Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Fotografie jako inspirace, nástroj a výrazový prostředek v tvorbě vybraných současných polských umělců po roce 2000

Bakalářská práce



Opava 2010

Krzysztof Kowalczyk

Fotografie jako inspirace, nástroj a výrazový prostředek v tvorbě vybraných současných polských umělců po roce 2000

Krzysztof Kowalczyk

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie



Opava 2010

Fotografie jako inspirace, nástroj a výrazový prostředek v tvorbě vybraných současných polských umělců po roce 2000

Photography as an inspiration, tool and means of expression in the works of selected Polish artists after the year 2000

Bakalářská teoretická práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Odb. as. Mgr. Jiři Siostrzonek Ph.D
Oponent: MgA. Tomáš Pospěch

Krzysztof Kowalczyk

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie



Opava 2010

Abstrakt:
Tato práce pojednává o vlivu fotografie na současné polské umění po roce 2000. Popsal jsem v ní příklady využití fotografie jako inspirace, nástroje a výrazového prostředku v tvorbě vybraných polských umělců v posledním desetiletí. Zaměřil jsem se na umělce mé generace (narození v 70. – 80. letech minulého století) a ty jejich projekty, v nichž je obzvláště patrné tvůrčí využití fotografie. Zkoumám vliv fotografie na různé oblasti tvůrčí aktivity – malířství, sochařství, koláž, fotomontáž, prostorové instalace.

Klíčová slova:
fotografie, umění, polské umění po roce 2000, kritické umění, malířství, sochařství, koláž, fotomontáž, inspirace, nástroj, výrazový prostředek, intermediální

Abstract:
This thesis presents the impact of photography on modern Polish art after the year 2000. I describe examples of the use of photography as an inspiration, tool and means of expression in the work of selected Polish artists in the last ten years. I focus on the artists of my generation (born in the 1970s and 1980s) and on those of their projects which clearly show a creative use of photography. I analyse the influence of photography on the various areas of creative activity: painting, sculpture, collage, photomontage, spacial installations.

Key words:
photography, art, Polish art after 2000, critical art, painting, sculpture, collage, photomontage, inspiration, tool, means of expression, intermedialny

Slezská univerzita v Opavě
F##???0
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Film, Television and Photographic
Forma: Combined
Obor/komb.: Creative Photography (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Mgr. KOWALCZYK Krzysztof	Kraszewskiego 8m6, 30-110 Kraków	F507639

TÉMA ČESKY:

T: Fotografie jako inspirace, nástroj a výrazový prostředek v tvorbě vybraných současných polských umělců po roce 2000

NÁZEV ANGLICKY:

T: Photography as an inspiration, tool and means of expression in the works of selected Polish artists after the year 2000

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jiří SIOSTRZONEK, Ph.D. - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Vliv fotografie na současné polské umění po roce 2000.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, M. (ed.): Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008.
BRAUCHITSCH, B.: Mała hisztoria fotografii. Warszawa: Cyklady, 2004.
BREWIŃSKA, M. (ed.): Wilhelm Sasnal - Lata walki. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007.
DRĄGOWSKA M., KURYŁEK D., TATAR E. M.: Krótka historia grupy ładnie. Kraków: Ha!Art, 2008.
FLEMMING, J., HONOUR H.: Historia sztuki świata. Warszawa: Arkady, 2002
GIESING, D., GAWLIK, G., MEYER, C.: Marcin Maciejowski. I Wanna Talk to You. Vienna: Galerie Meyer Kainer, 2007.
GROSENICK, U. (ed.): Art Now. Koln: Taschen, 2008.
MAZUR, A.: Historie fotografii w Polsce 1839?2009. Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010.
POPIELSKA-MICHALCZYK, J. (ed.): Tak jest ? Marcin Maciejowski. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2010.

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

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

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

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F507639 , 13.08.2010 13:35

Děkuji za odborné vedení předkládané práce odb. as. Mgr. Jiřímu Siostrzonkovi, Ph.D. Za neocenitelnou pomoc při překladu a cenné věcné připomínky děkuji Luďkovi Vaštovi. Děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie a mým kolegům za pomoc a inspiraci.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Opave, dne 5 září 2010

