

BRANISLAV ŠTĚPÁNEK

Experience of Non-Photography

Useful Photography, Slovak National Gallery, Bratislava

November 9, 2018 – February 17, 2019

Curator: Aurel Hrabušický, internal curator of Modern and Contemporary Art Collections of the Slovak National Gallery, Filip Vančo, independent photographer, educator, curator and gallerist

Abstract:

The exhibition *Useful Photography* in the Slovak National Gallery presents the works of sixteen visual artists, who all have the use of photographic media as an artistic means of contemporary art in common. The exhibition has been compiled by curators Aurel Hrabušický and Filip Vančo from works created over approximately the last ten years and, it includes artists with, as well as without, professional training in photography. The curators defined the purpose of the exhibition as an effort to “provide closer insight into the considerations on photography as a useful medium in the context of contemporary art... through the most varied approaches of artists”. Their intention was not only to formulate the question of what contemporary photography is like, but also to explore the issue of authorship, original and copy, appropriation, visual specifics and the contribution of photography to contemporary art. The exhibition can therefore be seen as a dialogue or confrontation of artistic approaches within a relatively narrowly defined framework of experimental language of contemporary photography, which can be characterised by working with the archive, appropriation and the re-contextualization of already existing photographs, public-space interventions, works oriented on performing, works examining the properties of the media itself, the relationship between space and its representation, but also works (although they are in the minority at the exhibition) based on the documentary nature of the photographic medium. Within the dramaturgic concept of the gallery, it is the third monothematic muster focusing on a specific type of media. *Useful Photography* is a follow-up to the exhibitions of painting (*Painting after Painting*, 2010 – 2011, curator Lucia Gregorová Stach and Alexandra Kusá) and graphic art (*Rough School*, 2017, curator Alexandra Kusá), which have already been held.

Key words: visual art – contemporary photography – non-photographic photography – appropriated photography – sculptural photography – digital age – archive material

Branislav Štěpánek (1974), publicist, curator and historian of photography. He completed his education in photography at the Institute of Creative Photography at the Silesian University of Opava. His historiographic activity specialises in the development of Slovak photographic culture and its institutional operation from 1989 to the present day. He prepared exhibitions of Slovak and foreign artists in the Central European House of Photography. Since 2017, he has participated as a dramaturgist in the preparation of the festival *Month of Photography* in Bratislava. He has been engaged in journalistic and reviewing activities for a long time. He is the editor-in chief of *Fotonoviny* magazine and he has also published in the magazines *Flash Art*, *Photorevue.com* and *Vlna*. branislavstepanek@gmail.com

Katarína Poliačiková: Barthes' Lover, 2010, 2010, video, 10'2'', detail. Jiri Švestka Gallery, Praha

BRANISLAV ŠTĚPÁNEK

Zážitok z nefotografie



Užitočná fotografia, Slovenská národná galéria, Bratislava

9. november 2018 — 17. február 2019

Kurátori: Aurel Hrabušický, interný kurátor zbierok moderného a súčasného umenia SNG, Filip Vančo, nezávislý fotograf, pedagóg, kurátor a galerista

Abstrakt

Výstava *Užitočná fotografia* v Slovenskej národnej galérii predstavuje tvorbu šestnástich vizuálnych umelkyní a umelcov, ktorých spája využívanie fotografického média ako výtvarného prostriedku v súčasnom umení. Zostavili ju kurátori Aurel Hrabušický a Filip Vančo z diel vytvorených približne v posledných desiatich rokoch, pričom sú zastúpení umelci s fotografickou prípravou i bez nej. Kurátori predstavujú zámer výstavy ako snahu „... priblížiť uvažovanie o fotografii ako o užitočnom médiu v súvislostiach súčasného umenia...



Pohľad do priestorov výstavy Užitočná fotografia. Vpravo Katarína Poliačiková: Barthes' Lover, 2010, video, 10'2". Jiri Švestka Gallery, Praha

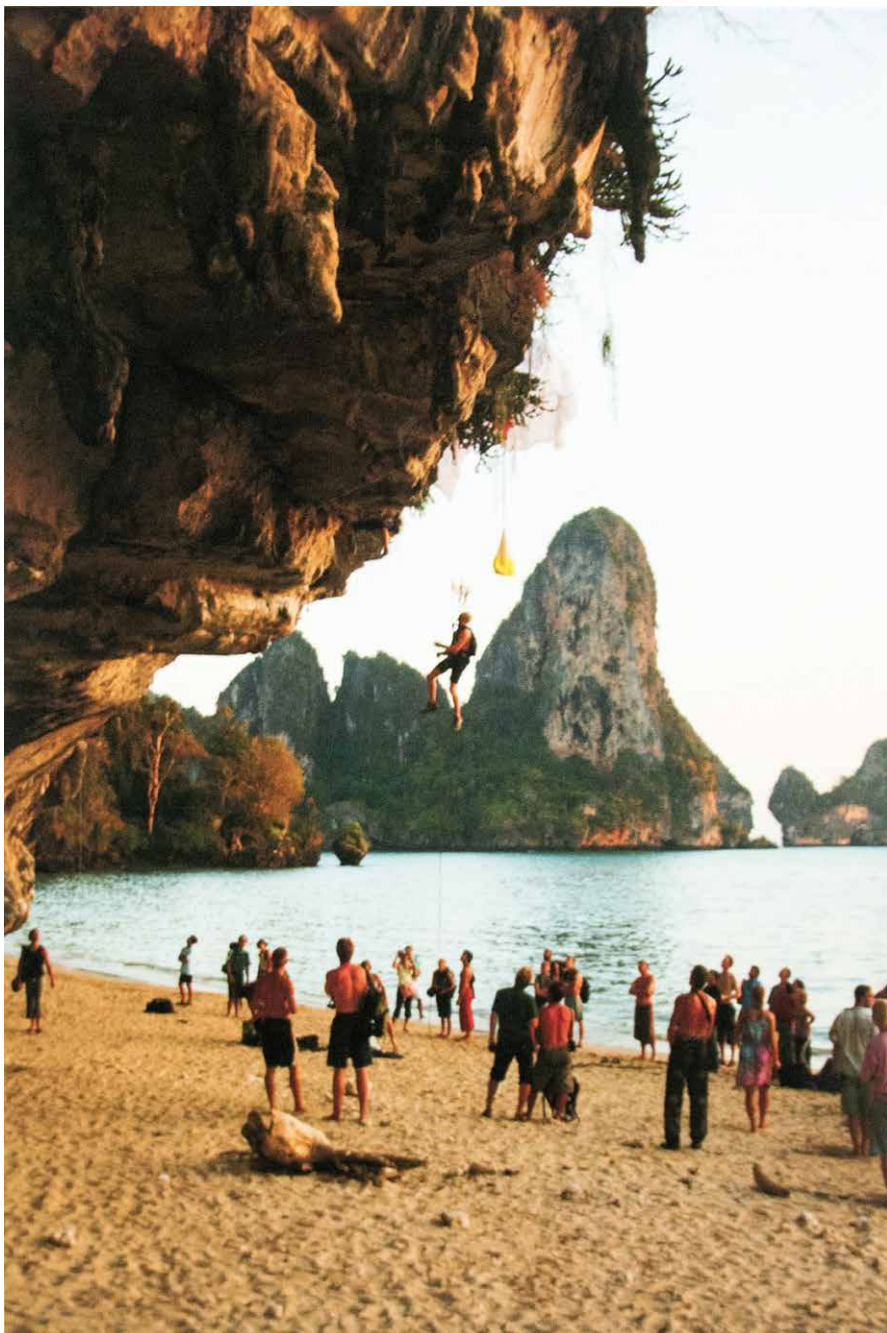


Roman Ondák: EIN MUSEUM, 2009, č. 1 až 12 (vpravo detail). Galerie Martin Janda, Viedeň

