktorý divákovi tieto súvislosti odhaľuje.

V roku 1988 vytvoril knihu o levočskom múzeu Majstra Pavla. Všimol si podobnosti medzi sochami na oltári od majstra Pavla a tvármi návštevníkov múzea a občanov Levoče.

Po prvotných pokusoch na poli fotografickej reportáže a dokumentu začal ako jeden z prvých československých fotografov vstupovať do fotografie nenápadným maliarskym zásahom, ktorým ju vizuálne aj obsahovo posunul za hranice reality. V roku 1993 vznikla netradičná publikácia o skupine Wanastowi Vjegy – *Divnoknižka*, kde sa pomocou domalovania pokúsil vyjadriť atmosféru hudby. Fascináciu drobnými, zdanlivo banálnymi predmetmi a prírodninami, v ktorých prostredníctvom detailného pohľadu, malej hĺbky ostrosti a domalieb hľadá skrytú poetiku, najvýraznejšie prejavil vo svojom fotografickom cykle z deväťdesiatych rokov *Malé veľké veci*.

V tvorbe Petra Župníka figurujú rovnako aj čisté fotografie, ktoré nie sú diptychmi ani nijako manipulované a deklarujú autorovu vnímavosť, fantáziu a cit pre obraz. Ich vznik nie je časovo obmedzený a vznikajú naprieč celou jeho tvorbou.

Od roku 1987 pracuje ako voľný fotograf. V roku 1995 sa presťahoval do Paríža, kde žije a tvorí dodnes.

Župníková tvorba by sa dala definovať jedným výrazom: Poetika zázrakov všedného dňa.⁵

⁵ O autorovi pojednávajú tieto pramene:

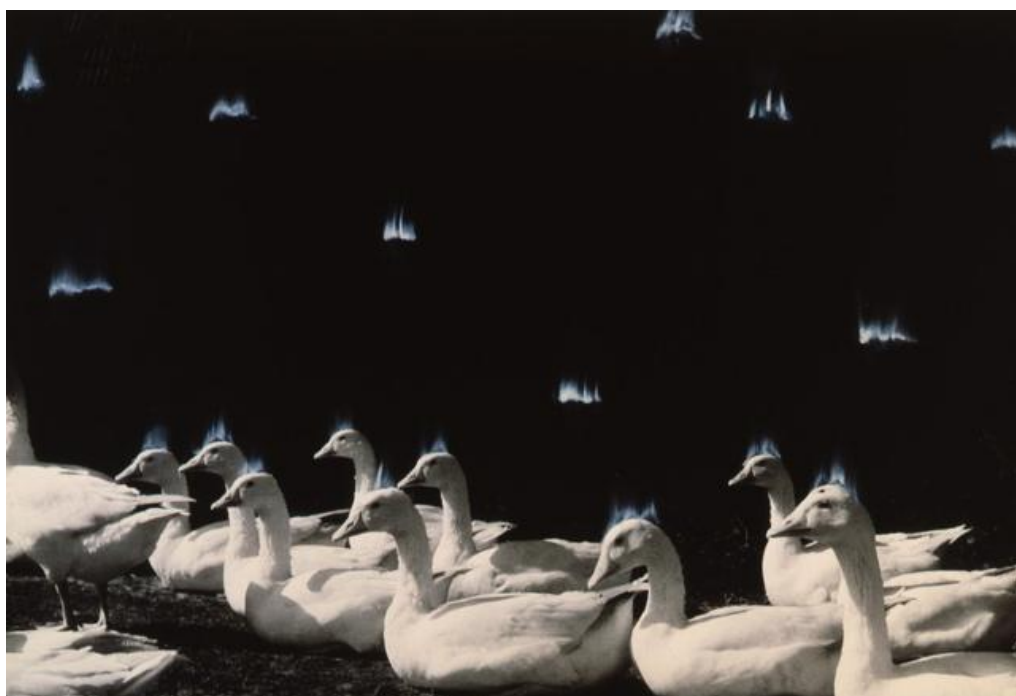
- MACEK, Václav: Peter Župník: Fotografická monografia. Osveta, š.p. , 1993.

- www.zupnik.eu/

- FIŠEROVÁ, Lucia L. :Peter Župník: Fotografická monografia. Torst, 2010



04 Pocit, zo série „Day's dreams“ (1990-1992)



05 Husi strácajú len perie (1981-1989)

2.3 RUDO PREKOP - FOTOGRAF PARADOXOV

Narodil sa 13. 4. 1959 v Košiciach. Od roku 1974 študoval na ŠUR v Košiciach na odbore užitej fotografie.

V roku 1977 sa zúčastnil výstavy s názvom *...od trinástej komnaty*, ktorá reagovala na tradičné chápanie reality a pravdy. Išlo o ukázanie sveta „za tajomstvom / za zrkadlom“.

V roku 1980 nastúpil na štúdium na pražskú FAMU na katedru fotografie v ateliéri liberálneho profesora Jána Šmoka.

V deväťdesiatych rokoch nastal obrat v jeho tvorbe spôsobený cyklami *Aranže* a *Reálovky*. V týchto cykloch sa vzdal práce s modelom a opustil priestory ateliéru.

Vrátil sa však do neho pri vytváraní jeho známych *Pomníkov*, ktoré sú priamou deklaráciou jeho fascinácie kontrastmi. Svoje pomníky často komponuje z odpadu a použitých nepotrebných vecí a skladá z nich slávnostné mohyly, ktoré oslavujú alebo sú poctou niektorej z prirodzených súčastí života či prírody.

V tvorbe Ruda Prekopa je badateľný najmä jeho záujem o štruktúru, povrch, súvislosti a hru škvŕn. Citlivo vníma a využíva celú rozsiahlu čiernobielu škálu. Jeho fotografie nesú zjavne rozporné znaky piktorializmu a vecnej fotografie. Takisto v jeho tvorbe môžeme pozorovať tendencie inklinovania ku geometrickej abstrakcii a snahe o kompozície, ktoré vychádzajú zo základných geometrických tvarov. Paradoxne jeho fotografie nie sú abstraktné, ale práve veľmi konkrétne a reálne. Dá sa teda povedať, že protiklad a paradox sú jednými z nosných znakov Prekopovej tvorby.

Svojim dielam často dáva názvy abstraktných pojmov: *Smrť*, *Lož*, *Život*, *Pravda* a podobne. Týmito termínmi akoby priamo diváka nútil vytvoriť si vlastnú interpretáciu, dáva mu voľnosť a priestor pre vlastnú fantáziu...

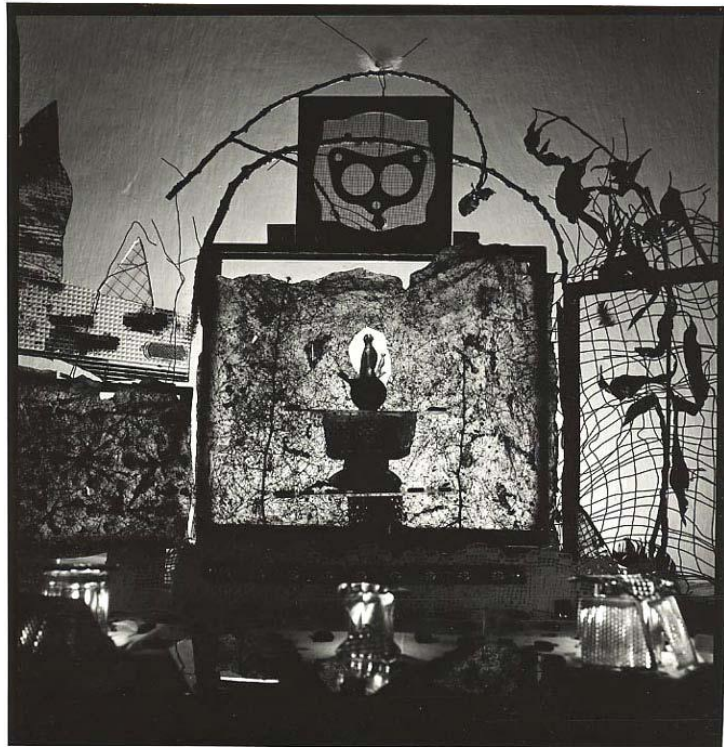
Jeho práce akoby nevychádzali z filozofie dnešnej doby, ale z tej prehistorickej, kedy boli obyčajným predmetom a materiálom pripisované magické sily.

Od roku 1994 pôsobil ako externý pedagóg na katedre fotografie na pražskej FAMU, kde sa následne od roku 2002 stal vedúcim štúdiového ateliéru.

Momentálne žije a pracuje v Prahe ako fotograf v slobodnom povolání.⁶

⁶ O autorovi pojednávajú tieto pramene:

- MACEK, Václav: Rudo Prekop: fotografie, Fotografická monografia. Osveta, š.p. , 1994.



VTÁČÍ POMNÍK

06 Vtáččí pomník zo série Zátisi, (1994)



MAŠKARNÝ BÁL

07 Maškarný bál zo série Inscenácií (1987)

2.4 JANO PAVLÍK - ENFANT TERRIBLE SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY

Alebo Giano, ako mu hovorili jeho kamaráti, sa narodil sa v roku 1963 v Snine, kde žil a vyrastal a kde ako pätnásťročný dostal svoj prvý fotoaparát - ruskú Smenu. To u neho vygradovalo záujem o fotografiu až do tej miery, že v roku 1978 nastúpil v Košiciach na Strednú školu umenia a remesiel (ŠUR) na odbor užitej fotografie. V roku 1982 prešiel na pražskú FAMU na odbor fotografie. Tu spoznal ostatných fotografov budúcej slovenskej novej vlny, medzi ktorých svojou tvorbou rýchlo zapadol. Jeho fotografie boli rovnako imaginatívne a hravé, často fotil nahé ženské telo a až na niektoré výnimky všetky svoje snímky inscenoval. Dokonca bol taký systematický, že si kreslil pred fotením presné náčrty. Kresba bola pre jeho tvorbu dôležitá nielen pred prípravou snímok, ale zasahoval ňou aj do hotových fotografií. Fotografie tiež dopĺňal svojráznymi komentármi, názvami či básničkami. Spočiatku sa inšpiroval divadlom, čo mal spoločné z Vasilom Stankom. Neskôr do jeho diela preniká závažnejšia tematika existenciálneho charakteru. Zobrazuje ploty, ktoré sa nedajú preliezť, záznamy ťažkých snov, v ktorých sa trestá za ľudskú zvedavosť a pocity viny a kvôli ktorým, s dávkou čierneho humoru, sadá na svoje „súkromné elektrické kreslo“.

Kým v jeho najznámejšom cykle *Ernest a Alica* sú tieto motívy prítomné skôr len v náznakoch, v cykloch fotokoláží z roku 1987 sa prejavujú naplno. V tom istom roku usporiadal na FAMU autorskú výstavu, tú mu ale zakázali.

Jano Pavlík patrí medzi subjektívne ladených fotografov. Nechce cez sklo objektívu zachycovať reálnu skutočnosť, ale v prvom rade hľadá možnosti ako vyjadriť samého seba.

Jano Pavlík nemal šťastný osud. Topil sa v silných depresiách, i keď sa z nich pokúšal „prekopať von“. Možno boli na príčine vrodené dispozície alebo príliš rýchle precitnutie dedinského chlapca vo veľkomeste, možno aj problémy s alkoholom a náhly pocit osamotenosti a nepochopenia. Možno všetko dokopy spôsobilo, že si Jano Pavlík v roku 1987 siahol na život. Jeho smrť šokovala hlavne jeho kamarátov. Mohol upadnúť do zabudnutia a nikto by sa o jeho tvorbe nedozvedel, nebyť jeho spolužiaka a kamaráta Ruda Prekopa, ktorý sa začal prehrabovať v krabicách, ktoré po ňom zostali a našiel tak množstvo dosiaľ nezverejnených fotografií a aj 37 fotografií z cyklu *Ernest a Alica*, ktoré mu zaistili nesmrteľnosť.