Krzysztof Kowalczyk

OBSAH

Úvod 8
1. Polské uměni po roce 2000 10
2. Malování snímků – fotografie a tvorba malířů ze skupiny Krásně 12
2.1 Wilhem Sasnal 12
2.2 Rafał Bujnowski 28
2.3 Marcin Maciejowski 36
3. Malířsko-fotografická iluze W. Gilewicze 48
4. Dva rozměry fotografie v sochách A. Baumgartové 56
5. Drůbežárna na letišti Okęcie – architektonické utopie Kobase Laksy 62
6. Bonnard zasílá pozdravy z ustroně aneb postmoderní koláž J. Dziaczkowskiego 69
7. Skenování prostoru v dílech A. Grzeszykowské a J. Smagy 78
8. „Kolekcjonismus" – archív v novém světle u M. Długosze 85
Závěr 94
Seznam použitých pramenů a literatury 96
Jmenný rejstřík 98

Úvod

Vynález fotografie v roce 1839 přinesl s sebou příslib splnění odvěkého snu lidstva dokonale věrně znázorňovat obraz skutečnosti. Fotografie se stala zrcadlem, v němž se svět mohl prohlížet v celé své složitosti, kráse i krutosti. Stala se ztělesněním touhy starověkých filozofů a generací tvůrců, aby mimeticky – čili přesně, ale také tvůrčím způsobem a synteticky – převést trojrozměrnou skutečnost do dvojrozměrného obrazu.

Fotografie se však nezastavila ve fázi naturalistického znázornění skutečnosti. Ukázala se být médiem neobyčejně plastickým a všestranným. Od svých prvopočátků až do dnešního dne se vyvinula do jednoho z nejvýznamnějších samostatných oborů umění. A ačkoliv stále ještě nenachází mezi obchodníky s uměním a sběrateli takové uznání jako jiné oblasti krásného umění, třeba malířství – ceny nejvýznačnějších fotografií jsou nadále mnohonásobně nižší než ceny malířských veleděl – tak je nutné si všimnout jejího obrovského vlivu na současné umění. Lze se dokonce odvážit tvrzení, že bez fotografie by vůbec nevznikla spousta průlomových děl či dokonce nových směrů. Nejenže se fotografie stala samostatnou plnoprávnou a integrální částí umění, ale navíc velmi často determinuje směry vývoje ostatních a je velmi nesnadné si představit současné umění bez využití fotografie.

Dnes umělci nefotografové fotografii berou jako pracovní nástroj, zdroj inspirace, bývá též interpretována pomocí rozličných technik, přenášena na další nosiče a obohacována o nové významy. Řada současných umělců stále u sebe nosí fotoaparát a zaznamenává si události nebo náměty, které se později mohou stát výchozím bodem pro umělecké činy nebo experimenty. Mnozí používají fotoaparát, aby si prostě dokumentovali své umělecké akce, ale jsou také tací, kteří pořádají happeningy, tvoří instalace nebo objekty pouze proto, aby je vyfotografovali a pak tyto záběry ukazovali v galerii jako konečná umělecká díla. Současné malíře, sochaře, divadelníky inspirují jak záběry známé, tak i náhodné, které mají dle předpokladu splňovat jednorázovou, čistě

praktickou funkci. Umělci používají vlastní materiály i práce jiných tvůrců. Rádi sahají po bulvárním tisku, čerpají ze světa reklamy a masové kultury, Internetu, soukromých alb s fotografiemi, archívů, hledají inspiraci v tom, co je amatérské, naivní, banální nebo nedokonalé. Není jim cizí ani využití fotografického média ke komentování reality, kritice současných politických a společenských jevů a dokonce k propagandě.

Tato práce se pokouší zachytit výše uvedené jevy v polském umění po roce 2000. Výběr mnou diskutovaných umělců a jejich prací je subjektivní, klade si za úkol ukázat co nejširší spektrum využití fotografie jako nástroje, zdroje inspirace a vyjadřovacího prostředku. Soustředil jsem se pouze na vybrané umělce a ty jejich projekty, které vystihují různorodost uplatnění fotografie v soudobém polském umění a které zapadají do hlavních proudů rozvoje umeni po roce 2000. Přestože „*v umění už všechno bylo*", snažím se představit a charakterizovat to, co je „svěží". Koncentruji se přitom zejména na to, jak tvůrci fotografii intermediálně využívají. Zajímá mne, jak fotografie vychází mimo ryze fotografický rámec a nachází své místo mezi dalšími prostředky uměleckého vyjádření – jak tvůrci fotografii zpracovávají, transponují a „ochočují". Jedním z kritérií výběru, která jsem přijal, byla generační příslušnost. Mnou představení umělci jsou většinou mí vrstevníci (generace narozená v 70. – 80. letech minulého století). Zajímá mne, jak vnímají svět a co pro ně fotografie znamená. Tato práce je pro mne příležitost zkonfrontovat můj pohled na fotografické médium s tím, jak ho chápou a využívají polští umělci mladé generace. Inspiroval jsem se názorem, který v 70. letech minulého století napsala Susan Sontagová: „*To, že [fotografie] oznamuje (a tvoří) nové ambice v umění, hraje významnější roli, než starý spor o to, zda [fotografie] umění je, nebo není. Fotografie má výjimečnou vlastnost změnit všechna svá témata na umělecká díla*."[1]

