

# PRÍBUZNOSTI A ODLIŠNOSTI

## THE SIMILARITY AND DIFFERENTIATIONS

Jozef SEDLÁK

### ABSTRACT:

The paper supports the search of space for interpretation of a photographic image in the teaching process and specifies the typical features of the photography medium such as identity, identification of image, fiction in the reality of an image and personal story. The photography can be simultaneously perceived as a technical record of reality, as the production and exchange of the image meaning or as a unique personal story – intention of the author. The main aim of the article is to point to the clarity and ambiguity of the space of photography medium, which are very important to be defined and named in the teaching process. The presented text should be understood more like a logical coexistence of connections of described relations of the photography medium within arts, which inevitably interfere in similarities and differences. Sometimes they are even not able to understand each other. Anyway, they make up the basis of photography medium. My intention is the effort for legitimate and more existential thinking about the canon and exceptions emerging from the interpretation of photographic image, which in this case presents the principle of uniqueness and which is characterized by the space of story's emotion.

### KEY WORDS:

medium of photography, interpretation, fiction, reality, personal story, artefact, identity, identification

## Príbuznosti a odlišnosti

Text „Príbuznosti a odlišnosti“ má skôr charakter eseje, ktorý má podporiť nachádzanie priestoru pre interpretáciu fotografického obrazu v pedagogickom procese a vymedziť pre médium fotografie typické znaky, charakteristiky a parametre. Fotografia je historicky prísne selektívne médium, ktoré okrem princípu reprodukcie prisudzuje realite jej vlastný – reverzný systém fotogenickosti, vnímaný cez jednotlivé segmenty obrazu, ako sú znaky, artefakty, ikonografia. Dôležitou otázkou je definovanie objednávky zo strany autora na významy a intencie zahrnuté v produkte diela. Východiskom pri výskume interpretácie obrazu sa stal vzájomný prienik obrazových ukážok výtvarných diel od rôznych autorov, ktoré buď významovo, časovo, alebo tematicky tvorili kompaktné celky a zmysluplný materiál pre komparáciu. Pre interpretáciu obrazu sú významné tie zdroje, ktorými je fotografia schopná paralelne reflektovať vývoj vizuálnych teórií, pozíciu reality ako vstupnej brány do ilúzie, prepájanie technológií, ale aj identifikáciu autora v osobnom príbehu. Z tohto aspektu je zmyslom štúdie poukázať na jednoznačnosť a nejednoznačnosť priestoru foto-



doc. MgA. Jozef Sedlák  
Katedra umeleckej komunikácie  
Fakulta masmediálnej komunikácie UCM v Trnave  
Námestie J. Herdu 2  
917 01 Trnava  
Slovenská republika  
sedlak.jozef@post.sk

Jozef Sedlák (1958) vyštudoval odbor umeleckej fotografie na filmovej fakulte Akadémie muzických umení v Prahe. V súčasnosti pôsobí ako interný pedagóg na Katedre umeleckej komunikácie FMK UCM v Trnave. Externe pôsobí na Katedre fotografie a nových médií na VŠVU v Bratislave. V rámci vedeckovýskumného zamerania sa venuje okrem pedagogickej činnosti aj umeleckej a výstavnej činnosti v oblasti inscenovanej, dokumentárnej a konceptuálnej fotografie. Individuálne a kolektívne vystavoval v štátoch Česko, Rakúsko, Maďarsko, Nemecko, Taliansko, Anglicko, Švédsko, Grécko, Francúzsko, Poľsko, Rusko, Japonsko, USA. Knižné publikácie: Jozef Sedlák (Osveta Martin, 1996), Karneval (Fotofo Bratislava, 1999), Obec Božia (Fotofo Bratislava, 2000). V rokoch 2010 a 2011 bol spoluriešiteľom projektu KEGA MŠ SR s názvom Fotografia a video ako program komunikácie s časom, ľuďmi, vecami a zostavovateľom knižnej publikácie s názvom Fotografia program komunikácie.

grafie, ktorý je podstatný v pedagogickom procese analyzovať a skúmať. Jednoznačnosť reprezentujúcu skôr encyklopedický výskum aplikovanej formy fotografie, nejednoznačnosť vychádzajúcu skôr z kontextového uvažovania o vývoji umenia a fotografie. Obe zložky spoločne reflektujú súčasné pohyby a smerovanie edukácie a odbornej diskusie.<sup>1</sup> Tendencie prísne katalogizovať fotografiu ako technický, obrazový alebo obsahový protokol paradoxne indikujú priestor za hranicou tohto delenia. Postupne nachádzané príbuznosti a odlišnosti odkazujú na hlbší a komplikovanejší svet interpretácie diela. Fotografiu môžeme vnímať súčasne, ako technický protokol reality, ako tvorbu a výmenu obrazových významov alebo ako jedinečný osobný a sociálny priestor autora. V súvislosti so spomenutou štruktúrou média fotografie hovoríme o troch základných zložkách média fotografie – technickej (technologickkej), vizuálnej (obrazovej), obsahovej (ideovej), ktoré reflektujú na spôsob a možnosti uspokojivej interpretácie.<sup>2</sup>

## Identita a identifikácia (Woodman, Sitnik, Rónai, Sedlák)

Fotografie Francesky Woodmanovej, Doroty Sitnikovej, Petra Rónaia a Jozefa Sedláka sú koncepty príbuzné skladbou obrazu, primárneho prekrývania reálnej tváre, smerujúce k ikonickému vyjadreniu, novej náhradnej identity.