v čo najrôznorodejších autorských prístupoch...“, pričom ich zámerom bolo nielen formulovať otázku, aká je súčasná fotografia, ale aj skúmať problematiku autorstva, originálu a kópie, aproprácie, vizuálnych špecifik a celkového prínosu fotografie pre súčasné umenie. Na výstave teda možno hľadiť ako na dialóg či konfrontáciu výtvarných prístupov v pomerne úzko vymedzenom rámci experimentujúceho jazyka súčasnej fotografie, pre ktorý je charakteristická práca s archívom, privlastňovanie a rekontextualizácia už existujúcich fotografií, intervencia vo verejnom priestore, performatívne orientované práce, práce skúmajúce vlastnosti média samotného, vzťah medzi priestorom a jeho reprezentáciou, ale i diela (i keď na výstave zastúpené v menšine) vychádzajúce z dokumentárnej podstaty fotografického média. V rámci dramaturgickej koncepcie galérie ide o tretiu monotematickú výstavnú prehliadku orientovanú na konkrétny druh média. *Užitočná fotografia* nadväzuje na už realizovanú výstavu maľby (*Maľba po maľbe*, 2010 – 2011, kurátorky Lucia Gregorová Stach a Alexandra Kusá) a grafiky (*Drsná škola*, 2017, kurátorka Alexandra Kusá).

Kľúčové slová: vizuálne umenie – súčasná fotografia – nefotografická fotografia – apropriovaná fotografia – sochárska fotografia – digitálny vek – archívny materiál





Roman Ondák:: zo série Fail to Fall, 2010



Roman Ondák: zo série Fail to Fall, 2010

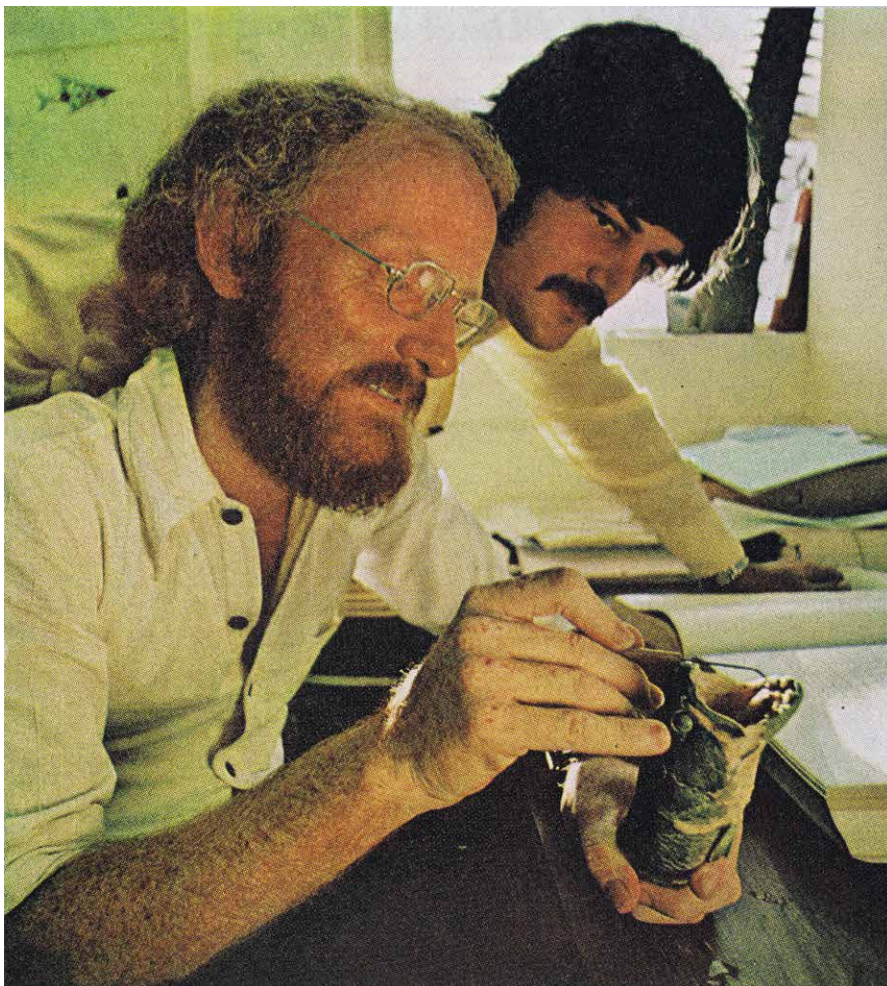
V minulosti si fotografia svoju cestu do múzeí, galérií a súkromných zbierok hľadala len veľmi ťažko. Aj keď bola zhruba od sedemdesiatych rokov minulého storočia (u nás o pár desiatok rokov neskôr) s tradičnými médiami zrovnoprávnená,¹ delenie na „fotografy“ a „výtvarníkov“ stále pretrvávalo. Ako pripomína Aurel Hrabušický v katalógu výstavy, prvé snahy o prepájanie fotografickej a výtvarnej scény sa v Československu realizovali ešte na sklonku osemdesiatych rokov 20. storočia.² Kurátori fotografie (najmä Antonín Dufek, Aurel Hrabušický a Václav Macek) začali na fotografické výstavy systematicky zaraďovať i tvorbu výtvarných umelcov, ktorí používali fotografiu ako záznamové médium ich akcií či performancií, alebo ako prostriedok výtvarnej, politickej či spoločenskej reflexie. Opačný prúd – zaraďovanie fotografů (autorov s fotografickým vzdelaním) na výstavy výtvarného umenia začalo až oveľa neskôr. Zdá sa, že práve aktuálne trendy posledných desiatich rokov by toto delenie mohli definitívne poslať do dejín. Vďaka otvorenému umeleckému vzdelávaniu a výraznému nárastu medziodborovosti súčasné umelkyne a umelci čoraz

¹ V oblasti trhovej kapitalizácie zatiaľ o rovnoprávnosti hovoriť nemožno, i keď existencia fotografických veľtrhov na najvyššej úrovni, ako napr. Paris Photo či Photo Basel, by mohla navodzovať tento klamný dojem.

² HRABUŠICKÝ, Aurel – VANČO, Filip: *Užitočná fotografia*. Katalóg výstavy. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2018.



Celkový pohľad na inštaláciu prác Petry Feriancovej



Petra Feriancová: An Instance of the Fingerpost, 2010

prírodzenejšie prechádzajú naprieč médiami, nevyhýbajúc sa ani fotografii. Jej jazyk sa však od vyjadrovania tradičných fotografov podstatne líši. Tento stav dokumentuje aj pomenovanie autora-tvorcu, ktoré sa zmenilo. Z „umeleckého fotografa“ sa stalo pejoratívum, autori pracujúci s fotografiou sa sami nazývajú „vizuálnymi umelcami“.

Výstava na pôde Slovenskej národnej galérie, zostavená kurátormi Aurelom Hrabušickým a Filipom Vančom, reflektuje tieto skutočnosti. Hrabušický, ktorý pôsobí ako kurátor zbierok moderného a súčasného umenia v SNG, sa od osemdesiatych rokov programovo venoval fotografickému médiu. Vančo je nezávislý fotograf, pedagóg, kurátor a galerista vo vlastnej nezávislej Galérii Photoport. Viacerí z umelcov, ktorých práce vo Photoporte vystavoval, sú zastúpení aj na aktuálnej výstave *Užitočná fotografia*. Tá ukazuje fotografické médium ako prostriedok, ktorý má v súčasnom vizuálnom umení široké využitie,



Petra Feriancová: An Instance of the Fingerpost, 2010

pričom miera, v akej fotografia určuje obsahový či výrazový charakter diela, je veľmi rôznorodá. Vzhľadom na koncepciu výstavy tu nenájdeme tvorbu, ktorú by bolo možné zasadiť do rámca tradičných fotografických žánrov, a absentujú aj diela autorov spájaných s dokumentárnym obratom.³ Azda najbližšie majú umelkyne a umelci zastúpení na výstave k performatívnemu a akčnému umeniu neoficiálnej výtvarnej scény sedemdesiatych a osemdesiatych rokov⁴ minulého storočia, ktoré by sme mohli považovať za akési ich východisko, ale nazvať vystavené práce konceptuálnym či postkonceptuálnym umením by bolo prílišným zjednodušením.

