

ZBORNÍK

METAMORFÓZY FOTOGRAFIE

VZDELÁVAME UMENÍM

Zborník príspevkov medzinárodnej
fotografickej konferencie v Leviciach

METAMORFÓZY FOTOGRAFIE

Vzdelávame umením

27. 5. 2022
Hotel Golden Eagle, Levice



REGIONÁLNE OSVETOVÉ STREDISKO
V LEVICIACH



NITRIANSKY
SAMOSPRÁVNY
KRAJ

PROJEKT Z VEREJNÝCH ZDROJOV PODPORIL
A HLAVNÝM PARTNEROM PODUJATIA JE

u. fond
na podporu
umenia

 **KULT
MINOR**

OBSAH

Stelesnená fotografická kultúra Béla Albertini	8
Fotografia ako svedok rozpadu medziludských vzťahov alebo don quijotovská túžba Petra Cepkova	24
Nadýchnuť sa svet(l)a Erika Szőke	51
Galerie Treppenhaus - Fotografické stretnutia v schodišti Héjja Gabriella	68
Túžba je zázrak Jindřich Štreit	79
Slabé stránky kolosu Jerzy Olek	82
Kontrast medzi svetlom a tmou Marcin Ryczek	90
Imaginatívne fotografie, Prehľad tvůrčí a pedagogické praxe Rudolf Prekop	100

CIEĽ KONFERENCIE

Cieľom konferencie je poskytnúť informačnú hodnotu, ale tiež inšpirovať, motivovať a vytvoriť vhodný priestor pre vzájomnú výmenu skúseností. Mapovanie súčasného stavu a skúmanie tendencií v súčasnom fotografickom umení. Nemenej dôležitou súčasťou je skúmať vplyv edukácie a jej spätnú väzbu u mladých tvoriacich ľudí a mládeži. Zistiť kontinuitu a vývinové procesy v rôznych fotografických žánroch, ktoré prezentujú súčasný trend, historické postupy a prostredie, ktoré ovplyvnili súčasné tendencie a myšlienkové procesy v tomto druhu vizuálneho umenia. Úsilím všetkých zainteresovaných je, aby medzinárodná konferencia dôstojne prezentovala výsledky umeleckej práce v oblasti fotografického umenia.

PREDNÁŠAJÚ

1. **Petra Cepková** / SK, Fotografia ako svedok rozpadu medziľudských vzťahov alebo don quijotovská túžba
2. **Jindřich Štreit** / CZ, Túžba je zázrak
3. **Erika Szőke** / SK, Nadýchnuť sa svet(l)a
4. **Jerzy Olek** / PL, Slabé stránky kolosu
5. **Rudo Prekop** SK / CZ, / Imaginativní fotografie,
Přehled tvůrčí a pedagogické praxe
6. **Marcin Ryczek** / PL, Kontrast medzi svetlom a tmou
7. **Béla Albertini / Katalin Csillag** / HU, Stelesnená fotografická kultúra
8. **Gabriella Héjja** / DE, Galerie Treppenhaus - Fotografické stretnutia
v schodišti

PROGRAM

Konferenciu moderuje
Mgr. art. Petra Cepková, ArtD.

27. 5. 2022

- 08.30 – 09.30 prezentácia účastníkov
- 09.30 – 10.00 otvorenie, príhovor riaditeľky ROS v Leviciach,
Alžbety Sádovskej
- 10.00 – 10.30 **Petra Cepková** / SK, Fotografia ako svedok rozpadu medziľudských vzťahov alebo don quijotovská túžba
- 10.30 – 11.00 **Jindřich Štreit** / CZ, Túžba je zázrak
- 11.00 – 11.30 **Erika Szőke** / SK, Nadýchnuť sa svet(l)a
- 12.30 – 13.00 **Jerzy Olek** / PL, Slabé stránky kolosu
- 13.00 – 13.30 **Rudo Prekop** SK / CZ, Imaginatívne fotografie, Přehled tvůrčí a pedagogické praxe
- 13.30 – 14.00 **Marcin Ryczek** / PL, Kontrast medzi svetlom a tmou
- 14.00 – 14.30 **Béla Albertini** / **Katalin Csillag** / HU
Stelesnená fotografická kultúra
- 14.30 – 15.00 **Gabriella Héjja** / DE, Galerie Treppenhaus
Fotografické stretnutia v schodišti
- 16.30 vernisáž **Dni (nielen) fotografie v Leviciach 2022**
15. ročník medzinárodného fotografického festivalu
Synagóga Levice, ul. Kálmána Kittenbergera 3191/1

PROGRAM

Moderator

Mgr. art. Petra Cepková, ArtD.

Speakers

27. 5. 2022

08.30 – 09.30 presentation

09.30 – 10.00 opening, speech by the Director of ROS in Levice,
Alžbeta Sádovská

10.00 – 10.30 **Petra Cepková** / SK, Photography as a witness
of interpersonal relations degradation
or quixotic passion

10.30 – 11.00 **Jindřich Štreit** / CZ, Desire is a miracle

11.00 – 11.30 **Erika Szőke** / SK, Inhaling the light / world

12.30 – 13.00 **Jerzy Olek** / PL, The Weaknesses of the Colossus

13.00 – 13.30 **Rudo Prekop** SK / CZ, Imaginative photography
Overview of the creative and educational practice

13.30 – 14.00 **Marcin Ryczek** / PL, The contrast between light and dark

14.00 – 14.30 **Béla Albertini** / **Katalin Csillag** / HU
Embodiment of photography culture

14.30 – 15.00 **Gabriella Héjja** / DE, Galerie Treppenhaus
Photographic meetings in the staircase

16.30 **opening Days of (not only) photography in Levice 2022**
15th International Photography Festival
Synagogue in Levice, ul. Kálmána Kittenbergera 3191/1

Stelesnená fotografická kultúra

Hlavnou oblasťou výskumu pred tromi mesiacmi zosnulého historika fotografie Bélu Albertiniho bola maďarská fotografická história medzi dvoma svetovými vojnami. „Maďarská fotografická história“ samozrejme sama osebe nemôže existovať, trendy a jednotlivé diela možno - s dostatočnou objektivitou - hodnotiť iba v súvislosti s historickými a umeleckými procesmi a udalosťami európskych a okolitých krajín.

Preto pred viac ako desaťročím začal systematicky skúmať tieto preleptenia. Štúdia hodnotiaca československé a maďarské fotograficko-historické vzťahy daného obdobia bola publikovaná v roku 2018 v Spoločenskovednom obzore Fórum (Fórum Társadalomtudományi Szemle). Štúdia je k dispozícii aj online: <http://fournszemle.eu/archiv/?szemle=2018-1>

Jeho veľkým plánom bolo napísať históriu maďarskej fotografie medzi dvoma svetovými vojnami.

Na túto konferenciu som pripravila krátke výňatok z rozsiahlejšej rozpracovanej práce, ktorý zodpovedá cieľom konferencie.

Csillag Katalin

Béla Albertini

STELESNENÁ FOTOGRAFICKÁ KULTÚRA

Maďarskú fotografickú kultúru obdobia medzi dvoma svetovými vojnami – popri/namiesto všeobecnejšej metódy, chronologickom prístupe založenom na rozprávaní udalostí – teraz skúmam ako možnú interpretáciu prostredníctvom fotografických publikácií.¹ V tomto prístupe stelesňujú maďarskú fotografickú kultúru tejto éry fotografické publikácie.

Len pár rokov po skončení druhej svetovej vojny a začiatku našej éry, József Pécsi (1889–1956), bývalý učeník svetového fotografického talentu, Franka Eugena Smitha v Mnichove, vytvoril svojimi zobrazeniami aktov maďarské majstrovské dielo (12 Akt Aufnahmen, Berlin, 1922).² (Obr. I.) Precízne upravené a jemne vy-

kreslené obrázky v maľovanom štýle predstavujúce fotografický ideál doby prezentovali krásu nahého ženského tela, ktoré tiež v sebe nesú jemnú a zdržanlivú erotiku. Za prezentáciou v zahraničí (tj. za maďarskými hranicami) zrejme nestáli iba Pécsiho nemecké kontakty. Verejné prezentácie solídnej erotiky v Maďarsku Tihaméra Tótha z diela Čistá mužskosť ešte neboli žiadúce³.



I. József Pécsi: *12 Akt Aufnahmen* (12 aktov), Berlin, 1922

Maďarské avantgardné dielo, ktorého súčasťou sú aj fotografie, napísal v rokoch 1921–22 spisovateľ **Tibor Déry** (1894–1977).⁴ Dvojjazyčná verzia básne Šialenec (Az ámokfutó) sa zachovala v strojopise.⁵ Báseň, prepletená s foto-výstrižkami z novín, sa zrodila počas Déryho viedenskej emigrácie pod vplyvom nemeckých dadaistov. Tento pozoruhodne zriedkavý fenomén maďarskej fotografickej kultúry po krátkom zabilysknutí zmizol bez odbornej odozvy a akéhokoľvek účinku.⁶ Z rokov 1924–25 poznáme iba zlomok obrázkov do **plánovaného fotoalbumu**. Ich vydaním vodil za nos predstaviteľov maďarskej fotografickej elity J. Anton Dentoni z Viedne.⁷ – Odborno-profesijná pupočná šnúra, ktorá znamenala väzbu na Rakúsko, existovala istý čas aj po roku 1918. Domáce prierezy scé-

nickej fotografie, ktoré na Západe boli väčšinou už vo výbehu, sa - ako kompenzácia - zviditeľnili v rakúskom odbornom časopise druhej línie.⁸ Spolu s Pécsim by to boli Aladár Székely (1870–1940), Dénes Rónai (1875–1964), Iván Vydareny (1887–1982), László Gerő (1884–1971) a ďalší, ktorí by ukázali, čo už vtedy maďarskí fotografi v znamení maliarstva vedeli.



II. László Moholy-Nagy: *A homokban (V piesku)* (*Malerei Fotografie Film*, München, 1925, 1927)

Profesor Bauhaus, **László Moholy-Nagy** (1895–1946) so svojím radikálnym odmiestnutím maliarskej fotografie poskytol základné dielo vznikajúcej novej konceptie fotografie svoju knihu *Malerei Fotografie Film* (Mníchov, 1925).⁹ Fotografia je stopa na fotocitlivom materiáli (buď na negatíve alebo fotopapieri) – niekedy bez použitia fotoaparátu (fotoogram). Ak predsa s použitím fotoaparátu, tak nasnímaná v neviazaných smeroch snímania. (Obr. II.) Prípadne cez mikroskop alebo röntgenovú obrazovku, inokedy poukladaním určitých detailov snímok vedľa seba (montáž) a/alebo grafickým spojením prvkov montáže (fotoplastika).

Na konci 20. rokov sa k modernizácii formálneho jazyka obrátil aj už spomínaný **József Pécsi**, ktorý prichádzal z oblasti maliarskej fotografie. Jeho publikácia re-klamnej fotografie s názvom Photo und publizität / photo and advertising (Berlín, 1930) sa spájal s medzinárodným prúdom fotografie v oblasti reklamy a štýlovým trendom Neue Sachlichkeit (nová objektivita) prítomným aj vo fotografickom živote. S tým posledným trochu viac zdržanlivejšie, „s obmedzenou penivostou“. Pécsi tvoril rozvážne a pokrokovo. Pre jeho zábery sú charakteristické hlavne harmonická, vyvážená kompozícia, plánované použitie neostrosti obrazu, bohatá škála tónov a vedomé zakomponovanie tieňov do celkovej kompozície. (Obr. III.) Po vytvorení jeho majstrovského diela bol Pécsi čoskoro zvrhnutý Maďarským prielohom, respektíve obmedzoval ho silnejúci antisemitizmus.



III. József Pécsi: Autólámpa reklám (Reklama na automobilové svetlo)
(photo und publizität / photo and advertising, Berlin, 1930)

Pécsiego album od zväzku **Imre Révész** (1895–1975) z Budapešti – Photoreklam, 1932 k. odlišovala úroveň vizuálneho vzdelania a sila invencie. Je zrejmé, že to druhé vzniklo ako „súťažné dielo“ (versus Pécsim) – s určitým inovatívnym zámerom fotografického formálneho jazyka. Révész siahal k montáži odvážnejšie, ale z hľadiska kultúrnosti za Pécsim zaostal. Samotné vydanie zároveň signalizovalo posun v prízvukoch domácej fotografie; okrem umenia s veľkým „U“ aj pokrok praktickosti a aplikovanej fotografie.

Hoci medzi študentmi fotografa Kassáka možno považovať za skutočného robotníka iba **Lajos Lengyela** (1904-1978) – bol tiež elitným predstaviteľom svojej triedy, bol tlačiarom –, fotografická kniha *Z našich životov* z roku 1932 stelesňovala zásadne proletárske hľadisko. (Obr. IV.) Kasák, ktorý bol inovatívny a tvoril v mnohých oblastiach, vo svojom úvode venovanom tým, ktorí vykonávajú „dušu zabíjajúcú námezdnú prácu“, vyzýval k tomu, aby sa už prekročilo nad malebnosťou meštianskych fotografov. Odbornou novinkou bolo konkrétnie vysvetlenie rozdielu medzi maľbou a fotografiou; vzhľadom na technický charakter fotografie je určený na inú funkciu ako maľba – zdôrazňoval v predhovore.



IV. Obrázky Sándora Fröhhofera a Teréz Bergmann
(A mi életünkbeli (Z nášho života), 1932)

V krajine, ktorá sa zotavovala z globálnej hospodárskej krízy, sa kládol čoraz väčší dôraz na cestovný ruch. Pre autoritársky politický systém a rozmáhajúcu sa ekonomiku prišli vhod tak samochvála, ako aj posilnenie valuty. Väčšinu obrazov zverejnených v *Das malerische Ungarn* (1934) vyhotobil **Rudolf Balogh** (1879-1944), majster dlhodobo úspešne kultivujúci maďarskú tematiku, na propagáciu Maďarska „tschikosch-gulasch-fokosch“ – Okolo roku 1935 vydal ďalšiu vlastnú publikáciu s podobným konceptom, pod názvom *Ungarnfibel*.¹⁰ (Obr. V.)

Dôsledky avantgardy výtvarného umenia na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov spôsobili aj rozrát medzinárodnej fotografickej sféry. Malerei Fotografie Film vyšiel v roku 1927 aj v druhom vydaní. Fotografie publikácie s názvom *60 Fotos*, vydanej v Berlíne v roku 1930 mohutne reprezentovali Moholy-Nagyove skôr formulované princípy.

„Bibliou“ novej objektivity bol album Alberta Renger-Patzscha *Die Welt ist schön* (1928). Radikálny posol avantgardnej fotografie, zväzok Wernera Gräffa pochádza tiež z nemčických krajín: *Es kommt der neue Fotograf!* (1929) V tom istom roku vyšiel aj portré-



V. Obrazy Rudolfa Balogha (*Ungarnfibel*, Bp., 1935 k.)

tový album Augusta Sandera pod názvom *Antlitz der Zeit* (1929), ktorý poskytol celkom moderný obraz spoločnosti vo fotografiách. Štíhly zväzok *Köpfe des Alltags* (1931) od Helmara Lerskiho v Maďarsku predstavil **Iván Hevesy** (1893–1966). V porovnaní s novinkami týchto diel možno maďarského autora pochváliť za jeho odvahu: proti maliarskej fotografii bojoval v danom maďarskom prostredí aj vo svojej knihe *Moderná fotografia* (1934).

Spisovateľ, novinár, libretista a manažér, **Béla Paulini** (1881–1945) publikoval v roku 1937 rekapituláciu aj s fotografiemi, ktorá nesie názov *Perlenstrauß*. Po elitných ľudových – („népiesch“) – obrazoch maďarského fotografa to už neboľa novinka. Pripomenúť ju treba kvôli jednému z fotografov: **Ferenc Haár** (1908–1997) bol totiž pred odchodom do zahraničia známy predovšetkým ako sociofo-

tograf Kassákovej pracovnej skupiny. Zahrnutie jeho obrazov do tohto zväzku je príkladom toho, že fotografov doby nemožno zaškatuľovať, a fotografický život v praxi charakterizovali aj prechody.

Po vydaní vyššie menovaných nemeckých portrétnych albumov a portrétov J. O. Echagüe Spanische Köpfe (1929) vyšiel medzi sociografiemi maďarských ľudových spisovateľov album **Katy Kálmán** (1909–1978, manželka Ivána Hevesyho) pod názvom Tiborc (1937). Zväzok, ktorý sa začína predstavou Zsigmonda Móricza - okrem spoločensko-historického významu - stelesňoval najlepšie maďarské portrétné umenie. Platí to, aj keď za úzkymi obrazovými výrezmi si všimneme tvár H. Lerskiho, v pozadí dramatickej krajiny badáme dôstojných roľníkov J. O. Echagüeho, a - analyzujúc jeho sociálne kresby - uzrieme historické schopnosti fotografa A. Sandra. Jeho vplyv bol v tej dobe elementárny.¹¹

Ročenka Maďarská fotografia 1939 bola vydaná na konci roku 1938 po vydaní nemeckého (1927), československého (1931), poľského (1934) a slovinského (1935) zväzku s rovnakou funkciou. Publikácia¹², ktorej redaktorom bol Károly Rosner, chcela dosiahnuť rovnováhu medzi tvorcami typickej maďarskej tematiky¹³ - Ferenc Aszmann (1907–1988), Rudolf Balogh, Gyula Ramhab (1900–1978), Dénes Rónai (1875–1964) – a fotografmi, ktorí sa obrátili k modernizácii - Brassai (1899–1984), Imre Kinszki (1901–1945), Moholy-Nagy, Márton Munkácsi (1896–1963) a ďalší. Pri hľadaní kompromisov sa vydal po stopách Das deutsche Lichtbild 1927. Aj to však pre konzervatívny – a antisemitský – tábor bolo podľa vtedajších reakcií privelá.¹⁴

József Németh (1911–2006), pracovník továrne Gamma, vydal v roku 1944 publikáciu s názvom Leica zábery, zverejňujúcu 128 takých snímok, z ktorých iba zanedbateľný zlomok vyžadoval použitie značky známej svojou svížnosťou. Bol to vynikajúci sólový album so skvelým taktickým zmyslom, umiestnený do vhodne zvoleného rámcu (Leica-obrázky). Existenciu vojnových podmienok symbolizoval iba jediný obraz vojaka-kamerama – 15. septembra 1944, keď bol datovaný úvod. Publikáciu charakterizuje profesionálna technická pripravenosť, tematická a žánrová rozmanitosť – keďže nebolo možné tušiť, čo prinesie budúcnosť... Jedná sa o hybridnú záverečnú vetu na konci v hlavnom prúde autoritárskeho, ideologicky a z fotografického-odborného hľadiska rozmanitého obdobia.

Referencie:

1. K teoretickým základom fotografickej história: Postmoderné filozofické spisy. Ako rukopis. Redak. Bujalos István, Debrecen, Katedra filozofie KTLE, [1993.]; E[dward] H[allet] Carr: Čo je história? Prekl.: Bérczes Tibor, Bp., Osiris Kiadó, 1995.; Gyáni Gábor: Postmoderný kánon, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003. (Európai Iskola.); Gyáni Gábor: Dilemy dnešnej maďarskej historiografie. --: Relatívna história, Bp. Typotex, 2007. (Historia mundi); Albertini Béla: Maďarská fotografická história august 1919. – jún 1941, 1. časť, Fotografické umenie, 2018/3. 94-105.
2. Albertini Béla: Predchádzajúce okolnosti jedného fotoalbumu: Pécsi József: Zwölff Aktaufnahmen, Berlin, W. J. Mörlins, 1919., Fotografické umenie, 2016/4. 112–119.
3. Kniha katolíckeho khaza Tiháméra Tóthá (1889-1939) pre výchovu mládeže výšla prýkrát v roku 1919. Bola preložená do viac ako 20 jazykov a počas horthyovskej éry bola na maďarských stredných školách povinná. Mala veľký vplyv na teóriu a prax rodinnej sexuálnej výchovy. - Avšak, podľa oficiálnych štatistik v roku 1922 „pracovalo“ v hlavnom meste „kresťansko-národnej krajiny“ 1960 prostitútok – Štatistická ročenka hlavného mesta Budapešť: XIII. ročník 1921-1924., Bp., Štatistický úrad hlavného mesta Budapešť, 1925. 278. – Kolko „smrteľnych hriechov“ to mohlo mať za následok každý deň?
4. Kékesi Zoltán-Schuller Gabriella: Maďarská avantgarda. In: Príbehy maďarskej literatúry: Od roku 1920 po súčasnosť. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007. 28-29.
5. Šíalenc (Az ármokfutó). Ilustrovaná báseň Tibora Déryho, Bp., Vydavateľstvo Múzsák Közművelődési Kiadó, Petőfi Irodalmi Múzeum, [1985.] – Šíalenc. (Úryvok z ilustrovanej básne) – zverejnená bez obrázkov v knihe Tibora Déryho Kôň pšenica človek (Ló búza ember) (Básne 1921-1922) - Wien, Verlag Julius Fischer, 1922. 42-44.
6. Tak, ako sa Šíalenc dostal do povedomia len čiastočne a v úzkom kruhu, ani odborníci nevedia, že Déry neskôr publikoval v Nemecku aj samostatné fotografie. - Tibor Déry: Berlínsky výklad (Berlinci kirakat), Der Querschnitt, 1933/4. (apr.) prvá tabuľa po strane 188; Kvetinárka na námestí Alexanderplatz (Virágárus asszony az Alexanderplatzom), Der Querschnitt, 1933/4. (apr.) druhá tabuľa po strane 236. - Okolo roku 1924 Déry nahováral Árpáda Szélpála (1897-1987), aby spolupracovali pri tvorbe obrazových básni. Je večnou škodou maďarskej fotografickej kultúry, že tieto spoluhráčia sa nezrealizovali (Szélpál sa necítil byť technicky pripravený). - Béla Albertini: Árpád Szélpál, sociofotograf. [Kecskemét] Magyar Fotográfiai Múzeum, 2005. 21-22. (Zdroje maďarskej fotografie 3.)
7. Béla Albertini: Potratený plán albumu, 1-2., Fotografické umenie, 2018/1. 60-65.; 2018/2. 116-123.
8. Allgemeine Photographische Zeitung. Illustrierte Monatsschrift für alle Zweige der Phototechnik. Wien, 1919-1977 - Vtedy vo vydaní Josef A. Dentonho (1891-1946).
9. Po roku 1938, sa Dentoni stal zástancom nacionálneho socialismu. Vzájomky vyšiel v maďarsčine až v roku 1978 - na väčšiu slávu maďarskej umeleckej politiky a fotografickej kultúry - po tom, čo ho vydali nielen v západných krajinách, ale dokonca aj v - avantgardné umenie menej v obľubujúcom - stalinskom Sovietskom sváze - Živopisъ или фотография (Maliarstvo alebo fotografia) Moskva, Ogonjok, 1929.
10. Balogh fotografoval Horthyho na bielom koni dvakrát; pri príležitosti príchodu do Budapešti v roku 1919 a na Hornú zem v roku 1938. V roku 1923 fotograf prestúpil na evanjelickú vieru. Pre svoj pôvod ho v 40. rokoch prepustili zo zamestnania. V lete 1944 jednu z jeho fotiek z Das Malerische Ungarn predal v Sovietskom sváze maďarský denník vojnových zajatcov Igaz Szó (Pravdivé slovo) ako usmievavého delegáta už oslobodenej časti Maďarska. - Béla Albertini: Podivná renesanca: Staré fotografie v službách novej politiky. Egyenlít., 2010/9. 50-[53.]
11. György Bálint: Fotografie konfrontujú, Pesti Napló, 17. dec. 1937; 286.; Sándor Márai: Das Gesicht des Bauern, Pester Lloyd, 23. dec. 1937. 8.; Árpád Szélpál: »Tiborc«, Népszava, 1. jan. 1938. 6.; Péter Veres: Tiborc, Magyarország, 12. jan 1938. 7.; István Milyot: Tiborc, Új Magyarság, 23. jan. 1938. 1-2.; Imre Kinszki: Sociografia v obrazoch, Századunk, 1938/1. (febr.) 48.
12. K redakčnej práci prispeli aj Imre Kinszki, Gusztáv Sélér a Ernő Vadas.
13. Štúdiom pestovania typických maďarských tematík z hľadiska histórie menalitá zostáva maďarská fotografická história stále dĺžna, hoci takáto analýza by nás mohla priblížiť k hlbšiemu porozumeniu.
14. „Nemysím si, že by ktokoľvek v Maďarsku okrem veľmi úzkeho kruhu prial obraz Moholy-Nagya ako národné umenie ... navyše som si istý, že okrem spomínaného úzkeho kruhu veľká väčšina pozorovateľov a fotografov čo najprisnejšie odsuzuje zverejnenie takého druhu úsilia v reprezentatívnej maďarskej ročenke“ – János Kunszt: »Maďarská fotografia 1939. 1., Fotografické umenie, 1939. 1. 6-7.

(Foto: Áron Pórszász)

Embodiment of photography culture

The main area of research of the three months ago deceased historical photographer Béla Albertini was Hungarian photography history between the two world wars. "Hungarian photography history" can't exist on its own, its trends and individual works can only be – with enough objectivity – only evaluated in the context of historical and artistic processes and events of European and surrounding countries.

And so, he started to systematically research this interweaving more than a decade ago. A study evaluating the Czechoslovak and Hungarian photo-historical relationship of the given era was published in the year 2018 in The Forum Social Science Review (Fórum Társadalom tudományi Szemle). The study is also available online: <http://forumszemle.eu/archiv/?szemle=2018-1>.

His big plan was to write down the history of Hungarian photography in between the two world wars.

For this conference, I have prepared a brief extract from a more extensive unfinished paper, which complies with the goals of this conference.

Csillag Katalin

Béla Albertini

EMBODIMENT OF PHOTOGRAPHY CULTURE

I am studying the Hungarian photography culture of the interwar period – alongside/instead of the general method, a chronological approach based on telling the events – as a possible interpretation through photographic publications.¹ In this approach, the Hungarian photography culture of this period is embodied by photography publications.

Only a few years after the end of the second world war and the start of our era, József Pécsi (1889–1956), a former student of a world photography talent, Frank

Eugen Smith in Munich, created a Hungarian masterpiece with his depictions of nudes (12 Akt Aufnahmen, Berlin, 1922).² (Pic. No. 1) Precisely modified and delicately portrayed images in painterly style representing the photographic ideal of the era represented the beauty of a nude female body, which also carries in itself gentle and moderate erotica. Behind the presentation of the work abroad (meaning outside of Hungary) weren't just Pécsi's German liaisons. Public showings of solid erotica from the work The Pure Masculinity were undesirable in Tihamér Tóth's Hungary.³



I. József Pécsi: 12 Akt Aufnahmen (12 nudes), Berlin, 1922

Hungarian avant-garde work, of which photos were a part of, was written in years 1921-22 by a writer **Tibor Déry** (1894-1977).⁴ The bilingual version of the poem Madman (Az ámokfutó) was preserved as a typescript.⁵ The poem intertwined with photos cut out of newspapers was born during Déry's Vienna emigration under the influence of German Dadaists. This remarkably rare phenomenon of Hungarian photography culture has disappeared after a short flash without any professional response or impact.⁶

From years 1924-25 we only know a fraction of pictures for a **planned photo album**. J. Anton Denton from Vienna⁷ used the idea of their publication to fool the representatives of Hungarian photography elite. The professional umbilical cord, which meant a bond to Austria, existed for some time even after the year 1918. Internal cross-sections of scenic photography, which were already in decline in the west have – as a compensation – gained publicity in Austrian professional magazine of the second line.⁸ Together with Pécsi, there were Aladár Székely (1870–1940), Dénes Rónai (1875–1964), Iván Vydarený (1887–1982), László Gerő (1884–1971) and others, who showed what Hungarian photographers under the influence of painting could do at that time.



II. László Moholy-Nagy: *In sand* (Malerei Fotografie Film, München, 1925, 1927)

Professor of Bauhaus, **László Moholy-Nagy** (1895–1946) with his radical refusal of the painterly photography provided a base work for the arising new concept of photography with his book *Malerei Fotografie Film* (Munich, 1925).⁹ Photography is an imprint on a photosensitive material (either on negative or photopaper) – sometimes without the use of a camera (photogram). If nonetheless cre-

ated with the use of a camera, then it is recorded in unbound ways of recording. (pic. No. 2) Alternatively, through a microscope or an X-ray display, other times arranging specific details of photos together (montage) and/or graphical union of parts of the montage (photo plastic art).

In the late 1920s aforementioned **József Pécsi**, who came from the painterly photography, turned to the formalization of the modern language. His publication about advertisement photography named Photo und publizität / photo and advertising (Berlin, 1930) was related to an international stream of photography in advertisement and new style trend Neue Sachlichkeit (New Objectivity) present even in photography life. A bit more modestly with the last one, "with limited foaming". Pécsi created deliberately and progressively. Harmonic, balanced composition, planned use of blur of the picture, rich palette of tones and



III. József Pécsi: Advertisement for car lamp (photo und publizität / photo and advertising, Berlin, 1930)

deliberate use of shadows in the overall composition are especially characteristic for his photos. (pic. No. 3) After creating his masterpiece, Pécsi was soon thrown down by the growing antisemitism.

Pécsi's album differed from the book of **Imre Révész** (1895–1975) of Budapest – Photoreklam, 1932, in the level of visual education and power of invention. It

is obvious that the second work was created as a “competition piece” (versus Pécsi) – with a certain innovative intent of the formal language of photography. Révész reaches over to montage more boldly but from the cultural perspective lagged behind Pécsi. The publication itself also marked the move in accents of internal photography; as well as Art with capital “A”, also the progress of utility and applied photography.