Woodmanovej multiplikačná metóda klonovania vlastnej tváre je odkazom na hlbkovú existencionálnu psychohygienu nasmerovanú k sebe samej. Nahé telo odkazuje na problém sexuality. Woodmanová konštruuje svoje scény cez rôzne úrovne realít, vymazaním a prekrytím fyzickej prítomnosti. Vytvára krehkú hranicu medzi tradičnou identitou ženy a novým prežívaním feminizmu. Prekrytím tváre vyvodzuje existenčný záujem o kultúrny model ženy, podporený osobným výskumom vlastného tela a sexuality.

Woodmanová fotografuje svoje telo a tvár v devastovaných priestoroch so silnou poetikou opustenosti a samoty. Sú to autorecyklačné stretnutia medzi sebou a zvyškom sveta, komunikačný model, v ktorom hľadá skôr novú totožnosť než identifikáciu fyzického portréru. Woodmanovej poslanstvo je svedectvom o nečakanom subjektívnom a vnútornom utrpení sponybnujúcom identitu. Otvára svet a vzťahy autora, výtvarného diela, čo v skutočnosti výtvarné dielo sociálne činí, čiže sociálny a personálny status identity autora a výtvarného produktu.



1 David Carier v knihe O princípoch umenia relativizuje strašidlo a mor dekonštrukcie, postštrukturalizmu, ktoré obchádza umenie. Je presvedčený, že relativita interpretácie a presvedčenie, že v komplexnom výtvarnom diele neexistuje nič, čo je fixné, dopredu daný význam, ktorý nie je možné v úplnosti rekonštruovať však neznamená, že vo výklade diela je možné čokoľvek. Uspokojivá interpretácia neusiluje o „pravdu“, musí však byť originálna, pravdepodobná a odpovedajúca faktom. Meradlom tejto hodnoty je prijateľnosť – všeobecný konsenzus vedeckej komunity.

2 Podľa Davida Wootersa, editora a dlhoročného archívára v Estman House, môže mať škatulkovanie obrázkov do jednotlivých zložiek pomocou slov a pojmov na ne väčší vplyv než sám obraz, pretože potom ich môžeme vnímať skôr ako zhuk substancií než ako zbierku fotografií. Fotografiu prirovnáva skôr k orákulu než k inventárnemu zoznamu. Najväčším prekvapením pre kontakt s médiami fotografie je, že nikdy dopredu nevieme, ktorá otázka pri interpretácii alebo archivácii ju predchádza. Ako príklad uvádza kultúru fotografii od Timothyho O'Sullivanu „ktorá včera slúžila k názornej prezentácii techniky albumínovej tlače, v súčasnosti môže byť hodnotená ako autorský koncept – intencia a zajtra môže ilustrovať obraz typickej žánrovej fotografie tradičnej americkej krajiny.“ Zaujímavý je tiež argument francúzskeho epistemológa Georga Canguilhema, ktorý navrhuje pracovať s pojmom tak, že pristúpime na premenlivosť jeho rozsahu a chápania, vyvoláme ho z jeho pôvodnej oblasti a pripustíme jeho zovšeobecnenie na základe jeho výnimočných črt.

Sitnikovej obraz ženy je viac syntetizujúci, nesie v sebe skôr odkaz na gombrichovský model interpretácie. Je to esencionalný odkaz tradičného kánonu univerzálnych hodnôt, vizuálneho poriadku a normatívu niečoho, čo definuje a zjednocuje rozdielnosť identít. Sitniková je zmiernivejšia a nachádza svoj priestor v analýze vzťahov zámeny identity muža a ženy. Nezdôrazňuje sexualitu, ale v čistej inscenovanej a vážnej estetike gesta tiel odkazuje na fotografickú neofiguráciu 80. rokov.

Vizuálne stratégie prekrývania tváre mapujú nielen vnútorný svet autoriek, ale z hľadiska horizontu času aj prebiehajúci aktuálny stav identity a identifikácie spoločnosti.<sup>3</sup> Iný charakter majú príbuznosti a odlišnosti v konceptuálnom diele Petra Rónaia a Jozefa Sedláka. Prekrývanie tváre upozorňuje skôr na cirkuláciu problémov definovaných konzervovaním a identifikáciou daného politického systému hodnôt. V predkladaných ukázkach zaznieva moment univerzálnějších súvislostí interpretácie, tak isto politické kontexty statusu autora, čo výtvarné dielo znamená, kde sa po vzniku nachádza a čo sociálne činí.