3 Takzvaný Documentary Turn. Ide o prenikanie dokumentárnej formy do vizuálneho umenia na prelome milénia. Dokument tu slúži ako „pravdivý“ prostriedok vyjadrovania vzťahu k spoločným a politickým témam. U nás napr. Lucia Nimcová.

4 Bližšie pozri RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965 – 1989*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2001.



Petra Feriancová: zo série Vedute Views, 2013

Fotografia prešla za ostatné desaťročie paradigmatickou zmenou. Mohli by sme povedať, že zo strany zostavovateľov výstavy ide o pokus zdefinovať lingvu francu súčasnej fotografie a predstaviť určité výtvarné jazykové štruktúry vytvorené na báze fotografického média, ktoré sa v tradičnej fotografii prakticky neobjavujú.

S istým prekvapením som v kuloároch zaznamenal kritické hlasy, že skladba vystavujúcich autoriek a autorov i kurátorská koncepcia je experimentálna, a preto by bolo vhodnejšie uviesť ju na prieskumnej výstavnej scéne, akou je napríklad bratislavská Kunsthalle, a nie v SNG. Treba pripomenúť, že fotografia prišla na rad v rámci dlhodobého programu výstav orientovaných na konkrétne médium ako tretia v poradí po výstave maľby (*Maľba po maľbe*, 2010 – 2011, kurátorky Lucia Gregorová Stach a Alexandra Kusá) a grafiky (*Drsná škola*, 2017,





kurátorka Alexandra Kusá), a ide teda o logické pokračovanie galerijnej koncepcie. Realizácia výstavy na pôde národnej inštitúcie má dramaturgické opodstatnenie, nakoniec podobné monotematické výstavy, hoci s iným zameraním, organizujú i veľké svetové múzeá; spomeňme bienálny cyklus *New Photography* v Múzeu moderného umenia v New Yorku (ostatná edícia sa konala v roku 2018) alebo výstavu *Shape of Light*, skúmajúcu vzťah fotografie a abstrakcie v Tate Modern (2018) v Londýne. Ako dramaturgickú i koncepčnú predlohu *Užitočnej fotografie* by sme mohli uviesť výstavu *Mutujúce médium* (Galerie Rudolfinum, Praha, 2011, kurátor Pavel Vančát), ktorá analogicky mapovala prieniky fotografie do výtvarného umenia na českej výtvarnej scéne. Použijúc termín kurátora ukazovala „nefotografickú fotografiu“, sústrediac sa na jej nové mutácie, často siahajúce za jej doterajšie hranice.⁵

⁵ Text k výstave na <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/mutujici-medium-fotografie-v-ceskem-umeni-1990-2010/>.



Katarína Hrušková: *Virgin Hair*, 2010, celkový pohľad a detaily



Viktor Šešesták: zo série *.jpegs, 2014

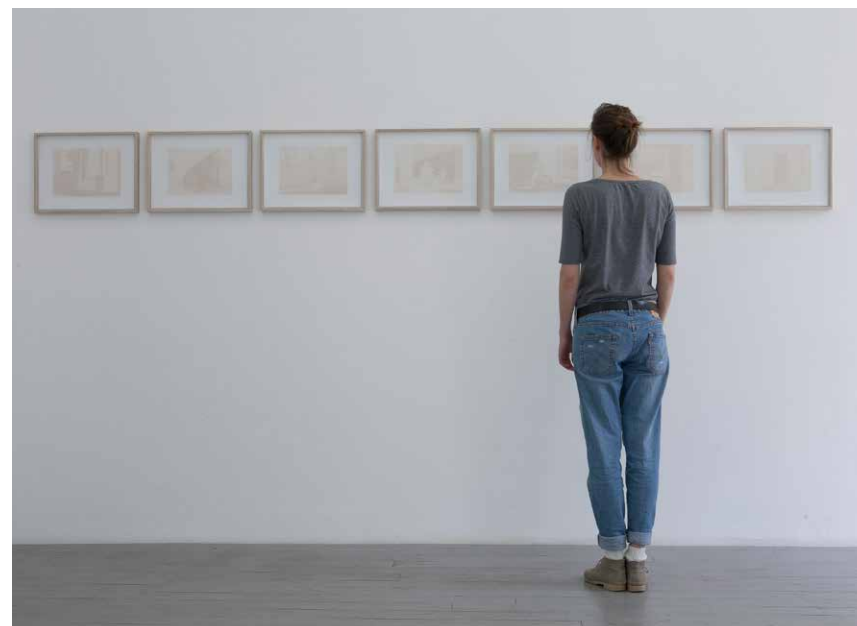


Viktor Šelesták: Šelestákové
pekné fotky, č. 135, 2015 – 2018

Výstava je rozvrhnutá na dvoch poschodiach Esterházyho paláca. Na hornom, kde sa začína, sú prevažne práce s nájdeným fotografickým materiálom. Vystavujú tu Cyril Blažo, Petra Feriancová, Katarína Hrušková, Ján Kekeli, Martin Kochan, Roman Ondák, Lucia Papčová, Katarína Poliačiková a Viktor Šelesták. Na nižšom poschodí sú najmä práce, pre ktoré rád používam (neustálený) pojem „sochárska fotografia“. Svoje diela tu predstavujú Peter Fabo, Dominika Jackuliaková, Lucia Sceranková, Ján Šipöcz, Milan Tittel, Martin Vongrej a Jaroslav Žiak.

Výstavu otvára Roman Ondák dvanástimi fotografiami s názvom *Ein Museum*. Ide o dokumentárny záznam intervencie realizovanej v roku 2009 na zákazku vo Viedenskom múzeu (Wien Museum) pri príležitosti 50. výročia jeho založenia. V názve múzea WIEN MUSEUM, inštalovanom na streche budovy, nechal autor odstrániť úvodnú literu W a vymenil ďalšie dve litery E a I, čím z neho vytvoril EIN MUSEUM (vo voľnom preklade „Múzeum“). Chýbajúce W nahradil v ironickom rozpore s modernistickou architektúrou budovy tehlovým komínom.⁶ Inštitúciu viažucu sa svojím názvom ku konkrétnemu mestu a kultúre transformoval na globalizovanú kultúrnu ustanovizeň 21. storočia. Názov múzea sa zakrátko vrátil do pôvodného stavu a z intervencie ostala fotografická dokumentácia, ktorú môžeme vidieť na výstave. Dielo je hlboké a dôvtipné svojou jednoduchosťou a minimalistickosťou stavebného zásahu, ako je u Ondáka zvykom. Jeho strohá fotografická reprezentácia je „iba“ záznamom, holým zdokumentovaním intervencie spred desiatich rokov. Fotografia tu nehrá obsahotvornú rolu nad rámec toho, že divákovi sprostredkováva, ako vec vyzerala. Iste, aj dokumentácia akcie či performance je plne legitímnym spôsobom využitia fotografického média

⁶ Lovis-Corinth-Preis 2018, Roman Ondak. Based on True Events, vyd. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, s. 34. Prevzaté z http://www.kunstforum.net/doc/begleit_ona.pdf.