Although among the students of photographer Kassák only **Lajos Lengyel** (1904-1978) could be considered a real worker – he was also an elite representative of his class; he was a printer – photographic book *From our lives* of 1932 embodied a funda-

mental viewpoint of the proletariat. (pic. No. 4) Kassák, who was innovative and created in many different areas, dedicated it in his foreword to those who do “soul-crushing wage labour”, he called for ascending beyond the picturesque-ness of city photographers. Concrete explanation of the delineation between painting and photography was a professional novelty. Considering the technical character of photography, it is designated for a different function compared to a painting – he emphasized in the foreword.

In the country that was recovering from the global economic crisis, a growing emphasis was being put on tourism. For authoritarian political regime and booming economy, self-praise and the strengthening of the foreign currency was convenient. Most of the pictures published in *Das malerische Ungarn* (1934) were created by **Rudolf Balogh** (1879-1944), a master who cultivated the Hun-



IV. Photos of Sándor Frühof and Teréz Bergmann
(*From our life*), 1932

garian topic for a long time, to promote Hungary „tschikosch-gulasch-fokosch“ – Around the year 1935, he published another publication with a similar idea, named *Ungarnfibel*.¹⁰ (pic. No. 5)



V. Photos of Rudolf Balogh (*Ungarnfibel*, Bp., 1935 k.)

Impacts of avant-garde visual art at the turn of 1920s and 1930s also caused the collapse of international photography sphere. *Malerei Fotografie Film* came out in the year 1927 also in its second edition. Photography publications with the name *60 Fotos*, published in Berlin in 1930, strongly showed Moholy-Nagy's earlier formulated principles.

Album of Alber Renger-Patzscha *Die Welt ist schön* (1928) became the "bible" of new objectivity. A radical messenger of avant-garde photography, a book by Werner Gräeff also comes from German countries: *Es kommt der neue Fotograf!* (1929). In the same year a portrait album of August Sander, named *Antlitz der Zeit* (1929) came out. It provided a quite modern picture of society in photos.

Iván Hevesy (1893–1966) introduced a thin book Köpfe des Alltags (1931) from Helmara Lersk in Hungary. In contrast to the novelties of these work we can applaud the Hungarian author for his courage: he fought against the painterly photography in Hungarian environment in his book Modern photography (1934).

Writer, journalist, librettist and manager, **Béla Paulini** (1881-1945) published in 1937 a recapitulation together with photos, named Perlenstrauß. Following elite folk – („népies”) – pictures of the Hungarian photographer it was not a novelty. We need to mention it because of one of the photographers: **Ferenc Haár** (1908–1997) because before he left the country, he was known especially as a socio-photographer of Kassák's workgroup. Inclusion of his photos in this book shows that we can't categorize photographers of the era and that photography life in practice is also characterised by transitions.

After the publications of aforementioned German portrait albums and portraits by J. O. Echagüe Spanische Köpfe (1929), an album of **Kata Kálmán** (1909–1978, wife of Iván Hevesy) named Tiborc (1937) was published among sociographies of Hungarian folk writers. Book, that begins with a foreword from Zsigmond Móricz – apart from its socio-historical meaning – embodied the best Hungarian portrait art. It holds up even when we notice the face of H. Lerski behind the narrow picture slit. In the background of the drama, we research dignified peasants of J. O. Echagüe, and – analysing his social drawings – we can see the historical abilities of photographer A. Sander. His influence in this era was elementary.¹¹

Almanac Hungarian Photography 1939 was published at the end of the year 1938 after the publication of the German (1927), Czechoslovak (1931), Polish (1934) and Slovenian (1935) books with the same function. Publication,¹² whose editor was Károly Rosner, wanted to reach a balance between the creators of typical Hungarian themes¹³ – Ferenc Aszmann (1907–1988), Rudolf Balogh, Gyula Ramhab (1900–1978), Dénes Rónai (1875–1964) – and photographers who turned to modernization – Brassai (1899–1984), Imre Kinszki (1901–1945), Moholy-Nagy, Márton Munkácsi (1896–1963) and others. While looking for compromises he followed the steps of Das deutsche Lichtbild 1927. Based on reactions, even that was too much for the conservative and antisemitic bloc.¹⁴

József Németh (1911–2006), a worker in factory Gamma, published in 1944 a publication named Leica photos, making public 128 such photos, from which only an omittable fraction demanded the use of a brand known for its swiftness. It was a remarkable solo album with a great tactical sense, placed well into a suitably chosen framework (Leica-pictures). Only a single picture of soldier-cameraman symbolised the war conditions – September the 15th 1944 when the intro was dated. The publication is characterised by professional technical readiness, topical and genre variety – as it was impossible to guess what the future would bring...

It is a hybrid final sentence at the end in the mainstream of authoritarian, ideological and from photo-professional standpoint varied era.

References:

1. About theoretical basis of photography history: Postmodern philosophical works, As a manuscript. Edit. Bujalos István, Debrecen, Philosophical school KLTE, [1993]. E[dward] H[allet] Carr: What is history? Transl. Bérczes Tibor, Bp., Osiris Kiadó, 1995.; Gyáni Gábor: Postmodern canon, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003. (Európai Iskola); Gyáni Gábor: Dilemmas of the present Hungarian historiography: Relative history, Bp. Typotex, 2007. (Historia mundi); Albertini Béla: Hungarian photography history August 1919. – June 1941, part one, Photographic Art 2018/3. 94–105. **2.** Albertini Béla: Predcházajúce okolnosti jedného fotoalbumu: Pécsi József: Zwölft Aktaufnahmen, Berlin, W. J. Mörlins (Prior circumstances of one photo album: Pécsi József: Zwölft Aktaufnahmen, Berlin, W. J. Mörlins) pg., 1922; Karl Schenker: Zwölft Bildnis-Aufnahmen, Berlin, W. J. Mörlins, 1919., Fotografické umenie,(Photography art) 2016/4. 112–119. **3.** Book of catholic priest Tihámér Tóth (1889–1939) for the education of youth came out for the first time in year 1919. It was translated to more than 20 languages and during Horthy era it was mandatory in Hungarian secondary schools. It had a great impact on the theory and practice of domestic sexual education. -However according to official statistic from year 1922, 1960 prostitutes "worked" in the capital city of "Christian-national country" – Statistical almanac of capital city Budapest: XIII. Year 1921–1924 – How many "capital sins" was this responsible for every day? **4.** Kékesi Zoltán–Schuller Gabriella: Hungarian avantgarde. In: Stories of Hungarian literatur, From year 1920 until present. Edit. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András, Bp., Gondolat Kiadó, 2007. 28–29. **5.** Madman (Az ámokfutó). Illustrated poem of Tibor Déry, Bp., Publishing company Múzsák Közművelődési Kiadó, Petőfi Irodalmi Múzeum, [1985]. – Madman. (excerpt from the illustrated poem) – published without illustrations in the book of Tibor Déry Horse wheat human (Ló búza ember) (Poems 1921–1922) – Wien, Verlag Julius Fischer, 1922. 42–44. **6.** Just like Madman entered the awareness only partially and in a tight circle, not even professionals know that Déry later published single photos in Germany. – Tibor Déry: Berlin presentation (Berlini kirakat), Der Querschnitt, 1933/4. (apr.) first table after the page 188; Florist on the Alexanderplatz square (Virágágyasszony az Alexanderplatzon), Der Querschnitt, 1933/4. (apr.) second table after the page 236. – Around the year 1924 Déry was trying to convince Árpád Szélpál (1897–1987) to work together creating illustrated poems. It is an eternal shame for Hungarian photographic culture that this cooperation never took place. (Szélpál did not feel that he was technically ready) – Béla Albertini: Árpád Szélpál, socio-photographer. (Kecskemét), Hungarian Museum of Photography, 2005. 21–22. (Sources of Hungarian photography 3.) **7.** Béla Albertini: Aborted plan for an album, 1–2., Photography art, 2018/1. 60–65.; 2018/2. 116–123. **8.** Allgemeine Photographische Zeitung. Illustrierte Monatsschrift für alle Zweige der Phototechnik. Wien, 1919–1977 – At that time in publication of Josef A. Dentoni (1891–1946). – After the year 1938, Dentoni became an advocate of national socialism. **9.** The book was published in Hungarian in the year 1978 – for the greater glory of Hungarian art politics and photography culture – after it was published not only in the western countries but even in Stalin's Soviet Union – that appreciated avantgarde art less. – Живопись или фотография (Painting or photography) Moscow, Ogonyok, 1929 **10.** Balogh photographed Horthy on a white horse twice, once at the opportunity of arrival to Budapest in year 1919 and to the Highlands in year 1938. In the year 1923 the photographer converted to evangelic faith. For his lineage he was fired from his occupation in the 40s. In the summer of 1944 one of his photos from Das Malerische Ungarn was sold in Soviet union by the Hungarian daily press of war prisoners Igaz Szó (Truthful word) as a smiling delegate of at that time freed part of Hungary. – Béla Albertini: Strange renaissance: Old photos in the service of new politics, Egyenlítő, 2010/9. 50–[53.] **11.** György Bálint: Photos confront, Pesti Napló, 17th Dec. 1937; 286.; Sándor Márai: Das Gesicht des Bauern, Pester Lloyd, 23rd Dec. 1937. 8.; Árpád Szélpál: »Tiborc», Népszava, 1st Jan. 1938. 6.; Péter Veres: Tiborc, Magyarország, 12th Jan 1938. 7.; István Miltotay: Tiborc, Új Magyarorság, 23rd Jan. 1938. 1–2.; Imre Kinszky: Sociography in pictures, Századunk, 1938/1. (Febr.) 48. **12.** Imre Kinszky, Gusztáv Seiden a Ernő Vadas also contributed to the editorial work **13.** Study of practicing the typical Hungarian topics from the point of view of mentality history is still missing, although such analysis could bring us closer to deeper understanding . **14.** "I don't think anyone in Hungary except for a very tight circle would accept a picture of Moholy-Nagy as national art... furthermore I am sure that outside of the aforementioned tight circle most of the observers and photographers strictly condemn this kind of effort in representative Hungarian almanac" – János Kunszt: »Hungarian Photography 1939. 1.«, Photography art, 1939. 1. 6–7.

(Photo: Áron Pórszász)

Fotografia ako svedok rozpadu medziľudských vzťahov alebo don quijotovská túžba

Fotografia je rozhodnutím, ako znie podtitul knihy Vědět viděním Michala Janatu, ktorý v nej ďalej píše, citujem: „Protože stisknutí spouště je vrchnolně dramatické rozhodnutí, které se halí do opaku sebe samého, je fotografem v plném slova smyslu ten, kdo si je vědom výjimečného stavu situace, v níž spouště mačká, nebo kdo se této „osudovosti“ poddá. Je to tečka, punctum, za něčím, co bylo rozhodnuto, a zároveň je to počátek nového – fotografie.“¹ A napriek tomu sa fotografia ako spoloahlivý svedok pohybuje medzi tým, čo nám odkrýva a tým, čo nám nikdy neumožní vidieť. K téme mojej tohtoročnej prednášky ma priviedla myšlienka nedávno zosnulého významného filmového kritika, publicistu a prekladateľa Pavla Branka, keď povedal: „Život sám nemá zmysel“, teda konkrétnejšie, že „život nemá nijaký zmysel, len ten, ktorý si človek sám doň vloží.“ Tento nihilizmus ma v prvom momente zamrazil, pretože spočiatku nevidno nádej, avšak po chvíli zistíme, že jej je práve naopak neuveriteľné množstvo, podobne ako je pravdepodobne paralelných vesmírov. Táto sloboda a možnosť rozhodovať sa, z nás robí strojcov vlastného šťastia a osudu. Sme to my sami, kto určuje a rozhoduje o následkoch nášho konania.

Téma môjho príspevku asi navždy bude jednou z kľúčových v umení, nakoľko sa dotýka každodenného života a našich vzájomných prepojení. Iste, je to téma veľmi obsiahla a ponúkajúca nespočetné množstvo kontextov, viacvýznamových rovín a variant, no napriek tomu sa pokúsim o svoj krátky postoj k nej. Je to postoj, ktorý vo mne rezonuje snáď odkedy som si začala uvedomovať jedinečnosť tohto magického a mocného média. Pretože práve autentickosť fotografie, ktorej je schopná, môže byť niekedy až príliš pravdivá a krutá.

Medzi autorov, ktorí sa danou tému vo svojej tvorbe programovo zaoberajú určite patrí Marina Abramovič a Ulay, Nan Goldin, Francesca Woodman, Richard Billingham, Anna Fox, Dita Pepe, Jana Hojstričová, Silvia Saparová a aj ja sama. Medzi týchto autorov by sme určite mohli zaradiť množstvo iných, avšak priestor

tohto príspevku mi to neumožňuje a okrem toho by nás to mohlo zaviesť do odlišných vizuálnych i obsahových kontextov medziľudských vzťahov. Z tvorby menovaných autorov vyberám iba zopár cyklov, na ktorých by som chcela poukázať na rozpad vzťahov (z rôznych dôvodov), absenci spolužitia ale najmä zotrvenia v ňom, i keď niekedy môže končiť vykúpením vo forme samoty.

Za klúčových autorov v tomto kontexte považujem dvojicu umelcov **Marinu Abramović a Ulaya**, ktorí sú sice súčasťou predstaviteľmi akčného umenia a bodyartu, so svojimi performance a happeningami (obr. č. 1 a 2) otvárali pálčivé otázky medziľudských a partnerských vzťahov, pričom fotografia bola dokumentačným prostriedkom týchto akcií.



Obr. č. 1: Marina Abramović a Ulay, AAA-AAA, (1978), fotografický záznam performance

Obr. č. 2: Marina Abramović a Ulay, Imponderabilia, (1977), fotografický záznam happeningu

Vzájomný partnerský vzťah podrobovali trpkej a tvrdej sociologickej analýze, pričom často krát išli za hranice vlastného tela a psychiky, osobného priestoru, či narúšali zaužívané spoločenské stereotypy. Ich životy, no najmä ich vzťah, sa v ich dielach stali miestom a priestorom spochybňovania a hlbšieho skúmania seba samých prostredníctvom identity toho druhého. Zavŕšil to ich posledný spoločný projekt s názvom Milenci/The Lovers (1988), keď sa po dlhom a kontemplatívnom putovaní z opačných koncov Čínskeho múra (obr. č. 3) stretli, naposledy si podali ruky a navždy sa rozišli ako umelci aj ako partneri. Ulay sa postupne z umeleckej scény stiahol, zomrel v roku 2020.



Obr. č. 3: Marina Abramović a Ulay, *The Lovers*, (1988), fotografický záznam performance

Obr. č. 4: Marina Abramović, *The Artists is Present*, (2010), fotografický záznam performance

Abramović naďalej pokračuje v hlbokej sebaanalýze ako aj analýze medziľudskej komunikácie napr. v performance s názvom Umelec je prítomný/The Artists is Present (2010), v ktorej každý deň sedela na stoličke v galérii od otvorenia až do záverečnej a návštevníci si mohli sadnúť oproti nej na ľubovoľný čas, bez slov skúmať a zrkadliť vlastné vnútropohľadmi do očí, čím dochádzalo k vyplavovaniu rôznych emócií od smiechu až k slzám (obr. č. 4). Medzi účastníkmi sa objavil po dlhých rokoch aj Ulay, čo bolo veľmi dojemné a ešte viac to prehľilo význam ich vzťahu ako aj rozchodu.

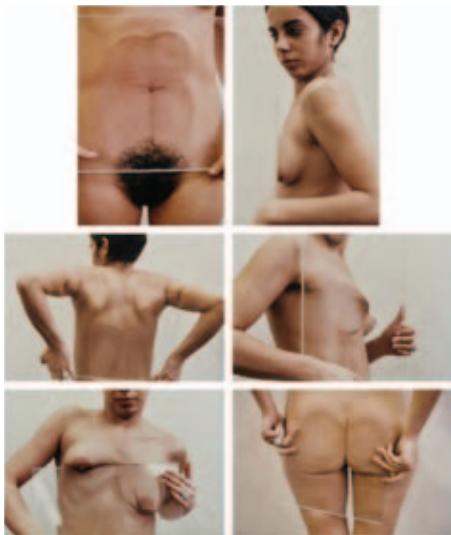


Obr. č. 5: Nan Goldin, *Nan and Brian in bed, N.Y.C.*, z cyklu *The Ballad of Sexual Dependency*, (1983)

Obr. č. 6: Nan Goldin, *Nan one month after being battered, N.Y.C.*, z cyklu *The Ballad of Sexual Dependency*, (1984)

Pre **Nan Goldin** „je fotografia životom a život fotografiou“, čím sa toto médium stáva autobiografickou extenziou jej bytia. Dokumentuje všetky udalosti vo svojom živote bez rozdielu, akoby ani neexistovala hranica medzi spúšťou fotoa-

parátu a Goldinovej duševným a fyzickým svetom. Niektorí autori inscenujú zážitky zo svojich životov, avšak ona ich sníma in medias res, úprimne, dokonca „bezočivo“ konfrontuje samu seba s odcudzením a realitou, ktorá je nie vždy príjemná. Priamočiaro fotografuje svoje duševné ale aj fyzické jazvy z nevydareného mileneckého vzťahu v sérii s názvom Ballada o sexuálnej závislosti/The Ballad of Sexual Dependency (1980), a my sme, či chceme alebo nie, spolu s ňou svedkami toho, čo fotografia dokáže najlepšie, a to, byť tak šialene úprimná (obr. č. 5).



Obr. č. 7: Ana Mendieta, Untitled (Glass on Body Imprints), (1972), fotografický záznam akcie

Odkrýva pred nami svet osobných drám, ako aj zrod a zánik vzťahov, ktoré sú katarzné. Fotografia sa stáva riadkami jej najosobnejšieho denníka, akoby už nič viac nemalo byť, podobne ako je tomu u Woodmanovej. Goldinová je zároveň romantická vo vizuálnom intímnom vykreslení svojej závislosti a zraniteľnosti. Avšak napätie jej záberov nám bráni sklznuť do pohodlia, čo je najbolestnejšie zobrazené v zábere s názvom Nan jeden mesiac po bitke/Nan one month after being battered (1984) (obr. č. 6). Pre Ambramovič a Goldinovú je však ich tvorba výsostne existencionálna, nakoľko žijú to, čo predvádzajú/fotografujú a naopak. Svojou tvorbou autenticky dokumentujú svoje najbližšie vzťahy a fotografiu nechávajú kresliť ich príbehy. Podobne bytostne vnímala fotografiu aj **Francesca**



Obr. č. 8: Anna Daučíková, Výchova dotykom, (1996), fotografický záznam akcie

Woodman, ktorá pracovala prevažne so svojim telom a identitou, ako aj s tému vzťahu cez absenciu k tomu druhému, hoci paralelne v interpretácii vzťahov a spoľočenského násilia môžeme nájsť aj u ďalších autoriek ako napr. **Ana Mendieta** či **Anna Daučíková** (obr. č. 7 a 8).



Obr. č. 9: Francesca Woodman, *From Eel Series, Venice, Italy, 1978*

Obr. č. 10: Francesca Woodman, *I could no longer play I could not play by instinct, Providence, 1977*

Woodmanovej „chýbajúca bytosť“ je zastúpená konotáciami na rôzne falické symboly (obr. č.9) či symboly násilia evokujúceho konečnosť a smrť (obr. č. 10). A práve ono existenciálne osamotenie, nenaplnenie, nepochopenie vo vzťahu a nemožnosť komunikácie ústi do zúfalstva a konca Woodmanovej bytia, podobne ako je tomu u spisovateľky Virginie Woolfovej. Fotografia sa tu teda stáva svedkom dokumentujúcim postupný zánik. Ďalším autorom, pre ktorého sa stala fotografia cestou vyjadrenia zúfalstva zo stavu či rozpadu úzkych rodinných vzťahov je **Richard Billingham**, ktorý obdivuhodným spôsobom v knihe s názvom Rayov smiech/Ray's a Laugh (1993-1996) odkrýva tie najboľavejšie miesta vlastnej rodinnej drámy, keď dlhodobo fotografuje svojho otca v krutých a drasticky autentických scénach rozpadu jeho osobnosti vplyvom alkoholizmu (obr. č. 11 a 12). Tu by sme mohli nájsť vizuálnu i tematickú paralelu s Nan Goldin či Jessicou Dimmock a jej sériou *The Ninth Floor* (2006). Billingham zároveň vykresluje smutný svet svojej potetovanej mamy, ktorej existencia sa scvrkla do chronického a až chorobného zhromažďovania a zbierania rôznych miniatúr-

nych predmetov, skladania tisícov puzzle, či jej lásky k mačkám, ako jedinej možnej formy úniku z ťaživej reality.



Obr. č. 11 a 12: Richard Billingham, Untitled, z knihy *Ray's a Laugh*, (1993-1996)

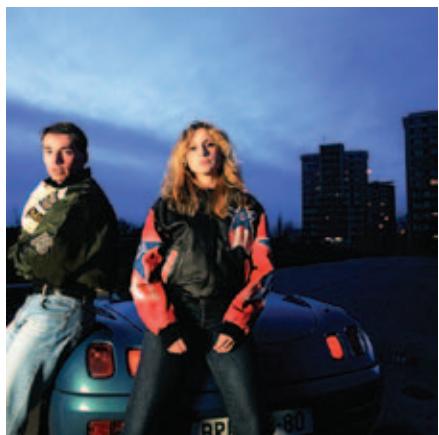
Témou s podobne trpkou príchuťou sa zaoberá aj **Anna Fox**, ktorá v sérii Skrinky mojej matky a slová môjho otca/My mother's cupboards and my father's words (1999) vyabstrahovala rodinnú drámu do formy zátiší (obr. č.13), ktoré sa stali nositeľmi a personifikáciou vzťahových problémov. Dokonca nám ani nechýba pohľad do tváre hlavných protagonistov rodinnej drámy, drámu samotnou sa stávajú predmety samy o sebe a ich funkcia v nefungujúcim vzťahu.



Obr. č. 13: Anna Fox, z cyklu *My mother's cupboards and my father's word*, (1999)

V týchto maloformátových diptychoch kombinuje fotografie s krátkymi textami, ktoré odkazujú na jej traumatické spomienky zo života s rodičmi. Autorka dáva do kontrastu nervové výbuchy a nadávky svojho chorého otca, ktorý svoju frustráciu nasmeroval voči ženám v ich rodine, s prehnane usporiadanými poličkami svojej mamy. Už samotná krehkosť materiálu, akou je porcelán, kladie do jednej roviny otázku rodinných tradícií, ktoré sa dedia generáciami a tému domáceho násilia. Ale nie je to len krehkosť porcelánu, ktorá nami v týchto diptychoch otriasa. Vulgarizmy sú tu autorkou dávané na rovnakú úroveň akú očakávame pri dešifrovaní nehy.

Silnú sociologickú sémantiku do svojich kľúčových sérií podľa mňa vložili najmä Dita Pepe, Jana Hojstričová či Silvia Saparová. Pre **Ditu Pepe** v jej sérii Autoportréty s mužmi/Selfportraits with men (1999-2008), ako sama priznáva, bola základnou inšpiráciou jej osobná túžba zistíť, prečo sa jej vzťahy s mužmi či manželstvá rozpadajú. Samu seba inscenuje do mnohých možných variant manželiiek a partneriek rôznych mužov, pričom skúma fyziologické, ale i psychologicke zmeny na sebe samej, a to formou výrazného inscenovania (obr. č. 14 a 15). Množstvom variant tak vytvára možné, síce neexistujúce svety vzťahov, pričom táto poloha sociologického portrétu je úsmevná, ale i vážna zároveň. Núti totiž aj nás samých, aby sme sa zamysleli nad tým, čo by bolo v našich životoch iné, či by sme boli inými a ako by vyzerali naše vzťahy, ak by sme sa rozhodli pre iných partnerov.



Obr. č. 14 a 15: Dita Pepe, z cyklu *Selfportraits with men*, (1999-2008)

Dite Pepe sebe samej teda kladie otázku, aké by to bolo, keby bola v danej životnej situácii s konkrétnym mužom/partnerom, ale zároveň konštatuje aj mieru prispôsobovania sa tomu druhému vo vzťahu, v tomto prípade takmer úplným kopírovaním, či preberaním životného štýlu a zvykov partnera. Je určite zaujímavé predstavovať si rôzne možné varianty našich životov, možné rôzne konce našich ciest pri kľúčových rozhodnutiach v živote.

Jana Hojstričová v sérii *Unavená domácnosť/Tired household* (2012) vizuálne dešifruje vyprázdenosť vzťahov v domácnostiach unavených zvykom, keď uvažuje v intenciách tohto častého javu a konštatuje dôvody, prečo muži opúšťajú ženy (obr. č. 16).



Obr. č. 16: Jana Hojstričová, z cyklu *Tired household*, (2012)

Zo sociologického hľadiska je to stav, ktorý nie je novým, avšak to, čo sa Hojstričovej v tejto sérii podarilo je až zarážajúco pravdivé, krehko kruté a aspoň pre mňa osobne desivé. Desivé preto, že odkrýva našu vzájomnú ľahostajnosť, no najmä silu zvyku, z ktorej sa ľudia menia na veci, či skôr sa v nich strácajú a stávajú sa akýmisi mimikrami všednosti. **Silvia Saparová** a jej séria *Women in condition* (2005-2007) poukazuje na vzťahovú podmieneenosť, keď do podmaňujúcej spoločenskej roly umiestňuje mužov a ženy štylizuje do osudových femme fatale, ktoré zdánlive držia celú situáciu pod kontrolou, oni sú tými, ktoré rozhodujú, čím Saparová narúša zaužívané spoločenské stereotypy (obr. č. 17). Je to súčasť výraznej inscenácie, čo v Saparovej fotografiách dominuje, ale o to viac nám umožňuje uvedomiť si, ako môže vyzerať snaha byť vo vzťahu spoločensky podmieneným.



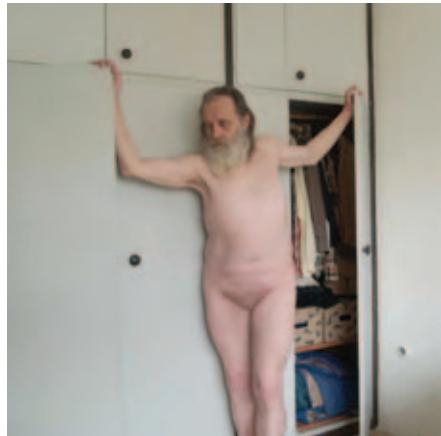
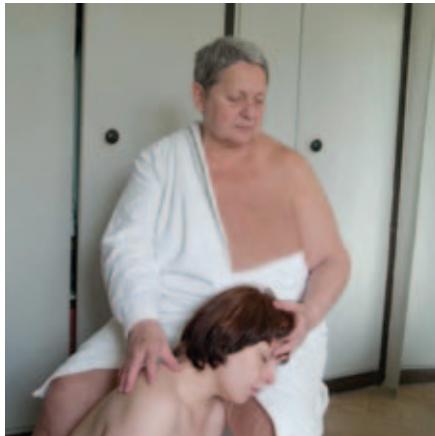
Obr. č. 17: Silvia Saparová, z cyklu *Women in condition*, (2005-2007)

V mojej tvorbe sa častokrát tiež zaoberám touto tému, pričom ma zaujíma skôr otázka relativity vzťahov. Vo fotografickej inštalácii s názvom Času je málo a voda stúpa (2002-2003) späťne analyzujem rozpad manželstva mojich rodičov, avšak z pozície dieťaťa, teda sa vracam do doby, keď sa ich vzťah začal rozpadať



Obr. č. 18: Petra Cepková, Času je málo a voda stúpa, (2002-2003), fotodokumentácia inštalácie

Ďalším plánom jej fotografií je spytovanie statusu ženy v súčasnej spoločnosti, jej premeny, kolísanie a zároveň aj odtabuizovanie mnohých domácností. Hojstričová a Saparová sa teda prevažne dotýkajú genderovej otázky, spytujú už dávno neistú a nestálu pozíciu „druhého pohlavia“ Simone de Beauvoir a nastavujú tvrdé zrkadlo postaveniu žien a mužov v spoločnosti.



Obr. č. 19 a 20: Petra Cepková, z cyklu *Analgetikon/Ríša bezpohlavná, ríša bezbolestná*, (2006)

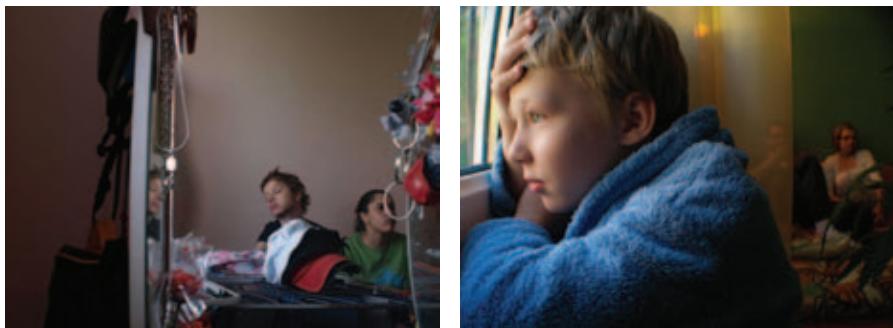
(obr. č. 18). Pracujem v nej s atribútmi ako je voda, fotografia rodičov v posteli v polohe očakávania môjho návratu, dve zlaté rybky ako metafora tajného priaňa, ktoré sú však od seba neúprosne oddelené stenou akvária a neustále do nej narážajú v snahe dostať sa k sebe, autentická zvuková nahrávka z môjho detstva a akýsi „chorobopis“ v podobe súdneho rozhodnutia a definície rozpadu manželstva, toto všetko je umiestnené na nemocničnej posteli.