Súvislosti prekrývania – odkrývania osobnej a spoločenskej identity poukazujú nielen na časovú odlišnosť v koncepte. Rónaiovo dielo 1+1=3 vyjadruje formou ironizácie a sebaidentifikácie podstatné politicko-kultúrne zmeny, prítomnosť porevolučného postmoderného myslenia. V jeho prípade ide skôr o konceptuálny apel zvyrazniť tento zlom a nadviazať na prerušenú kontinuitu s výtvarnými tendenciami postmoderného kánonu.

Rónaiovo prekrytie tváre reprodukcie reprodukciou naplnia tragikomický apel a kontext hry na odkrývanie a sebareflexiu. Autor jasne vyznáva konceptuálny rozmer tvorby, princíp post fotografie a aproprácie, ktoré sú typické pre postmoderné hry eklektického spájania a pluralizmu. Tak isto objednávka a sociologické východiská poukazujú skôr na odkaz popartu a otvorenej hry s konvenciami.



Sedlákovo projekt kolektívneho zjednotenia vznikol v rokoch 1986 – 1987 v Štátnych reštaurátorských ateliéroch ako ironizujúci odkaz skupinovej terapie „reštaurovania“ starej identity na novú. Zachytáva pracovníkov štátnej inštitúcie v reálnom pracovnom čase. Prekrývanie, zahmlievanie a vizuálna cenzúra sa odohrávala v mentalite kultúrno-politického diktátu, ktorý predstavovala oficiálna línia propagandy. Synonymom prekrytia sa stalo obmedzovanie a potlačanie slobodného a individuálneho prežívania osobnej identity vo verejnom priestore a identifikácie sa s klamlivou predstavou tohto priestoru. Postavy kolegov reprezentujú skôr príbuznosť a odlišnosť náhradnej existencie. Uniformita skupinového portréru predpokladá rozdielnosť hodnotových vzťahov komunity s mierou konformnosti s obrazmi prezentovanými propagandou. Podstatný sa stal systém skrytých významov, vychádzajúci zo strohého dokumentu a zámeny ľudskej identity tváre. Identita predstavovala problém zažívanej cenzúry, ktorej cieľom nebolo ukazovať, ale posudzovať a triediť existujúce obrazy spoločnosti, strážiť demarkačnú líniu medzi ideologicky vhodným a nevhodným obsahom a odstraňovať z obehu pochybné alebo inak nevhodné produkty umenia.

3 Príbuznosť a odlišnosť Woodmanovej a Sitnikovej je jednoznačne diferencovaná časovým úsekom vzniku jednotlivých fotografií. Woodmanovej fotografia vznikla v rozmedzí 70. rokov 20. storočia. Woodmanová vo veku nedožitých 22 rokov 19. januára 1981 v New Yorku spáchala samovraždu. Dorota Sitniková je mladá autorka narodená v roku 1981 v Poľsku. Fotografie vznikli v období po roku 2006. Vo všetkých vybraných ukázkach sublimujú názory Ernsta Gombricha, T. J. Clarka i Davida Cariera. Podľa Gombricha obraz (fotografia) jednoznačne znamená to, čo autor subjektívne zamýšľa a povinnosťou interpreta je túto intenciu odhaliť. Gombrichovo postavenie a poňatie autorovej intencie vychádza z projekcie umenia ako subjektu celistvej, nadčasovej entity, založenej na určitej všeobecnej ľudskej, univerzálnej podstate – identite. Cieľom a zmyslom interpretácie je odkrytie a reštaurovanie zámeru autora ako mentálneho stavu mysle. Iný spôsob hľadania významu diel doplnia T. J. Clark, ktorý píše o obchádzaní sociálnych súvislostí, z ktorých autor vychádza, a v ktorých sa autor a dielo nachádza po vzniku diela. V jeho schéme sa stal podstatným spoločný presun primárneho záujmu od problému, čo výtvarné dielo znamená, k tomu, čo sociálne činí. David Carier obhajuje pluralitu v programe, kde význam diela nie je celistvou, vopred danou entitou, ale ničím, čo sa utvára až v procese interpretácie, kde subjektivita diváka a interpreta zohrávajú určitú úlohu práve tak ako pôvodná hodnota intencie autora.



## Ilúzia v realite (Adams, Morimura, Klein, Abramovič, Neshat, Sedlák)

Fotografia je špecifická a výnimočná tým, že je schopná meniť a transformovať realitu na symbolickú realitu, ilúziu, sen. Proces sprítomňovania reality a fikcie vnímame s rôznou intenzitou a pri rôznych situáciách odlišne. Tento pohyb vizuálne formuloval už Eugène Atget a v neskoršom období iniciatíva surrealistov, ktorí prirovnali charakter fotografie k princípu spojených nádob. V mechanickom a náhodnom prepise a prelievaní reality vyznávali silné prepojenie skutočnosti a prízrakov ilúzie. Súčasný obraz fotografie je pre verejnosť natoľko dôveryhodný, že spôsobuje inverziu výkladu reality, modifikuje ju a sponchýbňuje vnímanie významov podľa vzťahov, situácií a okolností.