Katarína Poliačiková: Light is a Light is a Light (After Hopper), 2012, celkový pohľad a detail



Ján Kekeli: z cyklu Život sa skladá z nepatrných dotykov osamotenía, 2010 – 2012

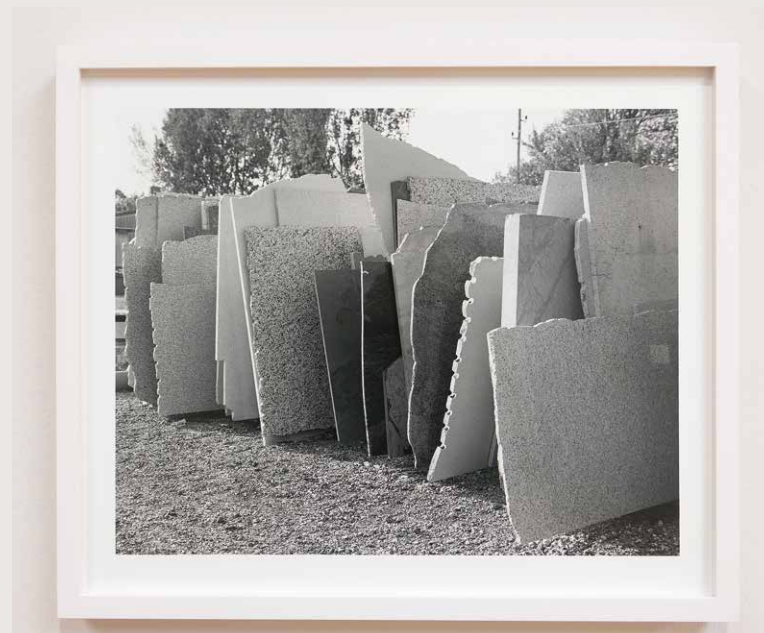
vo výtvarnom umení, a práve túto jej polohu nám kurátori v úvode výstavy predstavujú.

Dobrým príkladom, ako môže skvele fungovať ontológia fotografického média, je časozberná sekvencia Kataríny Poliačikovej *Barthes' Lover* (2010). Ide o statický záber na fotografiu mladej ženy na stolíku pod oknom, kde plynutie času prezráda len pohybujúci sa tieň okna a nepatrné ohýbanie fotografie vplyvom meniacich sa podmienok v miestnosti. Dielo sprostredkováva atmosféru nevypovedaného, neviditeľného, nachádzajúceho sa „za obrazom“, a aby to fungovalo, nie je ani potrebné poznať punctum z Barthesovej teórie,⁷ na ktorú odkazuje názov.⁸

Viacero prác zastúpených na výstave čerpá fotografický materiál z obrazových archívov či verejne dostupných obrazových zdrojov na internete. Patrí sem aj druhé Ondákové dielo *Fail to Fall* (2010), rozsiahla kolekcia fotografií padákov, ktoré pri pristávaní uviazli v tých najnemožnejších a najnepredstaviteľnejších

7 Pozri BARTHES, Roland: *Světla komora*. Praha: Fra, 2005.

8 V tejto súvislosti mi nedá nespomenúť dielo intermediálneho umelca Kristiána Németha *Na začiatku nebol začiatok, na konci nebude koniec* (2016), ktoré nie je na výstave zastúpené, uvádzam ho len pre porovnanie. Zhotovené bolo rovnakými výrazovými prostriedkami – časozberným pohľadom čierne-bielej kamery na detail rozoranej pôdy od východu do západu slnka. Ide o ukázkový príklad, ako dva formálne rovnaké fotografické postupy môžu viesť k odlišným výsledkom. Na rozdiel od Poliačikovej pracoval Németh spontánne, podvedome, nezaštil sa fotografickou teóriou, a tento postup sa prejavil aj vo výsledku – dielo je naplnené znepokojujúcim existenciálnym obsahom. Obaja autori dospeli k výtvarnej hĺbke diela, každý svojím spôsobom, a táto hĺbka sa javí byť invariantná od technologického postupu zhotovenia. Ide o typickú vlastnosť jazyka súčasnej fotografie, prítomnú i v iných zastúpených prácach.



Dominika Jackuliaková: zo série Lom, 2014 – 2015



Milan Tittel: Stopa, 2015; Skafander, 2010; Vianoce, 2016; Apríl, 2016

situáciách. Uväznený padák používa autor ako motív zmareného cieľa a jeho opakovaním naznačuje určitú osudovosť jednotlivca či spoločnosti zlyhávať. Názov diela možno čítať aj ako slovnú hračku – vďaka osudovosti zároveň „nedokážeme spadnúť“.

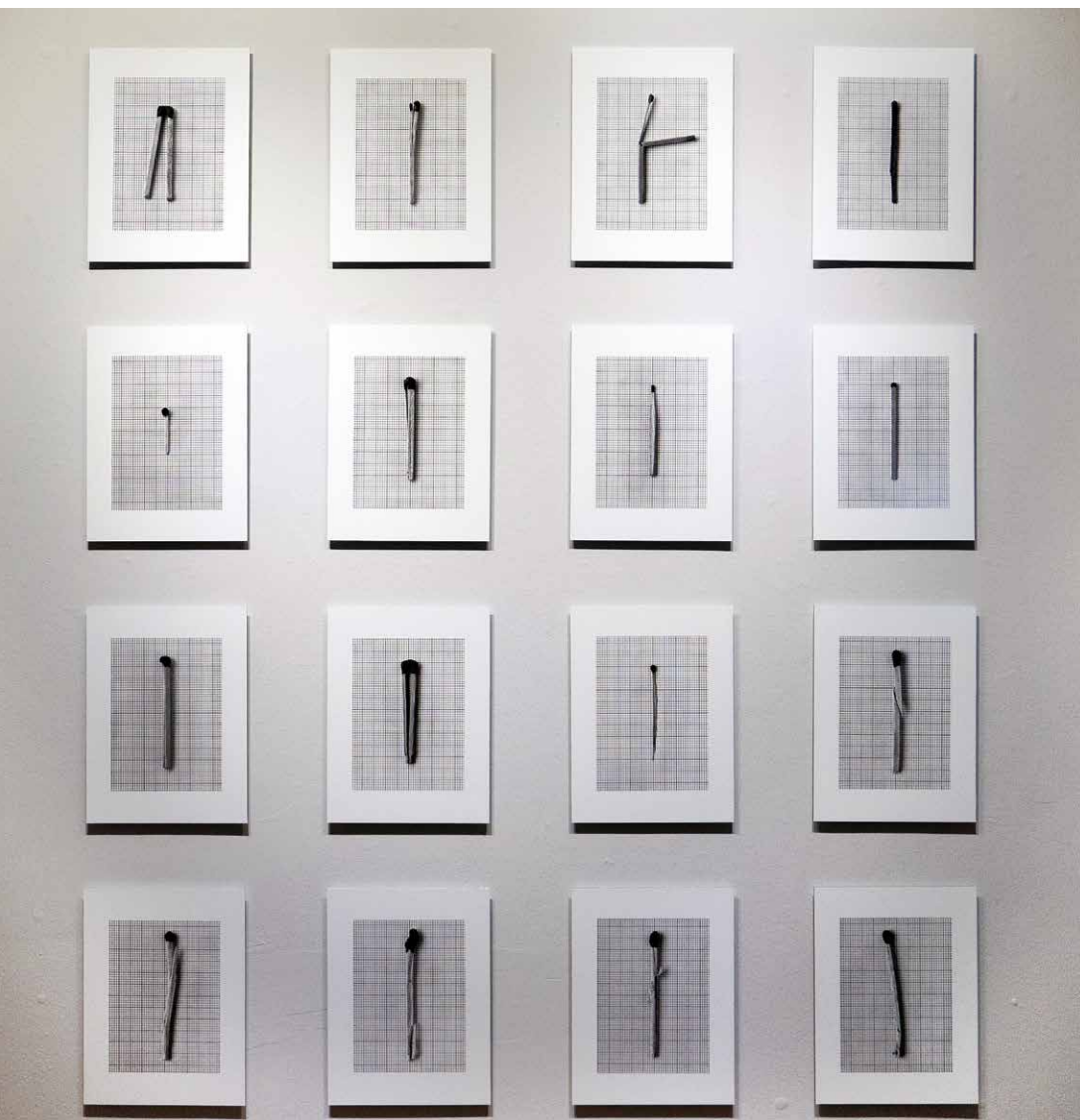
Jednou z najzaujímavejších prác výstavy bola *An Instance of the Fingerpost*⁹ (2010) Petry Feriancovej. Séria fotografií sa na prvý pohľad javí ako typológia rúk a dotykov, pričom viditeľný tlačový raster odkazuje k zdroju fotografií v novinách a časopisoch (konkrétne ide o zväčšené výstrižky z časopisu National Geographic, tvoriace osobnú pamäť autorky z detstva). Dielo je príťažlivé vďaka obrazovej dvojznačnosti a akejsi neukončenosti spôsobenej priestorovými vzťahmi medzi jednotlivými fotografiami, potom, ako bol privlastnený materiál nanovo preusporiadaný mimo svojho pôvodného kontextu.¹⁰ Aj v ďalších vystavených prácach rozvíja Feriancová stratégie apropriovania už existujúcich fotografií ako napríklad v cykle *Vedute Views* (2013), kde využila amatérske cestovateľské zábery autorkinej tety zo sedemdesiatych rokov 20. storočia ktoré majú