V ďalšej sérii inscenovaných a retušovaných bezpohlavných bytostí (opäť mojich rodinných členov) s názvom *Analgetikon/Ríša bezpohlavná, ríša bezbolestná* (2006) ma opäť zaujala už spomínaná relativita, teda, čo by bolo keby? Keby sme boli bezpohlavní, bolo by naše spolužitie bezbolestné? Zaujala ma téma rodu ako spoločenského konštruktu, pričom vytváram androgýnné bytosti, jednu identitu, bezpohlavnú a nedefinovateľnú (obr. č. 19 a 20). Je vôbec možné nájsť liek alebo aspoň analgetikum na utišenie našich bolestí?

13. komnata (2006-2009) je mojim dlhodobým konceptuálnym a dokumentárnym projektom odkrývania tajných miest vo vztahoch a spolužití rôznych ľudí (obr. č. 21 a 22). Práve tu si pred okolitým svetom odkladáme a strážime naše najosobnejšie a často aj najcitolivejšie chvíle, pocity a tajomstvá.

Podobne dokumentárnym projektom s názvom *Seeing Europe Through the Strangers Eyes/Cuentos-Stories-Príbehy* (2009-2010) nadväzujem na predošlý

cyklus, i keď tu skôr z pozície voageura v cudzej krajine (Španielsko) prenikám do rôznorodých foriem rodín a partnerských vzťahov (obr. č. 23 a 24). Z osobnej skúsenosti fotografky poznám pocit, keď je fotografia, i keď mlčanlivá, priamym svedkom osobných drám a rozpadu vzťahov.



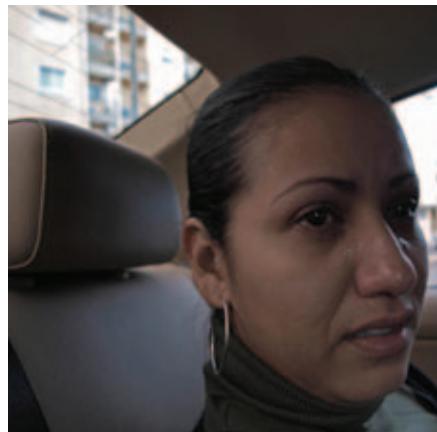
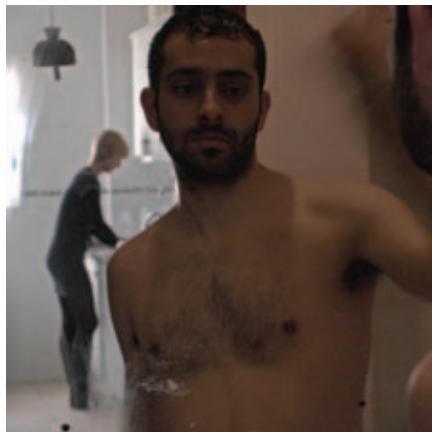
Obr. č. 21 a 22: Petra Cepková, z cyklu 13. Komnata, (2006-2009)

Nedá mi tu nespomenúť sémantickú rovinu Bergmanovho slávneho filmu *Mlčanie* (1963), ktorý azda najčaživejšie zo všetkých vykresľuje stratu schopnosti vzájomnej komunikácie. Sú slová, ktoré je niekedy lepšie ani nevysloviť, pretože často odkrývajú dlhorocné nevyriešené krivdy, pretože tak narážame na naše osobné hranice. A niekedy na to, aby sme si vzájomne porozumeli, slová nestačia.

Možno by to vyriešila snaha vlastnej Cervantesovej postave Dona Quijota, teda snaha dosiahnuť nemožné, idealizmus Rytiera smutnej postavy dovedený ad absurdum. Možno by ten rozpor medzi skutočnosťou a ilúziou, medzi idealizmom a reálnym svetom bol menej boľavý.

Aké by to len bolo, dovidieť do stavov interpretujúcich subjektov, na ich hodnoty, presvedčenia, ciele. Dostojevskij považoval Dona Quijota za najhlbšiu a najdjemnejšiu knihu svetovej literatúry: „Je to zatial posledné a najvznešenejšie slovo, ku ktorému sa povzniesla ľudská myšel, i najtrpejšia irónia, akej kedy dal človek výraz. Ak by nastal koniec sveta a tam niekde v neznáme by niekto položil ľuďom otázku: ‚Pochopili ste vôbec zmysel vášho života na zemi a čo o ňom usudzuete?‘, mohli by mu mlčky podať Dona Quijota“. Dostojevskému sa však podarilo vyhmatnúť z idey Dona Quijota a Myškina vieru v dobro a šťastie a táto viera má pomáhať pretvárať človeka. Človek nedokáže žiť v ideálnom svete, ale je potrebné z neho prinášať poznanie i do tohto, skutočného. Dualizmus realizmu a idealizmu spôsobuje sebarozorvanie a zúfalstvo rozumu, a dosiahnutie tejto jednoty

sa javí ako nemožné. Postavy Dona Quijota a Myškina sa nám musia stať ideálmi. A to napriek tomu, že si uvedomujeme nemožnosť ich predstáv a ich sveta. Rovnako i nám sa javí nemožné byť krásnymi ľuďmi, no je žiaduce sa o to v sprievode týchto dvoch postáv aspoň pokúšať.2 Pretože inak sa naše zúfalstvo môže stať, ako tvrdí Søren Kierkegaard „chorobou na smrť“. Ja si teda radšej ponechám tú don quijotovskú túžbu a budem hľadať (ne)existujúcu krajinu.



Obr. č. 23 a 24: Petra Cepková, z cyklu *Seeing Europe Through the Strangers Eyes/Cuentos-Stories-Príbehy*, (2009-2010)

Poznámky:

- 1.Janata, Michal: Védět viděním, Praha: Archa, 2015. 147 s. ISBN: 978-80-875-4539-3
- 2.Dragášek, J.: Don Quijote ako idiot. In: Ostium/INTERNETOVÝ ČASOPIS PRE HUMANITNÉ VEDY, roč. 14, 2018, č. 3., eISSN 1336-6556 [online]. [cit. 28.08.2020]. Dostupné na: <http://ostium.sk/language/sk/don-quijote-ako-idiot/> (voľná parafráza)

Zoznam obrázkov:

Obr. č. 1: Marina Abramović a Ulay, AAA-AAA, (1978), fotografická dokumentácia performance [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/aaa-aaa-0>>

Obr. č. 2: Marina Abramović a Ulay, Imponderabilia, (1977), fotografická dokumentácia happeningu [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/56067/Marina-Abramovic-Ulay-Imponderabilia>>

Obr. č. 3: Marina Abramović a Ulay, The Lovers, (1988), fotografická dokumentácia performance [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<https://news.artnet.com/art-world/marina-abramovic-ulay-relationship-interview-1045136>>

Obr. č. 4: Marina Abramović, The Artists is Present, (2010), fotografický záznam performance [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <https://www.researchgate.net/figure/Marina-Abramovic-The-Artist-in-Present-2010-performance-documentation_fig9_332010633>

Obr. č. 5: Nan Goldin, Nan and Brian in bed, N.Y.C., z cyklu The Ballad of Sexual Dependency, (1983) [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<https://www.artsy.net/artwork/nan-goldin-custom-portrait-commission>>

Obr. č. 6: Nan Goldin, Nan one month after being battered, N.Y.C., z cyklu The Ballad of Sexual Dependency, (1984) [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/nan-goldin-2649>>

Obr. č. 7: Ana Mendieta, Untitled (Glass on Body Imprints), (1972), fotografický záznam akcie [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<https://www.phillips.com/detail/ana-mendieta/NY010118/37>>

Obr. č. 8: Anna Daučíková, Výchova dotykom, (1996), fotografický záznam akcie [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<http://artbase.kunsthallebratislava.sk/umelec/1918>>

Obr. č. 9: Francesca Woodman, From Eel Series, Venice, Italy, (1978) [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<https://www.dazedsdigital.com/art-photography/article/41304/1/impact-italy-american-photographer-francesca-woodman-eel-series-victoria-miro>>

Obr. č. 10: Francesca Woodman, I could no longer play I could not play by instinct, Providence, (1977) [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<https://lemonadepoem.livejournal.com/42649.html>>

Obr. č. 11 a 12: Richard Billingham, Untitled, z knihy Ray's a Laugh, (1993-1996) [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/richard_billingham_unitled12.htm>

Obr. č. 13: Anna Fox, z cyklu My mother´s cupboards and my father´s words (1999) [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<http://www.britishphotography.org/artists/15795/10324/anna-fox-my-mothers-cupboards-and-my-fathers-words-09?r=artists/15795/e/1916/anna-fox-anna-fox-my-mothers-cupboards-and-my-fathers-words-1999>>

Obr. č. 14 a 15: Dita Pepe, z cyklu Selfportraits with men (1999-2008) [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<https://www.ditapepe.cz/#home>>

Obr. č. 16: Jana Hojstričová, z cyklu Tired household, (2012) [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <http://www.hojstricova.sk/TIRED_HOUSEHOLD/index.html>

Obr. č. 17: Silvia Saparová, z cyklu Women in condition, (2005-2007) [online]. [29.08.2020]. Dostupné na: <<http://silvia.sapara.sk/Work/Women-in-Condition>>

Obr. č. 18: Petra Cepková, Času je málo a voda stúpa, (2002-2003), fotodokumentácia inštalácie, archív autorky

Obr. č. 19 a 20: Petra Cepková, z cyklu Analgetikon/Ríša bezpohlavná, ríša bezbolestná, (2006), archív autorky

Obr. č. 21 a 22: Petra Cepková, z cyklu 13. Komnata, (2006-2009), archív autorky

Obr. č. 23 a 24: Petra Cepková, z cyklu Seeing Europe Through the Strangers Eyes/Cuentos-Stories-Príbehy, (2009-2010), archív autorky

Photography as a witness of interpersonal relations degradation or quixotic passion

Photography is a decision, as it is said in the subtitle of the book Vědet viděním (Knowing by Seeing) by Michal Janata, who further writes, quote: "Photographer, in the full sense of the word, is he who is fully aware of the extraordinary situation, in which he presses the shutter release or the one who submits to this fatefulness because pressing the shutter release is a supremely dramatic decision. It is the full stop, punctum, after something that has been decided and also a beginning of something new – a photograph."

And despite this, photography is a reliable witness that moves between the reality that it reveals us and the one it will never allow us to see. The topic of this year's lecture was brought to me by the thought of a recently deceased eminent film critic, publicist and translator Pavol Branka who said: "Life on its own is meaningless.", or more concretely, that "life doesn't have a meaning, other than what meaning a person puts into it."

At first this nihilism shuddered me because it seems hopeless at first, but after a while, we discover that on contrary there is an unbelievable amount of hope, similarly to the likely number of parallel universes. This freedom and ability to choose makes us the originators of our own luck and fate. It's us alone, who chooses and decides about the consequences of our actions.

The topic of my contribution will probably always be one of the key topics of art, as it concerns everyday life and our mutual connections. Of course, it is a very extensive topic offering an uncountable number of contexts, multivocal planes and variants. Nonetheless, I will try to briefly present my stand on it. This is an attitude, that resonates within me perhaps since I became aware of the uniqueness of this magical and powerful medium. It is exactly because of the authenticity that photography is capable of, that may sometimes be too truthful and cruel.

Among the authors that have systematically engaged in this topic belong Marina Abramović and Ulay, Nan Goldin, Francesca Woodman, Richard Billingham, Anna Fox, Dita Pepe, Jana Hojstričová, Silvia Saparová and me.

We could add many more authors to these, but the length of my contribution does not allow that. And there is a chance it would transport us to contexts of interpersonal relationship that are different both in visuals and content. From the work of aforementioned authors I have only chosen a few cycles, where I want to pinpoint the degradation of relationships (because of different reasons), absence of coexistence but particularly staying in it, even when it can end in redemption in the form of loneliness.

I consider the duo of artists **Marina Abramović** and **Ulaya** to be the key authors in this context. Although they are exponents of action art and body art, with their performances and happenings (pic. No. 1 and 2) they opened searing questions about interpersonal and partner relationships, where photography was the recording device of these events.



Pic. No. 1: Marina Abramović and Ulay, AAA-AAA, (1978), photo recording of a performance
Pic. No.2: Marina Abramović and Ulay, Imponderabilia, (1977), photo recording of a happening

They subjected their mutual partner relationship to bitter and harsh sociological analysis and in the process, they often went beyond the bounds of their own bodies, psyche, personal space or disturbed the deep-rooted social stereotypes. Their lives, and especially their relationship, became a place and space of doubt and further exploration of their own self through the identity of the other person.



Pic. No. 3: Marina Abramović and Ulay, *The Lovers*, (1988), photo recording of the performance

Pic. No. 4: Marina Abramović, *The Artists is Present*, (2010), photo recording of the performance

This was concluded in their last common project called *The Lovers* (1988). After a long journey down the opposite ends of The Great Wall of China full of contemplation (pic. No. 3) they met, shook their hands and parted ways forever as both artists and partners. Ulay gradually retired from the artistic scene, he died in the year 2020.

Abramović further continues in deep self-analysis as well as analysis of interpersonal communication for example in a performance called *The Artist is Present* (2010). During this performance, she sat on a chair in a gallery from its opening until closing and visitors could sit opposite her for as long as they wanted and without words explore and mirror their own interior in looking into each other's eyes, which led to releasing different emotions from laughter to tears (pic. No. 4). Even Ulay appeared after long years amongst the visitors, which was very moving and gave further meaning to their relationship and break up.

For **Nan Goldin** “photography is life, and life is a photography”, which makes this medium an autobiographical extension of her existence. She documents all events in her life as if there didn't exist a boundary between a shutter and the mental and physical world of Goldin.

Some authors arrange experiences from their life, but she records them in medias res, honestly, even brazenly confronts herself with estrangement and reality which is not always pleasant. She photographs straightforwardly her mental and

also physical scars from her unsuccessful love affair in series named The Ballad of Sexual Dependency (1980) and we are, if we want to or not, together with her witnesses of what photography is best at, being so insanely honest (pic. No. 5).



Pic. No. 5: Nan Goldin, *Nan and Brian in bed, N.Y.C.*, from the cycle *The Ballad of Sexual Dependency*, (1983)

Pic. No. 6: Nan Goldin, *Nan one month after being battered, N.Y.C.*, from the cycle *The Ballad of Sexual Dependency*, (1984)

She reveals us a world of personal dramas as well as birth and death of relationships which are cathartic. Photography becomes the lines of her most personal diary as if nothing else was ever to be, similarly to the work of Woodman. Goldin is also romantic in the visual and intimate portrayal of her addiction and vulnerability.



Pic. No. 7: Ana Mendieta, *Untitled (Glass on Body Imprints)*, (1972), photo recording of an action

However, the tension in her shots does not allow us to fall into the sense of comfort, which is most painfully shown in a picture named Nan one month after being battered (1984) (pic. No. 6). For Abramović and Goldin, their work was highly existential after all, as they live what they perform/photograph and vice versa. With their work, they authentically document their closest relationships and let the photography draw their stories.

Similarly, **Francesca Woodman** considered photography to be personal. She mostly worked with her body

and identity as well as the topic of relationship through the absence to the other, although we can find parallels in the interpretation of relationship and social violence also in the work of other authors such as Ana Mendieta or Ana Daučíková (pic. No. 7 and 8).



Pic. No. 8: Anna Daučíková, *Education through touch*, (1996), photo recording of an action

Woodman's "missing being" is represented by connotations of different phallic symbols (pic. No. 9) or symbols of violence evoking finality and death (pic. No. 10). And it is exactly the existential loneliness, unfulfillment, misunderstanding in a relationship and inability to communicate that ends in despair and end of Woodman's being, similarly as it is with the writer Virginia Woolf. Photography here becomes a witness documenting a slow death.

Another author, for whom photography became a way to express despair from the state or degradation of close family relationships, is **Richard Billingham**. In the book *Ray's a Laugh* (1993-1996), he uncovers the most painful places of his own family drama in a remarkable way, when he takes photos of his father in cruel and drastically authentic scenes of degradation of his personality by alcohol (pic. No. 11 and 12) over a long period.

Here we could find a visual and topical parallel with Nan Goldin or Jessica Dimmock and her series *The Ninth Floor* (2006). Billingham also portrays the sad world of her tattooed mother, whose existence shrank into chronic or even pathological hoarding and collecting of different miniature objects, building thousands of jigsaw puzzles or her love toward cats as the only possible form of escape from oppressive reality.



Pic. No. 9: Francesca Woodman, *From Eel Series, Venice, Italy, 1978*

Pic. No. 10: Francesca Woodman, *I could no longer play I could not play by instinct, Providence, 1977*

Anna Fox is occupied with a similarly bitter topic. In her series My mother's cupboards and my father's words (1999), she abstracted her family drama into a form of still lives (pic. No. 13), which became carriers and personification of their relationship problems. In the end, we do not miss the look into faces of the main protagonists of this family drama as the objects themselves and their function in a dysfunctional relationship become a drama on their own.



Pic. No. 11 and 12: Richard Billingham, *Untitled, from the book Ray's a Laugh, (1993-1996)*

In these small format diptychs, she combines photos with short texts, which refer to her traumatic memories of her life with parents. The author puts into contrast the nervous outbursts and swears of her ill father, who aimed his frustra-

*Beautify bitchies
Filthy cows*



Pic. No. 13: Anna Fox, from cycle *My mother's cupboards and my father's word*, (1999)

tion in life against the women in their family, with overly ordered shelves of her mother. Even the fragility of the material such as porcelain gives the same weight to the question of family traditions that are inherited by generations and the topic of domestic violence. But it is not only the fragility of the porcelain which moves us in these diptychs. The author gives vulgarism the same attention as we would expect in deciphering tenderness.

I think that mainly authors **Dita Pepe**, Jana Hojstričová or Silvia Saparová, put strong sociological semantics in their key series. For Dita Pepe in her series Selfportraits with men (1999-2008), as she admits herself, the main inspiration was her personal desire to find out why her relationships with men or marriages degrade. She arranges herself into many possible variations of wives and partners of different men, while she explores physiological and psychological changes in herself in a form of strong arrangement (pic. No. 14 and 15).

Through many variations, she creates possible and even non-existent worlds of relationships while this position of a sociological portrait is both amusing and serious at the same time. It forces us to think about what would change in our lives or how different we would be and how our relationships would look like if we chose different partners.



Pic. No. 14 and 15: Dita Pepe, from cycle *Self-portraits with men*, (1999-2008)

Dita Pepe asks herself a question, what it would be like if she was in a given situation in life and with a concrete man/partner, but also observes the extent of adapting to the other person in the relationship and this case by almost utter copying or assuming lifestyle and habits of the partner. It is interesting to imagine different variations of our lives, possible different ends of our journeys at key decisions in life.

Jana Hojstričová in her series *Tired household* (2012) visually deciphers the emptiness of our relationships in households tired by habits, when she contemplates this frequent phenomenon and observes reasons why men abandon women (pic. No. 16). From sociological standpoint it is a condition that is not new, nonetheless, what Hojstričová managed to do in



Pic. No. 16: Jana Hojstričová, from cycle *Tired household*, (2012)

this series is startlingly truthful, fragilely cruel and at least for me terrifying. Terrifying because it uncovers our mutual disinterest, and even more so the strength of a habit, which turns people into things, or rather they disappear in them and become mimicry of ordinariness.

Silvia Saparová and her series Women in condition (2005-2007) points out the relationship conditionality when she situates men into subjugating social roles and stylizes women into femme fatale, which seem to have the whole situation under control and are the ones who decide. This way Saparová disrupts deep-rooted social stereotypes (pic. No. 17). Despite being a strong arrangement, which dominates Saparová photos, it allows us to realise how an effort to be socially conditioned in the relationship looks like.



Pic. No. 17: *Silvia Saparová*, from cycle *Women in condition*, (2005-2007)

Another plan of her photos is to question the status of a woman in today's society, it's changing, fluctuations as well as detabooing many households. And so Hojstričová and Saparová touch the gender issues and they question the long-term uncertain and volatile position of "the second gender" of Simone de Beauvoir and hold a mirror up to the status of women and men in society.

In my work, I often deal with this topic too, while I am more interested in the question of relativity of relationships. In photography installation with name Time is running out and the water is rising (2002-2003) I retrospectively analyse the degradation of the marriage of my parents but from the perspective of a child, so I am returning to the time when their relationship started to degrade (pic. No. 18). I am working here with attributes such as water, photo of my parents in bed

in a position awaiting my return, two goldfish, as a metaphor of a secret wish, which are mercilessly divided by the wall of the aquarium and ceaselessly hit the wall in the effort to be together, authentic audio recording from my childhood

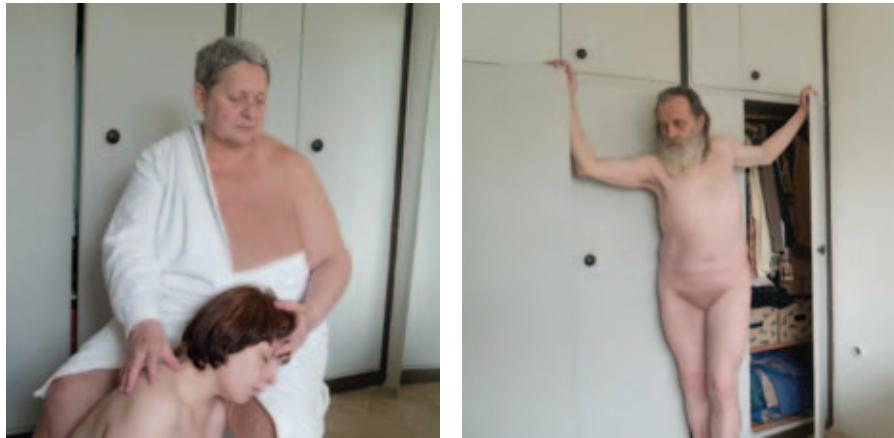


Pic. No. 18: Petra Cepková, *Time is running out and water is rising*, (2002-2003), photodocumentary of an installation

and a kind of medical history record in form of judicial decision and definition of the degradation of the marriage, and this is all situated on a hospital bed.

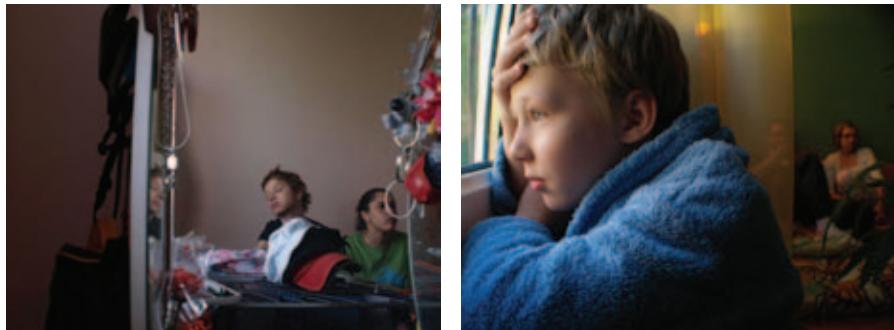
In another series of arranged and retouched sexless beings (again my family members) named Analgesicon/Realm of sexless, realm of painless (2006), I have again been interested in already mentioned relativity. What if? If we were sexless would the living together be painless? I was interested in the topic of gender as a social construct, while I am creating androgynous beings, one identity, sexless and undefinable (pic. No. 19 and 20). Is it actually possible to find a cure or at least analgesics to soothe our pains?

13th Chamber (2006-2009) is my long term conceptual and documentary project of unveiling secret places in our relationships and coexistence of different people (pic. No. 21 and 22). Just in these places we hide and protect our most personal and often most sensitive moments, feelings and secrets from the outer world.

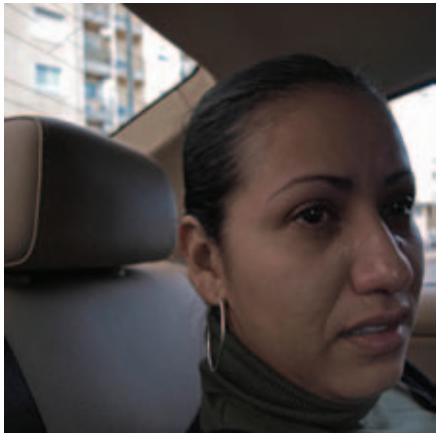


Pic. No. 19 and 20: Petra Cepková from cycles *Analgesicon/Realm of sexless, realm of painless*

With similarly documentary project named Seeing Europe Through the Strangers Eyes/Cuentos-Stories-Príbehy (2009-2010) I pick up the threads of the former cycle, even though in this one I am in a position of a voyeur in a foreign country (Spain), I intrude into different forms of families and partner relationships (pic. No. 23 and 24). From personal experience of a photographer, I know the feeling when a photo even though it's silent can be a direct witness of personal dramas and degradation of relationships.



Pic. No. 21 and 22: Petra Cepková, from cycle *13th Chamber*, (2006-2009)



Pic. No. 23 and 24: Petra Cepková, from cycle *Seeing Europe Through the Strangers Eyes/Cuentos-Stories-Príbehy*, (2009-2010)

I can't but mention a semantic plane of Bergman's famous movie *The Silence* (1963), that may be the most oppressively portrays the loss of the ability of mutual communication. Some words are sometimes better left unsaid because they uncover grievance unresolved for many years because that is how we hit our personal boundaries. And sometimes to understand each other, words are not enough.

Maybe this would be solved by an effort typical of Cervantes's character Don Quixote, that is an effort to do the impossible, idealism of The Knight of the sad countenance taken ad absurdum. Maybe then the contradiction between reality and illusion, between idealism and the real world would be less painful.

How it would be to see the states of interpreting subjects, their values, convictions and goals. Dostoevskij considered Don Quijote the deepest and most touching book of world literature:

"It is still the final and the greatest expression of human thought, the most bitter irony that a human is capable of expressing; and if the world came to an end and people were asked somewhere there: 'Well, did you understand anything about your life on earth and draw any conclusion from it?' a person could silently hand over Don Quixote."

Dovstojevskij however, managed to take the idea from Don Quixote and Myškin of the faith in good and happiness and this faith helps to remake a human. A human can't live in an ideal world, but it is important to take the knowledge from it to this world, the real one. The dualism of realism and idealism causes self-tear and despair of reason, and achieving this unity seems impossible. Characters of Don Quixote and Myškin must become our ideals although we realise the impossibility of their notion and their world. In the same way, it seems impossible for us to be beautiful people, but it is desirable at least to try² with the help of these characters. Because otherwise, our despair can become as Søren Kierkegaard called it, "Sickness unto death". So I will rather keep the quixotic desire and look for the (non)existent land.