V súvislosti s humanistickým dokumentom Henryho Cartiera Bresonna hovoríme o neopakovateľnosti okamihu, do ktorého je fixovaný krátkym časom celý príbeh pravdy. Bresonn transcendentuje pravdu okamihu, ktorá sa viac nemusí opakovať. Túto nezvratnosť času teoreticky formulovaných princípov o opakovateľnosti a neopakovateľnosti okamihu zdôvodňuje princíp vzťahu reality a ilúzie.<sup>4</sup>

Signifikantným príkladom je artefakt zbrane na fotografiách od Eddieho Adama, Yasumasa Morimuru, Wiliama Kleina, Maríny Abramovič, Shirin Neshat a Jozefa Sedláka. Otázka komparácie, akú príbuznosť má zbraň v realnej rovine alebo v rovine symbolu, nám potvrdzuje záber popravy príslušníka Vietkongu šéfom juhovietnamskej polície (Adams). Na druhej strane je tu otázka, akú príbuznosť alebo odlišnosť predstavuje zbraň ako fiktívna rekonštrukcia udalosti (Morimura) alebo ako nevinná detská hračka (Klein, Sedlák).

Scéna exekúcie od Eddieho Adama nereprezentuje len symbol krutosti vietnamskej vojny a polarizáciu americkej spoločnosti. Záber indikuje spomínanú líniu prelievania realít a následky, aké v danom momente zachytený akt popravy sociálne a politicky spôsobil. Magická príťažlivosť záberu šokuje dokonalým fotorealizmom. Moment expozície transcendentuje záznam popravy a čas expozície je zároveň ilúziou, ktorá dokáže zastaviť nezvratnosť smrti.<sup>5</sup>

4 David Freedberg všeobecne potvrdzuje skúsenosť s prienikom reality a ilúzie. Reagovať na maľbu, sochu, resp. fotografiu „ako by“ boli skutočné, to znamená niečo úplne iné než reagovať na realitu, ktorá je skutočná. Každý obraz dokáže zábraky, je schopný nás doviest k ilúziám a neopakovateľnosti tým, že zosobňuje realitu a nie je záračný len preto, že je niečím iným, ale pre to, čo predstavuje. V knihe Sila obrazu podobne konštatuje, že obrazy majú omnoho väčšiu a silnejšiu moc vo vytváraní ilúzií než sa všeobecne pripúšťa. Roland Barthes komentuje obraz reality, keď hovorí o schopnosti fotografie transcendovať fyzický obraz, pričom priznáva fotografii zvláštnu vlastnosť – okamihom stlačenia spúšte dať život mŕtvym veciam a všetkému, čo pominulo. Bytosť či vec, ktoré existujú alebo existujú niekde inde, sú zrazu prítomné a my nevieme príčinu a dôvod. Barthes priamo v prieniku do priestoru asociácií a ilúzií prisudzoval fotografii transcendentálnu vlastnosť. Fotografia, na ktorej bola podobnená jeho matka, mu ju vracala v spomienkach natoľko späť, že znovu a znovu oživala. Realita vyobrazenej matky na fotografii, sponchýbovala asociácie a ilúziu obrazu matky len dovtedy, kým realne žila. Autentickejšou, reálnejšou a nekonečne uchopiteľnejšou a preukázateľnejšou sa stala fotografia v momente smrti. Barthes hovorí, že „fotografia nie je spomienkou na minulosť. To, čím na mňa vplýva, nezáleží len od toho, že obnovuje čosi zrušeného (časom a vzdialenosťou), ale v tom, že dosvedčuje: to, čo vidím sa skutočne stalo a existuje.“

5 Samotný Eddie Adams v rozhovore pre médiá na konci života priznal, že fotografie môžu klamať i bez manipulácie: „Sú len polopravdivé.“ Potvrdil, že v okamihu stlačenia spúšte zabil v tom istom momente dvakrát. Sám hovorí: „Na mojej fotografii zomreli dvaja ľudia. Ten, ktorý dostal guľku a generál Nguyen Ngoc Loan. Generál zabil príslušníka Vietkongu a ja som zabil generála svojím fotoaparátom.“ Generál Loan zomrel v roku 1998 ako 67-ročný na rakovinu. Eddie Adams sa mu po smrti verejne ospravedlnil: „Fotografia je stále najsilnejšou zbraňou na svete; tá fotografia mu zničila život – prepáč.“ Až neskôr sa medializovali informácie, že zastrelený Nguyen Van Lem bol kapitánom teroristickej bunky a členom komanda Vietkongu, ktoré vyvraždiло rodinu generálovho podriadeného. Eddie Adams zomrel v roku 2004.