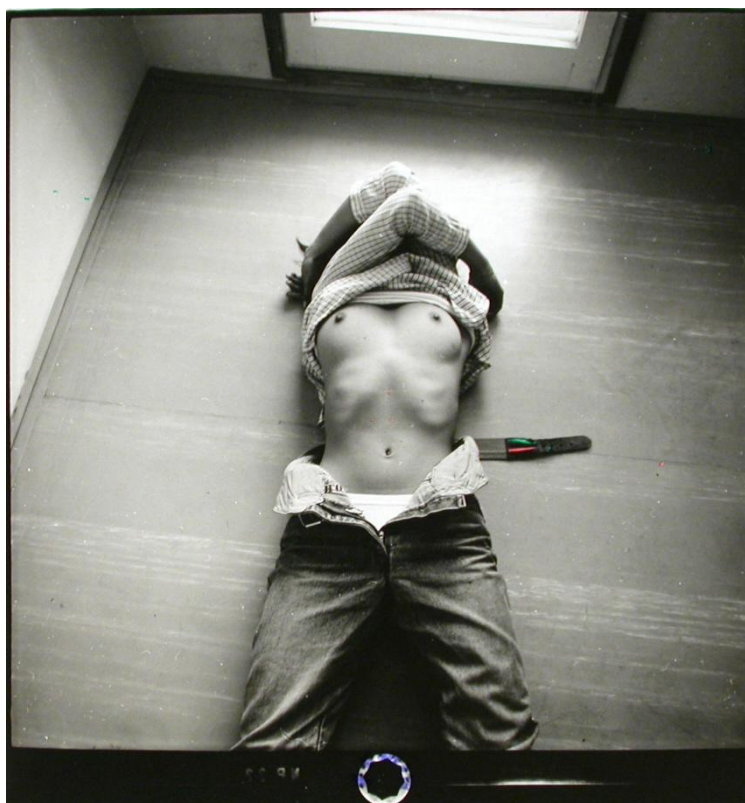
Jana Pavlíka môžeme nazvať „enfant terrible“ slovenskej novej vlny.⁷

⁷ O autorovi pojednávají tieto pramene:

- ZAHRADNICKÝ, Jiří 2005 - www.paladix.cz/clanky/jano-pavlik.html



08 Ernest nad Alicou a maličkým šašom, z cyklu Ernest a Alica (1982-1986)



09 Alica pod oknom, z cyklu Ernest a Alica (1983-1987)

2.5 TONO STANO - VIRTUÓZ TELA

Narodil sa v Zlatých Moravciach v roku 1960. V roku 1975 sa hlásil na bratislavskú ŠUP. Pôvodne sa hlásil na odbor grafiky, ale pre nedostatok miesta ho zobrali na fotografiu, kam ho dostala dnes už legendárna osobnosť slovenskej fotografie Milota Havránková. Po strednej škole začal Stano študovať na pražskej FAMU. Tu sa venoval najmä absurdným stretnutiam vecí, postáv a situácií na jednoduchej scéne. Erotickosť a nespútanosť jeho fotografií nebola len výsmechom režimu a ním propagovaného gýču, ale aj formou vyjadrenia hlbších myšlienok a posolstiev. Na rozdiel od svojich spolužiakov však dával prednosť prirodzenosti. Nahé telo pre neho predstavovalo estetický aj naratívny prvok. V rokoch 1985 až 1986 vznikol kalendár, ktorý zobrazoval rôzne ľudské činnosti. Inscenované scény ironizovali pojmy ako priemysel, kultúra, poľnohospodárstvo.

V roku 1986 sa zúčastnil spoločného konceptuálneho projektu s Rudom Prekopom a Michalom Pacinom - *Hra na štvrtého*. Pre tento súbor vytvoril sériu nôh.

Tono Stano po ukončení školy opustil prístupy, ktoré si osvojil na FAMU a ako jediný z novej vlny natrvalo nezakotvil v sentimente.

Nahé ľudské telo v jeho tvorbe jednoznačne dominuje. Pózy, ktoré vyžaduje od modelov, sú až akrobatické, z toho vychádza jeho záujem, o zdravých, fyzicky zdatných a extrémne ohybných jedincov. Rovnako prítlačlivým ako akt je pre neho aj portrét.

Na začiatku deväťdesiatych rokov začína Tono Stano používať častý motív skratky, hlavne ženského tela. Dostáva sa k abstraktne štylizovanému výrazu, ktorý strieda s dynamickou živočíšnosťou. Vďaka finančnému grantu od firmy Kodak sa presunul z ateliéru na niekoľko rokov do lokality pri Želivskej vodnej nádrži. Tu vzniklo množstvo fotografií, v ktorých sa vracal k akrobatickým pózam z osemdesiatych rokov, ale nachádzal tu aj nové postupy.

V roku 2003 zhrnul svoje pôsobenie na karlovarskom filmovom festivale v publikácii Stars. Od roku 1991 pracuje na portrétoch snímaných filmovou kamerou, ktorú zdedil po Josefovi Sudkovi. Pre nedostatok filmového materiálu ale začal experimentovať so snímaním priamo na papier. Vzniklo tak viac ako 45 portrétov hláv, ktoré kolážuje s negatívnymi aj pozitívnymi detailmi. Momentálne z týchto snímok pripravuje knižnú publikáciu.

Tono Stano dostal veľa medzinárodných ocenení a mnohé galérie usilujú o zaradenie jeho tvorby do svojej zbierky. Je fotografom s veľkou fantáziou, no aj napriek tomu jeho precízne vyhotovené snímky pôsobia ľahko a prirodzene. Zakladá si na estetickej atraktivite diela, ktoré však nechce mať nikdy úplne dokonalé.⁸

⁸ O autorovi pojednávají tieto pramene:

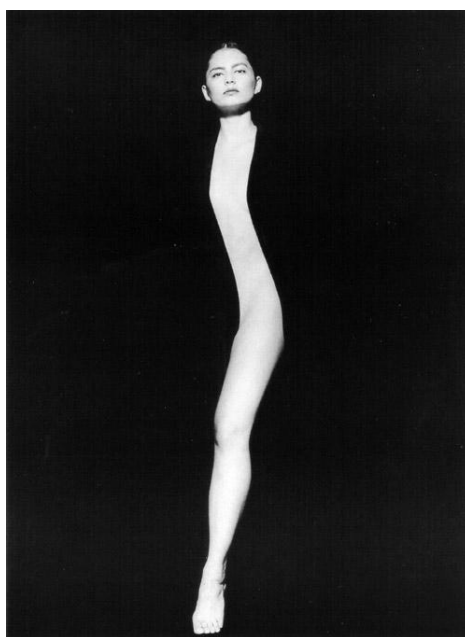
- BIRGUS, Vladimír, MLČOCH Jan: Akt v české fotografii, Praha: Kant, 2001

- JUŘÍKOVÁ, Magdaléna: publikácia "Tono Stano" , Torst, 2005

- www.tonostano.com



10 Cool Relationship, (1987)



11 Sense (1992)

2.6 VASIL STANKO - TVORCA SPEKTAKULÁRNÝCH VÍZÍÍ

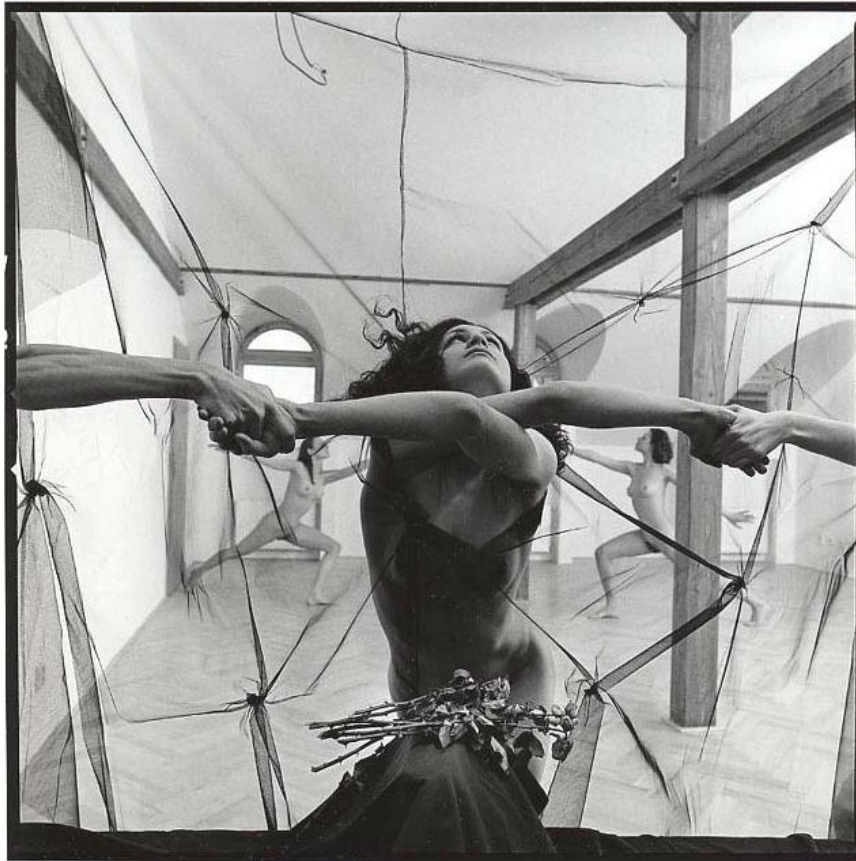
Narodil sa v roku 1962 v Myjave. Študoval na strednej ŠUP v Bratislave na odbore fotografie. Po ukončení strednej školy pokračoval v štúdiu fotografie na pražskej FAMU.

Vasil Stanko patrí medzi uznávaných fotografov, ktorí sa svojou tvorbou stali známymi aj za hranicami vtedajšieho Československa či Európy. Na fotografiách vytvára vlastný svet balansujúci medzi snom a realitou. Tento svet je veľmi krehký, subtílny a ľahko zraniteľný, rovnako ako autor, ktorý o svojich fotografiách nehovorí, ale necháva ich rozprávať za seba. Hlavným výrazovým prostriedkom jeho fotografií je figúra a nahé ľudské telo. Tieto nekonkrétne telá inscenuje v rôznych konšteláciách v opustených továrenských priestoroch, divadlách alebo na pôjdoch. Vytvára ilúziu, že divák dostal možnosť nahliadnuť do tvorivej dielne fotografa a zároveň akoby videl jeho súkromné erotické predstavy, nálady, dojmy a vízie. Tieto zostavy tiel sú hlavným znakom tvorby Vasila Stanka, ktorý sa u neho vyformoval počas štúdií na pražskej FAMU. Ani dnes tieto princípy neopúšťa a stále hľadá cestu ako ostať svojským tvorcom. Jeho záujem o inscenáciu sa vykryštalizoval až do divadelných, spektakulárnych podôb viac než u kohokoľvek z jeho slovenských spolužiakov. Sprvu mu postačovali k jeho kreáciám dvaja-traja ľudia, no postupne sa počet zvýšil na celé súbory dobre stavaných mužov a žien. Rovnako ako Tono Stano sa zaujíma výhradne o zdravých, mladých jedincov. Telo je pre neho hlavne estetický prvok, s ktorým zaobchádza veľmi precízne a systematicky. Zostavy figúr v divadelných reáliách pôsobia akoby ani neboli ľuďmi, ale skôr koreňmi, tyčami, sieťami či travinami. Sú to premyslené výtvarné aranžmány. Využíva modelov, na ktorých kladie veľké požiadavky, preto musia byť skôr artistami a gymnastami než modelmi. Choreografie nevídaných polôh umocňuje sústavou zrkadiel, čo spôsobuje, že výsledok pôsobí geometricky pravidelne ako akýsi labyrintový spletenec trupov a údov. Ide vlastne o abstrakciu zostavenú z konkrétnych tvarov.