Notes:

- 1.Janata, Michal: Vědět viděním (Knowing by Seeing), Praha: Archa, 2015. pg.147. ISBN: 978-80-875-4539-3
2.Dragášek, J.: Don Quijote ako idiot (Don Quijote as an Idiot). In: Ostium/INTERNETOVÝ ČASOPIS PRE HUMANITNÉ VEDY, year. 14, 2018, No. 3, eISSN 1336-6556 [online]. [cit. 28.08.2020]. Available online: <http://ostium.sk/language/sk/don-qui-jote-ako-idiot/> (free paraphrasing)

List of pictures:

Pic. No. 1: Marina Abramović a Ulay, AAA-AAA, (1978), photorecording of the performance [online]. [29.08.2020]. Available at: <<https://www.museoreinasfia.es/en/collection/artwork/aaa-aaa-0>>

Pic. No.2: Marina Abramović a Ulay, Imponderabilia, (1977), photo recording of the happening [online]. [29.08.2020]. Available at: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/56067/Marina-Abramovic-Ulay-Imponderabilia>>

Pic. No. 3: Marina Abramović a Ulay, The Lovers, (1988), photo recording of the performance [online]. [29.08.2020]. Available at: <<https://news.artnet.com/art-world/marina-abramovic-ulay-relationship-interview-1045136>>

Pic. No. 4: Marina Abramović, The Artist is Present, (2010), photo recording of the performance [online]. [29.08.2020]. Available at: <https://www.researchgate.net/figure/Marina-Abramovic-The-Artist-in-Present-2010-performance-documentation_fig9_332010633>

Pic. No. 5: Nan Goldin, Nan and Brian in bed, N.Y.C., from the cycle The Ballad of Sexual Dependency, (1983) [online]. [29.08.2020]. Available at: <<https://www.artsy.net/artwork/nan-goldin-custom-portrait-commission>>

Pic. No. 6: Nan Goldin, Nan one month after being battered, N.Y.C., from the cycle The Ballad of Sexual Dependency, (1984) [online]. [29.08.2020]. Available at <<https://www.tate.org.uk/art/artists/nan-goldin-2649>>

Pic. No. 7: Ana Mendieta, Untitled (Glass on Body Imprints), (1972), photo recording of an event [online]. [29.08.2020]. Available at: <<https://www.phillips.com/detail/ana-mendieta/NY010118/37>>

Pic. No. 8: Anna Daučíková, Education through touch, (1996), photo recording of an event [online]. [29.08.2020]. Available at: <<http://artbase.kunsthallebratislava.sk/umelec/1918>>

Pic. No. 9: Francesca Woodman, From Eel Series, Venice, Italy, 1978 [online]. [29.08.2020]. Available at: <<https://www.dazedigital.com/art-photography/article/41304/1/impact-italy-american-photographer-francesca-woodman-eel-series-victoria-miro>>

Pic. No. 10: Francesca Woodman, I could no longer play I could not play by instinct, Providence, 1977 [online]. [29.08.2020]. Available at: <<https://lemonadepoem.livejournal.com/42649.html>>

Pic. No. 11 and 12: Richard Billingham, Untitled, from the book Ray's a Laugh, (1993-1996) [online]. [29.08.2020]. Available at: <https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/richard_billingham_united12.htm>

Pic. No. 13: Anna Fox, from cycle My mother's cupboards and my father's word, (1999) [online]. [29.08.2020]. Available at: <<http://www.britishphotography.org/artists/15795/10324/anna-fox-my-mothers-cupboards-and-my-fathers-words-09?r=artists/15795/e/1916/anna-fox-anna-fox-my-mothers-cupboards-and-my-fathers-words-1999>>

Pic. No. 14 and 15: Dita Pepe, from cycle Self-portraits with men, (1999-2008) [online]. [29.08.2020]. Available at: <<https://www.ditapepe.cz/#home>>

Pic. No. 16: Jana Hojstríčová, from cycle Tired household, (2012) [online]. [29.08.2020]. Available at: <http://www.hojstricova.sk/TIRED_HOUSEHOLD/index.html>

Pic. No. 17: Silvia Saparová, from cycle Women in condition, (2005-2007) [online]. [29.08.2020]. Available at: <<http://silvia.sapara.sk/Work/Women-in-Condition>>

Pic. No. 18: Petra Cepková, Time is running out and water is rising, (2002-2003), photodocumentary installation, author's archive

Pic. No. 19 and 20: Petra Cepková from cycles Analgesicon/Realm of sexless, realm of painless, author's archive

Pic. No. 21 and 22: Petra Cepková, from cycle 13th Chamber, (2006-2009), author's archive

Pic. No. 23 and 24: Petra Cepková, from cycle Seeing Europe Through the Strangers Eyes/Cuentos-Stories-Príbehy, (2009-2010), author's archive

Nadýchnuť sa svet(l)a

K výstave Aire libre Eriky Szőke
text: Pavol Száz, spisovateľ

„Strom orecha.... Prebehla ním bodavá bolest. Vyzrel mimovoľne oblokom. Záhrada bola zdevastovaná, ale starý orech stál na mieste, tiažkopádne vŕzgajúc a šumiac vo vetre.“

Tieto vety mladého Thomasa Manna zachytávajú moment stretnutia jeho najzáhadnejšej postavy, Tonia Krögera s orechom, stromom, ktorý patril k vznešeným zjavom jeho detstva a ktorý uvidí po tolkých rokoch z okna rodného domu (premeneného za ten čas na knižnicu). Rovnomenná poviedka je príbehom tohto stromu, popretkávaným červenou nitkou. Orech ako symbol kaleidoskopicky mení svoje významy. Prispôsobuje sa času, zmenám a okolnostiam, poveternostným podmienkam. Orech vie, odkiaľ vietor fúka. S jeho formou, korunou, vŕzganím zdieľa mladý Tonio svoju samotu. Stáva sa predmetom jeho prvého básnického rozjímania. Podotýkam, podobne je to aj v prípade mladého Orlando, postavy rovnomenného románu Virginie Woolfovej, len sa jedná o dub na konci záhrady panstva. Pravda, na rozdiel od Tonia Krögera (a bežných ľudí) Orlando žije o niekoľko storočí viac, a tak bášeň o dube, ktorú začal písat vo svojej mladosti v XVI. storočí a rozvíjal ďalej, dokončí až v zrelem veku, keď sa dožije vydania románu v súčasnosti (1928). Aj keď by sme našli veľa rozdielov medzi týmito dvomi dielami, dôležitejšie je, že okrem stromu na konci záhrady majú spoločné aj otázky o vzťahu umenia a života, jedinca a umenia, umelca a spoločnosti.

Asi ešte nikto nenapísal monografiu na tému vzťahu umelca a stromu v záhrade, ale už iba tieto dva literárne príklady vzbudzujú dojem, že by téma bola vďačná a som presvedčený, že by ašpirovala na popredné miesto v rebríčku titulov a v akademickom kariérnom raste. Veľmi by som si želal, keby takáto monografia skončila konštatáciou, že umelca robí umelcom strom na konci záhrady, pretože by to znamenalo, že táto pravda platí aj opačne. Každý, kto má strom na konci záhrady, môže byť umelcom. Bez ohľadu na toto recesne výstredné tvrdenie treba vyzdvihnuť, že strom na konci záhrady je pre Eriku Szőke jedinečným materiálom pre dielo, výnimočným objektom pre umelecký počin.

Najnovšie diela Eriky Szőke, ktorá vie vždy prekvapiť svojím experimentálnym prístupom a neustálym hľadaním nových spôsobov tradičnej fototechniky, prekračujú hranice média k performatívnomu. Oreh, ktorý bol v predchádzajúcich dielach objektom na fotografiách (napr. Inmensa luz, Odraz vychádzajúceho slnka), sa stáva partnerom v performanciach. V štyroch vystavených videách sú dokumentované akty a procesy, pri ktorých telo vytvára vzťah so vzduchom.

Vzduch je základná životná podmienka pre každého živočícha. Dynamika prúdu vetra, jeho pohyb, dotyk, či iný vplyv spojený s telom sa stáva zámerom umeleckého výskumu prostredníctvom predmetu a objektu.

Konáre stužkou priviazané k prstom vo videu **Juhovýchodný vietor** posúvajú hranice tela prostredníctvom stromu, umožňujú vnímať vietor, prúd vzduchu cez ich pohyb. Akoby prsty skúšali rolu orechov, ktoré práve v tomto období padajú, ako to aj počujeme na videu spolu s vŕzganím konárov. Obraz, ktorý sa priviazaním stužiek vytvorí, je priam scénický: ponúka metaforu marionety a stavia otázku, či má telo „pod palcom“ pohyb vetra, alebo je len čírou bábkou v jeho „ru-



Juhovýchodný vietor, video 7' 31", foto z videa, 2020

kách“. Vietor a vánok hýbu konármi a telom, a na rozdiel od tradičnej marionetovej metafory stelesňujú náhodu a náhodilosť, namiesto podriadenia sa vyššej vôle (teda osudu).

Podobnú náhodu sa snaží zmapovať performancia zachytená na videu **Na jednej vlne**. Orech sa tu akoby naozaj stal anténou, sprostredkovateľom vetra a vzduchu. Pomocou jednoduchej elektrickej mašiny (starej vojenskej morzeovky) a vedenia (alobalu) sa dotykom vetra (teda vodiacich povrchov) elektrický obvod uzatvára. Prúdením vzduchu, pohybom konára a dotykom nastáva prúdenie elektriny. Opäť ide o skúsenosť tela prepojenú vetrom: aj zaobalené telo sa totiž stáva vodičom, elektrické prúdenie performerka aj zacíti. Náhodnosť pohybu vánku a jeho elektrické dotyky tento fyzikálno-ľudský pokus premieňa na akustické vnemy. Akoby prostredníctvom zvukovej signalizácie zaznamenal reč vetra. Ak však vietor dokáže prehovoriť, môže mať vzduch aj jazyk. Zaujímavým postprodukčným dielom performancie je „preklad“ zvukových signálov z videa na základe Morzeovej abecedy. Náhoda tu vlastne generuje nové dielo, dešifrovanie by sa totiž dalo použiť ako akustickú báseň.



Na jednej vlne IV., foto z dierkovej kamery, 2020

Metafora marionety sa objavuje aj vo videu **Cvičenie rodičov s deťmi**. Telo umelca je však stužkami prepojené s rodičmi: musí sa prispôsobovať pohybom matky pred sebou, aj otca za sebou. Vietor odhalí aj tie najmenšie nepresnosti. Performanciu inšpirovali jednak staré diapositívy, ktoré mali ilustrovať starostlivosť o zdravie v rodine – a na druhej strane opäť záhrada: tvarovanie a vedenie viničce. V tomto prípade sa vedenie (rodičmi) uskutoční cez stužky, akoby tento živý obraz, toto cvičenie vytváralo metaforu o tom, ako sme závislí od svojich rodičov, ako kopírujeme ich pohyby, ako sa snažíme vykompenzovať ich chyby a vyskriť stratu rovnováhy. Spojenie stužkami, konkrétnie vedenie sa na dvoch post-

produkčných obrazoch stáva vodivým. Obraz zachytený vo videu Szóke vylepta-
la na plošný spoj, ktorý napojila na elektrinu, a tak exponovala ako kirliánovu fo-
tografiu.

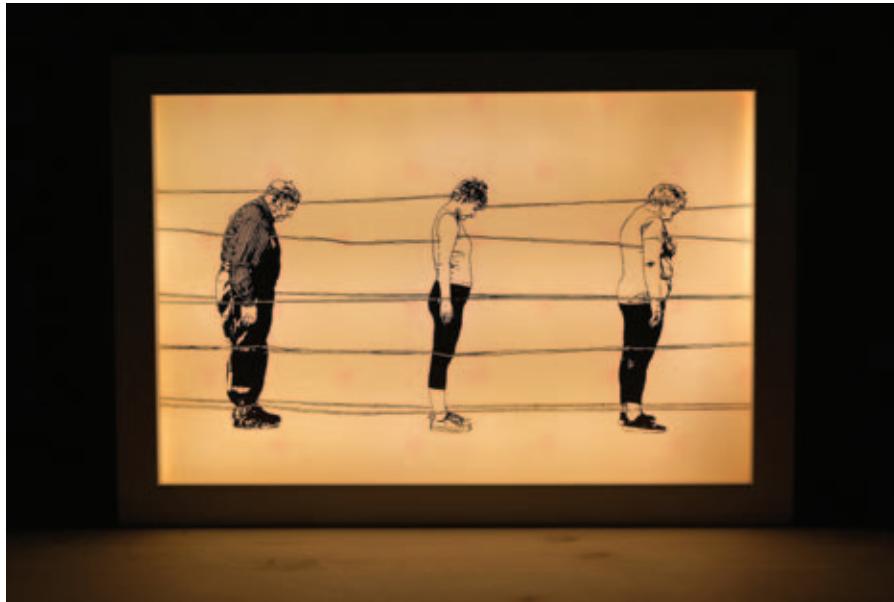
Video **Kukla** zachytáva odlišnú skúsenosť tela so vzduchom, keďže tu nejde
o pohyb a dotyk, ale o vysušujúci vplyv vetra. Performerkino telo je totiž zakryté
čiernym cestom, ktorého elastický povrch vysúšaním postupne tvrdne a stáva sa
krehkým. Tento proces je dokumentovaný v reálnom čase, divák môže sledovať
najmenšie detaľy tejto zmeny, ktorú by sa vizuálne inak nedalo vnímať.

Vyschýnajúci povrch sa začína trhať, prvé škáry sa objavujú vďaka performerkin-
mu dýchaniu, malým pohybom sa začína rozlamovať. Povrch cesta sa suší roz-



Cvičenie rodičov s deťmi, video 3' 06", foto z videa, 2020

dielne nie iba kvôli vplyvu vzduchu, ale aj tela: závisí od veľkosti povrchu doty-
ku, od tepla a vlhkosti pokožky. Cesto vlastne vytvára akoby alternatívnu pokož-
ku, akési ochranné puzdro pre telo, ktoré postupnému rozhýbaniu musí odolať,
akoby posúvalo vlastné hranice, a nakoniec sa osloboдило od vlastnej uzavretos-
ti a nehybnosti. Ako už názov naznačuje, video modeluje zrodenie, alebo skôr
prerod tela, oslobodenie od malátnosti a pasivity akéhosi nehybného sna. Kuk-
la asociouje telesnú premenu a prerod motýľa, prechod do živla vzduchu, slobo-
du letu, a zároveň život vydaný napospas vetru. Náhoda je priateľom umenia, ku



Cvičenie rodičov s detmi II., vyleptaný plošný spoj a led svetlá, 2020

koncu videa sa totiž motýľ na okamih aj naozaj objaví.

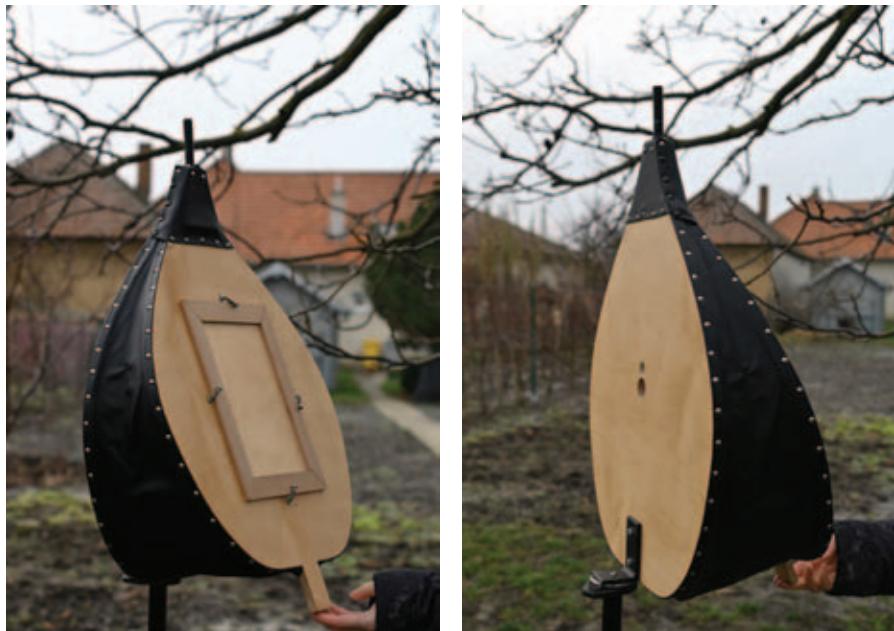
Popri novom smerovaní tvorby, sa Erika Szőke vracia k svojim zdrojom (záhrada), témam (rodina), objektom (telo), materiálom (cesto), technikám (fotografia). A zároveň – ako o tom svedčí cyklus **Reanimácie** – mení svoj pohľad. Szőke svojím umením vždy zužitkuje to, čo ju obklopuje, nanovo nazerá na predmety a javy každodennosti. Záhrada pri dome je zase nevyčerpateľným zdrojom, akýmsi laboratóriom životných procesov, kolobehu zrodu a zániku. Tieto procesy života sleduje umelkyňa neúnavným záujmom, rada využíva živé materiály. Presnejšie, materiály, v ktorých proces zmeny, života prebiehajú alebo prebehli, ako vyschnuté cesto alebo list stromu. Kým fotografiou sa snaží zachytiť prchavé, zvečniť stav vecí, ktorý sa vďaka neodvratným procesom života, zániku a skažky stále mení. Či už ide o mŕtveho sokola na poli, zbytky paradajkových kríčkov zo záhrady alebo vyschnuté slnečnice. Tie, podľa jej slov, čírou náhodou stihla od-fotiť v poslednej chvíli: kombajnista musel byť pred žatvou zaskočený, keď dostal odpoveď na otázku, čo tam ona s tým svojím hebedom robí. Hebedo: rozumej kontextuálne, špeciálna camera obscura. Či dúchadlo.



Kukla, digitálna fotografia, 2020



Kukla, video 20' 26", foto z videa, 2020



Dúchadlo, vlastnoručne vyrobená dierková kamera (2), 2020



1' 55" VYTRHNUTÉ PARADAJKY
exponované pomocou dúchadla, 2020



6' 10" MŘTVY SOKOL
exponované pomocou dúchadla, 2020

Tento prapodivný objekt na stojane, dúchadlo premenené na dierkovú kameru, sa snaží pretaviť proces dýchania do obrazu. Exponovanie fotografie zodpovedá „nádychu“ a „výdychu“ dúchadla, a tento odklon mení aj zachytený obraz. Na miesto bežného zrkadlového obrazu statického exponovania skresľuje pomery a priestor sa na fotografii akoby zakrivoval. K deformovaniu fotografie „dychového“ exponovania napomáha aj rozdielnosť rozptylu svetla: obraz prepálením postupne bledne k ohnísku.

Náhoda umelkyni nepomáha len pri zachytení pravého momentu, ale aj pri vytvorení konečného výsledku experimentu. Toto skreslenie, zakrivenie priestoru spôsobuje zvláštne efekty, cez slnečnicové pole akoby presvitalo slnko, vyschnutá slivka sa mení na horiaci ker, a v strede kopy vytrhnutých paradajok sa objaví Kristova tvár podobnou náhodou ako sa (aspoň podľa bulvárnych správ) objavuje v škvŕnach na kuchynskom sporáku alebo v zafarbení košťala kapusty. V strede obrazu vytrhnutých kríčkov paradajok sa však objavuje aj zvláštne zrkadlenie celku a tvár rámcovaná odrazom závesu sa stáva vyobrazením vera iconu (odtláčok Kristovej tváre na závoji), akoby vytvárala alternatívnu pre tradičnú tému sakrálneho umenia.

Dych je aktivita, ktorou nás vzduch oživuje a ktorá nás sprevádza celý život. Nadýchnutým čerstvým vzduchom akoby sme prijímalí malý kus sveta, podobne, ako pohľadom na ten kúštek, ktorý nás obklopuje. Fotografie cyklu **Reanimácie** akoby zachytávali tento akt života, nadýchnutie sveta a svetla ako z čerstvého vzduchu, z aire libre. Toto slovné spojenie je aj umeleckým pojmom, španielskou verziou „en plein air“, čiže vonku, v prírode, na vzduchu. Čiže na slobode, „libre“ totiž znamená predovšetkým slobodu, ktorá sa s týmto živlom spája. Fotografie akoby zvečnili nadýchnutie sveta svetlom, kým štyri videá performancií prostredníctvom skúsenosti tela – rozšírením hraníc jeho pohybu, tlmočením pohybu vetra do iných vnemov, spútaním a odpútaním jeho pohybov, nádychom a vykľznutím zo sklúčenosťi – osloboďujúcu silu vzduchu či vetra.

Výstavný projekt *Aire libre* bol prezentovaný online na sociálnych sieťach, ktorý bol realizovaný s finančnou podporou Fondu na podporu kultúry národnostných menšíň.

Inhaling the light/world

For the exhibition Aire libre of ErikaSzőke

text: Pavol Száz, writer

"The walnut-tree ... A piercing sadness quivered through him. He looked sidewise through the window. The garden lay waste, but the old walnut-tree stood in its place, heavily creaking and rustling in the wind."

These sentences of the young Thomas Mann capture the moment of meeting of his most mysterious character, Tonia Kröger with a walnut tree, a tree that belonged to the noble sights of his childhood and which he saw after so many years from the window of his native home (transformed by then into a library). The short story of the same name is a story of this tree, interlaced with a red thread. The walnut tree, as a symbol, changes kaleidoscopically its meanings. It adapts to time, changes and circumstances, weather conditions. The walnut tree knows where the wind blows from. Young Tonia shares his loneliness with the tree's form, treetop, creaking. It becomes the subject of his first poetic contemplation. Just a remark, its similarto the case of the young Orlando, the character of Virginia Woolf's novel of the same name, concerning an oak at the end of his manor's garden. It's true that unlike ToniaKröger (and common people) Orlando lives a few centuries longer, and so the poem about the oak he starts writing in his youth in the 16th century and develops later, he finishes as an adult when he lives to see the novel published at present (1928). Even we could find many differences between these two writings, it is more important that except for the tree at the end of the garden they have in common the questions about the relation between art and life, individual and art, artist and society.

Probably nobody has written yet a monography about the topic of the artist's relationship with a tree in the garden, but already these two literary examples make an impression that the topic would be a rewarding one and I am convinced that it would aspire to the top positions in the chart of titles and academic carrier growth. I would like to see that such monography ends with a statement that a tree at the end of the garden makes an artist an artist because then this truth

would be valid the other way round, too. Everyone with a tree at the end of the garden can be an artist. Regardless of this jokingly eccentric claim, it is necessary to point out that for ErikaSzókethe tree at the end of the garden is a unique material for her work, an extraordinaryobject of her artistic activity.

The newest work of ErikaSzóke, who can always surprise by her experimental approach and permanent seeking of new methods of a traditional photographic technique, cross the boundaries of the media towards performative. The wal-nuttree, which was in the previous works object of photography(e.g.*Inmensa luz*, *Reflection of the rising sun*), becomes a partner in performances. In four exhibited videos, there are documented nudes and processes in which the body creates a relationship with air.



Air is the main life condition for every living being. The dynamics of the wind flow, its movement, touch or other influence connected with the body becomes an intention of the artistic research through item and object.

Branches tied to fingers by a ribbon in the video **Southeast wind** shift the body's boundaries through the tree and enable perceiving the wind and airflow through their movement. As if the fingers were trying the role of nuts that are falling in

this time of the year, as we can also hear in the video together with breaking of branches. The image created by tying the ribbons is almost scenic: it offers a metaphor of a marionette and poses the question of whether the body controls the wind's movement or whether it is only a mere puppet in its "hands". Wind and breeze move the branches and the body and in contrast with a traditional marionette metaphor, they embody coincidence and randomness instead of subordination to higher will (that is fate).



The video ***On the same wave*** tries to map a similar coincidence. Walnut tree becomes a real aerial there, an intermediary of wind and air. Using a simple electric machine (an old military telegraph) and conductor (tinfoil) an electric circuit is closed by touch of the wind (or conductive surfaces). Electric current begins by a flow of the air, movement of the branch and contact. Again, there is an experience of the body interconnected with the wind: even the wrapped body becomes a conductor, the performer feels the electric current, too. The randomness of the breeze's movement and its electric touches transform this physical-human experiment into acoustic perception. As if the speech of wind was recorded through audio signals. But if the wind can speak, the air can have a tongue, too. "Translation" of the audio signals from the video based on Morse code is an interesting postproduction work of this performance. Coincidence generated a new piece of work; deciphered message could be used as an audio poem.

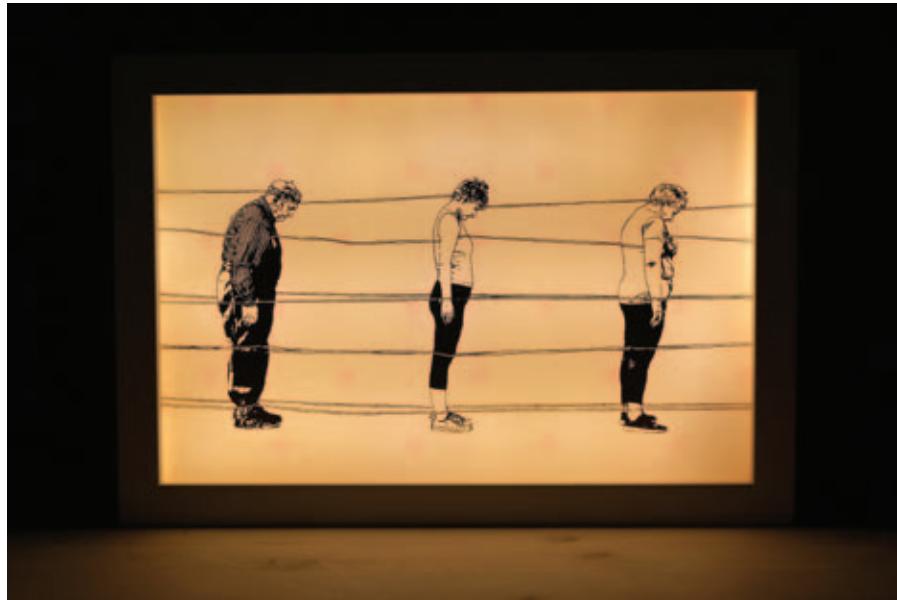
The metaphor of the marionette appears also in the video ***Parents doing exercise with children***. The body of the artist is interconnected with parents by ribbons: she must adapt to the movements of the mother in front of her and also the father

behind her. Wind reveals even the smallest inaccuracies. The performance was inspired by old diapositives that should illustrate health care within a family – and on the other hand, a garden: shaping and guiding of a vineyard. In this case, the guidance (of parents) happens through ribbons, as if this live image, this exercise created a metaphor about our dependence on our parents, how we copy their movements, how we try to compensate for their mistakes and block out the balance loss. Connection through ribbons, becomes conductive on two postproduction images. Image captured in the video, Szőkeetched into a printed circuit and connected to electricity. Thus she exposed Kirlian photography.

Video **Cocoon** captures a different experience of a body with air as it is not about movement and touch but the drying effect of the wind. The performer's body is covered in black dough. Its elastic surface gradually hardens and becomes more fragile as the effect of drying out. This process is documented in real time, the viewer can watch the tiniest changes that couldn't be otherwise visually perceived.



The drying surface starts to tear, cracks are appearing due to the performer's breathing, it starts to break because of these slight movements. The surface of the dough is drying differently not only due to the effect of the air but also because of the body: it depends on the size of the contact surface, warmth and humid-



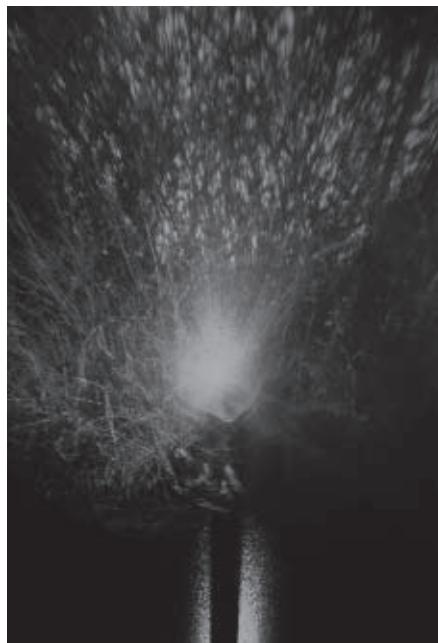
ity of the skin. The dough actually creates as though an alternative skin, a certain protective case for the body that must resist the advancing movement of the body, as though pushing its own boundaries and finally breaks free from its own confinedness and immobility. As the title evokes, the video models the birth, or rather transformation of the body, liberation from lethargy and passivity of a certain immobile dream. The cocoon associates a physical transformation and metamorphosis of a butterfly, transition to the element of air, freedom of flight, and at the same time to the life left at the mercy of the wind. Coincidence is the friend of art, at the end of the video a butterfly really appears for a moment.

Apart from the new artistic tendency, Erika Szőkereturns to her sources (garden), topics (family), objects (body), materials (dough), techniques (photography). And simultaneously – as her cycle, ***Reanimations*** shows– she changes her view. Szőke,in her art, always uses what surrounds her, looking at objects and routine phenomena anew.The garden at the house is again an inexhaustible source, a certain laboratory of life processes, the cycle of birth and death. She watches these life processes with her tireless interest, she likes to use live material. More exactly, material, in which a process of life transformation is taking place or has already happened, like the dried-out dough or leaf. While by photography, she tends to capture the elusive, to immortalize the status quo, which permanently



changes due to the inevitable processes of life, death and destruction. Whether it is a dead falcon in the field, rests of tomato bushes from the garden or dried-out sunflowers. Those, according to the artist's words, by coincidence managed to photograph at the last moment: a combine operator had to be surprised before harvest when he got the answer to the question of what she is doing there with that monstrosity. Monstrosity: understood in this context is a special camera obscura or bellows.

This strange item on a stand, bellows transformed into a pinhole camera, tries to convert the process of breathing into an image. Exposure of a photograph represents "inhalation" and "exhalation" of the bellows and this diversion changes also the captured picture. Instead of a common mirror image of a static exposition, it distorts the proportions and space on the photo is as though bent. The



deformity of the photograph of “breathing” exposure is also caused by the difference in light dispersion: the picture gradually fades towards the focus thanks to overexposure.

Coincidence helps the artist not only capturing the right moment but also with creation of the final result of the experiment. This distortion, bending of the space, causes strange effects, as if the sun shone through the field of sunflowers, the dried plumtree changes into a burning bush and in the pile of pulled out tomato plants a face of Christ appears by the same coincidence as it appears (at least according to sensational news) in stains on the kitchen cooker or in the colouration of a cabbage core. In the middle of the picture of pulled out tomato plants, there is also a strange mirroring of the whole and the face framed by the reflection of a curtain becomes the representation of *vera icona*(an imprint of Christ's face on a veil), as if she was creating an alternative to the traditional topic of sacral art.

Breath is an activity through which the air revives us and it accompanies us through our whole life. By inhaling fresh air as if we receive also a small part of the world, like by looking at that small piece that surrounds us. Photos of the cycle ***Reanimations*** capture this act of life, inhaling the world and light from the fresh air, *fromaire libre*. This phrase is also an artistic concept, the Spanish version of “en plein air”, that is outdoors, in nature, open air. In other words, being free, “libre”means primarily freedom that relates to this element. As if the pictures immortalized the inhaling the light by the world, meanwhile the four videos of performances captured through the experience of the body – by expanding its boundaries of movement, interpreting the wind’s movement into other perceptions, tying and untying its moves, inhaling and slipping out of depression – the liberating energy of the wind or air.

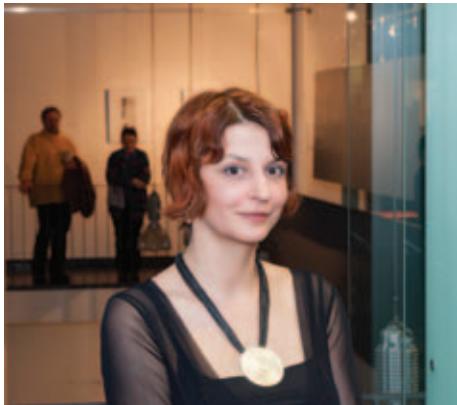
The exhibition project *Aire libre* was presented online on social networks and realized with the financial support of the Minority Culture Fund.