Yasumasa Morimura pri aproprácii Adamsovej scény v koncepte autoportrétu premieňa tragický okamih reality na hru krutej ilúzie. Napriek primárnej funkcii záberu pre agentúrny servis, ktorého podstatou je utvrdzovať a priamo dokazovať pravdivosť situácie, Morimura stavia na opakovateľnosti klamu fiktívnym okamihom svojej smrti. Jeho rekvie sice nemusí predstierať vieru v realitu, no proces aproprácie a citácie funguje ako faktická antifráza, kde fikcia (niečo klamlivé) berie na seba zdanie pravdivého. Morimurovu hru irónie znepokojujúcej dekonštrukcie ikonických obrazov podporuje kánon zahmlievania a čistenia historických, kultúrnych, politických a geografických šošoviek, ktoré ponúkajú aj určitý druh obžaloby, ale aj zmierenia.



Wiliam Klein definuje hranicu reality a fikcie ako obraz podprahového násillia a straty nevinnosti, protikladu krásy, nežnosti a nepochopiteľného ohrozenia. Mestské prostredie s kompozíciou detí simuluje reálnu situáciu podobnú Adamsovej fotografii. V tomto prípade zbraň priloženú k spánku môžeme jednoznačne identifikovať ako zbraň, ktorá nevystrelí. Formálne uvoľnená a nevinná hra detí s nástrojom násillia sa mení na absurdný, klamlivý a ironizujúci svet dospelých a asociuje odvrátenú tvár reality smrti. Zbraň je v tomto prípade modifikátor irónie, naznačuje divákovi, že zachytenú realitu nemusí brať doslova ako pravdu, ale interpretáciu možného a ne-definovaného.



Sedlákov projekt s názvom Pohľadnice z New York City nesprítomňuje len militantnú inkulturáciu dospelých do sveta detí. Pohľadnice z New York City zobrazujú virtuálnu realitu počítačových hier, kde verné kópie automatických zbraní v rukách dospelých ľudí a detí identifikujú obraz zábavy ako súčasť ohrozenia života. Maso-

vosť kultúry počítačových automatov, nečakané konfrontácie vo virtuálnom priestore modulujú zbraň do trpkých, kruto ironizujúcich a existenciálnych rovín, kde princíp banálnej hry v závažnej miere určuje povahu interpretácie, konanie človeka, sociálne vzťahy a otázku normalnosti a nenormalnosti.<sup>6</sup>



Kontroverzne vnímame moc obrazu artefaktu zbrane na fotografiách Mariny Abramovičovej a Shirin Neshatovej. Zbrane sú súčasťou umenia – inscenovaného dokumentu, ktorý prispôsobuje vizuálnu zložku aktuálne interpretovanej historickej reality. Inscenovaná fotografia vždy spresňuje a systematizuje vzťahy, ktoré spájajú historické objekty (rekvizity, bytosti, miesta, udalosti a pod.) s udalosťami a skúsenosťami súčasného sveta.

Obe autorky príbuzne reagujú na artefakt zbrane, ale odlišne na kontext vojny a násilnia motivovaný katarznou snahou po materializácii ilúzie na nový ideál. V rámci inscenácie sa Abramovičová sústreďuje na kontrast nežnosti detského sveta, vyjadrený ružovou farbou paplónov s krutým symbolom artefaktu zbrane.



Neshatová uvažuje religióznejšie, keď zámerne komponuje zbraň v rámci všeobecného násilnia do tradícií a náboženského kánonu arabského sveta a koránu. Na rozdiel od predošlých ukážok autorky vytvárajú inscenovanú, zástupnú koncepciu obrazu smrti, ktorú následne dokumentujú. Artefakt zbrane nezobrazuje explicitne okamih smrti. Absurdita inscenácie a ťaživej poetiky divadla vytvára priestor ilúzie.

Realitu a fikciu odzrkadľuje rozhranie dvoch svetov. Jeden je inscenovaný svet ilúzie, druhý predstavuje svet skutočnosti. Obidva sú prepojené trpkou skúsenosťou z toho, čo sa stalo, a s otázkou, ako má umenie interpretovať tieto skutočnosti.

<sup>6</sup> Podľa Bergsona spočíva irónia v zobrazení a interpretovaní toho, čo by mohlo byť pri súčasnom predstieraní, že to je práve to, čo existuje. Sedlákove fotografie sú súčasťou rozsiahlejšej inštalácie, kde popri ukážke použitej v texte sú zábery z ulice New Yorku – Dvojčiek, ktoré so silným ironizujúcim podtextom predstavujú už len latentnú realitu pokoja, radosti a hry na bezpečnosť. Zábery vznikli v štáte New York tri mesiace pred útokom na dvojčiky. V súčasnosti autor prezentuje fotografie ako koncept inštalácie technológiou latentného procesu. Tzv. latentný obraz je skrytá zmena v citlivej vrstve fotografického materiálu (film, papier), vytvorená expozíciou. Na viditeľný obraz sa premieňa pri vyvolávaní alebo silnom nasvetlení. Latentný obraz sa skladá zo zhlukov striebra, tzv. zárodkov (4 až 50 atómov striebra), ktorých počet závisí od osvetlenia. Latentný obraz môže vzniknúť na povrchu alebo vo vnútri kryštálov bromidu strieborného – tzv. povrchový a vnútorný latentný obraz.