V roku 2002 prechádza k farebnej škále v súbore *Divadlo odzadu* a v roku 2007 v súbore *Milenci roku 2* dokonca experimentuje s technológiou stereoskopickú fotografie.⁹

⁹ O autorovi pojednávajú tieto pramene:

- CHUCHMA, Josef . MF DNES, www.kultura.idnes.cz/smutny-pohled-na-slepou-ulicku-vasila-stanka-fno-vytvarneum.aspx?c=A080621_997128_vytvarneum_kot
- www.blackandwhitephoto.cz



12 z cyklu Půda (1996)



13 z cyklu Co je to (1994)

2.7 KAMIL VARGA - FOTOGRAF SNOV

Narodil sa v roku 1962 v Štúrove. V rokoch 1978 až 1982 študoval na ŠUR v Košiciach na odbore fotografie. Po absolvovaní strednej školy odišiel študovať do Prahy na FAMU.

Pre jeho tvorbu je príznačný pohyb v kruhu a neustále spochybňovanie už povedaného. Literárnosť jeho diel je len minimálna. Vidieť to už v názvoch, ktoré sú buď veľmi vecné alebo miesto slov používa kresbičky alebo znaky, akoby nový druh obrázkového písma. Toto všetko zároveň súvisí s jeho inklináciou k mystike a indickej filozofii.

Stredobodom diela je vždy samotný autor. Alebo sa na fotografii priamo figuruje, ako je to v súbore z roku 1996 *Jesenná psychoterapia a iné skúsenosti*, ktorý pozostáva zo subjektívnych autoportrétov.

Alebo premieta svoje myslenie do snímok ako v *Dromacykle* z roku 1994.

Aj napriek jeho hlbokkej osobnej zaujatosti sú jeho fotografie humorné, hravé a dotýkajú sa aj zásadných otázok sveta.

I keď počas jeho dlhého pôsobenia na fotografickej scéne sa udialo množstvo zásadných historických zmien, v jeho tvorbe sa to nijako neodrazilo.

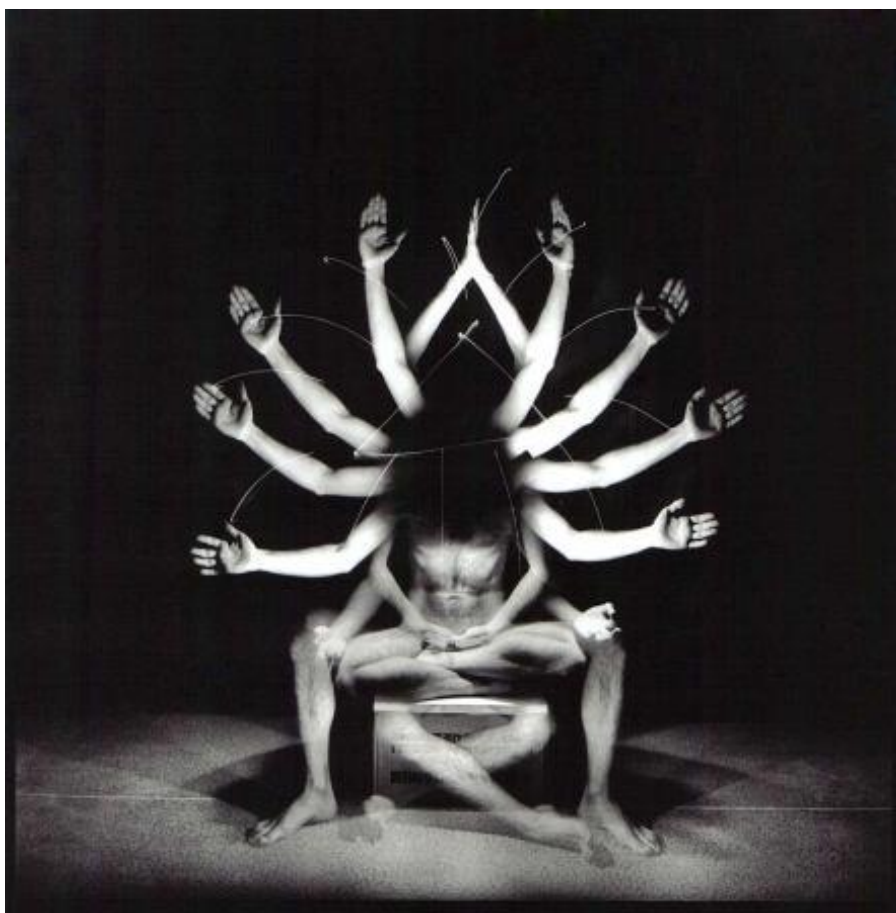
Z množstva fotografických techník, ktoré ponúka fotografia, si vybral práve luminografiu. Kombinuje ju z viacnásobnými expozíciami a vytvára vizuálne hry. Využíva aj inscenovanie, portrét a iné postupy, ale luminografia v jeho tvorbe jednoznačne dominuje. Pomocou nej vytvára snímky, v ktorých potláča priestorovosť a ľudské telo minimalizuje na torzo.

V osemdesiatych rokoch vytvára farebný cyklus *Špirály*, ktorý vychádza z jeho halucínového zážitku, keď v horúčkovom blúznení videl točiace sa špirály. V tomto súbore sa prejavuje jeho fascinácia indickou filozofiou. Využíva tu naplno symboliku a jednotlivé fotografie nepomenúva, len im priradzuje znaky gréckej abecedy. Kladie veľký dôraz na farebnosť, ktorá je tiež nositeľkou jemnej symboliky vychádzajúcej z historickej ikonografie. Používa aj dômyselnú hru s geometrickými obrazcami.

Dielo Kamila Vargu sa postupom času obmieňalo, no autor ostal sám sebou a naďalej sa pokúša dopovedať už vypovedané.¹⁰

¹⁰ O autorovi pojednávajú tieto pramene:

- MACEK, Václav: Kamil Varga: Fotografická monografia. Fotofo, 1997



14 zo súboru Jesenná psychoterapia (1988-1989)



15 Lahko (1983-1987)

2.8 JOZEF SEDLÁK - PORTRÉTISTA DUŠE

Narodil sa v roku 1958 v Bratislave. Po absolvovaní bratislavskej ŠUP, kde od roku 1973 študoval na odbore fotografie, nastúpil v roku 1979 na pražskú FAMU.

Na vysokej škole si rovnako ako jeho rovesníci osvojil vo fotografii princípy hry, paradoxu, irónie, senzuality a mnohé iné znaky začínajúcej postmodernity.

Jozef Sedlák je fotografom, ktorý využíva všetky vyjadrovacie prostriedky a možnosti čarovania s obrazom, ktoré fotografia ponúka. Jeho fotografie diváka obrazovo skôr rozrušia než uspokojia. V tvorbe si osvojil najmä techniku luminografie a viacnásobných expozícií. Všetky dôležité myšlienky sú ukryté v jemnej symbolike, ktorá však nie je prvoplánovo „polopatistická“.

V cykle *O demokracii svetla* z roku 1989 figurujú symboly geometrických tvarov a rúk, čím vytvára vlastnú originálnu znakovú reč.

V mnohých jeho fotografiách neexistuje hranica medzi realitou a ilúziou. Dobre to dokladuje súbor *Päť sekúnd klinickej smrti*, ktorý sa venuje stavu, keď človek nie je mŕtvy, ale ani živý. V deväťdesiatych rokoch sa Sedláková tvorba podstatne zmenila. Pokračuje síce v rozprávaní príbehov a využíva montáže a luminografie ako v predošlých obdobiach, no na scénu vstupuje nový, drsne ironický a úškľabkový výraz. Z tohto obdobia pochádza cyklus *Príbehy z podvedomia*.

Keďže jeho fotografie neukazujú reálny svet, ale ten, ktorý existuje len v autorovej mysli, môžeme ich výstižne označiť ako „portréty duše“.¹¹

Ako jeden z mála fotografov slovenskej novej vlny sa Jozef Sedlák úplne nezbavil dokumentárnej tvorby. Tvorí dokumentárne cykly napríklad z vojenských odvodov alebo z liečební. Zaujímajú ho ľudia, ktorí žijú na okraji alebo mimo spoločnosti, ktorí boli zo zrakov verejnosti presťahovaní do ústavov a sanatórií a ich tváre sú poznačené ťažkými chorobami alebo duševnými poruchami.

Jozef Sedlák patrí do skupiny autorov, ktorí v osemdesiatych rokoch reprezentovali slovenskú fotografiu v medzinárodnom kontexte.

V roku 1989 stal fotografom v slobodnom povolaní.

V roku 1991 nastúpil ako externý pedagóg na Katedre vizuálnych médií na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave.

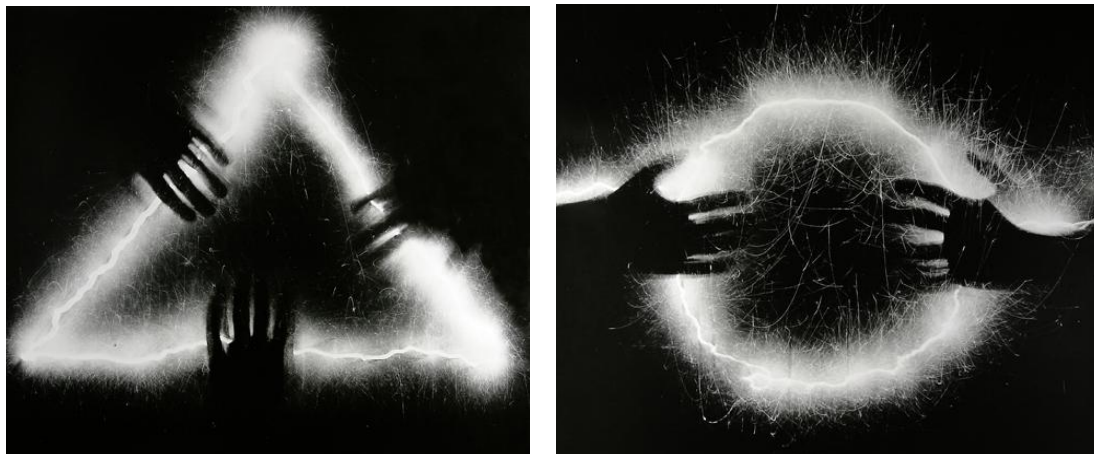
Od roku 2006 je interným pedagógom na Univerzite sv. Cyrila a Metoda v Trnave, na katedre umeleckej komunikácie.¹²

¹¹ MACEK, Václav: fotografická monografia Jozefa Sedláka, OSVETA, Martin, 1996.

¹² O autorovi pojednávají tieto pramene:

- MACEK, Václav: fotografická monografia Jozefa Sedláka, OSVETA, Martin, 1996.