Gabriella Héjja / DE

Galerie Treppenhaus Fotografické stretnutia v schodišti

Výber názvu nie je potrebné nijako zvlášť vysvetľovať, pretože naša galéria skutočne našla domov v jednom schodisku. Na prvý pohľad sa voľba miesta môže zdať prekvapujúca, pretože schodisko v nás zvyčajne evokuje asociáciu úzkych, tmavých priestorov, miesta, kde neradi trávime viac času, ako je potrebné. Otázka sa teda zdá byť oprávnená, či je také miesto vôbec vhodné na prezentáciu uměleckých výstav?



Predmetné schodisko však nie je jednoduchým všedným schodiskom. Čisté línie, otvorené priestory a obrovská presklená fasáda modernej budovy Medical Valley Center v Erlangene robia toto miesto obzvlášť atraktívnym. V budove sa nachádzajú univerzitné inštitúcie, mladé inovatívne podniky, prednáškové sály, kancelárie a laboratóriá, a na prízemí kaviareň.

Budova bola otvorená v roku 2003, vedenie si však čoskoro uvedomilo, že tu stále niečo chýba... Veľkoryso riešené, impozantné schodisko, ktoré spája tri poschodia budovy v spoločnom vzdušnom priestore, akoby zívalo prázdnou. O niekoľko rokov neskôr sme s kolegom práve hľadali vhodné miesto na usporiadanie výstav, keď sme uvideli toto nádherné schodisko. Rozhodnutie nenechalo na seba dlho čakať, a pári mesiacov po tomto stretnutí sme prvou vernisážou mohli zahájiť prevádzku galérie.

Myslím si, že výstavné priestory majú nielen obyčajnú funkčnú úlohu, ale tvárajú aj určitý rámec pre výstavy a vystavené diela. Týmto spôsobom niekto-

ré priestory môžu byť schopné - či už v pozitívnom alebo negatívnom zmysle - ovplyvniť, dopĺňať, posilniť, prípadne oslabiť dojmy návštevníkov z prezentovaných diel.

Ak sa k otázke postavíme z tohto pohľadu, môžeme povedať, že toto špeciálne schodište s neobvykle otvoreným priestorovým usporiadaním a elegantným prostredím - ak aj nie práve konvenčným - , možno stále považovať za miesto, ktoré poskytuje pre umelecké diela dôstojný rámec.

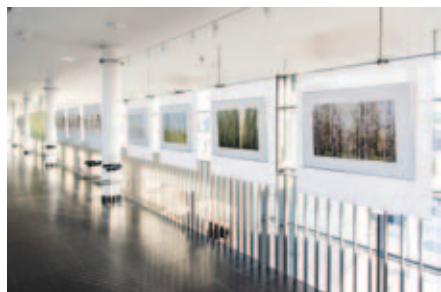
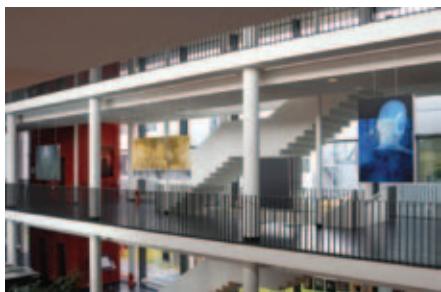
Ako vystavovateľ, s vlastnými maľbami mám tiež pravidelne skúsenosti, akým odlišným spôsobom môže to isté výtvarné dielo fungovať vo výstavných sieňach rôznych štýlov a často so špeciálnymi vlastnosťami. Výstavný priestor navyše nie je len prezentáčnou, ale v každom prípade aj komunikačnou platformou, ktorá môže poskytnúť príležitosť pre širokú škálu najrozličnejších stretnutí a interakcií. Veď interakcie nevznikajú len medzi umelcom a divákom, ale napríklad aj medzi samotnými die-



lami, respektíve medzi dielami a ich prostredím. Preto sa pri plánovaní výstav často stáva, že obrazy, ktoré sa majú vystaviť, a prezentáčnu formu, akou sa majú vystaviť, vyberáme s vystavovateľmi s prihliadnutím na špecifická schodiskovej galérie.

Na troch podlažiach budovy máme možnosť prezentovať umelecké diela na ploche asi 500 metrov štvorcových, a to vo vnútorných priestoroch, ktoré sú vďaka obrovským oknám, za slnečných dní zaliate prirodzeným svetlom. Táto neustále sa meniaca hra svetla, ktorá samozrejme závisí od daného denného času, ročného obdobia, ako aj od počasia, v kombinácii so systémom osvetlenia galérie umožňuje vytvárať vzrušujúce svetelné situácie.

Špeciálne vlastnosti miesta môžu podniesť vytváranie jedinečných a kreatívnych riešení. Napríklad, pretože máme pomerne málo – v galériach prakticky nevhnutných – stenových povrchov, ktoré možno použiť na prezentáciu obrazov, v prípade potreby používame na uzavretie / zúženie priestoru alebo na zvýraznenie určitých obrazov alebo sérií obrazov mobilné ohrady a pozadia. Priestor tak môžeme - prispôsobujúc sa charakteru vystavovaného výtvarného materiálu a veľkosti vystavovaných diel - trochu tvarovať, a jeho efekt prispôsobiť daným požiadavkám.



Aj z možných nevýhod alebo nedostatkov je možné v určitých prípadoch vytvoriť výhodné situácie. Obzvlášť vzrušujúco pôsobia napríklad veľké diela, ktoré sa bez pozadia akoby vznášali v priestore.

Galéria bola otvorená v novembri 2006 výstavou Lajosa Keresztesa, maďarského fotografa žijúceho v Norimbergu. Odvtedy sme tu usporiadali viac ako 60 výstav, v rámci ktorých mali príležitosť predstaviť svoje diela širiemu publiku stovky umelcov, ktorí väčšinou pôsobia a tvoria v regióne. Ale v našej galérii svoje dieľa predstavilo už aj mnoho zahraničných umelcov, mali sme vystavovateľov napríklad z Francúzska, Ruska, Argentíny a Maďarska.



Za posledných 15 rokov sme tu okrem individuálnych prezentácií zorganizovali aj niekoľko kolektívnych výstav. Vďaka priestanným priestorom je naša galéria vyslovene vhodná aj pre inštalovanie väčších kolektívnych výstav. Od začiatku sme kládli veľký dôraz na komunikáciu a spoluprácu s inými kultúrnymi inštitúciami. Takto sme v priebehu uplynulých rokov realizovali spoločné výstavné projekty okrem iných aj s odborom kultúry mesta Erlangen, s miestnym Združením umelcov, s Nemecko-Francúzskym inštitútom alebo s Nemeckou fotografickou spoločnosťou (DGPh).

Fotografia hrá v našom portfóliu klúčovú úlohu, našimi pravidelne prezentovanými fotografickými výstavami by sme chceli propagovať fotografiu ako umelecký vyjadrovací prostriedok. Zároveň je pre nás veľmi dôležité predstaviť širokú škálu fotografických techník. Patria sem práce vyhotovené klasickými analógovými alebo starými archaickými postupmi, ako aj digitálne fotografie a najmodernejšie počítačové simulácie virtuálneho sveta.

Výberom vystavovateľov a zostavením výstavného programu sa snažíme predstaviť našim návštěvníkom rôzne oblasti fotografie, od dokumentárnej fotografie, cez fotografiu budov alebo krajinnú fotografiu, až po experimentálne a konceptuálne diela. V našom programe výstav sa striedajú známi i menej známi umelci, začínajúce mladé talenty a umelecké kolektívy.



Ďalším dôležitým aspektom pri výbere vystavovateľov a zostavovaní výstavných materiálov je to, aby diela okrem čistého estetického zážitku sprostredkovali myšlienkovosť, originalitu, možno nejaké posolstvo, rozprávali zaujímavé príbehy alebo dokázali vyvolať u divákov emócie.

Kladieme veľký dôraz na náročnú prezentáciu, ktorá zahŕňa nielen výber štýlu a spôsobu zarámovania, ale aj kvalitné a náročné prevedenie vystaveného diela (či už ide o manuálne vyhotovenú analógovú alebo digitálnu fotografiu). Posledné menované považujem nielen za dôležité, ale aj za nevyhnutné v kontexte fotografických výstav.

Propagovať fotografiu a presadzovať jej širšie uznanie sa snažíme nielen prostredníctvom individuálnych a kolektívnych výstav fotografov a umelcov, ale aj organizovaním a uskutočňovaním fotografických súťaží.

Fotografie vystavené v našej galérii je možné nielen prezerať, ale je možné ich počas výstav aj zakúpiť. Snáď niet väčšej chvály a uznania pre umelca, ako keď si jeho dielo niekto kúpi.

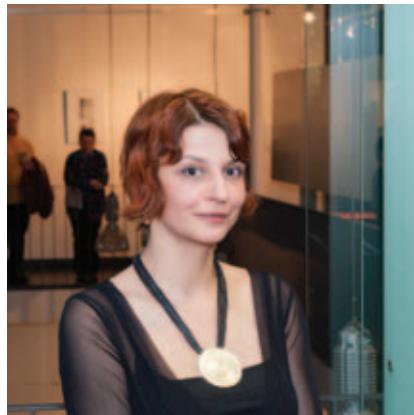
Dovoľte mi ešte poslednú poznámku pred ukončením prednášky. Aktuálna epidemiologická situácia, bohužiaľ, má dosah aj na chod našej galérie. Tieto riadky som písala s určitou dávkou nostalgie, pretože už vyše roka nemôžeme realizovať nové výstavy v schodiskovej galérii. Ale pozerám sa do budúcnosti s nádejou, ďalšie výstavy a stretnutia sú už pripravené na štart, a hneď ako sa naskytne príležitosť, bude me v našej práci pokračovať.

Galerie Treppenhaus
Henkestraße 91
91052 Erlangen
www.galerie-treppenhaus.de
info@galerie-treppenhaus.de

Gabriella Héjja / DE

For the international conference "About photographic art" Galerie Treppenhaus – Photographic meetings in the staircase

It is not particularly necessary to explain the title choice because our gallery really found its home in a staircase. At first sight, this choice of the place may seem surprising, because a staircase usually evokes associations of narrow, dark spaces, places where we don't like to spend more time than necessary. The question of whether such a place is suitable for the presentation of art exhibitions seems to be justified.



The staircase in question is not a simple, ordinary one. The pure lines, open spaces and huge glass façade of the modern building of Medical Valley Centre in Erlangen make this place particularly attractive. In this building, there are university institutions, young innovative companies, lecture theatres, offices and laboratories and a café on the ground floor.

The building was opened in 2003 and the owner soon realized that something is missing here... There was a generous, impressive staircase that connected three floors of the building into a common airy space, like a gaping emptiness.

A few years later, my colleague and I were just looking for a suitable place to mount an exposition, when we saw this beautiful staircase. It didn't take us long to and a few months after this meeting we started the gallery by our first vernissage.

I think that the exhibition space has not only a functional task, but it also creates a certain framework for exhibitions and displayed works. In this way, some

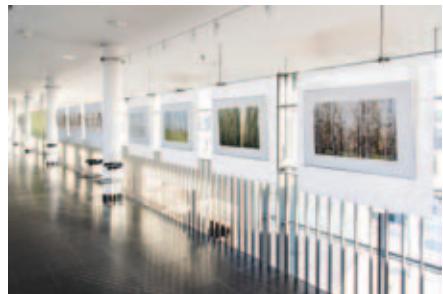
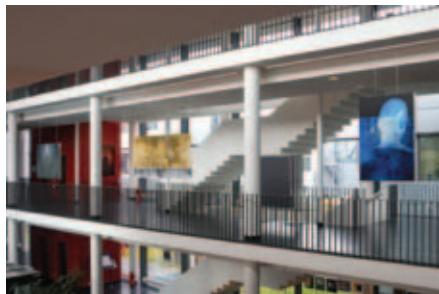
spaces can positively or negatively influence, complete, strengthen or weaken the visitor's impression of the exhibited works.



If we take a stand on this question from this point of view, we can say that this special staircase with an unusual open arrangement and stylish ambience – though not exactly conventional – can be considered a place that offers a decent framework for artwork.

As an exhibitor, I have regular experience with my paintings and how differently the same piece of art can function in exhibition halls of different styles and often with specific features. Moreover, an exhibition place is not the only presentation but definitely also a communication platform that can provide an opportunity for a wide range of different meetings and interactions. After all, interactions do not arise only between an artist and viewer but also between the works as such or between the works and their environment. Therefore, it often happens when planning an exhibition that we choose the paintings to be displayed and the presentation form with the exhibitor considering the specifics of the staircase gallery.

On three floors of the building, we can exhibit artworks in the area of about 500 square meters of inner space that is thanks to the great windows suffused with natural sunlight. This constantly changing play of light that certainly depends on the part of the day, season as well as weather, combined with gallery lighting system enables the creation of exciting situations.

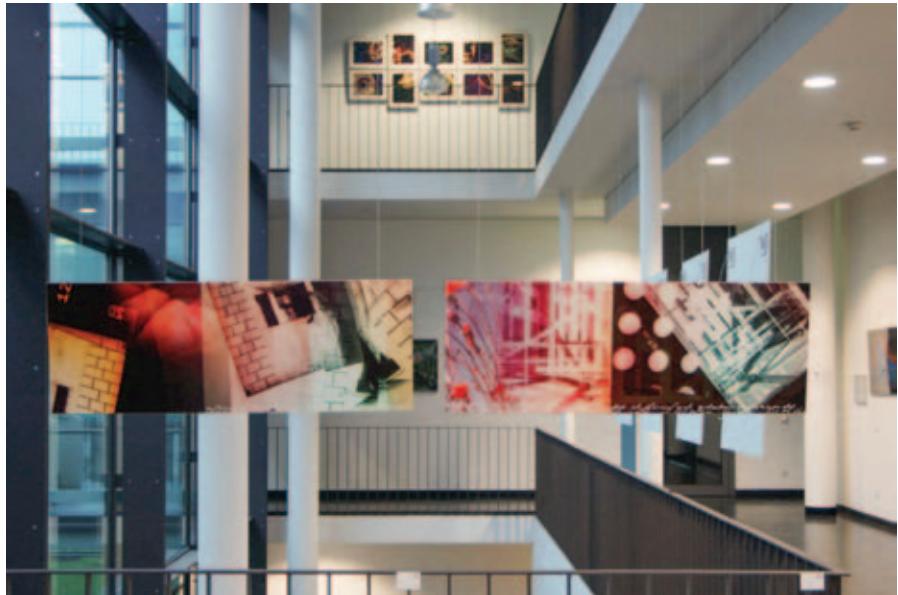


The special features of the place can encourage the creation of unique and creative solutions. For example, as we have relatively little – in galleries essential – wall surfaces that can be used for picture presentation, if necessary, we use mobile fences or backgrounds to close/narrow a certain space or to emphasize specific pictures or picture series. Thus we can shape the space to adapt to the character of the exposed art material or their size adjusting the space and its effect to the given requirements.

Sometimes it is possible to create advantageous situations even from disadvantages. Especially exciting are for example the big works that give an impression as if they were floating in the space without any background.

The gallery was opened in November of 2006 with the exhibition of Lajos Keresztes, a Hungarian photographer living in Nuremberg. Since then, we have organized more than 60 expositions, where hundreds of artists mostly creating and living in the region had the opportunity to present their work to a wider public. But also many foreign artists have already presented their work in our gallery, we had exhibitors from for example France, Russia, Argentina and Hungary.

In the last 15 years, we have organized a few collective exhibitions too. Thanks to the spacious place, our gallery is utterly suitable for the installation of big-



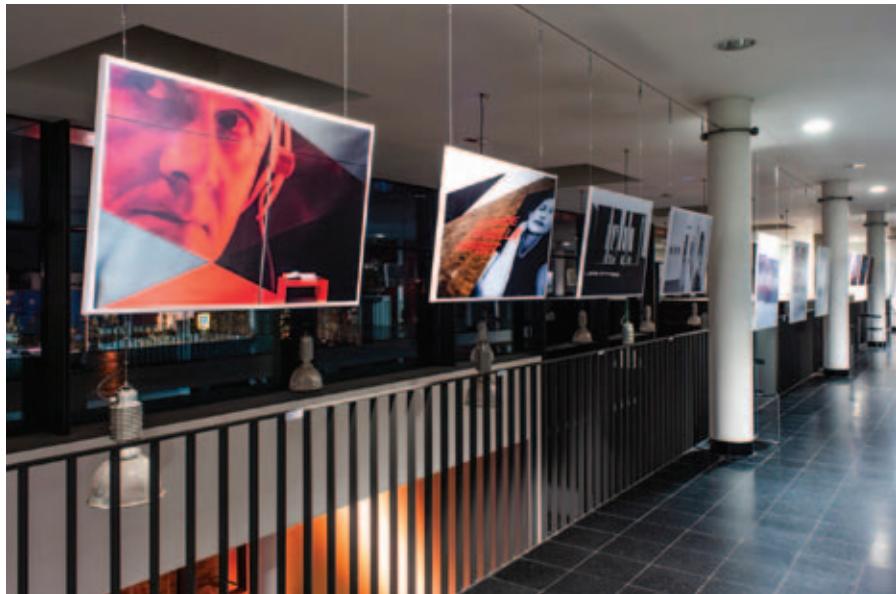
ger collective exhibitions. From the beginning, we emphasized the importance of communication and cooperation with other cultural institutions. And so, in the course of the last years, we have arranged common exhibition projects with the Department of Culture of City Erlangen, local Association of Artists, German-French Institution or German Photographic Company (DGPh) among others.

Photography plays a key role in our portfolio; we would like to promote photography as an artistic means of communication by our regularly presented photographic exhibitions. At the same time, it is especially important for us to introduce a wide range of photographic techniques. It concerns works made by classical analogue or old archaic procedures, as well as digital photos and the most modern computer simulations of the virtual world.

By careful choice of exhibitors and composition of the exhibition program, we try to present different areas of photography to our visitors, from documentary photography, through the photography of buildings or landscapes, to experimental and conceptual artworks. Known and less known artists, beginning young talents and art collectives take turns in our exhibition program.

Another important aspect when choosing our exhibitors and composing the exhibited material is the fact whether the work, apart from the pure aesthetic experience, provides ideas, originality, perhaps some message, tells interesting stories or evokes emotions in viewers.

We put great emphasis on demanding presentation that includes not only a style choice and type of framing but also high quality and exacting making of the exhibited work (either manually made analogue or digital photograph). The last-mentioned issue I consider to be not only important but also essential in the context of photographic exhibitions.



We try to promote photography and support its wider acceptance not only through individual and collective exhibitions of photographers and artists but also through the organization and implementation of photographic competitions.

Photos exhibited in our gallery can be seen as well as bought during the exhibition. Perhaps there is no bigger praise and appreciation for an artist than buying his work.

Let me have one last remark before the end of my speech. The current epidemiologic situation unfortunately also influenced the functioning of our gallery. I wrote these lines with a certain amount of nostalgia because it has already been half a year that we cannot realize any new exhibitions in our staircase gallery. But I try to look ahead with hope, next exhibitions and meetings have already been prepared at the starting line and as soon as we have an opportunity we will continue in our work.

Galerie Treppenhaus
Henkestraße 91
91052 Erlangen
www.galerie-treppenhaus.de
info@galerie-treppenhaus.de

Túžba je zázrak

S veľkou úctou a pokorou som sa rozhodoval, či sa môžem pokúsiť o zachytenie "iného spôsobu života", ako toho tradičného. Na jednej strane som sa obával, aby som nepokračoval ako mnoho iných, v prvoplánové zachytenie, na druhej to bola túžba dotknúť sa a priniesť svedectvo o ľudoch, ktorí sa dostali na okraj spoločnosti. Všetko je o čase, ktorý sme ochotní investovať do poznania prostredia, ale hlavne medziľudských vzťahov. Aby sme dokázali poodhaliť tajomstvo života, to už nie je len otázka času, ale hlavne citovej angažovanosti. Dokumentujem život taký, aký je. Snažím sa prekračovať hranice osobného priestoru, ale vzhľadom na osoby, ktoré fotografüjem. Neponičujem, nedegradujem, nezasmiešňujem. Aj k človeku pod mostom pristupujem s úctou a vážnosťou, pretože to sú ľudia, ktorých obdivujem za to, čo sú schopní priať.

Bez vzájomnej dôvery a empatie by nemohli vzniknúť portréty ľudí bez domova v ich prirodzenom prostredí. Vcítenie a pochopenie, to sú tie prostriedky, ktoré uplatňujem pri zachytení príbehu ľudí.

Nemám právo a ani sa nesnažím posudzovať ich situáciu.

Pri fotografovaní som poznal, ako silné individuality sú ľudia bez domova. Aj oni majú svoje túžby a zázraky.

Ponúkali mi, že môžem bývať s nimi. Čo si priať viac?

Desire is a miracle

With great respect and humility, I was deciding whether I can try to capture "a different lifestyle" other than the traditional one. On one hand, I was worried that I would continue in superficial depiction, just like many others before me. On the other hand, there was a desire to touch and bear witness to people who ended on the margins of society. Everything is about the time we are willing to invest in

getting to know the environment and even more so interpersonal relationships. Achieving to uncover the mystery of life is not just a matter of time, but especially the matter of emotional engagement.

I document life as it is. I try to cross the boundaries of personal space but regarding the people, I am photographing. I do not demean, degrade, nor mock at. I approach even the person under the bridge with respect and seriousness because these are people who I admire, for what they are able to accept.

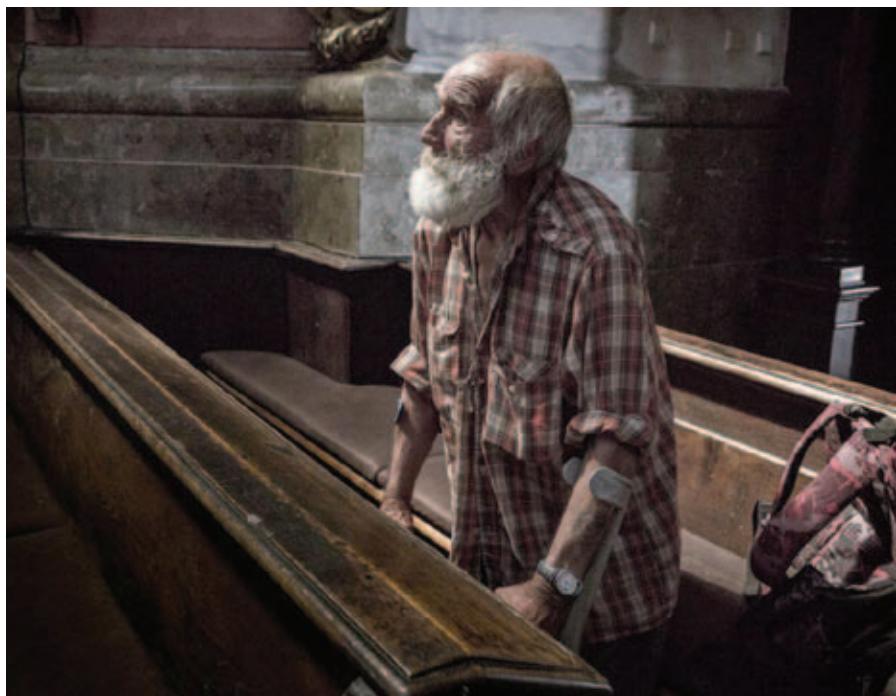
Portraits of homeless people in their natural environment couldn't be created without mutual trust and empathy. Empathy and understanding are the means that I use when capturing people's story.

I don't have the right, nor I try to judge their situation.

While photographing I discovered what strong individuals the homeless are.

They have their own desires and miracles, too.

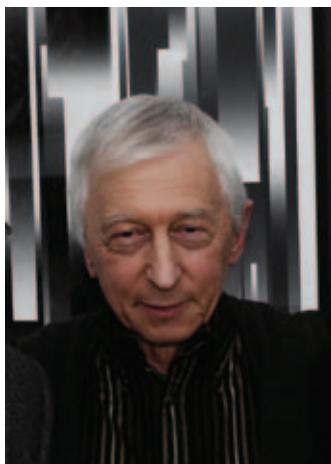
They invited me to live with them. What more could I wish for?



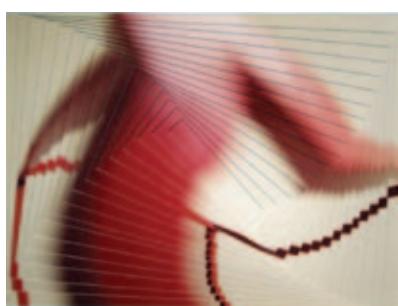


Slabé stránky kolosu

Fotografovaniu a sledovaniu jeho metamorfóz sa venujem už 60 rokov. Ako spisovateľa ma vždy zaujímali jej rôzne podoby a najmä typy pojmov, ktoré sa na ňu vzťahovali. Už viac ako 180 rokov sa fotografia zaraďuje do mnohých - často vzájomne sa vylučujúcich - kategórií a rodí sa mnoho - tiež často vzájomne sa vylučujúcich - interpretácií. V období od priekopníckej existencie fotogramov bez fotoaparátu až po post-fotografiu sa hľadiská a klasifikácie mnohokrát zmenili. Jeden z najpresnejších opisov fotografie predložil John Szarkowski, ktorý navrhoval dva termíny, ktoré harmonicky koexistujú, a to zrkadlo (vzťahujúce sa na sebareflexívnu fotografiu) a okno (na dokumentárnu fotografiu). Išlo o mimoriadne výstižné uchopenie základných aspektov elementárnej povahy mechanického obrazu.



Ako umelec, ktorý sa venuje aj umeleckej kritike, som začiatkom 70. rokov zaviedol dvojúrovňové delenie celej oblasti fotografie. Na všeobecnejšej a základnej úrovni

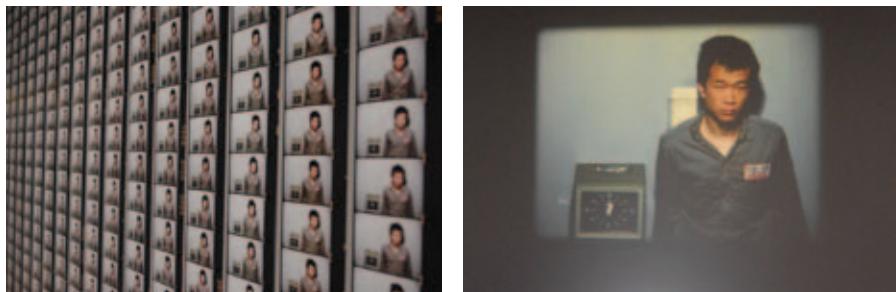


sa nachádzali **fotografický obraz sveta** a **svet fotografického obrazu**, zatiaľ čo na vyšej úrovni to boli: **naratívna fotografia, kreatívna fotografia, fot-art a fotomédium**. Pre mňa **fot-art** (termín vytvorený analogicky k pop-artu) zahŕňal tie vizuálne prejavy, ktoré kombinovali fotografiu s inými druhami umenia. Na druhej strane,

fotomédium bolo inšpirované konceptualizmom. Podstatou konceptuálneho umenia bolo spopularizovanie problematiky médiá. Za rozkvet tejto novej ideológie vďačí kultúra Marshallovi McLuhanovi. Jeho slogan „médium je správa“ zmenil chápanie povahy fotografie a jej úloh.

V rôznych obdobiach som pre svoje vlastné účely reinterpretoval názory McLuhana, Viléma Flussera alebo Jeana Baudrillarda a jeho teóriu simulakier. Pre mediálnych teoretikov a filozofov boli obzvlášť príťažlivé také otázky ako nástroj ako spoluautor obrazu alebo posilnenie postavenia stroja a napokon to, čo nazývam sebavytváranie médií.

Žijeme vo svete ilúzií - rôznych preludov, halucinácií a klamov, ktoré zdanlivo slubujú neobmedzené možnosti, ale v skutočnosti nás uzatvárajú do labyrintu stále väčšej zložitosti. V televíznom a počítačovom veku, ktorého vizuálnu krajinu vytvára mnohovrstvová **fotosféra** neustále rozširujúca svoju mozaikovú štruktúru, je prakticky nemožné uchopíť všetok jej obrazový materiál. Každopádne nie všetky „strojovo vytvorené obrazy“ si zaslúžia rovnakú pozornosť.



Tí, ktorých prístup k jazyku fotografie je sofistikovanejší, tvrdia, že priemerné fotografie, ktorých existujú milióny, sú nudné, pretože ľudia nevidia, že len stláčajú tlačidlo, a to si nevyžaduje premýšľanie. Navyše, napriek záplave fotografií by sa sotva dal vytvoriť taký výstižný a jasný celok, akým bola slávna výstava Ľudska Rodina (The Family of Man) z roku 1955. Už na nás nepôsobia tak silno ako kedysi.

Fotografia nie je vždy medziľudským spojením. Od polovice 20. storočia nabrala fotografická pohroma na intenzite. Jej nezadržateľnému rastu napomáhajú digitálne fotoaparáty, ktoré podporujú bezmyšlienkovité cvakanie. Tento proces zintenzívnil mobilné telefóny vybavené fotoaparátmi a videokamerami. Odtiaľ bol už len krok k závislosti zvanej „selfie“. Myslím, že skôr si nikto neuvedomoval rozsah nášho narcizmu. Obrovskú potrebu neustále sa fotiť, byť vždy a všade v strede záberu.