## Osobný príbeh (Orlan, Nachtwey, Bieberová)

Faktom každého hodnotenia fotografie je uchopenie estetických, obsahových a rovnako technologických kontextov diela. Toto uchopenie niečo potlačí alebo oslobodí prebieha medzi citlivosťou a osobnými pocitmi na jednej strane a intelektuálnymi vedomosťami na strane druhej.

Prepájanie a prekračovanie osobných hraníc sa môže stať surovým faktom – materiálom histórie, ktorý je odpútaný od etických, morálnych a náboženských záťaží, ktorý sa v skutočnosti maskuje prísne personálnou ideológiou a kultúrnou identitou a funkciou daného diela. Fotografie Orlan, Jamesa Nachtweya, Jodi Bieberovej prvoplánovo poukazujú na veľký kontrast okolností vzniku a interpretovaní funkcie diela autorom a médiami.<sup>7</sup>

Príbeh Orlan je natoľko búrlivý, že spochybňuje akékoľvek konvencie interpretačnej štruktúry. Carnal art, telesná modifikácia realizovaná súčasnou technológiou plastickej chirurgie, je status presahujúci hranice klasickej portrétnej fotografie. Funkciu portrétu nevnímame u Orlan len ako primárny produkt individuálneho (mýtizovaného) tvorca. Je to predovšetkým produkt špecifickej sociálnej situácie a osobného vzťahu k príbehu, ktorý sa vyvíja a niekam speje. Je to diskusia o zámene ontologickej identity tváre za fiktívnu, ironizujúci a spolitizovaný mýtus krásy so spoločensko-kritickým posolstvom. Orlan formou performansu a kontroverzných happeningov podstupuje riziko života a ochrnutia.



Vlastným osobným rozhodnutím kladie otázky nielen o motivácii a estetike zásahov do identity človeka, ale sebatransformáciou zneostrojuje hranice medzi osobným a verejným. Vizuálne a emocionálne silný protest umenia i narušený sociálny status spoločnosti analyzuje Orlan pompéznym a rituálnym sebaobetovaním.

<sup>7</sup> Samotný Freedberg upozorňuje na systém dvojplánového hodnotenia. Na jednej strane je to kumulácia interpretačných banalití masmédií a reakcia spoločnosti na predmetné zobrazenie. Na druhej strane je snaha pokúsiť sa o existenciálnejší a hlbší pohľad do vlastného vnútra a uvažovania o kánone a výnimkách. Stotožňuje sa s Barthesovým názorom o nutnosti demokratizovať tieto reakcie zobrazovania reality, či už patria do oblasti vysokého, nízkeho, primitívneho alebo moderného zobrazovania. Barthes potvrdzuje, že trvať len na jednom z týchto radikálnych rozporov by znamenalo odoprieť emóciám významné miesto v rámci vlastného spôsobu uvažovania o obrazoch a ich všeobecnej interpretácii. Podmienečne hovorí o dvoch pohľadoch, ak chceme uvažovať o správnej interpretácii fotografie. Je to princíp banality, ktorý predstavuje to, čo všetci vidia a poznajú, princíp jedinečnosti, ktorý vyplňa priestor banálnosti vážnosťou a dôležitosťou osobnej emócie, ktorá patrí len autorovi a prebieha v časovom priestore príbehu diela. Pri popisovaní média fotografie ju personifikuje ako osobu múdru a bláznivú. Fotografia je múdra, ak realizmus fotografie podlieha mentalite doby, temperovaný estetickými či empirickými zvyklosťami. A zasa bláznivá, ak je tento realizmus taký absolútny a originálny, že nemôže čeliť subjektívnej nepolapiteľnej realite emócií.

Na jednej strane poukazujú interpretačné východiská tvorby Orlan na úplne iné kultúrne a estetické vzťahy. Na druhej strane to, čo spája Orlan s fotografiami Jamesa Nachtweya, Jodi Bieberovej je prítomnosť hraničnej emocionality a vizuálne prerozprávania osobného príbehu odohrávajúceho sa v extrémnych životných kontextoch.

Fotografie nehovoria len o príčinnom fakte etiky plastickej chirurgie, ale aj o výtvarných prejavoch experimentujúcich s telom zdravým, chorým, zmrzačeným.<sup>8</sup> Podobným emocionálne silným ekvivalentom dopĺňujúcim interpretačný rámec problému „optickej hygieny“ a stotožnenia objektívu s etikou a morálkou sú fotografie Jamesa Nachtweya a Jodie Bieberovej. V oboch portrétoch prevláda skôr reportážny a informačný prístup. Z hľadiska estetiky predstavujú jednoduché až strohé zobrazenie človeka. Portréty sú komponované na neutrálnom pozadí s jednoduchým výrezom zdôrazňujúcim textúru poškodenej tváre.