- www.sedlakjozef.com



16 a 17 z cyklu O demokracii svetla (1990)



18 Z cyklu Intuícia násobku, (1994)

3 DRUHY POSTPRODUKČNÝCH PROCESOV A ICH VYUŽITIE V TVORBE FOTOGRAFOV SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY

3.1 NEUMELECKÉ POSTPRODUKČNÉ PROCESY

Keďže sa v tejto práci venujem hlavne umeleckým postprodukčným procesom analógovej fotografie, tak nebudem spomínať množstvo iných neumeleckých procesov, ktoré sú v mnohých prípadoch len nevyhnutnosť na ceste za technicky dokonalou fotografiou. Ide o rôzne zosvetľovanie (nadržiavanie) tmavých miest pri zväčšovaní, ako aj opačné čiastočné stmavenie obrazu. Retušovanie, či už v pozitíve za účelom odstránenia nazväčšovaného prachu a škrabancov na filme alebo v negatíve, kedy sa dajú tenkou tvrdou ceruzkou vyretušovať vrásky prípadne chyby pleti. Ďalší druh retušovania v pozitíve, ktoré už v dnešnej dobe photoshopu stratilo svoj význam je retušovanie airbrushom (americká retuš). Táto technika sa používala hlavne v reklamnej a produktovej fotografii; ide o rozprašovanie tekutej farby na fotografiu pomocou airbrushovej pištole.

Tieto postupy sú hlavne technické záležitosti slúžiace na opravu chýb a zošľachtenie obrazu, no vhodne použité sa môžu stať aj umeleckými.

3.2 UMELECKÉ POSTPRODUKČNÉ PROCESY NEFIGURUJÚCE V TVORBE SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY

Idie o postupy, ktorých použitie je atribútom hlavne umeleckých a výtvarných fotografův. Ich aplikovaním na fotografiu môžeme zmeniť jej vyznenie myšlienku alebo to, ako bude vo výsledku pôsobiť na diváka.

Existuje mnoho umeleckých postprodukčných procesov, ktoré nefigurovali v tvorbe slovenskej novej vlny. Pre orientáciu je vhodné si ich aspoň okrajovo pripomenúť.

3.2.1 DEVASTAČNÉ

RYTIE DO NEGATÍVU:

Je to jeden z postprodukčných zásahov, ktorý sa vytvára na negatíve a môžeme ho označiť ako devastačný. Pozostáva z toho, že ostrým predmetom umelec ryje priamo do naexpono-

vaného a vyvolaného negatívu, čím zoškrabuje citlivú vrstvu a pri zväčšovaní alebo skenovaní sa toto miesto ukáže ako čierne s mierne rozstrapkanými svetlými okrajmi. Nevýhodou tohto procesu je, že je nezvratný a poškodenie je tým pádom trvalé. Preto si ho treba veľmi dobre premyslieť a odskúšať skôr než sa aplikuje na negatív. Výhodou je, že tým, že sa vykonáva na negatíve môže sa reprodukovať zväčšovaním. Poškodená citlivá vrstva má ale tendenciu sa v mieste zoškrabnutia lúpať a preto je aj toto reprodukovanie obmedzené. Pri opatrnom zaobchádzaní sa ale aj tak dá z takéhoto negatívu nazväčšovať veľké množstvo fotografií.

Tento postup môže umelec použiť napríklad keď chce niekoho alebo niečo násilne vymazať z fotografie. Tiež sa dá do negatívu „kresliť“, vyžaduje to ale zručnosť a predchádzajúcu skúsenosť.

Zrejme najšťastnejším využitím je imitovanie prirodzených škrabancov a tým vyvolanie dojmu, že fotografia je alebo staršia než v skutočnosti, alebo, že bola nevhodne skladovaná. Fotograf, ktorý tento postup vkusne využíva na podškrtnutie a umocnenie atmosféry svojich dekadentne pôsobiacich snímok je Peter Joel Witkin.

GELÁŽ:

Veľmi podobný devastačný prístup ako pri predošlej technike. Dá sa vykonávať na negatíve aj na pozitíve. Jeho otcom je fotograf Michal Macků, ktorý sníma z fotografií alebo z negatívov emulziu a tú následne nanáša na nový povrch, kde ju už ale zámerne krčí a trhá. Tento postup nie je de facto možné reprodukovať azda len vo veľmi obmedzenej forme v prípade, že sa sníma emulzia priamo z negatívu.

TRHANIE, STRIHANIE, KRČENIE, DEKOLÁŽ:

Ďalšie štyri postprodukčné procesy, ktoré sa radia pod devastáciu obrazu. Prvé tri nie je potrebné nejako obširnejšie opisovať. V čom spočíva ich princíp je zjavné už z názvu, no posledná dekoláž nie je až tak známa. Ide o postup, kedy sa na seba lepia vo vrstvách fotografie alebo plagáty a následne sa strhávajú čím sa odkryjú rôzne vrstvy na rôznych miestach. Takéto dekoláže môžeme nájsť aj v uliciach miest, kde ale vznikajú náhodou a sú spôsobené neustálym prelepovaním plagátov na reklamných plochách. Inšpiroval sa nimi umelec Mimmo Rotella vytvárajúci dekoláže, ktoré pôsobia akoby boli vypožičané z reality.

Všetky tieto techniky celé ovláda autor a robia sa s určitým dopredu premysleným zámerom, v konečnom dôsledku sú však vo veľkej miere dielom náhody. Výsledok je zakaždým iný, preto každé dielo, kde sa tieto techniky aplikujú je samostatným originálom.

3.2.2 UŠŤAČTILÉ

SOLARIZÁCIA:

Technika populárna najmä v začiatkoch avantgardnej fotografie – Man Ray. V Čechách ju vo svojich aktoch často používal fotograf Josef Ehm. Ide vlastne pôvodne o chybu zle naexponovaného fotografického materiálu. Dosiahnuť sa dá tak, že sa veľmi podexponovaný film prevolá natoľko, že v najmenej krytých miestach sa citlivá vrstva mení na čisté striebro. To spôsobí, že sa pri ustáľovaní neodplaví a ostane na negatíve. Pri zväčšovaní sa táto plocha nenaexponuje ako pôvodná čierna, ale ako svetlosivá. Zachová sa zväčša len tenká kontúra čiernej farby. Výsledok môže pôsobiť akoby fotografia bola miestami v negatíve. Keďže sa táto úprava vykonáva priamo na filme patrí do skupiny úprav, ktoré neznemožňujú reprodukovanie diela.

V tvorbe dnešných fotografov túto techniku nájdeme už len zriedka. Rovnako by sme ju márne hľadali vo fotografiách členov slovenskej novej vlny.

SABATIEROV EFEKT:

Veľmi podobná a dnes už taktiež skoro nepoužívaná technika, ktorá sa vykonáva na pozitíve aj na negatíve. V prípade pozitívu priamo pri zväčšovaní v tmavej komore. Postup spočíva v tom, že naexponovaný fotopapier ponoríme pri zväčšovaní do vývojky a keď sa objaví obraz, tak na niekoľko sekúnd zapálime svetlo. Najsvetlejšie miesta preto stmavnú. Čím je pôvodný obraz kontrastnejší tým je efekt výraznejší. Od svetlo tmavej až po úplne čiernu závisí na dĺžke času na aký zapálime svetlo. Je to metóda pokus-omyl a výsledok je vždy trochu iný preto sa táto technika radí medzi nerepetitívne.

MAĽBA VÝVOJKOU:

Táto eklektická technika už podľa názvu zdieľa podobný postup ako maľba. Vykonáva sa v tmavej komore pri červenom svetle priamo na fotografii počas vyvolávacieho procesu. Nejde ani tak o maľbu, ako skôr o jej imitáciu. Fotograf naexponovaný fotopapier nevloží do vývojky, ale vývojku štetcom nanáša na suchý alebo mokrý povrch papiera. Miesta, na

ktoré sa týmto spôsobom dostane vývojka, stmavnú a zvyšok ostane biely. Množstvom ťahov štetca sa dá korigovať intenzita sivej. Vzniknutá fotografia silne evokuje maľbu a je jedinečným originálom. Túto techniku môžeme nájsť napríklad v niektorých portrétoch od Gertrúdy Käsebierovej.

3.3 POSTPRODUKČNÉ TECHNIKY V TVORBE FOTOGRAFOV SLOVENSKEJ NOVEJ VLNY

3.3.1 FOTOGRAM:

Túto techniku vynášiel a preslávil Man Ray, preto sa niekde môžeme stretnúť aj z názvom Rayogram. Fotogram je technika, ktorou sa dá vytvoriť fotografia bez použitia fotoaparátu, ale dá sa rovnako aj kombinovať s hotovou fotografiou. Vzniká v tmavej komore spôsobom rozkladania predmetov na fotopapier a následného osvitú papiera. Na miestach kde predmet bránil naexponovaniu svetla zväčšováku vznikne biela silueta predmetu. Kombináciou rôznych polopriepustných materiálov, alebo odstránením predmetu počas expozície, prípadne jeho pohybom môže na fotografii vzniknúť okrem čiernej a bielej tiež celá škála sivých odtieňov. Ak pri tomto procese máme v ráme zväčšováku umiestnený negatív, môžeme siluetu predmetu naexponovať priamo do konkrétnej scény či krajiny. Výsledok môže pôsobiť pomerne inšitne, no pri väčšej šikovnosti a dostatočnej predošlej skúsenosti môžeme týmto postupom vytvoriť na fotografii zaujímavé úpravy.

V tvorbe fotografov slovenskej novej vlny táto technika samozrejme nemôže chýbať. I keď samostatnú by sme ju hľadali len veľmi ťažko, ako sekundárnu pri iných technikách ju môžeme nájsť v mnohých súboroch.

KAMIL VARGA:

Doménou Kamila Vargu je pre neho tak charakteristická luminografia, siaha však občas aj po fotograme. Napríklad v súbore *Kalendár* z roku 1987, kde mu fotogram poslužil tam, kde už luminografia nestačila. Na snímke *Hromadná doprava* vytvoril z kusu papiera snový autobus. Na obrysovej linke autobusu vidieť nahrubo otrhané okraje papiera. Kamil Varga si bol vedomý možností aké mu fotogram poskytuje, že to nie nástroj na imitáciu reality, ale skôr na prerozprávanie pocitu z nej. Preto sa ani o zbytočnú autentickosť nesna-

žil. Prvotne insitné vyznenie fotogramu v tomto snímku hrá v prospech ironickej myšlienky celej fotografie.



19 Kamil Varga, *Hromadná doprava*, zo súboru *Kalendár* (1987)

Ďalší súbor kde zohral vo Vargovej tvorbe fotogram svoju úlohu je monumentálny cyklus *Kristove roky* z rokov 1993 až 1997. I keď tu hral druhé husle popri častejšej fotomontáži nájdu sa aj obrazy, v ktorých značne dominuje. Jedným takým je obraz z názvom *A napokon stvoril boh úbožiaka*.¹³

Tu z detských kociek vyskladal autor figúru stojacu uprostred lúky fotogramových rastlín. Pojem hra rovnako ako irónia je pre túto techniku nanajvýš priliehavý. Fotogram totižto býva častokrát prvým kontaktom, je hrou z fotografiou pre začínajúceho fotografa. Je hrou sám o sebe. Fotograf kladie veci na fotopapier vedľa seba rovnako ako dieťa skladá hrad z kociek.

Na tejto fotografii platí opačný princíp ako pri *Kalendári*. Kým tam fotogram tému zľahčoval, tu jej pridáva na vážnosti. Oba tieto prístupy majú jedno spoločné. Myšlienku nepodávajú priamo, ale podsúvajú nám ju cez jednoduchú symboliku.

¹³ MACEK, Václav: Kamil Varga: Fotografická monografia. Fotofo



20 Kamil Varga, *A napokon stvoril boh úbožiaka*, zo súboru *Kristove roky* (1993-1998)

RUDO PREKOP:

Rudo Prekop vo svojej tvorbe nepoužíva veľa postprodukčných zásahov. Preferuje najmä čistú, i keď hravú fotografiu, no v osemdesiatych rokoch môžeme v niektorých jeho snímkach nájsť techniku fotogramu.