První část práce obsahuje krátkou charakteristiku polského umění po roce 2000, kdežto v druhé probírám tvorbu konkrétních umělců a k tomu vybraných prací a cyklů, při jejichž vzniku významnou roli hrálo fotografické médium. Značnou

1 SONTAG, S.: *O fotografii*. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 159.

pozornost věnuji malířství umělců skupiny Krásně (polsky grupa Ładnie), jelikož je mi obzvláště blízké. Velmi si ho vážím proto, že „je odtud", že je vytvářeno tady a teď a mohu se v něm prohlížet jako v zrcadle. Už více než deset let žiji v Krakově a zde žijí i všichni tři mnou popisovaní malíři ze skupiny Krásně. Jejich umění je blízké mé generaci a snad se lze odvážit teze, že je jeho hlasem.

1. Polské uměni po roce 2000

Polské umění po roce 2000 dokonale zapadá do nejnovějších světových proudů, přičemž není prostým napodobováním světových trendů ani sekundárním napodobováním děl umělců z jiných zemí. Nejnovější polské umění je na celém světě uznáváno pro svou svěžest, novátorství, univerzálnost a vysokou profesionální úroveň, polští tvůrci získávají mezinárodní ceny, získávají si srdce diváků, kritiků, sběratelů umění a berou útokem londýnské a newyorské galerie. Kritici jako Paweł Leszkowicz nebo Adam Mazur zaznamenávají v polském umění po roce 2000 „explozi" talentů.[2] Je však nutné jasně zdůraznit, že tato exploze by nenastala bez revolučních změn po roce 1989, které nejen že přinesly svobodu a uvolnily podnikavého ducha ve společnosti, ale přinesly polským umělcům také nové zdroje inspirace a možnosti tvůrčí aktivity. Aby bylo možné pochopit jevy v polském umění za posledních deset let, musíme si něco říci o zlomu, který se konal v Polsku po roce 1989.

Devadesátá léta v Polsku jsou dekádou tzv. kritického umění, které bylo odpovědí na prudké politické, hospodářské a společenské změny v první dekádě svobody. Na umělecké scéně tehdy dominovaly osobnosti jako Alicja Żebrowska (nar. 1956), Zbigniew Libera (nar. 1959), Grzegorz Klaman (nar. 1959), Artur Żmijewski (nar. 1966), Katarzyna Kozyrová (nar. 1963) nebo nejmladší z nich Dorota Nieznalska (nar. 1973). Pojem kritické umění se vztahuje na tvorbu, jež se *„s dosud nevídanou*

2 MAZUR, A.: Co właściwie sprawia... In BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, E. (ed.). *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008, s. 14.

otevřeností jala zpochybňovat právoplatnost přijatých společenských, kulturních a náboženských norem a ukazovala pokrytectví a represivní charakter. Tato tvorba artikulovaná pomocí velmi výrazných, občas přímo drastických prostředků, schválně narušovala tabuizované oblasti společenského života, aby diváky šokovala, vytrhla je z myšlenkového automatismu, aby ukázala, že to, co je samozřejmé, samozřejmé není a to, co je přirozené, je kulturní konstrukce." [3] Zdá se, že při zvážení složitosti proměn v posledním desetiletí 20. století v Polsku byla fáze „kritického umění" nutností. Avšak konec 90. let přinesl přesycení tímto jevem. Řada kritiků přijímá jako konec dominace kritického umění v Polsku rok 2000. Tehdy se na umělecké scéně objevila nová generace umělců narozená v 70. a 80. letech minulého století. V jejich tvorbě nastal přesun *„od heroické kritiky a nesouhlasu s kulturním statusem quo ke dvojznačnější hře s dominující kulturou s ironickým nadhledem"*.[4] Lze říci, že polské umění dospělo, uvolnilo se od svého nejsamozřejmějšího a dotěrného společenského a politického kontextu střední a východní Evropy a umělci, kritici i kurátoři, kteří dospívali již v nové epoše, byli na břemenech předchozích generací nezávislí. Nastala renesance malířství, fascinace popkulturou, obrázkovou civilizací, malým realismem, zájem o sféru banalit a každodennosti. U některých umělců – paradoxně také u těch narozených po roce 1980 – se dá zaznamenat resentiment vůči komunistické době. Když se na umělecké scéně na začátku 21. století objevila nová generace a nové trendy, neznamená to, že tím v Polsku skončilo kritické umění. V současnosti se kritické umění – a pro potřeby naší práce ji nazvěme „nové polské umění" – vyvíjelo paralelně, oběma se daří dobře a hranice mezi nimi se výrazně stírají. Ve své práci se soustřeďuji spíše na „postkritické" umění, tedy takové, které představuje odchod od typicky kritického pohledu 90. let.