9 Názov diela je zhodný s názvom historického románu Iaina Pearsa z roku 1997, v českom preklade Neviditeľná chvíľa rozhodnutí, Academia, 2004, avšak podľa slov autorky ide o nezamýšľanú zhodu.

10 Odlišnú interpretáciu ponúka kurátorský text v katalógu. Aurel Hrabušický prirovnáva zábery s motívom rúk k barokovej temnosvitovej maľbe a prisudzuje im tak určitý symbolický, alegorický význam (s. 19).

špecifickú obrazovú a materiálovú kvalitu a ich vystavením v galérii sa stávajú nielen nositeľmi zeitgeistu, ale aj zbierkotvornými artefaktmi.

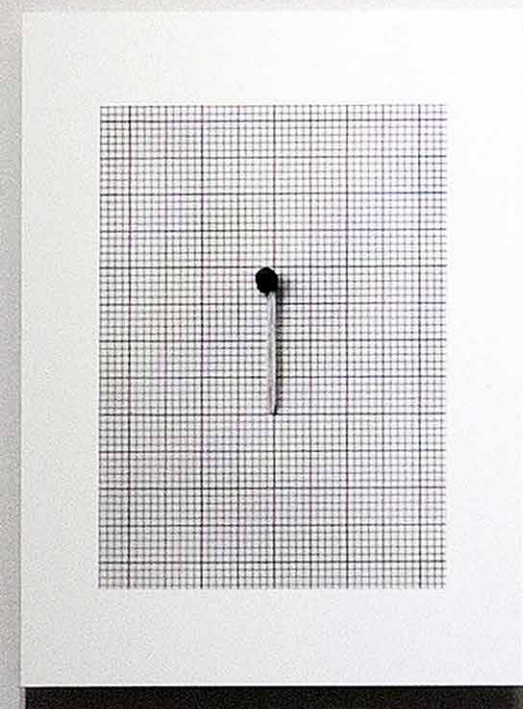
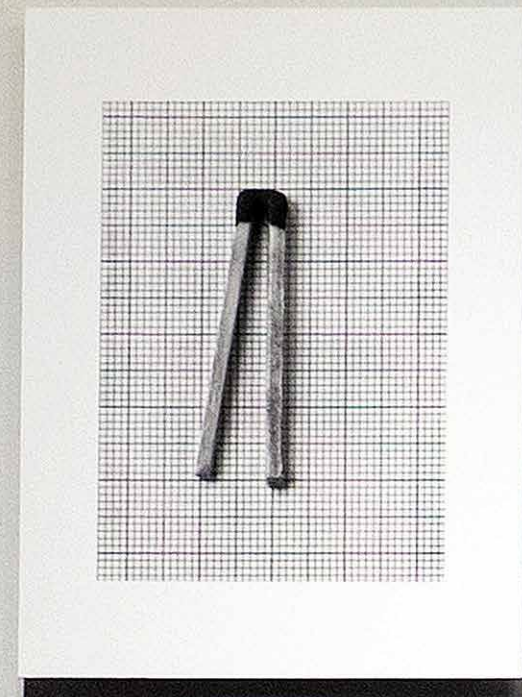
Obdobne pristupujú k práci s privlastnenou fotografiou Viktor Šelesták a Katarína Hrušková. Šelesták v cykle **.jpegs* použil ako východiskový materiál amatérske fotografie predmetov, ktoré ľudia ponúkajú na predaj na inzertných portáloch, podčiarkujúc ich nezámernú, často bizarnú poetiku. Hruškovej *Virgin Hair* (2010) je séria „portrétov“ dievčat a žien, uverejnených na webových sídlach on-line agentúr. Fotografované sú v zhodnej centrálnej kompozícii odzadu za účelom predaja svojich krásnych, pestovaných vlasov ako komerčného produktu. Pre mňa ako mužského diváka nesie dielo najmä rodový a politický obsah, pretože ukazuje na tenkú a nebezpečnú hranicu medzi ženou a jej predmetňovaním (dotyčná v okamihu fotografovania doslova ponúkala na predaj časť svojho tela, ktorá má navyše vo viacerých neeurópskych kultúrach erotickú konotáciu). Pripúšťam však, že citlivejší návštevníci môžu v tomto diele pracujúcom s ikonografiou vlasov čítať i hlbší význam odkazujúci na existenciálne situácie v živote ženy. Šelesták i Hrušková transformujú privlastnený fotografický materiál na umenie tým, že ho umiestňujú do galerijného kontextu, a vytvárajú tak akúsi fotomediálnu podobu readymade. Hoci im nemožno uprieť nadhľad a vtip, patria k tým menej pútavým častiam výstavy, na rozdiel od ďalšieho



Jaroslav Žiak: Error, 2016 – 2018. Celok a detail

Šelestákovho cyklu vlastných fotografií, ktorý s príznačnou iróniou nazval Šelestákov *pekné fotky* (2015 – 2018). Ide o kombináciu osobného obrazového denníka (autor ho postupne uverejňuje na sociálnych sieťach) a ironického komentára k estetickému kánonu každodennosti. Dôraz je na dichotómii medzi dokonalosťou Šelestákovskej školenej obrazovej formy a gýčovým námetom, ktorá konštituuje reč fotografie.

Na dvoch miestach katalógu sa kurátori vymedzujú voči využívaniu digitálnej obrazovej manipulácie. Tento tvorivý postup bol po nástupe digitálnych





Ján Šípöcz: zo série Souvenirs, 2016

technológií vo fotografickej praxi hrubo nadužívaný, ba až zneužívaný. Dá sa preto predpokladať, že kurátori sa snažili takéto diela na výstavu programovo nezaraďiť. Výnimkou sú digitálne koláže Lucie Papčovej *I Want To Fall In Love With You* (2009), pozostávajúce zo štyroch lightboxov umiestnených v zatemnenej miestnosti. Lightboxy sú extrémne tmavé, sotva badateľné, a divákovi po vstupe do miestnosti chvíľu trvá, kým si oči navyknú na tmu a začne sa im postupne odkrývať fotografický obraz. Autorka cielene pracuje s momentom scitlivovania diváka a zároveň uvedomenia si neprirodzenosti obrazovej skladby v dokonale ostrej kompozícii. Dielo bolo vytvorené ešte počas štúdia a namiesto je otázka,

prečo kurátori nevybrali jednu z autorkiných zrejších prác¹¹ vychádzajúcich zo žánru krajinárskej fotografie.¹²

Okrem Papčovej má k obrazovej manipulácii najbližšie práca Kataríny Poliačikovej *Light is a Light is a Light (After Hopper)* (2012). Autorka presvietila reprodukcie malieb Edwarda Hoppera na fotografický papier, na ktorom sa po vyvolaní ukázal vyblednutý negatívny obraz. Vznikol ako výsledok

11 Bližšie pozri ŠTĚPÁNEK, Branislav: K efemérnym tableaux. Rozhovor s Luciou Papčovou. In *Profil*, 2018, č. 3. Dostupné na http://www.profilart.sk/wp-content/uploads/2018/12/Papcova-4-cast-58_93-web.pdf.