Médiom fotografie zaznamenalo nič viac a nič menej, len skutkový stav, verný prepis reality človeka v núdzi, ktorý prežil hraničnú situáciu. Zábery mladého Hutua a afgánskej ženy boli vytvorené v nemocničnom prostredí po primárnom lekárskom ošetrovaní, ktorému predchádzal nedobrovoľný kontakt s hranicou smrti. To, čo vyvoláva silný emocionálny pohyb, sú výrazné jazvy a devastačné poruchy ľudskej tváre, transformované médiom fotografie na artefakty. V rovine metafory sú to vnútorné, duševné, psychické a sociálne jazvy osobného príbehu, prítomné v pohľadoch. Optický prepis krutého násilia vyjadruje dôležitú vlastnosť média fotografie, verifikovať svedectvo, kedy aj tá najkrutejšia pravda za určitých okolností môže nie byť estetická a etická hodnota na pozadí a v kontextoch osobného príbehu.

Na záver treba zdôrazniť úsilie výskumu štúdiu analyticky reagovať na to, ako jednotliví autori vizuálne formulujú podobné problémy v systéme média a ako médiom fotografie s týmito skutočnosťami odlišne nakladá. Prezentovaný text je tiež nutné vnímať viac ako logickú koexistenciu opísaných súvislostí média fotografie v rámci umenia, ktoré sa nevyhnutne obchádzajú v príbuznostiach a odlišnostiach, prirodzeným vývojom búrajú odborne vymedzené hranice, nedokážu si nikdy porozumieť, ale ktoré tvoria podstatu média fotografie.<sup>9</sup>

## LITERATÚRA:

ART IT: Interviews: Morimura, Y. Part 1. Part 2. (cit. 2010-04-26). Dostupné na: [http://www.art-it.asia/u/admin\\_interviews/L5abc3p0CszNPhXcYBTI?lang=en](http://www.art-it.asia/u/admin_interviews/L5abc3p0CszNPhXcYBTI?lang=en)

BARTHES, R.: Světla komora. Vysvětlivka k fotografii. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1994. 107 s. ISBN 80-7115-081-9.

<sup>8</sup> Paradoxne svoj pôvod necháva Orlan úmyselne zahmlený, kvôli lepšiemu zachovaniu anonymity osobného príbehu. Hovorí: „Som prvá umelkyňa, ktorá využíva plastickej chirurgii a pritom ju spreneverujem jej vlastnému cieľu. Svoje telo som darovala umeniu. Keď zomriem, chcem byť mumifikovaná a slúžiť umeniu naďalej.“ Ewa Żurakovská vo svojej štúdií Lékárstvo a umenie – úlohy sa obracajú reaguje na priestor morálky a etiky pri interpretácii, keď na problém carnal art a experimentu považujúceho ľudský organizmus len za stroj s vymeniteľnými súčiastkami alebo za anatomický atlas zbavený akéhokoľvek tabu, vytýka pochybný morálny status. Práve kánon etiky a morálky môže potláčať a determinovať priestor pre spomínanú pluralitu z hľadiska interpretácie významu umenia. S tým súvisí aj vyššie spomenutá Freebergova a Barthesova otázka „nízkeho a vysokého“, s obrazmi tzv. vysokej, nízkej kultúry, kde sa polemizuje pri obhajobe prísne personálnych východiskách s predmetom interpretácie ako jediného cieľa a sebaпроекcie autora z hľadiska etických a morálnych parametrov výtvarného diela.

<sup>9</sup> Sám Gombrich hovorí: „(...) pretože nie som relativista stále neverím v to, že každá generácia má svoje vlastné pravdy.“ V opozícii k iniciatívam zastúpených Gombrichom je východisko skupiny teoretikov zastúpených hlavne Michaelom Baxandalom, resp. T. J. Clarkom. Podľa ich názoru pri obhajobe humanistických východisk pozorujú skutočnosť, že stále menej autorov zdieľa názor v absolútnu transhistorickú pravdu interpretácie. Sponchybnujú aj funkciu tradičného kánonu univerzálnych hodnôt ako súboru normatívov niečoho, čo zjednocuje tvorcov, súčasné publikum a interpreta. Upozorňujú na cirkulujúci problém hodnôt a subjektivity interpreta umenia a tak isto na dôsledky dominantných interpretačných schém ikonografie. Nakoniec Roland Barthes komentuje vtipne podobné dôsledky a konsekvencie svojho hodnotenia slovami: „keď som začal hľadať podstatu obrazu fotografie, vždy som zistil, že dokážem hovoriť len o svojich názoroch.“

EBONY, D.: Marina Abramovic: An Interview. Art In America Magazine. 5 May 2009 : 1 – 4. Web. 18 Nov 2009

[www.idnes.cz/zpravy/Trpel-za-svuj-nazor-a-jeho-jizvy-pak-otocili-oci-sveta-k-besneni-ve-rwande](http://www.idnes.cz/zpravy/Trpel-za-svuj-nazor-a-jeho-jizvy-pak-otocili-oci-sveta-k-besneni-ve-rwande). (cit. 2010-07-18). Dostupné na: [http://zpravy.idnes.cz/trpel-za-svuj-nazor-a-jeho-jizvy-pak-otocily-oci-sveta-k-besneni-ve-rwande-11d-/zahranicni.aspx?c=A100717\\_200151\\_zahranicni\\_stf](http://zpravy.idnes.cz/trpel-za-svuj-nazor-a-jeho-jizvy-pak-otocily-oci-sveta-k-besneni-ve-rwande-11d-/zahranicni.aspx?c=A100717_200151_zahranicni_stf)