„Život je doživotie,“ povedal Tehching Hsieh z Taiwanu, ktorý sa v rokoch 1980-1981 podrobil disciplíne dochádzkových hodín, ktoré zaznamenávajú pracovný čas zamestnancov na rôznych pracoviskách. Oblečený v montérkach si označoval dochádzkovú kartu na svojom súkromnom stroji každú hodinu počas celého roka. Šestnásťmilimetrová kamera ho fotografovala 24-krát denne presne v okamihu, keď si dieroval svoju kartu. Za celý rok sa pred objektívom neobjavil iba 133-krát (z 8 760), pretože zaspal alebo meškal. Výsledkom je viac ako 8 500 portrétnych fotografií a 6-minútový film, kde každý deň trvá len jednu sekundu. Výsledná dokumentácia tejto výnimočnej akcie jasne poukazuje na rozpor medzi vnímaním prirodzene prežívaneho času a sociálnou konštrukciou hodinového času.

Žijeme v dobe skladačiek, ktoré sa dajú kedykoľvek rozložiť, čím sa zničí predtým zostavený celok. Materiálu na stavanie a búranie je neúrekom. Fotografické zrno, raster tlačeného obrazu, línie televízneho obrazu, kocky Lega, skladačky a pixely nás elegantne vyzývajú k hre na stavanie, ktorá okamžite naznačuje pohodlnú deštrukciu. Zrkadlia kultúru naratívov, ktoré rozoberajú existujúce naratívy, čo vedie k vytváraniu metanaratívnych efemér. Výsledkom je, že príbehy sa množia a navzájom vylučujú, spochybňujúc to, čo predtým samy vyvolali.



Reflexia sprevádzajúca fotografiu sa menila v závislosti od kontextu, v ktorom bola posudzovaná. Za roky stabilnej existencie tohto atraktívneho vynálezu na spoločenskej scéne sa jej druhy a spôsoby použitia znásobili. Rozšírila sa aj škála názorov na ňu, často extrémnych. Na jednej strane sú tí, ktorí jeho potenciál podceňujú, na druhej strane je veľmi veľa tých, ktorí ho preceňujú. A zatiaľ je fotografia tým, čím je, a nechce byť ničím iným. Tí, ktorí maximalizujú jej potenciál, hovoria, že jedna fotografia je viac ako tisíc slov, zatiaľ čo tí, ktorí diskreditujú jej informačnú silu, zdôrazňujú, že žiadna fotografia nie je úplnou informáciou, pretože neodpovedá na všetky základné otázky (t. j.: kto?, čo?, kedy?, ako?, prečo?, kde?). Takáto jednoduchá operácia stačí na odhalenie jej bezmocnosti.

Škála prístupov a interpretácií v kultúre je rovnako široká ako samotná fotografia v celej škále jej využitia. Podľa rozšíreného názoru je vo fotografii všetko dovolené a všetko je možné. Preto by sa dalo usudzovať, že je schopná uspokojiť všetky ľudské komunikačné potreby. Krásna téza, hoci jej potvrdenie sa ukazuje ako veľmi pochybné. O čom teda hovorí fotografia? Zdanlivo o svete. V skutočnosti o sebe.

Vilém Flusser definoval fotografiu ako obraz vytvorený fotoaparátom, ktorý pozoruje svet. Pozorovaná situácia však závisí od pozorovateľa, preto nemôže byť objektívna. V tomto procese dochádza k akémusi splnomocneniu zaznamenávajúceho fotoaparátu.

Fotografia sa bez-trestne zmenila na nástroj falšovania. Opakovania a napodobeniny sú na dennom poriadku. Umožňuje to internet, grafické programy, počítače a skenery. Prevláda úžitok, dôveryhodnosť bola zatlačená do úzadia. V súčasnosti sa zdá, že zá-

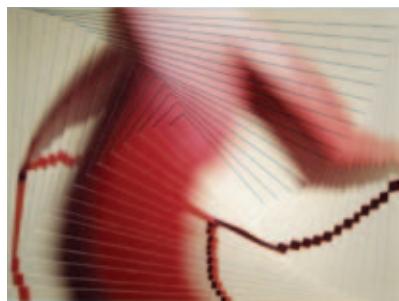
kladné jadro fotografie je odtrhnuté od reality. Okamžité šírenie obrazov na sieť, obrazov nachádzajúcich sa medzi konkrétnym a imaginárnym, funguje ako perpetuum mobile, v ktorom sa reprezentácie donekonečna objavujú a miznú. A tak sa na ne zväčša zabúda. Naštastie.



Titulok: 37-41: Tehching Hsieh, *Doing Time*, 1980-1981; biennale w Wenecji, 2017, fot. Jerzy Olek

The Weaknesses of the Colossus

I have been involved with photography and watching its metamorphoses for 60 years. As a writer, I have always been interested in its various forms and especially in the types of terms that have been applied to it. For over 180 years, photography has been placed in many—often mutually exclusive—categories, and born many—also often mutually exclusive—interpretations. In the period from the pioneering existence of camera-less photographs to post-photography, points of view and classifications have changed many times. One of the most accurate descriptions of photography was put forward by John Szarkowski, who proposed two terms that harmoniously coexist, namely **mirror** (referring to self-reflective photography) and **window** (to documentary photography). It was an exceptionally apt grasp of the basic aspects of the elementary nature of the mechanical image.



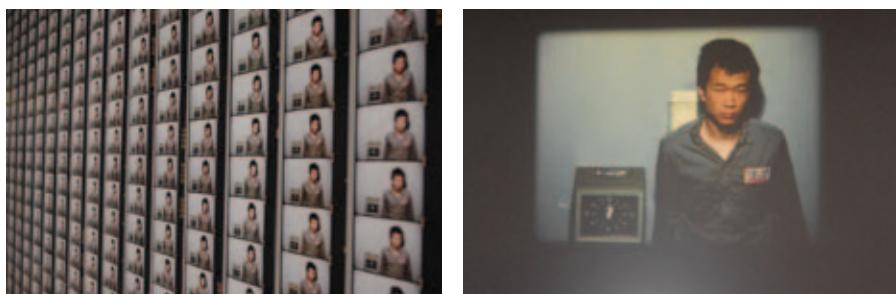
As an artist involved also in art criticism, I introduced in the early 1970s a two-level division of the whole field of photography. On the more general and basic level there were **the photographic image of the world** and **the world of the photographic image**, while the higher, more level included: **narrative photography, creative photography, fot-art** and **photo-medium**.

For me, **fot-art** (the term formed in analogy to pop-art) embraced those visual expressions which combined photography with other branches of art. Photo-medium, on the other hand, was inspired by conceptualism. The merit of conceptual art was to popularise the problem of the medium. Culture owes the flowering of

this new ideology to Marshall McLuhan. His slogan “the medium is the message” changed the understanding of the nature of photography and its tasks.

At various times I have reinterpreted for my own purposes the views of McLuhan, Vilém Flusser or Jean Baudrillard and his theory of simulacra. Particularly attractive for media theorists and philosophers were such issues by as the tool as the co-author of the image or the empowerment of the machine, and finally what I call the self-creation of media.

We live in a world of illusions—various phantasms, hallucinations and delusions which, apparently promising unlimited possibilities, in fact close us in a labyrinth of ever increasing complexity. In the television and computer age, whose visual landscape is created by the multilayered **photosphere** constantly expanding its mosaic structure, it is practically impossible to grasp all its iconographic material. Anyway, not all “machine-made pictures” deserve equal attention.



Those, whose approach to the language of photography is more sophisticated, maintain that average pictures, existing in millions, are boring because people do not see, they just press the button, and that does not require thinking. What is more, despite the flood of photographs, one could hardly form a whole as eloquent and clear as the famous exhibition *The Family Of Man* from 1955. They no longer affect us as powerfully as they did formerly.

Photography is not always an interpersonal link. Since mid-20th c., the photographic cataclysm has gained momentum. Its unstoppable growth is facilitated by digital cameras, which encourage mindless snapping. This process has been intensified by mobile phones equipped with photo and film cameras. From there, there was only a step to the addiction called “selfie”. I don't think that earlier anyone realised the scale of our narcissism. The overwhelming need to constantly click photos of ourselves, to be always and everywhere in the centre of the frame.

"Life is a life sentence," said Tehching Hsieh from Taiwan, who in 1980-1981 subjected himself to the discipline of a punch clock, such as records the worktime of employees in various workplaces. Dressed in overalls, the artist punched his private machine every hour for an entire year. A 16mm camera photographed him 24 times a day at the exact moment he punched his card. During the whole year, he failed to appear in front of the lens only 133 times (out of possible 8,760) due to oversleeping or being late. The result of the performance is more than 8,500 portrait photographs and a 6-minute film, where each day lasts only one second. The resulting documentation of this extraordinary action clearly demonstrates the discrepancy between the perception of naturally experienced time and the social construction of clock time.

We live in the age of jigsaw puzzles, which can be disassembled at any time, destroying the previously assembled whole. There is an abundance of material for construction and breaking down. The photographic grain, the raster of a printed image, the television lines, Lego bricks, jigsaw puzzles and pixels gracefully invite us to play a game of construction immediately suggesting a convenient destruction. They mirror the culture of narratives that dismantle existing narratives, which leads to the creation of metanarrative ephemera. As a result, stories multiply and exclude one another, calling into question what they themselves have previously called into existence.

The reflection accompanying photography changed depending on the context in which it was considered. Over the years of the stable existence of this attractive invention on the social scene, its types and the uses have multiplied. The range of opinions about it, often extreme, has also widened. On the one hand, there are those who underestimate its potential, while on the other, there are very many of those who overestimate it. Meanwhile, photography is what it is, and it does not want to be anything else. Those who maximise its potential say that one photograph is more than a thousand words, while those who discredit its informational power emphasise that no photograph is complete information because it does not answer all the basic questions (i.e.: who?, what?, when?, how?,



why?, where?). A simple operation like that is enough to expose its powerlessness.

The range of approaches and interpretations existing in culture is as wide as photography itself in the full range of its uses. A popular opinion has it that in photography everything is allowed and everything is possible. Therefore, one might deduce that it is able to satisfy all human communication needs. A beautiful thesis, although its confirmation turns out to be highly dubious. So what does photography speak about? Ostensibly—about the world. Actually—about itself.

Vilém Flusser defined the photograph as an image made by the camera observing the world. However, the observed situation depends on the observer, so it cannot be objective. In the process, a kind of empowerment of the recording camera takes place.

Photography has turned with impunity into a tool for forgery. Repetitions and imitations are the order of the day. This is facilitated by the Internet, graphic programmes, computers and scanners. Utility dominates; credibility has been pushed into the background. Currently, the essential core of photography seems disconnected from reality. The instantaneous dissemination of images on the net, images situated between the concrete and the imaginary, works like a *perpetuum mobile* in which the representations endlessly appear and disappear. And so they are largely forgotten. Fortunately.



Transl. by Anna Rojkowska

Caption:

37-41: Tehching Hsieh, *Doing Time*, 1980-1981; biennale w Wenecji, 2017, fot. Jerzy Olek

Som poľský fotograf žijúci v Krakove. Špecializujem sa najmä na minimalistickú a symbolickú fotografiu. Vo svojej práci, používam geometriu a symboly. Hlavný princíp, ktorého sa vo svojej fotografii držím je predpoklad minimálnej formy a maximálneho obsahu.

Téma harmónie je jedna z dôležitých tém v mojej práci. Harmónia, rovnováha života, chápaná v širšom zmysle. Jednou z najdôležitejších stránok tejto témy je vzťah medzi človekom a prírodou, ktorý sa často objavuje v mojich fotografiách a inštaláciach. Táto téma je viac-dimenzionálna, vzťahuje sa na slobodu, duchovnosť a vzťahy človeka s prírodou. Harmónia je tiež formou, obsahom a procesom tvorenia mojich fotografií.



Les

V procese tvorenia mojich diel sú najdôležitejšie dve štádiá – všímanie si a čakanie. Všímanie si je intenzívne pozorovanie reality, hľadanie niečoho špeciálneho a zaujímavého na zdanivo bežných miestach. Čakanie, na druhej strane, je hľadanie správneho momentu, v ktorom sa dá zachytiť jedinečná atmosféra vybraného miesta a moment, v ktorom sa stane niečo, čo by ma zaujalo.

Zvyknem žartovať, že moje dobrodružstvo s fotografiou začalo, keď som mal 4-5 rokov.:) V osemdesiatych rokoch sa môjmu otcovi podarilo získať Polaroid. Bohužiaľ sa mu však nepodarilo získať film, keďže ten bolo vtedy ľažké alebo príliš

drahé kúpiť niekde v Pewexe (na Slovensku Tuzex). Tak mi moji rodičia dali tento veľký čierny zbytočný fotoaparát na hranie. Zvykol som chodiť von a hrať sa, že fotím. Stále si pamätám na zvuk uzávierky. Psychológovia tvrdia, že obdobie do šiestich rokov života je dôležitým obdobím pre vývoj človeka. Tak možno už vtedy vo mne Polaroid bez filmu vzbudil lásku k fotografii. :)

Neskôr, keď som mal dvadsať rokov, spojil som fotografiu s cestovaním. Bol som vtedy po dlhú dobu fascinovaný portrétovou fotografiou. To, ako reč tela, výrazu tváre a svetlo očí fotografovaných ľudí odráža to, čo sa deje v ich duši. Je to zaujímavý druh fotografie, ktorý vyžaduje psychologické zručnosti, aby ste oslovili niekoho za účelom vytiahnuť z neho pravdu. Pri takomto druhu fotografie musí človek na sebe pracovať, byť empatický, aby mu ľudia, ktorých fotografuje verili. Avšak mojom prvou minimalisticko-symbolickou fotografiou – pretože tomu sa venujem teraz – bola fotografia s názvom „Spojené štáty indické“, ktorú som od fotil pred 11 rokmi v Indii. Obraz meditujúceho Sadhu na červeno-bielych schodoch vedúcich ku Gange, ktoré vyzerajú ako vlajka Spojených štátov, mi trochu ukázal to, čo by som chcel robiť. Fotografiu, ktorá je mnohoznačná, metaforická a odkazuje na mnohé symboly a zároveň svojou formou na geometriu a minimalizmus. Túto fotografiu nasledovali fotografie „Emigrácia – Spojené štáty Zeme“, ktoré spolu s fotografiou „Spojené štáty indické“ tvoria triptych.

Svoju fotografiu nazývam minimalisticko-symbolickou napriek tomu, že je to veľmi úzky termín. Je zaujímavé, že som pozývaný na festivaly pouličnej, cestovej, umeleckej fotografie... a vyhol som sa zaradeniu do jedného zo žánrov fotografie. Kombinácia minimalizmu, symbolizmu a obsahu, ktorý sa snažím vyjadriť - nie priamo ale metaforicky - je to, o čom je moja fotografická tvorba. Kontrast medzi svetlom a tmou je dôležitý pre moje fotografie, ale každá z nich ma svoj vlastný príbeh.

Napríklad fotografia „Muž kŕmiaci labute na snehu“, je veľmi osobná a skutočná fotografia. Odfotil som ju v čase, kedy som sa po množstve ťažkých a množstve dobrých životných situácií cítil pokojne a vyrovnané. Mal som veľa myšlienok o tom, že aj zdanivo negatívne zážitky môžu viesť k niečomu dobrému. Hľadal som tento motív rovnováhy v Krakove, kde momentálne bývam, na denných prechádzkach k rieke Visla. A podarilo sa mi všimnúť si toto miesto a potom situáciu, ktorá dovršila túto snímku.

Túto fotografiu som neodfotil preto, aby som zožal úspech alebo sa zaliečal iným. Chcel som ju odfotiť sám pre seba. Preto, aby som metaforicky vyzdvihol ten moment vo svojom živote, v ktorom sa práve nachádzam, uzavrel jednu kapitolu a začal novú. Myslím si, že tento fakt je možné vo fotografii cítiť, a preto sa, okrem iného, zapáčila ľuďom z rôznych častí sveta. Je úžasné, že, ked' som bol v rôznych krajinách ako Taiwan alebo Japonsko, neznámy ľudia mi vrávili, že poznajú túto fotku. Toto je veľmi príjemné.



Muž krímiaci labute na snehu

Fotografia „Z šedej“ môže byť vysvetlovaná ako cesta utečencov, emigrantov utekajúcich z miest zasiahnutých vojnou a chudobou, ako napríklad zo Sýrie. Zároveň to môže byť obraz prelomenia istých hraníc, bariér a vlastných slabostí. Niekedy môže byť aj žiara odrazom smrti, prechodu na neznáme miesto. Ľudia, ktorí prekonali klinickú smrť, často rozprávajú o zážitkoch so žiarou alebo svetlom v tuneli, ako na fotografiách „Prechod“ alebo „Neznámy“.

Temnota a žiara môže tiež byť vysvetlovaná veľmi jednoducho ako súboj medzi dobrom a zlom, ako napríklad v prípade fotografie „Bitka“.

Ale, samozrejme, pre mňa alebo pre toho, kto sa pozerá na moje fotografie, môžu predstavovať niečo úplne iné. A to je to, čo som chcel dosiahnuť – aby boli moje fotografie mnohoznačné a nevnucovali jedno očividné vysvetlenie.

Vo fotografii sa snažím byť voľný a počúvať svoju intuíciu a emócie. Keď niekam idem, snažím sa cítiť to miesto, spoznať ľudí, ktorí tam žijú, ich kultúru a tradície. Potom, pomocou fotografie sa snažím ponoriť do tohto miesta. Fotografia je závislá na charaktere miesta, mojej nálade a na tom, čo sa snažím vyjadriť. Na miestach ako India a Taiwan je ľahšie fotografovať čierno-bielo, pretože slnko, vegetácia a rozmanitosť farieb vás naladia na farebné videnie.:) Napriek tomu aj tam sa mi podarilo urobiť čierno-biele fotografie ako „Les“ a „Behanie“.

Niekedy k svojim fotografiám pridávam inštalácie, ktoré ich dopĺňajú. Nedávno, keď som organizoval výstavu v Starej Bani (Stara Kopalnia) v Poľsku, som pre fotografiu „Hirošima – Fénix povstávajúci z popola“ vytvoril úžasnú inštaláciu po-zostávajúcu z 1000 origami žeriavov. Táto inštalácia vzbudila veľký záujem. 1000 žeriavov bolo vytvorených viac ako 500 deťmi a dôchodcami počas workshopov. Táto inštalácia a fotografia symbolicky odkazujú na príbeh dievčaťa menom Sadako, ktoré prežilo bombardovanie Hirošimi, ale ľahko ochorela z radiácie. Sadako začala vytvárať 1000 origami žeriavov, pretože podľa japonskej legendy verila, že ju to vyliečí. Nanešťastie vyrabila 644 žeriavov a zomrela, ale zvyšok žeriavov bol vyrobený deťmi z jej triedy a Sadako bola pochovaná s 1000 origami žeriavmi. Sadako a jej žeriavy sa v Japonsku stali symbolmi svetového mieru. V súčasnosti deti nechávajú tisíce žeriavov pri Sadakinom pamätníku v Hirošime. Spomienka na ňu nie je mrátna. Pomocou tejto fotografie a inštalácie som chcel poľským deťom predstaviť príbeh o Sadako.

Nedávno som sa začal venovať aj téme disharmónie. Ako príklad takejto snímky použíjem fotografiu „Ľudskosť/Digitálnosť – Západ slnka v Santorini“, ktorá je odrazom nášho pohľadu na svet a krásu prírody. Táto fotografia veľavrávne ukazuje postoj človeka k využívajúcej sa technológiu a digitalizácii života. Táto snímka bola odfotená na gréckom ostrove Santorini, známom svojimi bielo-modrými domami visiacimi z útesov a najkrajšími západmi slnka. Inšpiroval ma dav turistov, ktorí sa na tento fenomén pozerali cez fotoaparáty, telefóny, robili si selfie fotografie. A nikto priamo nepozoroval nádheru tejto prchavej chvíle.

Myslím si, že človek je stále jedným z najdôležitejších motívov, aj keď sa niekedy na fotografiách neobjavuje. Tak ako vo fotografiu „Zo srdca“. Niekedy sa zameriavam na jednu sociálnu skupinu ako napríklad na Taiwane, kde som fotogra-

foval budhistické mníšky. Cestovaním a spoznávaním kultúr, obohacujem seba ako človeka a otváram sa svetu. A vďaka fotografiám som pozornejší k tomu, čo je okolo mňa, zdanlivo bežným situáciám, ktoré sú malými zázrakmi.



Emigration The United States of Earth

Marcin Ryczek / PL

Hello my name is Marcin Ryczek. I'm Polish photographer living in Krakow. I specialize mainly in minimalist and symbolic photography. In my work, I use geometry and symbols. The main principle which I follow in the photography is the assumption of minimum form, maximum content.

The theme of Harmony is one of the important themes in my work. Harmony, the balance of life understood very broadly. One of the most important aspects of this subject is the relationship between man and nature, which often appears in my photographs and installations. This theme is multidimensional; it refers to freedom, spirituality and human nature relations.



Forest

Harmony is also the form, content and process of creating my photographs. In the process of creating my works, two stages – noticing and waiting – are the most important. Noticing is an intense observation of reality, searching for something special and interesting in seemingly ordinary places.

Waiting, on the other hand, is looking for a moment in which one can capture the unique atmosphere of a chosen place, a moment in which something will happen that would reflect my sensitivity.

I'm joking that my adventure with photography began when I was 4-5 years old :) In the 80s my dad managed to get a Polaroid. Unfortunately, he didn't manage to get a film as it was then very difficult to get or very expensive to buy somewhere in Pewex. So my parents gave me this black, big, useless camera to play with it. I used to go out and take pictures, imaginary ones. I still remember the sound of the pressed shutter. Psychologists say that up to 6 years of age is very important for human development. So maybe already then, this Polaroid without film instilled my love for photography :)

Later, at the age of twenty, I combined photography with travel. I was then fascinated - for a very long time - by portrait photography. How body language, facial expressions, facial features and the glow of the eyes of the photographed people reflect what is happening in their souls. It is an interesting kind of photography, requiring psychological skills to approach a person in order to extract the truth from them. With this kind of photography, one has to work a lot on oneself, have a lot of empathy to make the photographed people trust the person taking the picture.

However, the first minimalistic-symbolic photograph - because that's what I'm doing now - was „The United States of India”, which I took 11 years ago in India. The picture of a meditating Sadhu on the red-and-white stairs leading to the Ganges that look like the United States flag opened my eyes a little bit to what I want to do. Photography which is ambiguous, metaphorical and which refers to many symbols, and simultaneously in its form to geometry and minimalism. This picture was followed by the photographs „Emigration - The United States of Earth”, which together with the picture „The United States of India” form a triptych.

I call my photography minimalistic-symbolic, although it is also a very narrow term. It is interesting that I am invited to festivals of street, travel, artistic photography..., avoiding being assigned to one field of photography.

The combination of minimalism, symbolism and content that I want to convey - not directly but metaphorically - is what my photography is about. The contrast between light and dark is important in my pictures, but each one has its own story.

For example the photo "A Man Feeding Swans in the Snow", this is a very personal and real photograph. I took it at a time when, after the sum of difficult life situations and the positive ones that happened to me, I felt calm and balanced. I had many thoughts that sometimes seemingly negative experiences can lead us to something good. I wanted to illustrate it and express what I felt with a photograph. I was looking for this motif of balance in Cracow, where I currently live, walking daily on the Vistula River. And I managed to notice the place, and then the situation that completed the frame.

This picture was not taken to achieve success or appeal to the tastes of others. I wanted to take it for myself. To metaphorically emphasize the moment of my life I was in, to close a certain stage and start a new one. I think that this truth can be felt in this photo, and thus, among other things, it has come to the sensitivity of people from different corners of the world. It's amazing that while traveling in different countries like Taiwan or Japan, new people tell me that they know this picture. That is very nice.



A Man Feeding Swans in the Snow

The picture „Out of the Gray” can be interpreted as a way of refugees, emigrants who flee from war-affected places, from poverty, such as Syria. At the same time, it can be a picture of breaking through certain borders, barriers, weaknesses of self. Sometimes brightness can also be a reflection on death, on the transition to an unknown place. Often people after clinical death say that they experienced brightness or light in a tunnel, such as in the photo „Transition” or „Unknown”. Darkness and brightness can also be interpreted very simply, as a fight between good and evil, as for example in the case of „Battle”. But, of course, for me and for those who look at my photographs, they may mean something completely different. And that's what I want them to be - ambiguous and non-imposing one obvious interpretation.

In photography, I try to be free and listen to my intuition and emotions. When I go somewhere, I try to feel the place, get to know people, culture and tradition. Later, through photography, I try to delve into these places. A photograph depends on the specifics of the place, my mood, what I want to convey. In places like India, Taiwan, it is more difficult to take black and white photos, because the sun, vegetation, variety of colors attune to see the world in color :) Although there I also managed to take black and white photos like „Forest”, „Running”. Sometimes I add installations to my photos that complement them.

Recently, when organizing an exhibition at the Old Mine (Stara Kopalnia) in Poland, the photo „Hiroshima - Phoenix Rising from the Ashes”, for which a wonderful installation consisting of 1000 origami cranes had been created, attracted great interest. 1000 cranes were made by over 500 children and seniors during workshops. The installation and the photo symbolically refer to the story of a girl named Sadako who survived the bombing of Hiroshima, but became very seriously ill as a result of radiation. Sadako started making 1,000 cranes orgies, referring to a Japanese legend, she believed that it would heal her. Unfortunately, she made 644 cranes and died, but the rest of the cranes were made by children from her class and Sadako had been buried with 1000 origami cranes. Sadako and cranes have become symbols of world peace in Japan. Now the children leave thousands of cranes at the Sadako monument in Hiroshima. The memory of her is not dead. By means of the photo and the installation, I wanted to introduce Polish children to the history of Sadako.

Recently, I have also started to deal with the subject of disharmony. An example of such a picture is the photograph „Humanity/Digitality - Sunset in Santorini”, which is a reflection on our perception of the world and the beauty of nature.



Emigration The United States of Earth

The photography eloquently illustrates man's attitude to the progressing technology and digitization of life. The frame was captured on the Greek island of Santorini, known for its white-blue houses hanging on cliffs and the most beautiful sunsets. It was inspired by the crowd of tourists observing this phenomenon through cameras, telephones, doing self-made. And no one directly contemplated the beauty of this fleeting moment.

I think that man is still one of the most important motifs, although sometimes it does not appear in the pictures. Just like in the photo „Out of the heart”. Sometimes I focus on one social group like it was among others in Taiwan, where I was taking pictures of Buddhist nuns. By traveling, getting to know other cultures, I enrich myself as a person and open myself to the world. And thanks to the photos, I am more attentive to what surrounds me, seemingly ordinary situations that are small miracles.

Přehled tvůrčí a pedagogické praxe

Věnuji památkce mé mámy, Martě Prekopové.

OSOBNOSTI

Na úvod tohoto bilančního poohlédnutí se, považuji za svoji povinnost, zmínit se o osobnostech, které mě během mé dráhy zásadním způsobem nasměrovaly. Byly to především následující tři: v Košicích na Střední uměleckoprůmyslové škole **Ivo Gil** (1941), v Praze na FAMU pak **prof. Ján Šmok** (1921–1997) a v tvůrčí oblasti **Dr. Anna Fárová** (1928–2010).

Z pedagogů na FAMU tu dále figurovali Pavel Štecha / dokumentární fotografie (1944–2004) a Jaroslav Krejčí / divadelní fotografie (1929–2006), s nimiž jsem nalezl podnětnou společnou řeč a pro mě tolik důležité „vyladění na stejnou vlnu“. Lidsky jsem se vyladil také s profesorem Miroslavem Vojtěchovským (1947), který byl pak později hlavním iniciátorem mé pedagogické dráhy. Na FAMU jsem působil nejdříve externě (1993–2002) a v současnosti jsem tam aktivní interně, jako vedoucí ateliéru (od 2002 dodnes).



Ivo Gil (1941) a Pavel Štecha (1944–2004)
polovina 90. let



Prof. Ján Šmok (1921–1997)
foto Jiří Kováč



Fotografka a socioložka Markéta Luskačová (1944) má mezi osobnostmi, které mě ovlivnily a formovaly zvláštní postavení.

Zvláštní postavení mezi těmito osobnostmi má fotografka a socioložka **Markéta Luskačová** (1944), která na přelomu 60. a 70. let fotografovala poutě na východním Slovensku (soubor Poutníci); dokumentovala tu tradiční formy religiozity a náboženských rituálů (Levoča, Mariánská hora a soubor Šumiac). Od roku 1975 žije a pracuje v Anglii, po roce 1989 střídavě mezi Prahou a Londýnem. Považuji ji za nejcitlivější dokumentaristku vůbec, disponující ohromnou dávkou vcítění

a jemnosti. Bylo mi ctí mít možnost v roce 2000 instalovat a kurátorovat její výstavu po jejím návratu z exilu v Pražském domě fotografie. Markétka a moje máma (mimo stejný sváteční parfém Chanel 5) jsou dvě osobnosti, které jsou pro mne školou neokázalé a opravdové pokory.

Z řad teoretiků mě určujícím způsobem ovlivnila **Dr. Anna Fárová**. Když ji po podpisu Charty 77 odevšad vyhodili a stala se z ní *persona non grata* bez pasu i řidičáku, byla strůjcem paradoxní situace: sice nesměla jezdit nikam, ale všichni jezdili do Prahy za ní. Díky kouzlu její osobnosti, její víře v sílu kreativity a fotografického média i jejímu mezinárodnímu renomé se její byt ve Španělské 6 stal „meeting pointem“ a jedním z center světové kulturní scény, kde si kliku podávaly osobnosti jako Henri Cartier-Bresson, Marc Riboud, Inge Morath, Arthur Miller, Helmut Newton, Irving Penn a další.