12 Na doplnenie, kurátori o lightboxe píšú: „... okolo roku 2000 sa na výstavách vizuálneho umenia aj u nás objavilo nové médium, v ktorom sa uplatnila fotografia.“ Pozri HRABUŠICKÝ – VANČO, ref. 2, s. 30.



Ján Šipöcz: zo série Souvenirs, 2016

hry – postupnej premeny reálneho svetla z Hopperovej predlohy na iluzívne svetlo v malbe (reprezentáciu), tmavé miesta na Poliačikovej fotografii (antireprezentáciu) a nakoniec absenciu skutočného fyzikálneho svetla v receptore oka pozorujúceho sa diváka. Dielo pripomína dávnu Magrittovu hru s reálnym a iluzívnym obrazom fajky (*Toto nie je fajka*), navyše, práve u tradičných fotografův býva cieleňá exploatacia fotografického negatívu pomerne obľúbená¹³ a istým spôsobom i vyčerpaná.

Fotografia sa veľmi často využíva ako prostriedok vzťahovej či osobnej autoterapie. Dokladom je množstvo fotografických denníkov a najrôznejších autoreflexívnych cyklov vznikajúcich napríklad na sociálnych sieťach. Že i v tomto žánri sa možno vyjadrovať jazykom súčasného umenia, ukazuje Ján Kekeli v cykle *Život sa skladá z nepatrných dotykov osamotenía* (2010 – 2012). Kombináciou heslovitého strojopisného textu, dokumentárnych fotografií z interiéru bytu, videa vädnúcej izbovej rastliny a archívnych fotografií vzniká viacvrstvový poetický naratív, ktorý možno vzťahovať na konkrétnu autorovu situáciu (rozchod s partnerkou), ale i na moment vlastného prežívania osamotenía.

V cykle *Lom* (2014 – 2015) Dominika Jackuliaková „dokumentárnym“ spôsobom skúma fenomén kameňa, pevnej a trvalej hmoty, ktorá sa zároveň cieľnou ľudskou činnosťou mení, narúša a preskupuje. Autorka vytvorila mimoriadne citlivé, myšlienkovito a výtvarne hlbavé dielo a je škoda, že sa na výstave použil nie veľmi výstižný autorkin text opisujúci zábery, ktoré na fotografiách nevidno.

Pracovným termínom sochárska fotografia by sme mohli označiť stratégie, ktorých spoločným znakom je zobrazenie statického objektu. Môže ním byť trojrozmerná socha, ľudské telo alebo predmet, ktorý sa sprítomňuje prostriedkami výtvarnej (fotografickej) štylizácie. Jedným z prvých príkladov tohto prístupu z dejín západnej fotografie je kniha Lee Friedlandera *The American Monument*¹⁴ s fotografiami sôch umiestnených vo verejnom priestore amerických miest a predmestí. Táto „výtvarná transcendencia“¹⁵ sa však bytostne odlišuje od iných druhov, napríklad pareidólie (optický klam, vďaka ktorému rozpoznávame v abstraktných formách, napríklad oblakoch, tvary, ktoré tam v skutočnosti nie sú), „metaforickej“ transcencie (objekt v prenesenom význame zastupuje nejakú inú vlastnosť, vec či jav, napríklad človek s rozpaženými rukami – symbol ukrižovaného Krista), „spirituálnej“ transcencie (silné protisvetlo alebo barokový temnosvit zastupujúci duchovno) a pod. Uvedené formy sa v tradične chápanom fotografickom médiu vyskytujú veľmi často, výtvarná transcendencia je konštruovaná z obrazu nepriamo, abstraktne, nepomenovateľne¹⁶ a je systematicky skúmanou doménou výtvarných umelcov vrátane umelcov pracujúcich s fotografiou.

Ateliérom pre subtilne konštrukcie Milana Tittela je parapet jeho kuchynského okna. Z ozdobnej tekvičky postavenej stonkou na žulovom podstavci alebo

¹³ Ako príklad uvedme cyklus *White Shadow* (1991 – 2011) od Tona Stana.

¹⁴ FRIEDLANDER, Lee: *The American Monument*. New York: Eakins Press, 1976.

¹⁵ Transcenciou mám v tejto súvislosti na mysli prenesenie významu výtvarnými prostriedkami podobne, ako sa prenáša význam slova štylistickými prostriedkami v literatúre (metafora, hyperbola, personifikácia...).

¹⁶ Čitateľa v tejto súvislosti odkazujem na vynikajúci kurátorský text Aurela Hrabušického a Filipa Vanča. Pozri HRABUŠICKÝ – VANČO, ref. 2.



Katarína Hrušková: *The Starchy Sound Potatoes Make While Peeled*, 2013

skulptúry zhotovenej z mincí sa stávajú monumentálne inštalácie v dôsledku obrazovej (fotografickej) transformácie, výrezu, zväčšenia. Inde využíva ako efemérny umelecký priestor dlaň vlastnej ruky, kam umiestňuje fotografovaný objekt – celofánový obal z cigaretovej škatuľky, kovovú guľôčku alebo len svetlo zapadajúceho slnka.

Jednoduchosť obrazovej formy je typická aj pre Jaroslava Žiaka. Jeho mozaika *Error* (2016 – 2018) pozostáva zo šiestnástich fotografií zápaliek na milimetrovom papieri, ktorých tvary sa v dôsledku výrobnnej chyby odchyľujú od normy. Autorovým zámerom je vyzdvihnúť obyčajnú, výtvarnú krásu diverzity.¹⁷ Ešte dôslednejšie uplatňuje princíp objektivizácie Ján Šipőcz. V sérii *Souvenirs* (2016)

¹⁷ V tejto súvislosti spomeňme veľmi podobné dielo *42 gramov* (2012) od Zuzany Kmeťovej, ktorá namiesto zápaliek fotografovala rôzne pokrivené a nepodarené pekárenské rožky. Názov cyklu odkazuje na normovanú hmotnosť rožka. Kmeťovej realizácia má v porovnaní so Žiakom organickejší, ľudskejší charakter. Cyklus bol vystavený v rámci OFF_festivalu v Bratislave roku 2012.

fotografuje na neutrálnom bielom pozadí predmety, ktoré našiel zabudnuté vo vreckách kabátov či v taške. Šipőcz ich svojím prístupom zároveň objektivizuje i parafrázuje. Obdobne, ale s väčšou obrazovou dynamikou pracuje pri fotografovaní labutí ponárajúcich sa do jazera pre potravu (*Labute*, 2011), alebo v úsmevnej, hravej mozaike vystrájakujúceho autorovho psa (*Lietajúci pes*, 2013). Ako sám uvádza, „ide o témy každodenného života, jemných rozdielov, ktoré často nestíhame vnímať, cítiť, prežívať“. Domnievam sa, že tento výrok by mohol byť fundamentálnym stavebným kameňom fotomediálnej tvorby viacerých umelcov zastúpených na výstave.

O niečo komplikovanejší spôsob práce predstavuje Katarína Hrušková v diele *The Starchy Sound Potatoes Make While Peeled* (2013). Pozornosť upriamuje na materiály dennej spotreby, ktoré vďaka každodennosti prehliadame. Zasadením chlebového cesta, vaječných škrupín či krému na ruky do humánneho kontextu



vzbudí ľahké znechutenie, ktoré následným ofotografovaním a premietnutím na dvojdimenzionálnu plochu zasa potlačí. Výplňová, beztvárá hmota sa prostredníctvom fotografie transformuje na abstraktný výtvarný objekt, predmet sledovania, vybudenia zmyslov, „precítania“ a nakoniec, paradoxne, i kontemplácie.