Napríklad vo fotografii *Skrývačka*, na ktorej sa nachádza skupina troch mužov a jednej ženy, z ktorých si každý nesie v dlaniach kúsok odtrhnutého papiera. Fotogram tu opäť figuruje ako symbol hry.

V tomto prípade autor pomocou útržkov papiera ukrýva pred zrakom diváka predmety, ktoré postavy na fotografii držia v rukách. Tým vzniká napätie a priestor pre diskusiu o aké predmety ide, čím boli pre týchto ľudí také dôležité, že nie sú ochotní nám ich ukázať. Gesto spojených dlaní blízko pri tele umocňuje myšlienku, že šlo o vzácny osobný predmet, talizman.



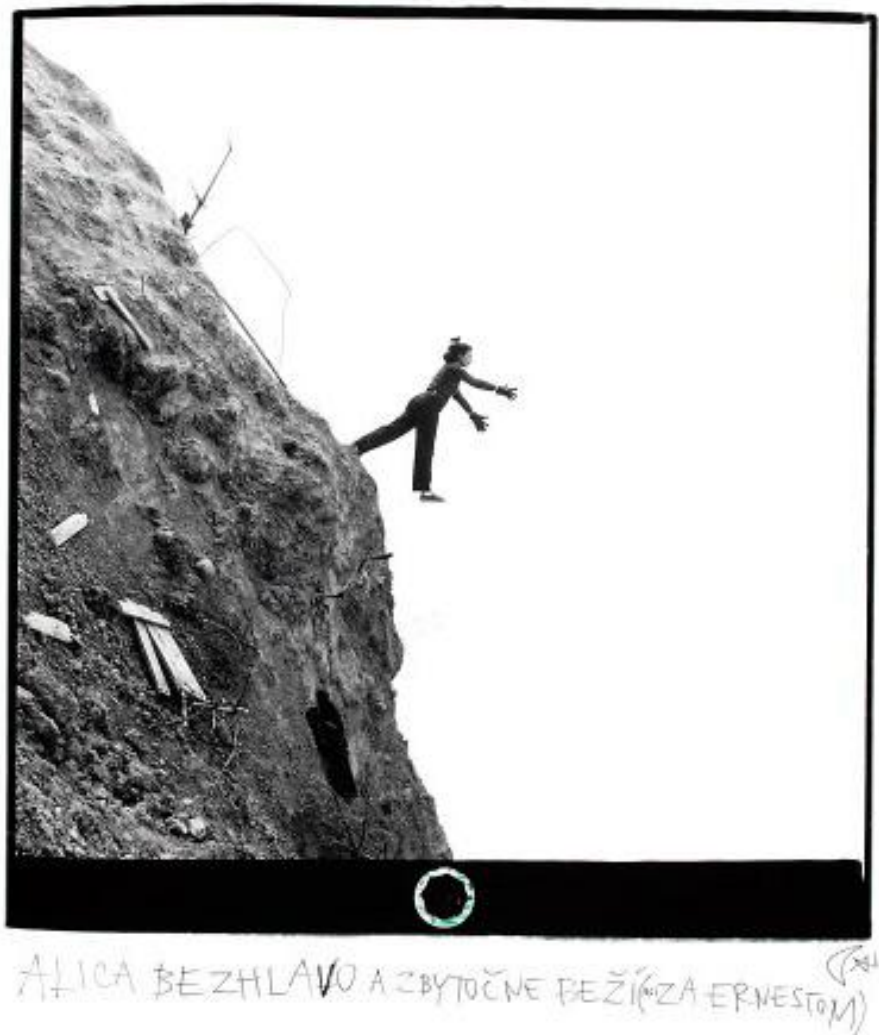
21 Rudo Prekop, *Skrývačka* (1986-1988)

JANO PAVLÍK:

V tvorbe Jana Pavlíka sa pravidelne objavuje malý ornamentálny fotogram, vždy uprostred spodného okraja fotografie. Funguje tu ako akýsi podpis alebo rozpoznávací znak. Tento záhadný útvar, ktorý môže mať množstvo interpretácií je v skutočnosti len malé sklíčko zo závesného lustra, ktoré Jano Pavlík našiel a pripomínalo mu diamant.¹⁴

Je podľa mňa zbytočné polemizovať nad tým prečo ho Pavlík umiestňoval do svojich fotografií. Možno ich tým len chcel odlíšiť od prác iných autorov a možno mu to skrátka pripadalo esteticky zaujímavé.

¹⁴ ZAHRADNICKÝ, Jiří 2005 www.paladix.cz/clanky/jano-pavlik.html



22 Jano Pavlik, *Alica bezhlavo a zbytočne beží (asi za Ernestom)*, z cyklu *Ernest a Alica* (1984-1987)

3.3.2 MAĽBA ALEBO KRESBA DO FOTOGRAFIE

Eklektická technika, ktorej aplikáciou umelec posúva dielo mimo hraníc média. Ide o istý druh presahu, ktorý búra stereotypné mantinely čistej fotografie. Môže sa jednať len o malý náznak kresby vo fotografickom obraze alebo o súvislé prekrytie fotografie maľbou.

Rovnako môže ísť o fotorealistickú maľbu takmer splývajúcu s fotografiou alebo o jednoduchú detskú kresbičku, ktorá kontrastuje z vyobrazenou realitou. Techniky sú individuálne, rovnako ako v klasickej maľbe. Vyskytuje sa krikľavá farebnosť ale aj monochromatická maľba.

Použitie tejto techniky vnáša do fotografie nový jazyk. Ilúzia objektivitu, ktorou fotografia disponuje, sa zrazu rozšíri o subjektívnu reč maľby.

PETER ŽUPNÍK:

Maľba do fotografie je jednoznačne jeho doménou. Menšie či väčšie zásahy farbou do fotografií sú hlavným vyjadrovacím prostriedkom jeho diel. Pomocou nej divákovi približuje svet tak, ako ho vidí on, svet kde sa zdanlivo obyčajné veci a predmety stávajú magickými a nadobúdajú nové významy. Svet, kde zvieratá môžu lietať, gaštan sa rozbehne po stole, z mačky sa stane tiger, z jašterice drak a z obyčajnej lode zase bájny *Bludný Holanďan*.

Svoje fotografie neupravuje bezprostredne po vyfotografovaní. Niekedy si ich nechá uležať aj niekoľko rokov, následne sa k nim vráti a až potom do nich maľuje. Jeho úpravy nie sú vtieravé ani krikľavé, idú akoby v duchu celej fotografie. Farebnosť je mdlá až monochromatická a výraz striedmy. Zväčša len naznačuje, či reprodukuje nejaký detail. Ako je tomu vo fotografii z roku 1985 *Psí deň*, kde skopíroval škvrny dalmatína na mliečne bielu oblohu. Tento zásah by pôsobil možno trochu násilne nebyť dvoch tmavých hláv na pozadí oblohy, ktoré svojou tonalitou tvarom aj veľkosťou sami o sebe pripomínajú škvrny na kožuchu dalmatína. V tejto fotografii sa Peter Župník vracia späť k myšlienkam jeho staršieho súboru *Dvojice*, kde na príklade tvarových podobností deklaroval myšlienku, že všetko vo svete spolu súvisí.



23 Peter Župník, *Psí deň* (1985-1988)

Takýchto príkladov by sme našli v Župníkovej tvorbe mnoho. Spomeniem ešte jeden, kde využil iný princíp úpravy. Zatiaľ čo v *Psom dni* duplikuje už existujúci prvok a zásah korešponduje zo zvyškom obrazu, vo fotografii z roku 1984 z názvom *Štart*, len malým naznačením mení spôsob chápania celého obrazu. Na prvý pohľad fotografia totiž pôsobí akoby zobrazovala šesť malých rakiet, ktoré práve odštartovali. Po presnejšom preskúmaní ale zistíme, že ide o stroj na výrobu hotdogov. Tu nám autor prezentuje svoje videnie v dostatočne polopatistickej forme aby sme to pochopili. Zásah zároveň nie je zbytočne realistický, ostáva v duchu naznačenia a hry, ktorá je príznačná pre tvorbu všetkých členov slovenskej novej vlny.

Peter Župník často využíva vo svojich postprodukčných zásahoch bielu farbu. Jej použitie v jeho diele nie je náhodné. Je to odkaz na bytostnú skúsenosť s klinickou smrťou, kedy v tomto stave videl biele svetlo.

Ako prvá fotografia, kde Peter Župník využil maľbu do obrazu by sa dala označiť fotografia *Mám rád rozprávky* z roku 1986. V tejto snímke nachádzal Župník únik pred hlúposťou, brutalitou a nezmyselnosťou vojenskej služby, ktorú v tom období absolvoval.¹⁵

¹⁵ MACEK, Václav: Peter Župník: Fotografická monografia. Osveta, š.p. , 1993.



24 Peter Župník, *Štart* (1984-1986)

JANO PAVLÍK:

Vo svojej tvorbe často využíval hlavne dokresľovanie do fotografií pomocou farebných fixiek. Skoro v každej fotografii sa nachádza aspoň jemný zásah touto technikou. Najmä v cykle *Ernest a Alica* z roku 1982 až 1987, ktorý tvorí najrozsiahljšiu časť jeho tvorby. Pozostáva z 37 fotografií, na ktorých systematicky pracoval celé 4 roky na FAMU. Ernest v diele stelesňuje mužský element. Nejde o jedného konkrétneho človeka, ale všeobecne muža. Alica zastupuje ženský prvok, je pevným bodom v rozkolísanom svete. Tieto fotografie reflektujú to, čo sa okolo Pavlíka dialo, čo vnímal ako dôležité, a prostredníctvom Ernesta premieta do fotografií svoje pocity a túžby.¹⁶ Svoje jemné postprodukčné zásahy v nich vykonával buď tak, že farebne vyretušoval len malý kúsok prachu, obtiahol linku na opasku či predmete nedbanlivo ležiacom v priestore, alebo zvýraznil iný detail obrazu. Pre diváka sa tento farebný bod stáva punktom, ktorý ho rozruší a núti premýšľať o jeho význame. Farebné zásahy buď slúžia ako ozvláštnenie snímok alebo tu ide iba o Pavlíkovu hru s divákom a jeho sústredenie sa na hlavný motív.



25 a 26 Jano Pavlík, *Moskyt a Medusa* (1986-1987)

Ďaleko čitateľnejšie sú jeho fotografie, v ktorých figurujú zásadnejšie zásahy, kedy farebnými fixkami duplikoval zobrazenú postavu alebo na svojich autoportrétoch si nimi zafarbil celú tvár. V snímkach z roku 1986 nazvaných *Moskyt* a *Medusa* Jano Pavlík pomocou niekoľkých expresívnych ťahov vniesol do pôvodných fotografií nahých žien animálny motív. Na dosiahnutie dojmu medúzy mu stačilo len jemne rozvlniť linku. Takisto druhá fotografia pôsobí nanajvýš presvedčivo, i keď samotný moskyt na nej vlastne nie je, nachádza sa tam len sprostredkovaný dojem z neho.