Nikdy předtím a vlastně už ani potom jsem nezažil tak konstruktivní, empatickou a inspirativní spolupráci (lze bez přehánění prohlásit, že paní Fárová byla moje fotografická máma). Nadto pro mě jako „košickou náplavu“ představovala vstup do světa lidí pražské nezávislé kultury: u ní jsem například poprvé s posvátnou úctou držel v rukou jedno z prvních čísel *Revolver Revue* (dokonce myslím, že to bylo to vůbec první).

Výsledkem tohoto nezvyklého souznění byla má účast na několika skupinových výstavách, které paní Fárová kurátorský připravila („11“, 1988; „Tuctová výstava“, 1989; „Chmelnice“, 1989, a „Osm“, 1995). Tou nejdůležitější a po všech stránkách průlomovou ale byla dnes již legendární **„Hra na čtvrtého“** (s Tonem Stanem a Michalem Pacinou [Fotochema Praha, 1986; kompletní repríza Galerie Fabrik, Hamburk, 1987]). Recenze na tuto výstavu se tehdy dostaly snad do všech nejdůležitějších fotografických periodik západního světa.

V té době o mně Anna Fárová v jednom z katalogů napsala: „... *Definovala bych ho jako autora intelektuálnějšího typu, senzitivního a meditativního. Jeho cesta je méně okázalá, je oponent k stylu formálnímu a extrovertnímu... Tendence k myšlence je u něj silnější než snaha o dekorativismus a estetiku. Jeho fascinace na lidském nahém těle vykazuje schopnost obsáhnout ohromnou šířku výrazů od krajně duchovních až ke krajně smyslovým.*“



Přední a zadní strana pozvánky na výstavu v Pražském domě fotografie PHP, (1994)
grafický návrh R. Prekop

vázanou metodou obrazové appropriace. V zahajovacím textu Anna Fárová zmiňuje: „... v neposlední řadě je také třeba připomenout Andy Warhola, jehož dílo a osobnost je pro Rudo Prekopa jedním z velkých příkladů. Warhol v celé tvorbě používal nalezenou nebo anonymní fotografii, přisvojoval si novinářskou aktualitu a její provokativí směřoval americky ke své současnosti. Prekopovy nálezy se obracejí s evropskou nostalgií nazpátek.“

SUMÁR TVŮRČÍ ČINNOSTI

Základy mé vlastní kreativity a mých osobnostně-společenských postojů byly konstituovány na **Střední umělecko-průmyslové škole v Košicích (1974-78)**, kterou jsem díky výstavě zapečetěné orgány StB jen s velkými obtížemi dostudoval a po jejím absolvování si nemohl pak v Košicích najít zaměstnání. Avšak toto dění mě nasměrovalo a akcelerovalo z Košic do Prahy. Během celé této problematické doby mi velkou oporu byl můj odborný pedagog Ivo Gil, díky kterému se mi povedlo v Praze externě zaměstnat jako asistent kamery v Krátkém filmu. Tady se mi již z neideologickým posudkem povedlo napodruhé uspět u přijímacího řízení na FAMU.

Praha / FAMU, 80tá léta

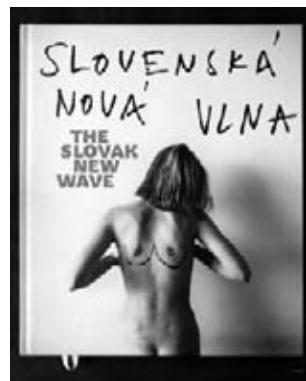
Ke studiu na Katedře fotografie jsem nastoupil v roce 1980. Ve stejném roce se sem z bratislavské školy dostali Tono Stano na katedru fotografie a Martin Štrba na katedru kamery (octli jsme se společně na jednom pokoji Koleje 5.

V listopadu 1994 jsme společně připravili výstavu „**Nalezené filmy**“, která v Pražském domě fotografie vzbudila velkou nevoli a podrážděné, místy až hysterické reakce, a to kupodivu ne ze strany laické, ale odborné veřejnosti. Pracoval jsem v tomto případě dnes již naprostě legitimní a hojně využívanou metodou obrazové appropriace. V zahajovacím textu Anna Fárová zmiňuje:

května ve Slavíkově ulici), rok po nás pak Vasil Stanko a Miro Švolík z Bratislavы a Peter Župník z Košic. Další rok pak opět z Košic Jano Pavlík a Kamil Varga. Sestava tohoto mixu absolventů dvou slovenských škol, kteří se potkali v Praze, tím byla kompletní – a na FAMU byl položen základ fenoménu zvaného „**Slovenská nová vlna**“ (SNV). Toto dění svojí osobností zaštitoval prof. Ján Šmok, který navzdory všem námi nenáviděným „papírovačkám“, na nichž Ipěl, uměl velice citlivě vytušit skrytý potenciál našich aktivit a dát jim zelenou. I uprostřed nesvobody dokázal vytvořit ostrov, kde bylo možné se svobodně realizovat. Patří mu za to můj velký dík. Liberální prostředí, které na katedře fotografie vytvořil, nám záviděli studenti všech ostatních kateder na FAMU, o posluchačích jiných uměleckých škol ani nemluvě. Do mé první monografie *Stopař* z roku 1993 ve své statí „Dopis Rudo Prekopovi“ mimo jiné napsal: „*Důvodně tě podezírám, že jsi to byl právě Ty, kdo vymyslel rozkošný protokolární trik s opakováním posledního ročníku. Jednak jste si s Tonem Stanem fešácky prodloužili studium, jednak jste se dostali do stejného ročníku se Stankem, Župníkem a Švolíkem. Martin Kukučín by napsal, že se „národ“ sešel pod jednou střechou. Stačilo už přidat jen Vargu a Pavlíka, a pražská sedma byla kompletní.*“

Uprostřed společenství těchto lidí, moje tvůrčí aktivity nabraly značnou dynamiku. V konfrontaci s ostatními kolegy se tu vytvořila atmosféra vzájemné inspirace a tvůrčí motivace. Můj vizuální jazyk se odpatetizoval a nabral jasných forem, výraz se pročistil, nahodilost nahradilo cílené směřování a denno-denní pracovní program. Tímto byl dán základ pro vznik mého prvního obsáhlějšího uceleného souboru.

Celou tu to éru podrobně zmapovala výstava Slovenská nová vlna, 80tá léta / The Slovak New Wave 80. Expozice se uskutečnila v roce 2014 v Domě fotografie GHMP v Rytířské ul. a její následná re instalace v bratislavské Kunsthalle v rámci Měsíce fotografie. V promyšlené kurátorské koncepci Lucie L. Fišerové a Tomáše Pospěcha se povedlo podchytit a předat koncentrovanou sílu výrazu a energii tolik typickou pro tuto dobu, kterou daná skupina lidí pomocí fotografického média zviditelnila. K výstavě vyšla v nakladatelství Kant stejnojmenná publikace.



Titulní strana publikace vydané nakladatelstvím Kant (2014)

V následujícím roce se pak uskutečnila premiéra celovečerního dokumentu Martina Štrby pod názvem *Vlna versus břeh*. Nití, která tuto obrazovou mozaiku propojovala, byly sekvence z mého 11ti minutového bezrozpočtového dokumentu „*Vernisáž*“. Ten vznikl v roce 1984 na popud Anny Fárové, při příležitosti našeho prvního neoficiálního vystoupení formou mnou iniciované bytové výstavy u Petra Župníka pro hosty z Nordens Fotoskoly Stockholm.



Achilleus, bromostříbrná zvětšenina, 50x60 cm, 1983 - 84

Osmdesátá léta, a především jejich druhá polovina, představovala období s velmi specifickou a neopakovatelnou atmosférou. Ještě stále jsme měli společného nepřítele, díky němuž jsme byli semknutí a schopní společného tahu na branku bez uplatňování dnešního vypjatého individualisticko-ekonomického zřetele. Přímo ideální podmínky pro autentickou výpověď.

K tomuto období se tedy datuje vznik mého prvního uceleného souboru, který byl jakýmsi předchůdcem inscenované fotografie. Základní principy inscenace jako existence fotoscénáře, detailní příprava fotografické scény a rekvizit, cílená práce s hercem, jsem používal již i tady, ale vše v jakési bazální, surové podobě.

Od 80 tých let až do současnosti pracuji v rámci volné tvorby v tematických cyklech. Jedná se o dlouhodobé monotematické projekty, které realizuji deset i více let. Nejčastěji pracuji paralelně na několika cyklech najednou. Vede mě to ke schopnosti vidět a uvažovat v několika formálně i obsahově rozdílných úrovních. Technicky je většina těchto souborů realizována klasickou analogovou metodou, kde mám celý proces od A do Z pod vlastní kontrolou. Žánrově tyto soubory pokrývají poměrně široké teritorium od inscenované, přes aranžovanou, po nemanipulovanou až konceptuální polohu. Od krajiny, přes zátiší až po figuru. Názvy těchto cyklů jsou: *Klasika 1985-88, Inscenace 1988-90, Reálovky 1990-2017, Aranže 1992-2002, The Best of Anonymus (s Petrem Kalmusem) 1994-2004, Časoběr 2002-2016, Zátiší I. 1990-1995, Zátiší II. 1995-2001, Květiny 1999-2009, Bílá zátiší 2006-2012, Světlo 2014-2017, Nové figury 2011-2020, Sběrné suroviny 2015-2020, Kosmos 2017-2020.*

Společenská změna, která nastala na přelomu 80tých a 90tých let, ovlivnila zásadním způsobem i moji fotografickou práci. Iritace systému a rozkoš z pocitu opozičníctví ztratily na významu. Otevřela se možnost přímé mezinárodní konfrontace, otevřely se hraniče a s nimi i možnost celosvětově vystavovat a publikovat. V této vypjaté atmosféře se u mne začal neodbytně hlásit o slovo vnitřní pocit, že to vše je ohromně pozitivní, ale pro mne nijak inspirativní. Naopak, v nastalé hektice jsem si začal uvědomovat, že uprostřed toho všeho ztrácím koncentraci a schopnost soustředění se na svoji vlastní tvůrčí činnost.

Cítil jsem, že potřebuji se navrátit ke kořenům i sám k sobě. Uzavřel jsem práci na cyklu Inscenací, obrazně řečeno zamknul ateliér, vzdálil se od společenství a skupinové práce. Místo společenského ruchu jsem začal vyhledávat ticho přírody



SKRYVÁČKA

Skrýváčka, bromostříbrná zvětšenina, 50x60 cm, 1986

a krajiny. Tak začal vznikat můj nemanipulovaný a neinscenovaný cyklus Reálovek, kterým jsem se výrazově navrátil k bazálním zobrazovacím principům fotografického média. Václav Macek k tomu napsal: „*Do istej miery je oprávnené tvrdenie, že ide o koperníkovský obrat v Prekopovej tvorbe. Súčasne však nemožno poprieť, že ide aj o výraznú kontinuitu*“.



KOVOVÝ VEK

Kovový vek, bromostříbrná zvětšenina, 50x60 cm, 1989 - 90



ČIERNY ŠTVOREC

Čierny štvorec, bromostříbrná zvětšenina, 50x60 cm, 1990

Osobitou podskupinou Reálovek jsou samostatné cykly s názvem ČASOZBĚR. Tady několik let i desetiletí fotograficky z téhož místa zaznamenávám vytypovaný objekt, jeho proměny v jednotlivých ročních obdobích a plynoucím čase. Jedná se tu o velice striktně vymezený a dlouhodobě realizovaný koncept.

Kombinací principů nemanipulované a manipulované fotografie je soubor ARANŽÍ. U nichž, do reálně existujícího, většinou exteriérového prostředí, vstupuje drobnou intervencí, zasazením rekvizity. V reálné scéně tak vzniká narrativní, většinou poetický příběh. Samostatnou podkapitolu u Aranží tvoří jakýsi můj dobrodružný maskot – Stopař, který se dostal na titul a dal i název mé první monografii. Rudo Prekop „Stopař“ vyd. Osveta Martin 1995. Textově knihu doprovodili: Václav Macek, Anna Fárová, Lucia Benická, Ján Šmok.

Začátkem 90tých let jsem odstartoval i práci na cyklu ZÁTIŠÍ, na kterém intenzivně pracuji dodnes. Tímto cyklem jsem uzavřel pomyslný kruh mezi manipulova-

nou a nemanipulovanou fotografií. Avšak u Zátiší se nejednalo o práci s figurou, ale s rekvizitou, světlem a kompozicí.

ZÁTIŠÍ I. jsou rekvizitami a významy nabitá obrazová sdělení zasvícená umělým světlem resp. protisvětlem, protože se ve velké většině jednalo o použití transparentních předloh. Je u nich dosaženo razantního, místy až grafického působení.

ZÁTIŠÍ II. Jsou svícená podstatně měkkým denním světlem, čímž je v černo-bílé škále docíleno až piktoriálně šerosvitového působení obrazu.

Cestu od maximální naplněnosti k maximální zkratce a jednoduchosti reprezentují BÍLÁ ZÁTIŠÍ. Na podsvícené rozptylné desce se studiovým zábleskovým osvětlením, svícením bez vržených stínů se dosahuje vizuálního dojmu objektů "plujících v prostoru" resp. mimo prostor. Pracuje se tady výrazně i se změnou měřítka, proto finální (manuálně pořizované) zvětšeniny jsou tu často větší než jeden krát jeden metr. Vzhledem k tomu, že užité rekvizity jsou v reálu jen několik centimetrů velké, jedná se de facto o makrofotografické zvětšeniny. Obrazová věcnost a minimální tvárosloví užité u těchto kompozic místy hraňí se znakem či pikogramem. PhDr. Jiří Machalický k zátiším říká: „U Prekopa se tu setkáváme s kontrastní kombinací přírodních i technicistních elementů. Každé zátiší má ovšem svůj jasně formulovaný obsah vyjádřený jemnými metaforami. Do jisté míry se tu projevuje postmoderní čítání, dovolující propojit v uceleném myšlenkovém proudu různé podněty z minulosti i přítomnosti, ze skutečnosti i z oblasti umění.“



Titulní strana publikace Reálovky, vydané vlastním nakladem RPFOOTO, 2015

Divácky nejvděčnější částí ze Zátiší jsou nepochybně KVĚTINY (divákům výstav za odměnu). Podskupinu Zátiší tvoří DIPTYCHY / OTISKY a také TRILOGIE. Jedná se o výrazově úsporné a významově bohaté kompozice, snímané z frontálního nadhledu: „Zvláštní význam má soubor **Trilogií**, v nichž se vždy objevují tři obdob-

né, ale pokaždé jiným způsobem vyjádřené geometrické prvky (kruh, linie, obdélník), do kterých ještě vstupují další významové roviny, odkazující k osobním vzpomínkám a vztahům. Autor tu dospěl ke krajní střídnosti vyjádření, kdy prostřednictvím nalezených prvků dosahuje dokonale vyvážené skladby.” Jiří Machalický

Samostatnou kapitolou Zátiší jsou pak v současné době rozpracované cykly SVĚTLO A KOSMOS. U Světla, které doposud hrálo úlohu stavební hmoty fotografií, se tentokrát stává samotný předmět zobrazování. Dosavadní prostředek resp. prostředník se stává hlavním aktérem. Světlo jako nositel závažných významů formálních i obsahových. Světlo jako životodárné fluidum. Triptychy: Černý kruh, Šedý kruh, Bílý kruh.

Pokračovatelem Světla, je cyklus Kosmos, což jsou fotogramy, bez použití negativu, mechanicky vzniklé jen za účasti světla a chemikalií, občas i bez nich. Další fáze sestupu ke kořenům média. Světlo, kosmos či vesmír, každopádně nikdy podruhé opakovatelný originál. Černé a bílé kruhy.



Z cyklu Aranž / Stopař, bromostříbrné zvětšeniny, 50x60 cm, 1994

Návratem k figurální fotografii jsou po dvou dekádách NOVÉ FIGURY. Soubor postavený na studiové figurální fotografii v kombinaci ženské figury zakomponované do scény s prvky velkorozměrných zátiší. Tímto souborem se u mne uzavírá další pomyslný kruh propojující Zátiší a Inscenace. Je pro mne po víc jak dvou dekádách návratem k volné figurální tvorbě, avšak s využitím všech zkušeností z komponování zátiší.

Nelze opomenout i soubory vymykající se návaznosti jednotlivých cyklů: je to již zmiňovaný soubor THE BEST OF ANONYMOUS (výstava „Nalezené filmy“ v PHP-Pražském domě fotografie v roce 1994, kurátor: Anna Fárová), který jsem z velké části realizoval v tandemu s výtvarníkem a performerem Petrem Kalmusem. Jedná se tedy o projekt realizovaný na principu obrazové apropiace, o recyklování resp. znovuoživení autentických lidských příběhů a osudů odsouzených k zapomnění.

Experimentálním stále rozpracovaným a dosud nevystaveným projektem je soubor ZBĚRNÉ SUROVINY. Kolážovitou formou v něm zúročují moji blízkost k sousedním médiím, k archivování a následnému zpracování nalezeného materiálu, k práci s odpadem i dlouholeté sympatie k pop-artu.

UŽITÁ FOTOGRAFIE

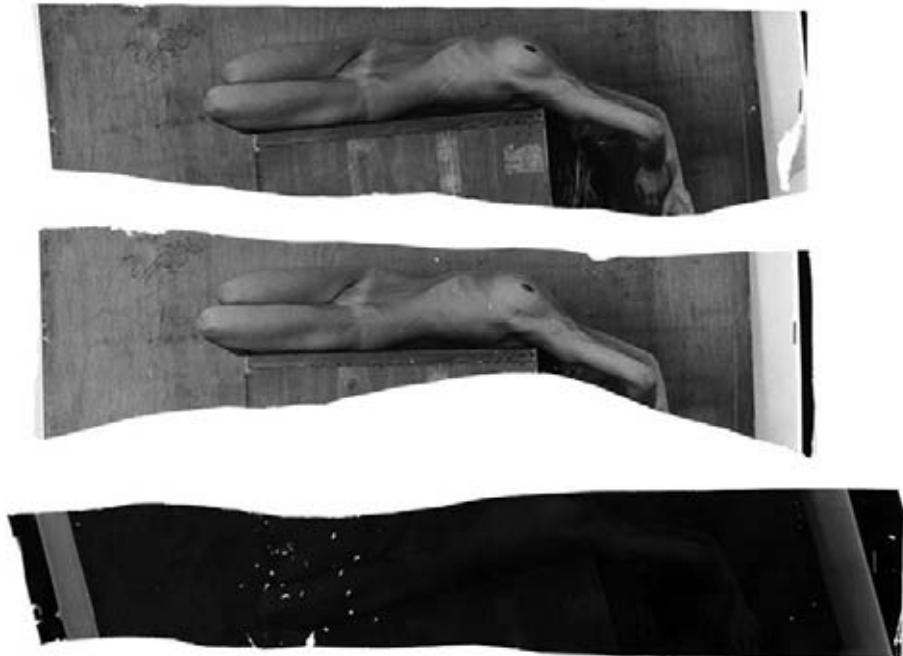
Tato práce mi neposkytuje dostatečný prostor pro rozbor mé užité tvorby, proto jen telegraficky.

Výsostné místo v ní zastupuje můj dlouhodobý zájem o rodinné vztahy, život a dílo Andy Warhola, který po více jak 20let trvajícím sběru materiálu vyvrcholil vydáním publikace **Andy Warhol a Československo** u nakl. Arbor vitae v roce 2011 (česko-slovenská a anglická jazyková verze).

Dlouhodobým projektem byla i moje spolupráce s filmovým studiem Barrandov (devadesátá a nultá léta), který vyvrcholil a uzavřel se vydáním publikace „Location Guide / Czech Republic / Slovakia / Prague / Barrandov“. Tuto knihu jsem s Vasilem Stankem nejenom fotil, ale také jsem vytvořil její celkovou obrazovou koncepci a graficky ji upravil.

Na podobném principu: fotografická práce plus výroba makety, se zakládá i moje spolupráce s městskou částí Praha 3 při vydávání dnes již ediční řady knížek o architektuře na jejím území (Kostel Nejsvětějšího Srdce Páně, Nákladové nádraží Žižkov, Všeobecný penzijní ústav / Dům odborových svazů, Žižkovské pavlače, Žižkovská radnice a letos Sakrální architektura Prahy 3).

Taktéž důležitá je moje dlouhodobá spolupráce s Galerií Benedikta Rejta v Lounech a její ředitelkou PhDr. Alicí Štefančíkovou.



Flying torso, z cyklu *Nové figury*, koláž bromostříbrných fotografií, 50x60 cm, 2014

PEDAGOGICKÁ PRAXE

Nic z těchto zkušeností si nenechávám pro sebe, ale dělím se o ně a podávám je dál v rámci mého pedagogického působení. Na FAMU jsem na katedře fotografie začal působit externě za prof. Miroslava Vojtěchovského, kde jsem od roku 1993 vedl volitelný předmět Autonomní fotografie. Od roku 2002 do současnosti tu působím jako kmenový pedagog a vedoucí ateliéru. Mimo to vyučuji předmět Foto ve studiu II. – Tvář a tělo. Jak název tohoto předmětu napovídá, jde tu o studiovou portrétní a figurální fotografii. Jedná se o technické, estetické, ale i obsahové a tvůrčí zvládnutí problematiky zobrazování lidské anatomie jak z hlediska technického, tak i výtvarného. Tento dvousemestrální úkol je rozdělen na část povinnou (technickou) a volnou (kreativní). Povinná část je realizována na střední formát analogovým černo-bílým procesem negativ-pozič. U volné části je forma a technika provedení libovolná. Ve finálním výstupu v podobě knihy obě tyto části v ideálním případě vytváří jeden vyvážený celek. Tyto knihy svým poje-

tím opakovaně vzbuzují mimořádný ohlas doma i ve světě (v loňském roce na přehlídce knih v galerii Fotograf ve Školské ul. v Praze, ale hlavně na prezentaci vysokých uměleckých škol v Paříži).

Ateliér experimentální a studiové fotografie, který na FAMU vedu, shromažďuje studenty pracující bez žánrového, technického, stylového a formálního omezení, napříč celým fotografickým (z části i audiovizuálním) médiem jako celkem a vede je k autentickému tvůrčímu sebevyjádření. Na základě vnitřního vyladění se „na stejnou vlnu“, dialog mezi pedagogem a studentem vyúsťuje v konkrétní kreativní výstup, jakožto výsledek celého procesu.



Obálky fotografických publikací o architektuře na území Prahy 3, grafická úprava R. Prekop

Realizují se tu jednotlivá zadání, která nejsou neměnná, ale reagují „na konkrétního ducha doby“. Témata posledních let byla např.: Ilustrace, Intervence do veřejného prostoru, Světlo, Terapie, v letošním zimním semestru Posvátno a v letním sem. Posvátné a profánní. Zadání je naším společným úkolem, společným bádáním, společným ale individuálně realizovaným zpracováním úkolu. Studentům nepředkládám hotový názor, prefabrikovanou pravdu, ale otvíram

území, společný prostor ke zkoumání, přemýšlení, bádání. Kladu otázky, na které hledáme odpovědi. Ty se pak snažíme definovat tvůrčím způsobem.



Plakát ke skupinové výstavě studentů v Galerii 4. Cheb, 2005, grafický návrh Viktor Tuček

Zkoumání dané problematiky se děje na principu osvětlování problému z různých úhlů pohledu. Obrazně by to bylo možné vyjádřit jako zkoumání trojdimenziorního prostorového objektu ve tmě, na který míříme světelným zdrojem vždy z jiné strany. Jak osvětlená část, tak i neosvětlená a vržený stín se nám budou z každého pozorovaného úhlu jevit poněkud jinak. Každý student si pak zvolí svůj vlastní úhel pohledu, pod kterým zvolenou problematiku zpracuje. Ten, který je jeho naturelu a osobnosti nejbližší.

ZÁVĚR / KONTEXT

Mé pedagogické působení kombinuje a sumarizuje moje zkušenosti jak z užité, tak i z volné tvorby. Kombinují se v něm mé dovednosti z oblasti portrétní a figurální studiové fotografie na jedné straně a 37 let tvůrčí praxe na poli volné kreativní fotografie. V ní se manipulovaná poloha potkává s nemanipulovanou, vizuální tendencí s konceptem. V kontextu současných fotografických trendů se jedná o poučení z vývoje fotografie posledních desetiletí. Tento přístup je součástí syntetické resp. syntetizující tendenze, kdy se jednotlivé tvůrčí postupy slévají a mísí napříč médiem. Je to směr, ve kterém se anulují hranice mezi výtvarnou a dokumentární, multimedialní, konceptuální, či jinou formou sdělení. To proto, aby bylo akceptováno sdělení samotné. Bylo by možné použít tady i termínu Imaginativní fotografie, ve které se akcentuje sdělení, narrativnost, s důrazem na adekvátní vizuální kvality díla.

Dr. Václav Macek (1952) v předmluvě k mé první, v úvodu zmiňované monografii *Stopař* (vyd. Osveta Martin 1995) ve statí příznačně nazvané „O stratenej jednote“ mimo jiné píše: „... problém jednoty ako podstatnej otázky umenia (i života). ... Prekop nahrádza kontrast, princíp bud...alebo, symbiózou, princípom aj-aj. Výsledkom je piktoriálna vecnosť či vecný piktorializmus, pojem, ktorý je vnútorne rozporný, ale v Prekopovej tvorbe sa ukazuje byť funkčný. Vzniká tu paradoxný termín abstraktného realizmu či realistickej abstrakcie ...Jeho spájanie nespojiteľného, vysokého s nízkym, sviatočného so všedným slúži na odbúranie často umelých bariér. Čo teda vyplýva z Prekopovej integrácie ako centrálného problému jeho poetiky? V prvom rade tu nachádzam rozvinutie Teigeho myšlenky, že: „jestvuje určitý duchovní bod, ve kterém život a smrt, skutečnost a imaginace, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, vysoké a nízké, přestáváme chápát jako vzájemně si odpovídající.“ ... Z povedaného vyplýva, že Rudo Prekop je autor, ktorý sa skôr než o prekročenie hraníc, usiluje o ich zrušenie. A to bez ohľadu na to, či ide o hranice postavené v rámci umeleckých tradícií, alebo medzi umením a realitou. Obnoviť stratenú jednotu ľudskej existencie. To je pre Prekopa dôstojný cieľ, ktorému má umenie slúžiť.“

Ano, ústredním tématem mé práce i života je snaha o nalezení a dosažení integrity a jednoty obsahu a formy, emocionality a rationality, rozumu a srdce, těla a duše. Realizaci tohoto úkolu, tento proces hledání a nacházení, vnímám jako svůj leitmotiv a své poslání.

www.rudoprekop.cz

ZVLÁŠTNÍ PODĚKOVÁNÍ:

Milota Havránková, Štěpánka Šimlová, Alena Hlavinková, Alicia Štefančíková, Eva Matheová, Lucie Vidmar, Pavel Dias, Slavomír Dluhý, Pavel Takács, Tommy S. Takács, František „Čuňas“ Stárek, Peter Kalmus, Konštantín „Sergej“ Fecurka, Jozef Furman, Igor Hlavinka, knihkupectví Artforum Košice

PRAMENY A POUŽITÁ LITERATURA:

- Vydra, A.: „Život napsaný krouž“, Týždeň 25, červen 2016.
Placák P.: „Pust tam Nás“, Babylon 1/XXV, duben 2016.
Jašek, P.: „M. Strýko pod hlídkami Štátnej bezpečnosti“, Paměť a dějiny, březen 2015.
Vodrážka, M.: „Marcel Strýko – Příběh radžajogového kněze košické Komunity“, Paměť a dějiny, březen 2015.
Prekop, R.: Zátiší 1990–2015 [kat. výst.], Galéria M. A. Bazovského, Trenčín 2015.
Zbojan, M.: Košická moderna (1919–1929), Spoločnosť Andyho Warhola a Filozofická fakulta Prešov, 2013.
Štrauss, T.: Moje Košice, Kalligram, Bratislava 2012.
Prekop, R., Cihlář, M.: Andy Warhol a Československo, Arbor vitae, Praha 2011.
Stoilov, V.: Anna Čárová / Dvě tváře, TORST, Praha 2009.
Birgus, Vl.: Ján Šmok [kat. výst.], KANT, Praha 2000.
Macek, V.: Slovenská imaginatívna fotografia 1981–1997, Fotofo, Bratislava 1998.
Prekop, R.: Stopař. Osveta, Martin 1995.

Overview of the creative and educational practice

Dedicated to the memory of my mother, Marta Prekop.

PERSONALITIES

I consider it to be my obligation to start this recapitulation mentioning those personalities who fundamentally directed me in the course of my career. They were primarily the following three people: **Ivo Gil** (1941) at the School of Applied Art in Košice, **prof. Ján Šmok** (1921–1997) at FAMU (Film and TV School of Academy of Performing Arts) in Prague and **Dr Anna Fárová** (1928–2010) in the creative field.

Other teachers of FAMU who played an important part were Pavel Štecha / documentary photograph (1944–2004) and Jaroslav Krejčí / theatre photograph (1929–2006), with both of them I could find a common inspiring speech and for me so important „attunement to the same wavelength“. We were humanly attuned also with professor Miroslav Vojtěchovský (1947), who was later the main initiator of my educational career. At FAMU I started to work externally (1993–2002) and nowadays I actively work there internally as Head of Studio (since 2002 till now).