Princípy sochárskej fotografie dovádza do dokonalosti Lucia Sceranková. Objektom transcendencie pre ňu nie je predmet, ale celý výsek priestoru vnútri fotografického rámu, ktorý starostlivo konštruje s využitím fotografických a inštalačných postupov, voľbou výrezu (*Venuša*, 2012), uhla záberu (*Zrkadlo*, 2014), ba dokonca len otočením o 90 stupňov (*Piesok*, 2012). Výsledkom je plochý obraz, ktorý visí na stene, a predsa dokáže diváka „obklopiť“, presahovať svojou monumentalitou. Spolu s prácou Kataríny Hruškovej ide o ďalší skvelý moment výstavy.

Cyril Blažo a jeho bývalý študent Martin Kochan fotografujú sami seba vo verejnom priestore. Niekedy s premyslenou koncepciou, inokedy spontánne pri prechádzke Trnavou, kde Kochan žije a pracuje. Niektoré vystavené práce realizovali samostatne, iné spoločne (napríklad *Pat a Mat*, 2013), vidieť však, že koncepcné východiská majú spoločné a v tvorbe sa navzájom umelecky ovplyvňujú. Spoločná je i naoko neumelecká, akoby amatérska fotografická forma, podporujúca spoločensko-politický kontext ich intervencií. Oproti strohým Blažovým záberom je Kochan uvoľnenejší, štylizovanejší a nezriedka využíva symbolické obrazové metafory.

Stláčanie trojrozmerného priestoru do plochy, a tým aj uvádzanie pôvodne nesúvisiacich objektov do vzájomných vzťahov, uplatňuje Jaroslav Žiak v cykle *Vrstevnice* (2018). Geometria pestrofarebných zateplených bytových domov petržalského sídliska je pre autora ihriskom, na ktorom pracuje s plochami stien a objektmi, napríklad tabuľkami s názvami ulíc, trsmi trávy či farebnými stĺpkami, ako s maliarskym materiálom. Z diel zastúpených na výstave sa práve toto najviac približuje tradičnému chápaniu funkcie fotografického média a na rozdiel od ostatných si ho viem predstaviť i na normálnej fotografickej výstave architektúry, mimo výtvarníckeho kontextu.

Väčšina vystavených diel je inštalovaná bežným, štandardným spôsobom. Jednu z výnimiek tvoria štyri fotografie Petra Faba zo série *Punč* (2016), umiestnené tak, aby sa spodným okrajom dotýkali podlahy. Zobrazené škvrny po močení psov na nárožiach a múroch budov vďaka svojmu umiestneniu evokujú spojitost s reálnou predlohou, a pritom sú aj abstrahovanými organickými tvarmi. Susediaca fotografia *Travex* (2017) s rovnakým motívom, ktorá je inštalovaná v štandardnej výške očí, väzbu na realitu posúva ešte viac do úzadia. Vo veľkoformátovom diptychu *Bez názvu* (2016), pozostávajúcom z bielych, červených, žltých a modrých škvŕn, prechádza Fabo úplne do abstraktnej roviny. Celý jeho fotografický program možno vnímať ako proces alebo veľkolepé gesto, ktoré je čiastočne dielom vedomých výtvarných (fotografických) postupov, čiastočne dielom náhody riadenej prírodnými zákonmi,¹⁸ a ktoré pritom vďaka použitým motívom nestráca lokálny charakter.

¹⁸ „Zvýtvarnením“ náhody sa vo svetovom kontexte zaoberalo viacero umelcov pracujúcich s fotografickým médium. Pre porovnanie pozri napríklad diela *Milk* (1984), *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993) od Jeffa Walla alebo cyklus *Urgency* (2006) Wolfganga Tillmansa.



YRIL BLAŽO A MARTIN KOCHAN

PAT A MAT, 2013

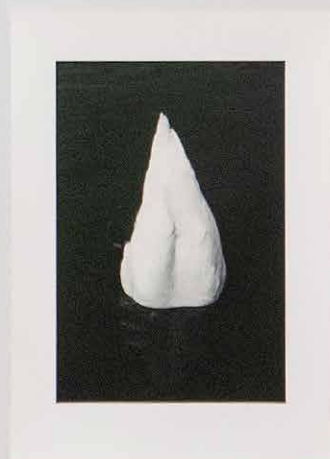
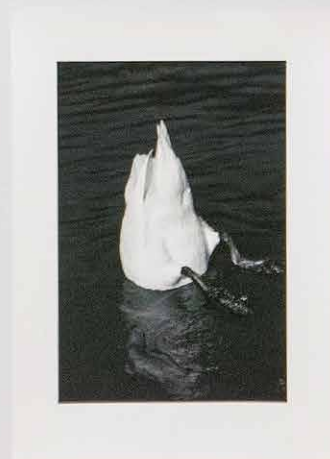
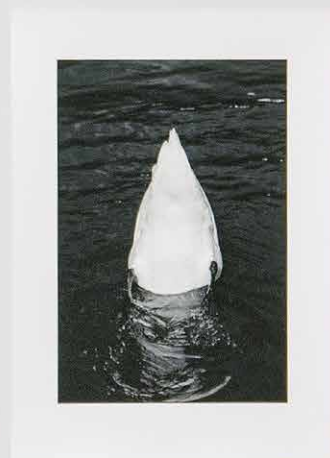
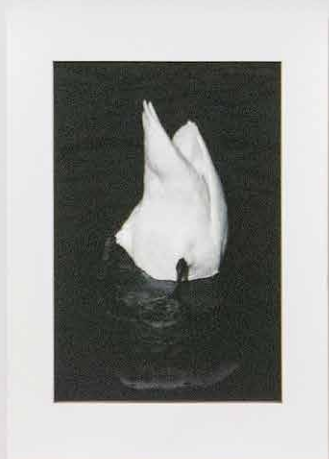
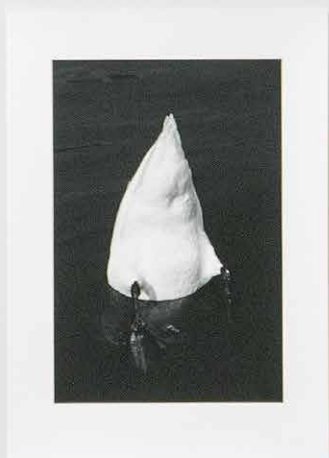
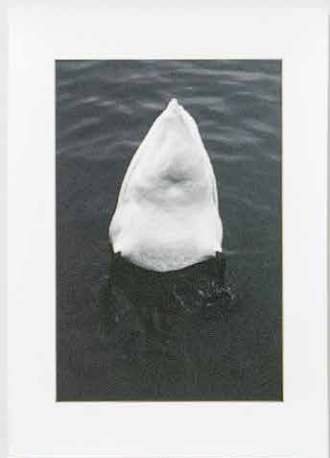
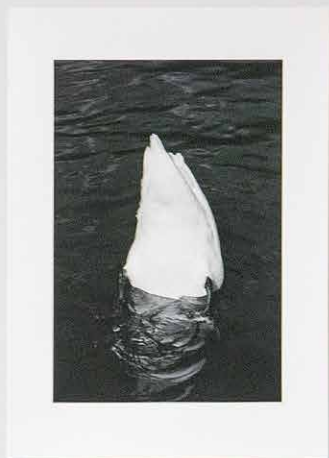
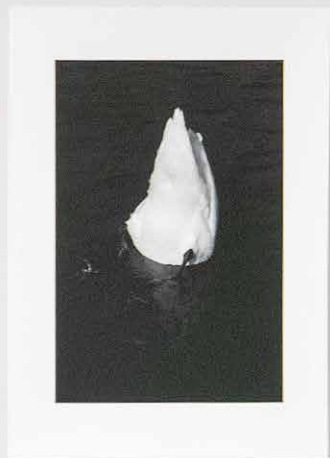