[www.idnes.cz/zpravy/Obrazem:World-Press-Photo-šokuje-Zvítězil-snímek-ženy-bez-nosu-a-uši](http://www.idnes.cz/zpravy/Obrazem:World-Press-Photo-šokuje-Zvítězil-snímek-ženy-bez-nosu-a-uši). (cit. 2011-02-11). Dostupné na: [http://kultura.idnes.cz/vysledky-world-press-photo-dfy-/vytvarne-umeni.aspx?c=A110211\\_111614\\_vytvarneum\\_ob](http://kultura.idnes.cz/vysledky-world-press-photo-dfy-/vytvarne-umeni.aspx?c=A110211_111614_vytvarneum_ob)

GERŽOVÁ, J. a kolektív: Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. století. 1. vyd. Bratislava: Profil, 1999. 320 s. ISBN 80-968283-0-4.

KESNER, L.: Vizuální teorie. Súčasná anglo-americká myšlienka o výtvarných dielach. 2. rozšírené vyd. Jinočany: H&H, 2005. 374 s. ISBN 80-7319-054-0.

MICHIGAN REFRAMING PHOTORAPHY: Morimura, Y. Dostupné na: <http://www.reframingphotography.com/content/yasumasa-morimura>

MORVAY, G. a kolektív: Fotolexikon. 1. vyd. Bratislava: Alfa, 1988. 416 s. ISBN 063-138-88 FOT

NACHTWEY, J.: Dostupné na: [www.jamesnachtwey.com/](http://www.jamesnachtwey.com/)

RÓNAI, P. – SEDLÁK, J.: Fotografia program komunikácie. 1. vyd. Trnava: FMK UCM v Trnave, 2011. 304 s. ISBN 978-80-8105-257-6.

Quarterly Review: Sheybani, S.: Women of Allah: A Conversation with Shirin Neshat. (cit. 1999-02-11). Dostupné na: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0038.207;rgn=main;view=text;xc=1;g=mqrq>

[www.sme.sk](http://www.sme.sk): Fotografiou roka je znetvorená žena. (cit.2011-02-11). Dostupné na:

<http://www.sme.sk/c/5762483/fotografiou-roka-je-znetvorena-zena.html#ixzz1DewfKOiq>

[www.sme.sk](http://www.sme.sk): World Press Photo 2010. (cit.2011-02-11). Dostupné na:

<http://www.sme.sk/c/5762541/world-press-photo-2010.html>

[www.sme.sk/spravy](http://www.sme.sk/spravy): Slávny vojnový fotograf James Nactwey: Plačem, ale fotografujem. (cit. 2003-22-11). Dostupné na:

<http://www.sme.sk/c/1176493/slavny-vojnovy-fotograf-james-nachtwey-placem-ale-fotografujem.html>

SZTOMKA, P.: Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. 245 s. ISBN 978-80-86429-77-9.

The George Estman House Collection: Dějiny fotografie. 1. vyd. Bratislava: Taschen/Slovart, 2010. 856 s. ISBN 978-80-7391-426-4.

The Iranian Art: The Gan and the Gaze. (cit.1997-08-12). Dostupné na: <http://www.iranian.com/Arts/Dec97/Neshat/index.html>

TOWNSEND, Ch.: Francesca Woodman. Phaidon Press Ltd. ISBN 9780714844305

## FOTOGRAFIE:

Obr. č. 1 – Francesca Woodman, Sebaklam, 1978

Obr. č. 2 – Dorota Sitnik, Hranice totožnosti, 2004 – 2008

Obr. č. 3 – Peter Rónai 1+1=3, 1991

Obr. č. 4 – Jozef Sedlák, Projekt kolektívneho zjednotenia, 1986 -87

Obr. č. 5 – Eddie Adams, Poprava príslušníka Vietkongu, 1968

Obr. č. 6 – Yasumasa Morimura, Vietnamská vojna, 1968 (1991)

Obr. č. 7 – Wiliem Klein, Zbraň I., 1955

Obr. č. 8 – Jozef Sedlák, The New York City I. 2001 – 2011

Obr. č. 9 – Jozef Sedlák, The New York City II. 2001 – 2011

Obr. č. 10 – Marina Abramovič, Deti a zbrane, Rodina III., 2008

Obr. č. 11 – Shirin Neshat, Alahove ženy, 1994

Obr. č. 12 – Orlan, Carnal Art, Seba transformácia, 1993 – 1997

Obr. č. 13 – James Nachtwey, Genocída v Rwande, 1994

Obr. č. 14 – Jodie Bieber, Afgánska ikona, 2010