Ivo Gil (1941) a Pavel Štecha (1944-2004)
polovina 90. let



Prof. Ján Šmok (1921-1997)
foto Jiří Kováčic



Fotografka a socioložka Markéta Luskačová (1944) má mezi osobnostmi, které mě ovlivnily a formovaly zvláštní postavení.

A peculiar position among these personalities belongs to the photographer and sociologist **Markéta Luskačová** (1944). At the turn of 60s and 70s, she photographed pilgrimages on the east of Slovakia (ensemble Poutníci); she documented the traditional forms of religiousness and religious rituals (Levoča,

Mariánská hora and ensemble Šumiac). Since 1975 she lives and works in England, after the year 1989 alternately in Prague and London. I consider her to be the most sensitive documentarist of all, having a strong sense of empathy and gentleness. It was my honour to have the opportunity to install and act as a curator of her exhibition after her return from exile in 2000 in the Prague house of photography. Markéta and my mother (except for having the same festive perfume Chanel 5) are two personalities who represented a school of real and unpretentious humbleness for me.

From the ranks of theoreticians, I was significantly influenced by **Dr Anna Fárová**. After signing Charter 77, when she was dismissed from everywhere and she became *persona non grata* without driving licence or passport, a paradoxical situation occurred: she couldn't drive anywhere but everybody drove to Prague to see her. Thanks to her magical personality, her belief in the power of creativity and photographic media and her international reputation, her flat in 6 Španělská street became "a meeting point" and one of the centres of the world cultural scene, where personalities like Henri Cartier-Bresson, Marc Riboud, Inge Morath, Arthur Miller, Helmut Newton, Irving Penn and others kept pouring in.

Never before nor after I had experienced such a constructive, empathic and inspirational cooperation (without exaggeration I can state that Mrs Fárová was my photographic mother). Furthermore, for me as "immigrant from Košice," she represented the entry to the world of independent Prague culture: at her place I hold one of the first issues of the *Revolver Revue* for the very first time and with sacred respect (I even think it was actually the first one).

As the result of this unusual communion of souls, I participated on several group exhibitions prepared by Mrs Fárová as a curator ("11", 1988; „Tuctová výstava" (Ordinary exhibition), 1989; „Chmelnice" (Hop garden), 1989, and „Osm" (Eight), 1995). But the most important and breakthrough one was the legendary **„Hra na čtvrtého" (Game for the fourth)** (with Tony Stan and Michal Pacina [Fotochema Praha, 1986; a complete repeat of Galerie Fabrik, Hamburg, 1987]). Review of this exhibition was then probably in all the most important photographic periodicals of the western world.



Přední a zadní strana pozvánky na výstavu v Pražském domě fotografie PHP, (1994)
grafický návrh R. Prekop

In that time, Anna Fárová wrote about me in a catalogue: "... I would define him as a meditative, sensitive and more intellectual author. His path is less sumptuous, he is an opponent to formal and extrovert style ... The tendency towards an idea is stronger in him than the pursuit of decorativism and aesthetics.

His fascination with a naked human body shows the ability to embrace a large scale of expressions from extremely spiritual to the utmost sensual one."

In November of 1994, together we prepared an exhibition „**Nalezené filmy**“ (**"Found films"**) in the Prague House of Photography, which provoked big displeasure and irritated, partly even hysterical reactions, and what is even more interesting, not from the amateur but expert public. In that case, I worked with a method of image appropriation that is legitimate and widely used these days. In the introductory text, Anna Fárová mentions: "... it is also necessary to mention Andy Warhol, whose work and personality are for Rudo Prekop one of the great examples. Warhol used in all his work a found or anonymous photograph, he appropriated journalistic hot news and by its provocation, he aimed to his present-day in an American way. Prekop's findings turn to the past with European nostalgia."

SUMMARY OF THE CREATIVE PRACTICE

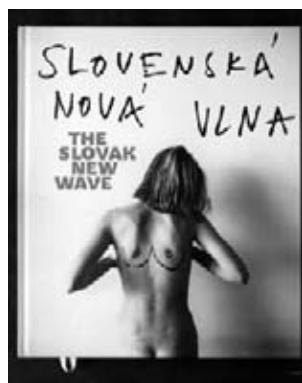
Basics of my own creativity and my personality and social attitudes were constituted at **School of Applied Art in Košice (1974-78)**, that I had big problems to finish because of the exhibition that was closed and sealed by authorities of the State Security and after graduation I couldn't find any job in Košice. However, this affair directed and accelerated me from Košice to Prague. During this problematic era, I had great support in my specialist teacher Ivo Gil, thanks to whom I could find a job in Prague as an external assistant of the camera in

Krátký film. Here I managed to succeed at the second entrance exams at FAMU (Film and TV School of Academy of Performing Arts) already with non-ideological reference.

Praha / FAMU, the 80s

I started my studies at the Department of Photography in 1980. In the same year, Tono Stano from Bratislava was accepted there to the Department of Photography and Martin Štrba to the Department of the camera (we ended up in the same room at the dormitory Koleje 5. května in Slavíkova street), a year after us, Vasil Stanko and Miro Švolík came from Bratislava and Peter Župník from Košice. Next year, Ján Pavlík and Kamil Varga also from Košice. And thus the line-up of the mixture of two Slovak secondary schools' graduates that met in Prague was completed – and the foundations of the phenomenon called "**The Slovak New Wave**" (SNV) were laid in FAMU. These affairs were backed up by the personality of prof. Ján Šmok, who despite all the paperwork he insisted on and we hated, could very sensitively perceive the hidden potential of our activities and gave us the green light. Even in the times of unfreedom, he was able to create an island where we could freely create. I am really grateful to him for this. The liberal environment that he created in the Department of Photography was envied by all the students from other departments at FAMU, not speaking about students at other art schools. He wrote a "Letter to Rudo Prokop" to my first monography Hitchhiker of 1993 where he writes: *"I reasonably suspect that it was exactly you, who figured out that lovely official trick with repeating the last grade. On the one hand, you and Tono Stano smartly prolonged the studies and on the other hand, you got to the grade with Stanke, Župník and Švolík. Martin Kukučín would write that the "nation" came together under one roof. It was enough to add Varga and Pavlík, and the **Prague Seven** was complete."*

Among these people, my creative activity got more dynamic. In a confrontation with other colleagues, we created an atmosphere of mutual inspiration and



Titulní strana publikace vydané nakladatelstvím Kant (2014)

motivation. My visual language ceased to be pathetic and picked up clear forms, expression became purer, randomness was replaced by aimed direction and daily work program. This represented the basis for the birth of my first bigger compact collection.



Achilleus, bromostříbrná zvětšenina, 50x60 cm, 1983 - 84

All this era was mapped in detail by the exhibition The Slovak New Wave 80. This exhibition took place in 2014 in House of Photography GHMP in Rytířská Street and its reinstallation in Bratislava's Kunsthalle within the Month of Photography. In the well-thought-out curator conception of Lucia L. Fišerová and Tomáš Pospěch they managed to record and pass on the concentrated power of expression and energy so typical of this period, that was made visible through the photographic media by the given group of people. A publication of the same name was published in publishing house Kant.

Next year there was the premiere of the full-length documentary of Martin Štrba named Wave versus coast. The thread that connected this picture mosaic

formed the sequences from my 11-minute long non-budgetary documentary **"Vernissage"**. That was created in 1984 upon the initiative of Anna Fárová, at the occasion of our first unofficial performance in form of an exhibition installed in a flat at Petr Župník initiated by me for the guests of Nordens Photo school from Stockholm.

The 80s, and especially their later half, represented a time with a very specific and unrepeatable atmosphere. We still had the common enemy, thanks to whom we were still united and able to achieve goals together without enforcing individualistic-economic regards. An absolutely ideal condition for an authentic statement.

Creation of my first complete set, that is some kind of a forerunner of stage photography, is tied to this era. I used the basic principles of staging as the existence of photo-screenplay, detailed preparation of photographic scene and props, purposeful work with the actor, already at that time, but in a kind of a more basic and raw form.

Since the 80s till now, I have been working in the scope of free work in topical cycles. These are long-term monothematic projects that I realize over ten or more years. Most often I work on multiple cycles at the same time. It leads me to see and think in the formally and contextually different levels. Technically, most of these sets are done with the classical analogue method, where I have control over the whole process from A to Z. Considering genres, these sets cover quite a wide spectrum from staged, through arranged to non-manipulated even conceptual position. From landscape through still life to figure. Names of these cycles are *Classicism (Klasika) 1985-88, Staging (Inscenace) 1988-90, Real pictures*



SKRYVAČKA

Skrývačka, bromostříbrná zvětšenina, 50x60 cm, 1986

(Reálovky) 1990-2017, Arrangements (Aranže) 1992- 2002, The Best of Anonymus (with Petr Kalmus) 1994-2004, Time-lapse (Časozběr) 2002-2016, Still lives I. (Zátiší I.) 1990-1995, Still lives II. (Zátiší II.) 1995-2001, Flowers (Květiny) 1999-2009, White still lives (Bílá zátiší) 2006-2012, Light (Světlo) 2014-2017, New figures (Nové figury) 2011-2020, Scrapyard (Sběrné suroviny) 2015-2020, Cosmos (Kosmos) 2017-2020.



KOVOVÝ VEK

Kovový vek, bromostříbrná zvětšenina, 50x60 cm, 1989 - 90



ČIERNY ŠTVOREC

Čierny štvorec, bromostříbrná zvětšenina, 50x60 cm, 1990

Societal change that took place at the turn of the 80s and the 90s fundamentally influenced even my photography work. Irritation of the system and delight from the feeling of opposition lost their meaning. Possibility for international confrontation became open. The borders opened and with them, the possibility to exhibit and publish worldwide. In this tense atmosphere, an inner feeling in me was fighting to say, that even though this all was hugely positive it was not inspirational for me. On the other hand in this hectic time, I started to realise that in the middle of everything I am losing concentration and ability to focus on my own creative work.

I felt that I need to return to my roots and myself. I have finished working on the cycle Staging, locked the studio so to say, and withdrew from the society and teamwork. Instead of the bustle of society, I have started to prefer the silence of nature and country. And so I started to create my non-manipulated non-staged cycle Real pictures. With this cycle, I have returned to the fundamental imaging

principles of the photographic medium. Václav Macek wrote about it: "In some sense, we can say that it is a Copernican Revolution in Prekop's work. But at the same time, we can't deny the striking continuity."

A distinctive subgroup of Real Pictures is a separate cycle named TIME-LAPSE. Here for many years or even decades, I have photographed a selected object from the same place, its changes in different seasons and flowing time. It is a very strictly specified concept actualized in the long term.

Set ARRANGEMENTS is a combination of principles of non-manipulated and manipulated photography. Here, I step into a usually exterior that really exists and change it by placing a prop. The narrative, mainly poetic story is thus created in a real scene. My adventurous mascot – Hitchhiker, who got to the cover and gave a name to my first monography creates a separate sub-chapter of ARRANGEMENTS. Rudo Prekop "Stopař" pub. Osveta Martin 1995. The book was textually accompanied by Václav Macek, Anna Fárová, Lucia Benická, Ján Šmok.

At the beginning of the 90s, I have started my work on the cycle STILL LIVES, on which I am intensely working even today. With this cycle, I have closed the imaginary circle between manipulated and non-manipulated photography. However, STILL LIVES did not include working with a figure but a prop, light and composition.



Titulní strana publikace Reálovky, vydané vlastním nákladem RPFOTO, 2015

STILL LIVES I. are visual messages full of props and meanings, lit by artificial light, or rather counter-light as in the majority of cases transparent models were used. This cycle achieves energetic, sometimes even graphical effect.

STILL LIVES II. are lit up by considerably softer daylight. This light in combination with black and white scale achieves a picturesque chiaroscuro-like effect of the image.

WHITE STILL LIVES represents the journey from maximum fullness to maximum shortcut and simplicity. On a backlit diffusive plate with studio flash lighting, shining without shadows, the visual impression of objects "floating in the space" or rather outside of space, is achieved. I work here with a considerably changing scale and so the final (manually made) enlargements are often bigger than one metre per one metre. These photos count as macrophotography enlargements because the used props are only a few centimetres big in real life. Pictorial factuality and minimal morphology used here in some places, borders on symbol or pictogram. PhDr. Jiří Machalický said about STILL LIVES: "*With Prekop we encounter a contrasting combination of natural and technical elements. Every still life also has its own clearly formulated content expressed by gentle metaphors. Postmodern thinking is present here to a degree, allowing for connection between different impulses from past, present, reality and area of art in a coherent stream of thoughts.*"



Z cyklu Aranže / Stopař, bromostříbrné zvětšeniny, 50x60 cm, 1994

The favourite part of Still lives for viewers is without any doubt FLOWERS. (They are like a reward for the viewers).

STILL LIVES are composed of subgroups DIPTYCHS / IMPRINTS and also TRILOGY. These are economical in the way of expression but rich in the way of composition, they are recorded from frontal top view: "*Set Trilogy has a strange meaning. Three similar but every time differently expressed geometric shapes (circle, line, rectangle) can be found in this set. These are complemented by other layers*

of meaning, referring to personal memories and relationships. The author reached here the extreme moderation of expression when he achieves a perfectly balanced composition using the found elements." Jiří Machalický

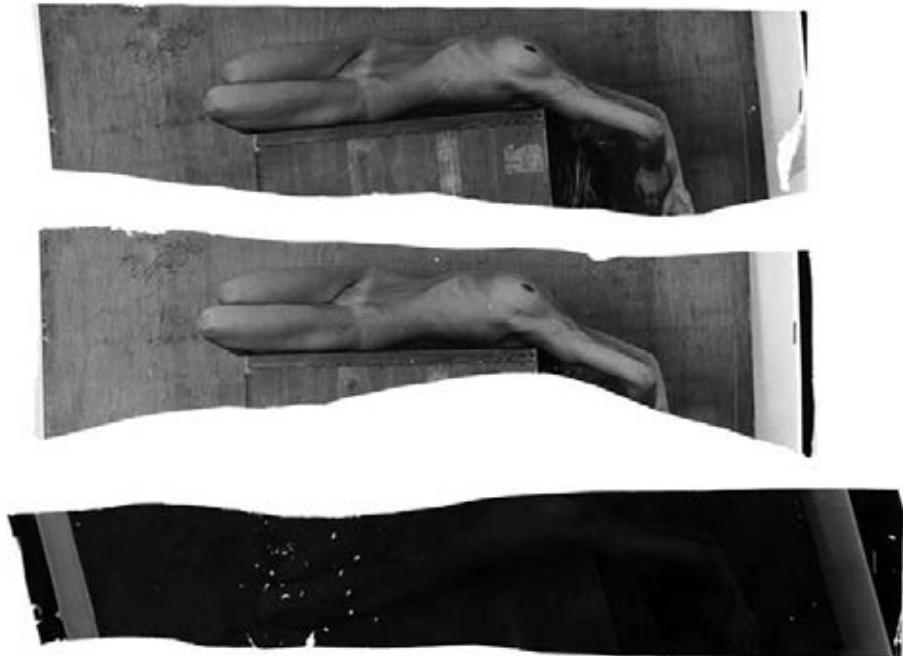
LIGHT AND COSMOS, presently a work in progress, is a separate chapter of Still Lives. The light that was a building material of photos is now becoming the object itself. The tool becomes the main actor. The light as the carrier of important formal and content meanings. The light is a life-giving charm. Triptychs: Black circle, Grey circle, White circle.

Cycle Cosmos is a continuation of Light. Cycle Cosmos consists of photograms, without the use of a negative, mechanically created in presence of light and chemicals, sometimes even without them. Another phase of descending to the roots of the medium. The light, cosmos or space, are unreproducible original. Black and white circles.

NEW FIGURES is a return to figure photography after two decades. This set is built on studio figure photography combining the female figure staged in a scene with the elements of large-scale still lives. This set closes another imaginary circle connecting Still Life and Staging. It is for me a return to figure work after two decades, however, with all the experiences from creating compositions for still lives.

We can't omit sets that elude connectivity of individual cycles: it is the aforementioned set THE BEST OF ANONYMOUS (exhibition „Nalezené filmy“ – *Found films* – in Prague City Gallery – The House of Photography in 1994, curator: Anna Fárová). This set was from a great part created in tandem with an artist and performer Peter Kalmus. It is a project based on the principle of pictorial appropriation, recycling, or rather resurrecting authentic human stories and fates condemned to oblivion.

SCRAPYARD is an experimental work in progress that has not been shown yet. In the form of a collage, I make good use of my proximity to adjacent mediums, archiving and subsequent use of the found material, working with garbage and long-term sympathies towards pop-art.



Flying torso, z cyklu Nové figury, koláž bromostříbrných fotografií, 50x60 cm, 2014

APPLIED PHOTOGRAPHY

This paper does not give me enough space for analysis of my applied work, just a brief summary.

The most important place in it is occupied by my long-term interest in family relationships, life and work of Andy Warhol, that culminated after more than 20-year-long collection of material in publishing a book **Andy Warhol and Czechoslovakia** in the publishing house Arbor vitae in 2011 (Czech-Slovak and English language version).

Another longterm project was also my cooperation with the film studio Barrandov (the 90s and 2000s), that resulted in the edition of a publication "Location Guide / Czech Republic / Slovakia / Prague / Barrandov". I not only took photos for this book wit Vasil Stankebut I also created its overall visual concept and graphical layout.

On the same principle: photographic work plus model production, is based my cooperation with an urban district of Prague 3 when publishing the publishing series of books about architecture on its territory (Church of the Holy Heart of Jesus, Goods Railway station in Žižkov, General Pension Institute / House of the Trade Union, Courtyard balcony houses of Žižkov, Town Hall in Žižkov and this year, Sacral architecture of Prague 3).

My longterm cooperation with Gallery of Benedikt Rejt in Louny and its director PhDr. Alice Štefančíková is also important.



Obálky fotografických publikací o architektuře na území Prahy 3, grafická úprava R. Prekop

EDUCATIONAL PRACTICE

None of these experiences I leave for myself, I share them and pass them on within my educational practice. I started to work externally at FAMU at the Department of Photography instead of Prof. Miroslav Vojtěchovský, where I taught the optional subject Autonomous Photography since 1993. Since 2002 up to the present, I have been working here as an internal teacher and studio head. Furthermore, I teach the subject Photo in a studio II. – Face and body. As the title of the subject suggests, it deals with studio portrait and figural photography. It concerns technical, aesthetical and also content and creative management of the issue of human anatomy depiction from the technical as well as artistic point of view. This two-semestral project is divided into an obligatory (technical) part and free (creative) one. The obligatory part is done on the medium format by analogue black and white negative-positive process. In the free part, the form



Plakát ke skupinové výstavě studentů v Galerii 4. Cheb, 2005, grafický návrh Viktor Tuček

and technique are arbitrary. In the final output in form of a book, these two parts ideally create a balanced unit. These books and their concept repeatedly provoke an extraordinary response at home and in the world too (last year at the exhibition of books in the gallery Photographer in Školská Street in Prague, and especially at the presentation of Art Universities in Paris).

The Studio of Experimental and Studio Photography led by me at FAMU, gathers students working without genre, technical, style or formal limitations, across the whole photographic (and partly also audio-visual) medium as a whole and leads them towards authentic creative self-expression. Based on an inner “attunement to the same wavelength”, the dialogue between the teacher and his student leads into an actual creative output as a result of the whole process.

We carry out the individual assignments that are not unchanging but respond to "the spirit of the days". The last years' topics were, for example, Illustration, Intervention in the public space, Light, Therapy, this winter semester it was Holiness and in summer semester Holy and Profane.

The assignment is our common task, common research, common but individually carried out elaboration of the task. I do not present my student a final opinion, prefabricated truth but I open a territory, common space for research, thinking, exploration. I ask questions which we search the answers to. Then we try to define them in a creative way.

Exploration of the given issue is going on by lighting the problem from different points of view. Figuratively we could say that it is like exploring a three-dimensional object in the darkness, that we illuminate always from a different side. The illuminated, as well as the dark side and the cast shadow, will appear different for us from every observation angle. Each student then chooses his point of view he will use to elaborate the assignment. The one that is the closest to his personality and nature.

CONCLUSION/ CONTEXT

My educational practice combines and summarizes my experience from applied as well as free work. I combine my skills from the field of portrait and figure studio photograph on one hand and 37 years of creative practice in the field of free creative photography on the other hand. Manipulated and the non-manipulated attitude combine there, the visual tendency with a concept. In the context of the present photography trends, it is an enlightenment on the development of the photography of the last decades. This approach is the part of the synthetic or synthesizing tendency when the individual creative methods are come together and blend across the medium. It is a direction where the boundaries between the art and documentary, multimedia, conceptual or other form of expression. In this way, the message itself could be accepted. We could use the term of imaginative photography here, where the message and narration are accentuated focusing on the adequate visual quality of the work.

Dr Václav Macek (1952) writes in the preface to my first monography *Hitchhiker* (*publishing house, Osveta Martin 1995*) in the chapter called "About he lost unity":

.... the problem of unity as a significant question of art (and life) ... Prekop replaces the contrast, the principle of either...or, by symbiosis, the principle of both options. As a result, he gets a pictorial factuality or factual pictorialism, a concept that is innerly contradictory but in Prekop's work, it appears to be functional. A paradoxical term of the abstract realism or realistic abstraction occurs... His connection of the unconnectable, tall with the low one, festive with the common one serves the breaking of the artificial barriers. So what results from Prekop's integration as a central issue of his poetics? Firstly, I found here the development of Teige's idea that: "...there is a certain spiritual point where the life and the death, reality and imagination, past and the future, the communicable and the incommunicable, the high and the low, ceases to be understood as mutually contradictory". It follows that Rudo Prekop is an author who tries to cancel the boundaries rather than exceed them. Regardless of the fact if the boundaries are built within the art traditions or between art and reality. To restore the lost unity of human existence. For Prekop, that is a dignified aim the art should serve."

Yes, the central topic of my life and work is an effort to find and achieve integrity and form, emotionality and rationality, sense and heart, body and the soul. I consider the implementation of this task, this process of searching and finding to be my own leitmotiv and my mission.

www.rudoprekop.cz

SPECIAL ACKNOWLEDGEMENT TO:

Milota Havránková, Štěpánka Šimlová, Alena Hlavinková, Alicia Štefančíková, Eva Matheová, Lucie Vidmar, Pavel Dias, Slavomír Dluhý, Pavel Takács, Tommy S. Takács, František "Čuňas" Stárek, Peter Kalmus, Konštantín "Sergej" Fecurka, Jozef Furman, Igor Hlavinka, bookshop Artforum Košice

SOURCES AND USED LITERATURE:

- Vydra, A.: „Život napísaný krvou“ (Life written by blood), Week 25, June 2016.
Plačák P.: „Pusť tam Nás“ (Let us in), *Babylon* 1/XXXV, April 2016.
Jašek, P.: „M. Strýko pod dohľadom Štátnej bezpečnosti“ (M. Strýko under supervision of the State Security, *Pamäť a dějiny* (Memory and History), March 2015.
Vodrážka, M.: „Marcel Strýko - Příběh radžajógového kněze košické Komunity“ (Marcel Strýko – Story of a Raja Yoga priest of Košice commune, *(Memory and History)*, March 2015.
Prekop, R.: *Zátišia (Still Lives) 1990–2015* [kat. výst.], Gallery of M. A. Bazovský, Trenčín 2015.
Zbojan, M.: *Košická moderna (Košice modernism) (1919–1929)*, Society of Andy Warhol and Faculty of Arts in Prešov, 2013.
Štrauss, T.: *Moje Košice (My Košice)*. Kalligram, Bratislava 2012.
Prekop, R., Cihlář, M.: *Andy Warhol a Československo (Andy Warhol and Czechoslovakia)*. Arbor vitae, Praha 2011.
Stoilov, V.: *Anna Fárová / Dvě tváře (Two faces)*. TORST, Praha 2009.
Birgus, Vl.: *Ján Šmok* [kat. výst.], KANT, Praha 2000.
Macek, V.: *Slovenská imaginatívna fotografia 1981–1997 (Slovak imaginative photography 1981–1997)*. Fotofo, Bratislava 1998.
Prekop, R.: *Stopař (Hitchhiker)*. Osveta, Martin 1995.

DNI (nielen) FOTOGRAFIE V LEVICIACH 2022

15. ročník medzinárodného fotografického festivalu | 6. 5. - 31. 7. 2022

27. MÁJ

Vasil Stanko

8.00 prednáška s besedou, ŠUP L. Bielika,
Levice

Medzinárodná fotografická konferencia „Metamorfózy fotografie“

9.30 - 15.00 Hotel Golden Eagle, Levice

Slávnostné otvorenie festivalu

16.30 Synagóga Levice

Vasil Stanko / SK

Synagóga Levice

trvanie výstavy 6. 5. - 27. 5. 2022

Enikő Hodosy / HU

17.30 Tekovské múzeum Levice,
Nécseyho galéria

Jerzy Olek / PL

Tekovské múzeum Levice,
Dobóovský kaštieľ

Bogusław Michnik / PL

Tekovské múzeum Levice,
Dobóovský kaštieľ

trvanie výstav 6. 5. - 26. 6. 2022

28. MÁJ

Karel Cudlín / CZ a Peter Korček / SK

„Mestá bez nás“, raňajky v parku

9.00 Park M. R. Štefánika, Levice

trvanie výstav 6. 5. - 31. 7. 2022

Fotoklub Nitra pri KOS Nitra / SK

10.00 SC Dituria Levice

trvanie výstavy 6. 5. - 9. 6. 2022

Lajos Gombos / HU

12.00 Menora Saag Centrum Artis, Šahy

trvanie výstavy 6. 5. - 28. 5. 2022

3. JÚN

Karol Felix / SK výstava grafiky

17.00 Synagóga Levice

trvanie výstavy 3. 6. - 3. 7. 2022

o.z. Fotogravity

19.30 Kaviareň Na kus reči, Levice

trvanie výstavy 28. 5. - 28. 6. 2022

SPRIEVODNÉ PODUJATIA

18. MÁJ 19.00

Helmut Newton: Nehanebná krása

Filmové premietanie, v spolupráci

s filmovým klubom Otáznik

Kino Junior, Levice

3. JÚN 20.00

Gabo Antal: Magický Island

Cestovateľské premietanie

s gastronomickou ochutnávkou

Kaviareň Na kus reči, Levice

5. JÚN 13.00 - 16.00

Mokrý kolódiový proces

Staré fotografické techniky

nedeľný fotografický workshop

lektor Jozef Kucej

ŠUP L. Bielika, Levice

26. JÚN 13.00 - 16.00

Pseudo heliografia

nedeľný fotografický workshop

lektor Miloš Mozdík

ŠUP L. Bielika, Levice

viac info: fotogravity.blogspot.com

DAYS OF (not only) PHOTOGRAPHY IN LEVICE 2022

15th International Photography Festival / 6. 5. - 31. 7. 2022

27th MAY

ŠUP L. Bielika (Secondary Art School),
Levice

8.00 Vasil Stanko, lecture with a talk

Hotel Golden Eagle, Levice

9.30 – 15.00 International Photography Conference "Metamorphosis of Photography"

Synagogue in Levice

16.30 Festival opening ceremony

Vasil Stanko /SK

exhibition duration 6. 5. - 27. 5. 2022

Tekov Museum in Levice

17.30 **Enikő Hodosy** /HU, Nécsey Gallery

Jerzy Olek /PL, Dobó manor house

Bogusław Michnik /PL, Dobó manor house

exhibition duration 6. 5. - 31. 7. 2022

28th MAY

Park of M. R. Štefánik, Levice

9.00 Karel Cudlín /CZ and Peter Korček /SK, "Towns without us" breakfast in the park, exhibition duration 6. 5. - 31. 7. 2022

SC Dituria Levice

10.00 Fotoclub Nitra at KOS Nitra /SK

exhibition duration 6. 5. - 10. 6. 2022

Menora Saag Centrum Artis, Šahy

12.00 Lajos Gombos /HU

exhibition duration 3. 6. - 28. 5. 2022

3rd JUNE

Synagogue in Levice

17.00 Karol Felix /SK, graphic art exhibition

exhibition duration 3. 6. - 31. 7. 2022

19.30 O.z. Fotogravity

Café Na kus reči, Levice

exhibition duration 28. 5. - 28. 6. 2022

ACCOMPANYING EVENTS

18th MAY 19.00

Helmut Newton: The Bad and the Beautiful. Film projection, in cooperation with the film club Otázník, Junior cinema, Levice

3rd JUNE 20.00

20.00 Gabo Antal: Magical Iceland.

Traveller's projection with gastronomic tasting, Café Na kus reči, Levice

5th JUNE 13.00 - 16.00

Wet-collodion process

Sunday photography workshop

Old photographic techniques

instructor Jozef Kucej, ŠUP L. Bielika, Levice

26th JUNE 13.00 - 16.00

Pseudo heliography

Sunday photography workshop

instructor Miloš Mozdík, ŠUP L. Bielika, Levice

more info: ozfotogravity@gmail.com

Vydavateľ / Publisher
Regionálne osvetové stredisko v Leviciach / ROS

Zodpovedná / Responsible
Alžbeta Sádovská, ROS

Zostavila / Compiled By
Marta Kosmályová, ROS

Grafický Dizajn / Graphic Design
Roman Hrnčár, ROS

Foto na obálke / Cover page photo
Jerzy Olek / PL

Náklad / Printing
100 ks / pcs

Rok vydania / Year of publication
2022

ISBN 978-80-89781-35-5



roslevice.sk | /roslevice.sk