Cyril Blažo, Martin Kochan: Pat a Mat, 2013. Celok a detail

Martin Vongrej skúma zákonitosti fotografického procesu samotného. Namiesto prenosu svetla do plochy konštruuje „vnútro“ fotografického obrazu v priestore výstavnej miestnosti a prevracia celý proces naruby. Divák sa tak môže pohybovať medzi predmetmi zastupujúcimi základné atribúty fotografického média – geometrickými tvarmi navodzujúcimi dojem perspektívy, svetelnými zdrojmi, zrkadlami, plátom lešteného plechu nahrádzajúcim svetlocitlivú vrstvu fotografického negatívu i fotografiami opatrenými drobnými zrkadlovými plôškami. Výsledkom je najrozsiahlejšia inštalácia celej výstavy *Ovládnuť náhodu* (2010 – 2018). Viac než o technických aspektoch média fotografie vypovedá o súvislostiach medzi ideou, reprezentáciou, vnemom a významom. V minimalistickej, ale o to pôsobivejšej inštalácii *Médium medzi plochou a priestorom* (2015) absentuje fotografia úplne. Prázdny, biely obdĺžnik svetla z dataprojektora sa premieta do rohu miestnosti, kde je po diagonálach natiahnutá niť. Názov diela je v tomto prípade samovypovedný. Ide o typický príklad inštalácie, ktorú je nemožné akokoľvek sprostredkovať, treba ju vidieť naživo. To ostatne platí i o mnohých ďalších vystavených dielach.

Na záver niekoľko kritických poznámok. Zmiešané pocity mám predovšetkým z názvu výstavy. *Užitočná fotografia* je veľmi ľahko zameniteľná so slovným spojením úžitková fotografia. Kurátori v katalógu uvádzajú: „Zámerom tejto výstavy je priblížiť uvažovanie o fotografii ako o užitočnom médiu v súvislostiach súčasného umenia, v súvislostiach čo najrôznohodejších autorských prístupov. (...) Formulovať otázku, čo je fotografia v súčasnosti. Otázky autorstva, originálu a kópie, apropriácie, vizuálnych špecifik a prínosu tohto média pre súčasné umenie všeobecne.“¹⁹ Výstava uvedený zámer do bodky naplní, ale ak si bežný, neinformovaný návštevník vopred neprečíta kurátorský text, môže očakávať úžitkové formy fotografie – módy, priemyselných produktov, skla a pod., čo je presný opak zamýšľanej koncepcie. Nevie, či išlo o cieľený marketingový zámer pritiahnúť do galérie publikum, ktoré by inak neprišlo, domnievam sa však, že vyvolal skôr zmätok než porozumenie. Istým hendikepom je fakt, že kurátori nerozdelili prehliadku do tematických sekcií, neartikulujú, čo sa vo výstavnom priestore deje, neprevádzajú ním diváka a nechávajú ho, aby

19 HRABUŠICKÝ – VANČO, ref. 2, s. 10.





Peter Fabo: zo série Punč, 2016

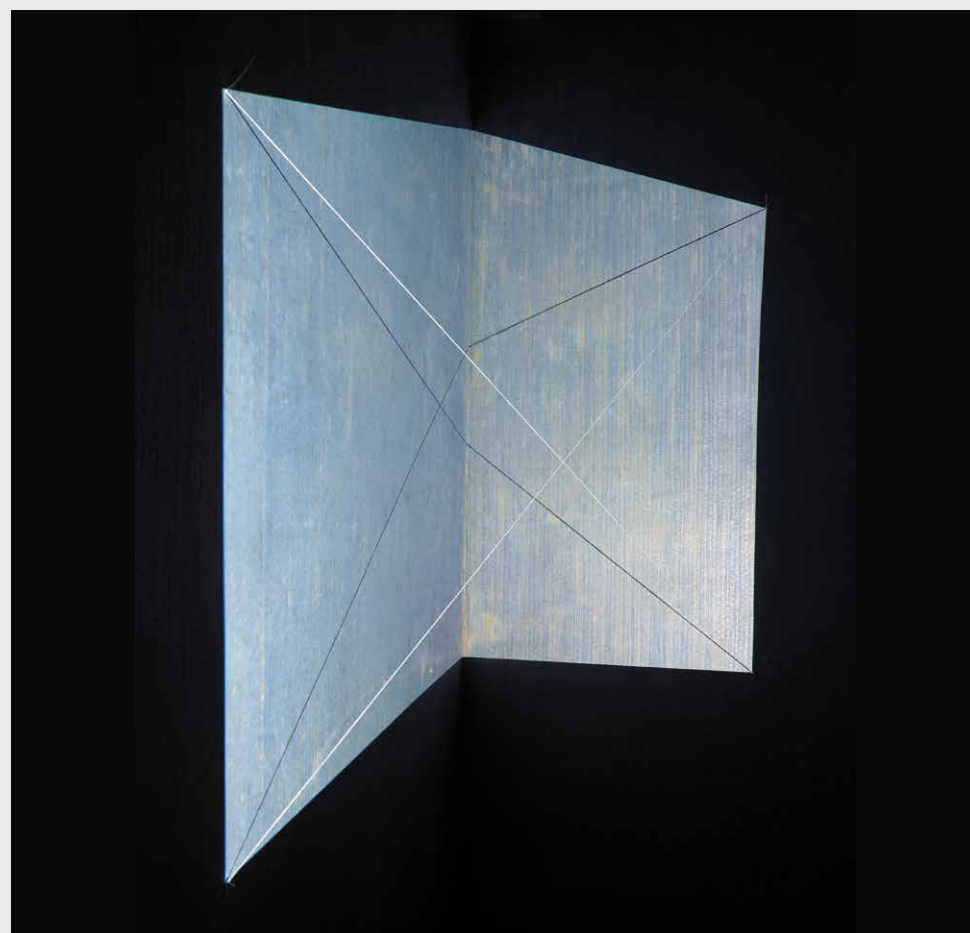
si väčšinu vizuálno-priestorových súvislostí domyslel sám. Možno sa chceli vyhnúť kritike nadbytočnej kategorizácie (ktorej terčom sa stala výstava *Mutujúce médium*²⁰). Ako si však vysvetliť, že v úvodnom texte katalógu je určité členenie naznačené, a vo výstavnom priestore nie? Na zamyslenie je aj nekonzistencia sprievodných textov k dielam. Niektoré písali kurátori, iné dodali sami autori, časť chýba úplne. Zatiaľ čo kurátorské texty jasným, zrozumiteľným jazykom opisujú výtvarnú stratégiu toho ktorého autora, niektoré autorky a autori majú sklon k rozvlácnym poetizujúcim opisom alebo k používaniu komplikovaných, kunsthistoricky sa tváriacich pojmov a vetných konštrukcií, ktoré o dielach príliš nevypovedajú. Zbytočne to uberá na kvalite ich prezentácie i celej výstavnej prehliadky. V kontexte projektu ako celku však ide skôr o detaily. Výstavu sa určite oplátilo vidieť.

Branislav Štěpánek (1974), publicista, kurátor a historik fotografie. Fotografické vzdelanie získal na Inštitúte tvorivej fotografie Sliezskej univerzity v Opave. V historiografickej práci sa špecializuje na vývoj slovenskej fotografickej kultúry a jej inštitucionálnej prevádzky od roku 1989 do súčasnosti. Kurátorsky pripravoval výstavy slovenských i zahraničných umelcov v Stredoeurópskom dome fotografie. Od roku 2017 sa dramaturgicky podieľa na príprave festivalu *Mesiace fotografie* v Bratislave. Dlhodobou sa venuje publicistickej a recenznej činnosti. Je šéfredaktorom *Fotonovín*, publikoval aj v časopisoch *Flash Art*, *Photorevue.com*, *Vlna*.
branislavstepanek@gmail.com

²⁰ Pozri napríklad recenziu Josefa Chuchmu https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/zmatena-a-matouci-vystava-v-rudolfinu-o-fotografii-v-ceskem-umeni.A110227_085735_kavarna_chu.



Martin Vongrej: Médium medzi plochou a priestorom, 2015, celok a detail





Jaroslav Žiak: Vrstevnice, 2018