¹⁶ ZAHRADNICKÝ, Jiří 2005 www.paladix.cz/clanky/jano-pavlik.html

3.3.3 KOLOROVANIE

Technika, ktorou sa do istej miery dá dosiahnuť ilúzia farebnej fotografie. Známa je už z obdobia, kedy pravá farebná fotografia ešte neexistovala. Rovnako sa využívala aj v začiatkoch kinematografie, kde sa aplikovala priamo na políčka filmového pásu. Vo fotografii sa koloruje hotová nazväčšovaná fotografia. Pred samotným procesom kolorovania je vhodné fotografiu natónovať na teplý tón. To spôsobí, že aj pôvodne nepriestrelne čierne plochy sa dajú do istej miery zafarbiť. Kolorovať môžeme rôznymi spôsobmi a to buď po väčších plochách pomocou navlhčenej hubky s farbou na vlhkej fotografii, alebo jemným bodkovaním tenkého štetca na suchú fotografiu. Odporúča sa použitie baritového papiera, ktorý do seba lepšie prijíma farby. Na kolorovanie sa môžu používať špeciálne na to určené farby alebo rovnako dobre poslúžia aj obyčajné anilínové farby. Pri práci s nimi je potrebná zvýšená opatrnosť, pretože sú jedovaté a nemali by sa dostať do kontaktu so sliznicou alebo tráviacim traktom. Kolorovať sa môže celá fotografia alebo len jej vybraná časť, rovnako farebnosť môže aj nemusí zostať verná originálu.

PETER ŽUPNÍK:

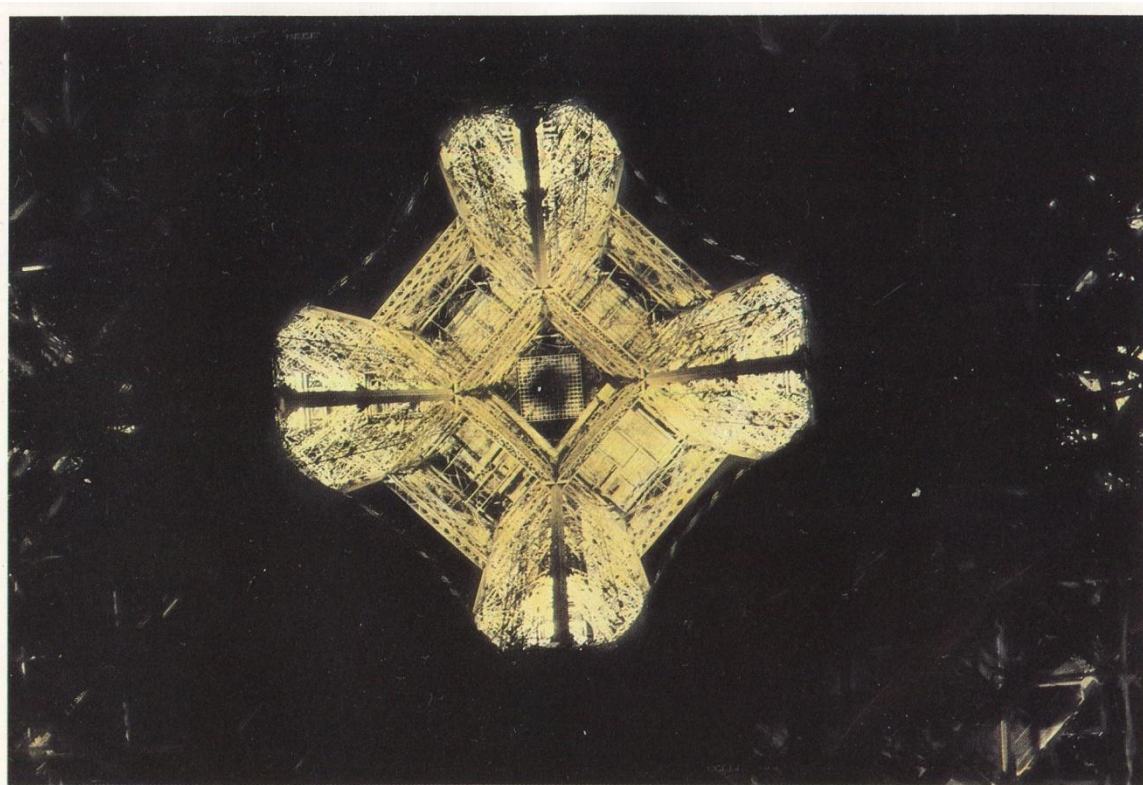
I keď technologicky nie sú Župníkovy postupy úplne kolorovaním, môžeme ho sem zaradiť. Okrem toho, že do fotografií maľuje a dotvára tak zobrazenú realitu, častokrát len vyfarbuje niektoré časti obrazu. Tým že isté miesto alebo predmet zvýrazní kolorovaním, umocní tak myšlienku alebo podporí atmosféru diela. Pre prvý prípad je dobrým príkladom fotografia z roku 1985 - *Love story*.

Na tejto fotografii je vyobrazená záclona z ornamentálnym motívom zakvitnutého stromu, na ktorom sedí hŕstka vtákov.

Tým že Župník vyfarbil vtákov, upozornil diváka na důležitý moment záberu a podporil rozprávkovovo hravý pocit z fotografie.



27 Peter Župník, *Love story* (1985 – 1987)



28 Peter Župník, *Ornament pána Eiffela* (1990-1991)

V druhom prípade, kedy kolorovanie slúži len ako podpora atmosféry, ako je tomu na fotografii *Ornament pána Eiffela* z roku 1990, má farba na fotografii len sekundárny význam a iba podfarbuje náladu snímku. Pohľad spod Eiffelovej veže na vrch pôsobí veľmi plošne a žltá farba evokuje podobnosť z kostolným vitrážovým oknom.

S kolorovaním začal Peter Župník naplno pracovať až v roku 1993 pri tvorbe publikácie pre skupinu Wanastowi Vjegy z názvom *Divnoknižka* (Popron music, 1993). Tu sa pokúsil postprodukčnými úpravami vyjadriť pocit z hudby. Kolorované časti obrazu zrazu vyzerajú akoby pochádzali z iného času a priestoru.¹⁷

¹⁷ MACEK, Václav: Peter Župník: Fotografická monografia. Osveta, š.p. , 1993.

3.3.4 FOTOKOLÁŽ

Vychádza z klasickej koláže a zdieľa s ňou rovnaké princípy. Pozostáva zo skladania viacerých fotografií, alebo ich nastrihaných prípadne natrhaných častí. Technologicky sa fotokoláž môže zhodovať z fotomontážou, dôležitý je ale výsledný obraz, ktorý pri koláži pôsobí dojemom akoby jeho jednotlivé časti boli k sebe pripojené len náhodne okato, bez pokusu skryť spoje. Dokonca ich hrdo priznáva a sú súčasťou jej reči. Fotokoláž sa nehrá na obraz reality a pôsobí skôr ironicky než vierohodne. Preto bola a je často využívaná aj ako karikatúrna technika. Nájsť ju môžeme aj v mnohých dielach surrealistických a dadaistických tvorcov. Fotokoláž je postprodukčný zásah, ktorý je presahom z fotografie do iných médií, v tomto prípade do grafiky.

MIRO ŠVOLÍK:

Fotografiu krajiny si častokrát spájame zo striktnou precíznou technológiou vypracovanou na veľkoformátovom prístroji. Miro Švolík však dokázal túto tému poňať po svojom, s humorom a iróniou jemu vlastnou. V neuveriteľne ľahkých a rafinovaných snímkach z roku 1994 až 1997 nám predstavuje nový prístup k fotografii krajiny. Zdanlivo banálne obrazy krajín doplnil o fragmenty fotografií ľudí a zvierat a tak pomocou výstižných metafor personifikoval krajinu. Naznačuje tým vzťahy, ktoré existujú medzi človekom a prírodou. Do týchto fotografií nezasahuje nijako násilne. Dokonca ponecháva filmovému poličku jeho perforáciu, čím ho ohraničuje a uzatvára ako samostatný obraz. Svoje montáže ale umiestňuje až za kontext obrazu, akoby tým chcel naznačiť, že ním navodená po-

dobnosť sa nachádza v inom priestore či svete. Perforácia oddeľuje racionálnu a snovú úroveň fotografie.



29 Miro Švolík, *Sněžka – 1602 metrov nad morom* (1995)



30 Miro Švolík, *Evino jablko* zo súboru *Otvory a DÍRY* (2001)

V roku 2001 vytvoril fotografiu *Evino jablko*, ktorá predznamenávala príchod významnejšieho súboru *Kvetiny slasti* z roku 2004, kde využil podobný spôsob montáží na základe metaforickej, ale aj tvarovej podobnosti. Tieto fotografie majú spoločnú erotickosť témy a naturálnosť zobrazenia. Súbor *Kvetiny slasti* pozostáva z detailných fotografií ženských genitálií. Z konkrétneho detailu si Švolík vybral vždy jednu časť, pomocou ktorej duplikovaním a zrkadlením poskladal ornamentálny motív. Výsledné obrazy preto pôsobia na prvý pohľad ako kvetiny. Nízkou hĺbkou ostrosti napodobňuje postupy, ktoré sa často využívajú práve na fotografovanie kvetov, čím len podporuje vyznenie fotografií. Postupuje teda opačne ako maliarka Georgia O'Keeffe, ktorá maľovala kvety tak, aby vo výsledku pôsobili ako ženské pohlavné orgány.

Podobnosť ženskej vagíny a kvetu nie je náhodná. Blizna a piestik slúžia tiež ako rozmnožovacie orgány.

Švolík sa v týchto fotografiách neodklonil od svojho obľúbeného modelu hry, ornamentálne obrazce kvetín zároveň evokujú detský kaleidoskop. Môžeme tu však nájsť istú podobnosť z vitrážovými oknami gotických katedrál, čo je s touto dekadentnou témou v pomerne silnom kontraste.¹⁸

¹⁸ FIŠEROVÁ Lucia L. Miro Švolík: *Kvetiny slasti*, Praha 2004, <http://mirosvolik.cz/art04b.html>



31 Miro Švolík, *Kvetiny slasti* (2004)

3.3.5 FOTOMONTÁŽ

Je opakom fotokoláže. Fotografie sú zmontované v jeden celok tak, aby nebolo poznať miesto spoja a aby výsledný obraz pôsobil čo najreálnejšie. Vykonáva sa pri zväčšovaní v tmavej komore a to spôsobom sendvičovania viacerých negatívov, alebo ich postupného exponovania na papier. Aby fotomontáž pôsobila čo najvierohodnejšie, je potrebné aby predmety alebo osoby, ktoré chceme namontovať do fotografie, mali čo najjednoduchšie pozadie, najlepšie úplne čierne. V prípade, že dve montované fotografie nie sú fotografované za účelom montáže a tým pádom nie sú vopred pripravené na tento postup, vyžaduje si montáž veľkú zručnosť a trpezlivosť. V minulosti sa hlavne v kruhoch dokumentárnej fotografie viedli mnohé diskusie o etickosti použitia tejto techniky.

JOZEF SEDLÁK:

V súbore *Prienik* z roku 1979 pomocou fotomontáže vyvoláva Jozef Sedlák dojem, že žena na fotografii prechádza cez stenu. Súbor začína bielym štvorcem papiera zaveseného na pozadí špinavej steny pivnice či kotolne. Postupne sa na snímkach objavuje stále väčšia časť hlavy ženy. Dva vypínače po stranách zaveseného papiera komunikujú s uhrančivým pohľadom modelky. Na poslednej fotografii sme konfrontovaní z čistým portrétom ženy, ktorá ako by sa k nám predrala cez bránu bieleho papiera z iného sveta. Touto vizuálnou hrou Sedlák divákovi vyvracia klamlivú predstavu o objektívnosti fotografického obrazu.



32 a 33 Jozef Sedlák, zo súboru *Prienik* (1979)

MIRO ŠVOLÍK:

V roku 1989 vytvoril Miro Švolík dvojicu fotografií z názvami *Obrázky zo Slovenska* a *Na pole!*. Na fotografii *Obrázky zo Slovenska* je žena z hrablami stojaca na zarastenej mužskej tvári, ktorá predstavuje personifikáciu krajiny, v pozadí poletujú obláčiky z vaty.

Táto montáž je Švolíkovou ironicky hravou interpretáciou Plickovsky pitoresknej Slovenskej krajiny.

Na druhej fotografii skupinka tmavých postáv z hrablami, kosou a krhlou beží po krajine ženských tiel poprerastaných trávou.

Opäť tu nahradil oblačné nebo chumáčmi vaty. Výrazy ležiacich žien a divadelne prepiate gestá postáv naznačujú humorný význam snímku. Precíznou montážou vytvoril Miro Švolík dve neuveriteľne imaginatívne až rozprávkové fotografie.¹⁹

¹⁹ MRÁZOVÁ, Daniela, REMEŠ, Vladimír: Cesty československé fotografie, Praha: Mladá fronta 1989.



34 Miro Švolík, *Obrázky zo Slovenska* (1989)



35 Miro Švolík, *Na pole!* (1989)

3.3.6 ASAMBLÁŽ

Technika, ktorá vznikla v dadaizme. Využívala sa spočiatku v maľbe a nakoniec si ju osvojila aj fotografia. Spočíva v lepení rozličných trojrozmerných predmetov a materiálov priamo na fotografiu, ide vlastne o plastickú koláž. Snímka tým získa nový rozmer a nový pohľad na jeho čítanie. Vytvorí sa priama konfrontácia zobrazenej reality a skutočne reálneho. Zároveň sa z každej takto upravenej fotografie stáva samostatný originál.

RUDO PREKOP:

Fotografický súbor *Hra na štvrtého* z roku 1985 je výsledkom spolupráce Tona Stana, Ruda Prekopa a Michala Pacinu. Vychádza z detskej hry, kedy sa na zložený papier kreslí postava a každý hráč ma za úlohu dokresliť jednu časť postavy bez toho aby videl tú predchádzajúcu. Výsledkom je zložený obraz postavy, ktorej každá časť je iná. Štvrtým hráčom v tomto súbore je divák, ktorý medzi jednotlivými časťami hľadá súvislosti. Menovaný súbor je považovaný za vrcholné dielo slovenskej novej vlny, kurátorom výstavy v pražskej Fome bola Anna Fárová, ktorá zároveň dávala dohromady trojice. Vzniklo tak 35 originálnych trojíc. Hlavy vytvoril Michal Pacina, nohy Tono Stano a hrude Rudo Prekop. Tento súbor sám o sebe však asamblážou nie je. Nachádza sa v ňom ale jedna fotografia, ktorú môžeme považovať za asambláž. Zobrazuje abstraktne štylizovanú zarastenú mužskú hrud', do ktorej Rudo Prekop vlepil jeden skutočný vlas. Tým rozvinul dialóg medzi abstraktnými a naturalistickými prvkami fotografie.²⁰

²⁰ MACEK, Václav: Rudo Prekop: fotografie, Fotografická monografia. Osveta, š.p. , 1994.

MIRO ŠVOLÍK:

Typickým příkladem asambláže vo fotografii je dvojica snímkov od Mira Švolíka z názvom *Rozdováděné mládí* z roku 1985. Na prvej fotografii sú vyobrazení traja mladí ľudia zabávajúci sa na lúke uprostred noci. Na ich hlavy sa z čiernej oblohy znáša dážď útržkov papiera alebo konfiet, akoby šlo o oslavy nového roka. Na túto bizarnú scénu sa prizerá vyškerený, krikľavo farebný, plastický mesiac z moduritu. Na druhej fotografii z tmy vystupuje postava dievčaťa v bielych šatách, ktorá kráča po vlepenom oranžovom lane ponad čiernu prázdnotu. V skutočnosti je táto fotografia otočená a dievča držia dole hlavou dvaja chlapci v čiernom oblečení. Švolík sa nesnažil aby táto scéna pôsobila reálne a naschvál si nedal prácu so zakrytím hláv postáv, ktoré nesú dievča. Tým, že ich priznal, zdôraznil vo fotografii hru a podčiarkol myšlienku rozmarnosti mladosti. Možno práve preto vlepil oranžový povrázok až postproduktčne, aby pôsobil nestabilným dojmom a dvaja chlapci na fotografii v skutočnosti dievča istia pred pádom.²¹

²¹ MRÁZOVÁ, Daniela, REMEŠ, Vladimír: Cesty československé fotografie, Praha: Mladá fronta 1989.



36 a 37 Miro Švolík, *Rozdováděné mládí* (1985)

3.3.7 KOMBINOVANÁ TECHNIKA

Kombinácia viacerých z vyššie uvedených techník.

KAMIL VARGA:

V súbore *Dromacyklus* z roku 1994 Kamil Varga čiastočne opustil pre neho príznačnú luminografiu a upriamil pozornosť hlavne na fotomontáž a fotogram. Fotografie z tohto cyklu vytvára zložitým montovaním mnohých negatívov do jedného obrazu, jeho následným prefotením na planfilm a pri zväčšovaní pridáva ešte techniku fotogramu. Takto vznikol súbor pozostávajúci z veľkoplošných fotografií rozmerov 1x1 meter, kde je každá fotografia samostatným originálom.



38 Kamil Varga, *Igšamoh*, zo súboru *Dromacyklus* (1994)

Uplatnil tu silnú rituálnu symboliku, kladie veľký dôraz na štruktúru a tvar a výsledok pôsobí dojmom akoby pochádzal zo snovej halucinácie.

Súbor *Kristove roky* pochádzajúci z roku 1993 až 1997 je vytvorený rovnakou technikou no jeho výraz je tu pokojnejší a symbolika jemnejšia. Jedná sa tiež o originálne veľkoplošné fotografie formátu 1x4 metre. Rozmer obrazov podčiarkuje monumentálnosť témy. Vďaka veľkej ploche môže Varga v rôznych častiach obrazu rozohrať rôzne dejy. Výsledný obraz preto pripomína maľby barokového maliara Hieronyma Boscha, ktorý vytváral rozsiahle náboženské alegórie.²²

²² MACEK, Václav: Kamil Varga: Fotografická monografia. Fotofo, 1997



39 Kamil Varga, *Snívanie veku sietí* zo súboru *Kristove roky* (1993-1998)

MIRO ŠVOLÍK:

Na začiatku tvorby, keď sa jeho výraz ešte nestihol ustáliť, experimentoval Miro Švolík z mnohými postprodukčnými technikami. Príkladom toho je dvojica fotografií z roku 1984 kde využil hneď niekoľko techník. Na prvej fotografii sú dvaja muži, ktorí ako kus rovného dreva nesú nad hlavami dievča s nehybne visiacou sukňou. Švolík tu žene dokreslil až karikatúrnou linkou krídla. Na druhej fotografii muži miznú a žena samovoľne levituje nad prázdnu krajinou. Dvojicu postáv vymazal fotogramom a aby ich zmiznutie z obrazu nebolo také náhle, jemným kolorovaním naznačil ich postupné splývanie s bielou oblohou pozadia rovnako, ako krajina na fotografii postupne mizne v hmle. Švolíkov prístup je na tejto dvojici fotografií nekonvenčný a neočakávaný, v duchu ironickej hry a absurdity. Kým muži ženu nesú, má krídla a divák má pocit akoby chcela uletieť. Na druhej fotografii sa jej to už síce podarilo, no jej krídla zmizli.



40 a 41 Miro Švolík, Bez názvu (1984)

JOZEF SEDLÁK:

Už vo svojom autoportréte z roku 1975 ukázal, že mu umelecká postprodukcia nie je cudzia. Okrem montáže dvoch snímok tu uplatnil aj kresbu do fotografie. Tým vznikol originálny autoportrét, ktorý okrem povahy autora charakterizuje aj rozmanitosť jeho tvorby. Tento fakt deklaruje jeho súbor *Príbehy z podvedomia 2* z roku 1992, kde použil hneď niekoľko fotografických techník. Vedľa klasickej luminografie a mnohonásobných expozícií pridal v postprodukčnom procese aj montáž a rôznofarebné tónovanie. Reinterpretuje tu inscenovanou formou tému odvrátenej strany spoločnosti, ktorej sa venuje vo svojej dokumentárnej tvorbe. Dvojfarebným tónovaním, ktoré pôsobí náhodným až chybovým dojmom, umocňuje chaotickú atmosféru snímky. Snaží sa tu rozložiť človeka na fragmenty a tie následne znovu poskladať. Mení jeho tvár, oddeľuje mu údy od tela a nakoniec ich znovu skladá dohromady v podobe fantazijných bytostí. Takto vznikajú rôzne rybohlavy, pavúčí ľudia, či živé trupy bez hláv. Výsledok dosahuje vďaka mnohohodinovým expozíciám a technike luminografie. Vďaka svojej precíznosti zachováva veristickú podobu fotografie ale zároveň do nej vnáša iracionálne prvky.

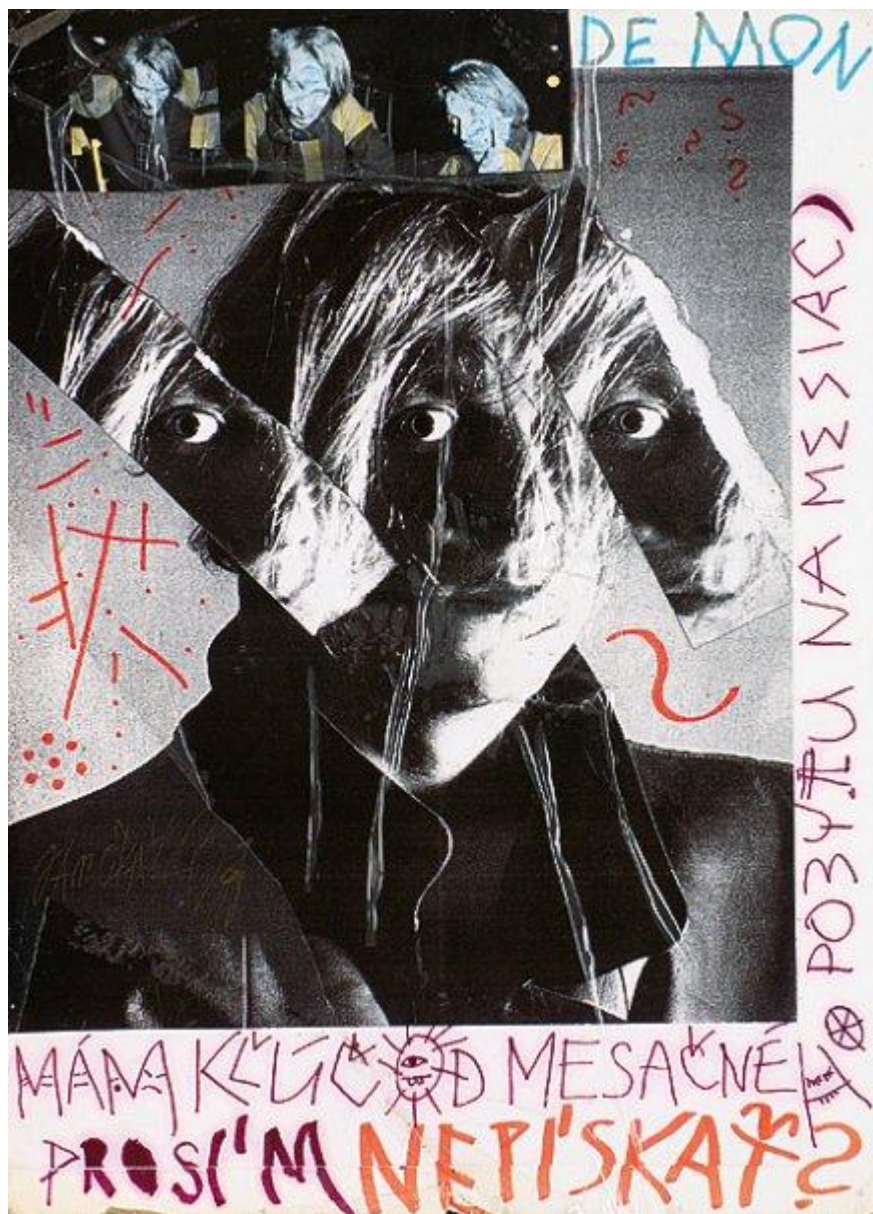


42 Jozef Sedlák, Z cyklu *Príbehy z podvedomia* (1992)

JANO PAVLÍK:

Posledný rok svojho života vytváral Jano Pavlík koláže a asambláže zo svojich fotografií z cyklu *Ernest a Alica* a z iných hotových snímok, akoby chcel svojim inak pokojným fotografiám dodať naliehavosti. Fotografie lepil na papier lepiacou páskou, vo forme kontaktov, alebo ich trhal a vrstvil na seba. Dopĺňal ich chaotickými textami a expresívnou kresbou, lepil k nim rôzne malé predmety, čo evokuje pre diváka detský prázdninový denník. Pavlíkove koláže nie sú v skutočnosti detsky hravé. Divák z nich nadobúda skôr sklúčený pocit a je v nich cítiť rozorvanosť osobnosti autora.²³

²³ ZAHRADNICKÝ, Jiří 2005 www.paladix.cz/clanky/jano-pavlik.html



43 Jano Pavlík, Zo série Koláží (1987)

4 ZÁVER

Na predchádzajúcich stranách boli prezentované aspoň niektoré súbory a práce z tvorby autorov slovenskej novej vlny, v ktorých figurovali postprodukčné zásahy. V skutočnosti je ich však omnoho viac, na pochopenie princípu ako fungujú a prečo ich menovaní autori využívali, dúfam, že tento výber stačí. Umelecká postprodukcia analógovej fotografie je v dnešnej dobe photoshopu asi už len archaizmom, i keď mnohé postupy sa dajú aplikovať aj na digitálnu tlač. Fotografie spracované touto technikou sú ale cennými originálmi a v danej dobe predstavovali progresívny prístup a značnú dávku umeleckej rebélie.

I keď niektorí fotografi ako Tono Stano alebo Vasil Stanko postprodukčné ozvláštnenie snímok nikdy nepoužívali, zdieľali rovnaký princíp prístupu. Diela autorov slovenskej novej vlny pôsobili v dobách, kedy vniesla do dokumentárnej a vážnej čiernobielej fotografie hravosť a inscenovanie, veľmi sviežo. Recesistická nespútanosť autorov sa ale postupne inštitucionalizovala a vtedajšia široká publicita jej trvanie umelo predĺžila iba o niekoľko rokov. Autori v priebehu času naďalej zostávali pri starých prístupoch a technikách a nijako ich nerozvíjali. A to, čo sa spočiatku javilo ako nostalgia, sa postupom času zmenilo na manieru pričom kedysi moderné postupy zastarali. Ich sláva pohasla, ale oni sa odmietali prispôbiť novým trendom. Prvý problematický okamih nastal v dobe širokého rozšírenia farebnej fotografie. Ten väčšina zvládla skoro bez problémov, aj keď časť z nich ho úplne odignorovala. Zároveň sa u autorov objavuje prvá stagnácia a recyklovanie či dokonca vykrádanie vlastnej tvorby.

Druhý, zásadnejší problém nastal s príchodom digitálnych technológií. Len málokto z fotografov slovenskej novej vlny túto obrovskú zmenu zvládol. Niektorí sa pokúsili prístupy a postupy, ktoré si osvojili počas štúdií na FAMU, aplikovať do digitálnej fotografie. Vznikli tak súbory ako: *Stopárky* (2008) od Mira Švolíka, *Magický les* (2006-2011) od Petra Župníka či *Headlandscape* (2007) od Kamila Vargu. Výsledky ich pokusov však pripomínajú viac práce z amatérskych fotoklubov, či prvú lekciiu výučby photoshopu, než diela známych a uznávaných autorov.

Preto by som chcel vyzdvihnúť najmä ich analógovú tvorbu z dôb štúdií a niekoľko rokov bezprostredne po jeho ukončení. Tento časový úsek sa dá považovať za zenit ich tvorby a za ich najplodnejšie obdobie. Ak sa na ich diela pozeráme z pohľadu doby zistíme, že boli nesmierne pokrokoví a nadčasoví a ich inovatívnosť a zápal pre vec by im mohol závidieť akýkoľvek dnešný umelec.

Hovorí sa, že keď človek študuje na základnej škole, spoznáva svet a neustále ho obdivuje. Na strednej škole má pocit, že mu svet patrí. Na vysokej ho chce zmeniť a po skončení štúdií sa postupne stane jeho súčasťou.

Táto postupnosť pre fotografov slovenskej novej vlny neplatí. Oni predsa nikdy neprestali obdivovať svet okolo seba. Nepatrí im len jeden, ale hneď niekoľko nesmierne imaginatívnych svetov, ktoré vytvorili. Možno sa im nepodarilo svojimi fotografiami zmeniť ten náš, no minimálne ho nimi obohatili a pochybujem, že by sa niekedy plánovali stať jeho všednou súčasťou.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATURY:

- 1/ BIRGUS, Vladimír, MLČOCH Jan: Akt v české fotografii, Praha: Kant, 2001. ISBN 80-86217-35-3
- 2/ JUŘÍKOVÁ, Magdaléna: publikácia "Tono Stano" , Torst, 2005
- 3/ MACEK, Václav: Miro Švolík: Jedno telo jedna duša, Fotografická monografia. Osveta, š.p. , 1992. ISBN 80-217-0448-0
- 4/ MACEK, Václav: Peter Župník: Fotografická monografia. Osveta, š.p. , 1993. ISBN 80-217-0559-0
- 5/ MACEK, Václav: Rudo Prekop: fotografie, Fotografická monografia. Osveta, š.p. , 1994. ISBN 80-217-0505-1
- 6/ MACEK, Václav: Kamil Varga: Fotografická monografia. Fotofo, 1997. ISBN 80-85739-11-9
- 7/ MACEK, Václav: Jozef Sedlák: fotografická monografia. Osveta, Martin, 1996. ISBN 80-217-0304-0
- 8/MRÁZOVÁ, Daniela, REMEŠ, Vladimír: Cesty československé fotografie, Praha: Mladá fronta 1989. ISBN 80-204-0015-X

ZOZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJOV:

1/ <http://mirosvolik.cz/>

2/ <http://www.zupnik.eu/>

3/ <http://kamyl.byl.cz/>

4/ <http://www.blackandwhitephoto.cz/>

5/ <http://www.sedlakjozef.com/>

6/ <http://www.tonostano.com/>

7/ <http://www.paladix.cz/clanky/jano-pavlik.html/>

8/ http://kultura.idnes.cz/smutny-pohled-na-slepou-ulicku-vasila-stanka-fno-vytvarneum.aspx?c=A080621_997128_vytvarneum_kot/

9/ http://cs.wikipedia.org/wiki/Slovenská_nová_vlna

10/ http://sk.wikipedia.org/wiki/Aténska_škola

11/ http://sk.wikipedia.org/wiki/Oscar_Gustave_Rejlander

ZOZNAM OBRÁZKOV:

- 1/ Slovenský predvoj na pražskom internáte. Zl'ava Rudo Prekop, Martin Štrba, Tono Stano, Petronela Kadnárová, Vasil Stanko, Miro Švolík, Juro Kepka **st.12**
- 2/ Miro Švolík, „ Stačilo, aby som letel“ z cyklu Môj život človeka (1986) **st.14**
- 3/ Miro Švolík, „K svojej žene“ z cyklu Môj život človeka (1986) **st.14**
- 4/ Peter Župník, Pocit, zo série „Day's dreams“ (1990-1992) **st.16**
- 5/ Peter Župník, Husi strácajú len perie (1981-1989) **st.16**
- 6/ Rudo Prekop, Vtáčí pomník zo série Zátiaši, (1994) **st.18**
- 7/ Rudo Prekop, Maškarný bál zo série Inscenácií (1987) **st.18**
- 8/ Jano Pavlík, Ernest nad Alicou a maličkým šašom, z cyklu Ernest a Alica (1982-1986) **st.20**
- 9/ Jano Pavlík, Alica pod oknom, z cyklu Ernest a Alica (1983-1987) **st.20**
- 10/ Tono Stano, Cool Relationship, (1987) **st.22**
- 11/ Tono Stano, Sense (1992) **st.22**
- 12/ Vasil Stanko, z cyklu Púda (1996) **st.24**
- 13/ Vasil Stanko, z cyklu Co je to (1994) **st.24**
- 14/ Kamil Varga, zo súboru Jesenná psychoterapia (1988-1989) **st.26**
- 15/ Kamil Varga, Lahko (1983-1987) **st.26**
- 16/ Jozef Sedlák, z cyklu O demokracii svetla (1990) **st.28**
- 17/ Jozef Sedlák, z cyklu O demokracii svetla (1990) **st.28**
- 18/ Jozef Sedlák, Z cyklu Intuícia násobku, (1994) **st.28**
- 19/ Kamil Varga, Hromadná doprava, zo súboru Kalendár (1987) **st.33**
- 20/ Kamil Varga, A napokon stvoril boh úbožiaka, zo súboru Kristove roky (1993-1998) **st.34**
- 21/ Rudo Prekop, Skrývačka (1986-1988) **st.35**
- 22/ Jano Pavlík, Alica bezhlavo a zbytočne beží (asi za Ernestom),z cyklu Ernest a Alica (1984-1987) **st.36**
- 23/ Peter Župník, Psí deň (1985-1988) **st.37**
- 24/ Peter Župník, Štart (1984-1986) **st.38**
- 25/ Jano Pavlík, Moskyt a Medusa (1986-1987) **st.39**
- 26/ Jano Pavlík, Moskyt a Medusa (1986-1987) **st.39**
- 27/ Peter Župník, Love story (1985 – 1987) **st.41**
- 28/ Peter Župník, Ornament pána Eiffela (1990-1991) **st.41**

- 29/ Miro Švolík, Sněžka – 1602 metrov nad morom (1995) **st.43**
- 30/ Miro Švolík, Evino jablko zo súboru Otvory a DÍRY (2001) **st.43**
- 31/ Miro Švolík, Kvetiny slasti (2004) **st.44**
- 32/ Jozef Sedlák, zo súboru Prienik (1979) **st.45**
- 33/ Jozef Sedlák, zo súboru Prienik (1979) **st.45**
- 34/ Miro Švolík, Obrázky zo Slovenska (1989) **st.46**
- 35/ Miro Švolík, Na pole! (1989) **st.47**
- 36/ Miro Švolík, Rozdováděné mládí (1985) **st.48**
- 37/ Miro Švolík, Rozdováděné mládí (1985) **st.48**
- 38/ Kamil Varga, Igšamoh, zo súboru Dromacyklus (1994) **st.49**
- 39/ Kamil Varga, Snívanie veku sietí zo súboru Kristove roky (1993-1998) **st.50**
- 40/ Miro Švolík, Bez názvu (1984) **st.51**
- 41/ Miro Švolík, Bez názvu (1984) **st.51**
- 42/ Jozef Sedlák, Z cyklu Príbehy z podvedomia (1992) **st.52**
- 43/ Jano Pavlík, Zo série Koláží (1987) **st.53**