3 SUCHAN, J.: Kilka uwag o pojęciach. In BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, E. (ed.). *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008, s. 12.

4 SUCHAN, J.: Kilka uwag o pojęciach. In BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, E. (ed.). *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008, s. 13.

Proto zde není proslulá *Pasja* od Doroty Nieznalské, fenomenální *Pozitivy* (Pozytywy) od Zbigniewa Libery ani *Olympie* (*Olimpia*) od Katarzyny Kozyrové.

2. Malování snímků – fotografie a tvorba malířů ze skupiny Krásně

Přímo symbolickým příkladem nového přístupu k umění po roce 2000 je činnost členů skupiny Krásně (polsky grupa Ładnie) založené v polovině 90. let Wilhelmem Sasnalem (nar. 1972), Rafałem Bujnowským (nar. 1974), Marcinem Maciejowským (nar. 1974), Markem Firkem (nar. 1958) a Józefem Tomczykem (nar. 1941).[5] Dnes se tvorba těchto umělců jako skupiny hodnotí hlavně v kategoriích hospodského happeningu. Nejvyšší uznání v Polsku i ve světě si získala malířská díla Sasnala, Bujnowského a Maciejowského vzniklá až po roce 2000, kdy už každý z nich šel vlastní cestou. Lze přímo hovořit o tom, že díky těmto umělcům se v Polsku obrodilo malířství. Originalita jejich tvorby vyplývá mj. z novátorského využití fotografie v tvůrčím procesu. Romana Schuler charakterizuje vliv fotografie na malířství takto: „*od té doby, kdy byla vynalezena fotografie (1839), se přijímá, že klasické malířství se stále více přiklání k malířství medializovanému. V důsledku jako námět ke zobrazení již neslouží živý model, ale jeho přítomnost nebo přímo viditelnou přírodu nahrazují reprodukce technické. Dnes se už nemaluje „face to face", nýbrž „face to copy*".[6]

2.1 Wilhem Sasnal

Lze nabýt dojmu, že Wilhelm Sasnal (nar. 1972) koná poutě s „vnitřním fotografickým přístrojem" a intuitivně zaznamenává vše, co vzbuzuje jeho citlivost

5 DRĄGOWSKA M., KURYŁEK, D., TATAR, E. M.: *Krótka historia grupy ładnie*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2008.

6 POPIELSKA-MICHALCZAK, J. (ed.): *Tak jest – Marcin Maciejowski*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie. 2010, s. 170.

a dodává nová témata do obrazu. Materiálem se někdy stávají věci nečekané, nevšední, jakoby téma bylo pouze podnětem či záminkou k vyprávění vlastních příběhů. V jeho malbách se jako ve snu objevují nejrůznější témata a předměty, avšak zbavené symbolického sdělení – krajinky, letadla, partyzáni, staré fotografie, kostely, historické postavy, díla jiných umělců. Obrazy, trochu už nemódní, se střídají s ikonami rozšířenými televizí, obrázkovými časopisy a Internetem. Když byl tázán, jak vypadá jeho tvůrčí proces, Sasnal uvádí jednoduchý příklad:

„Když jsem dnes jel autem, uviděl jsem vránu, která držela něco v zobáku. Pomyslel jsem si, že to, co vidím, má spoustu významů, ale nechci to pojmenovávat, zcela uzavírat. Nestačil jsem to vyfotit, tak jsem fotky s vránou hledal na Internetu. Našel jsem jich několik, z toho jednu podobnou tomu, co jsem viděl, a jednu zvláštní. To první spatření vrány funguje jako startér, neboť pak začínám pátrat, nacházím další věci. A nevím, kterým směrem se budu ubírat, ale cestou vždycky nacházím něco zajímavého. Do značné míry je to náhoda. Něco, co uznávám za hodné pozornosti, pochází z tušení, pocitů, intuice, nikoliv z racionální volby nebo asociace, např. vrána v německém znaku."[7]

Umělcova mysl je tedy něco jako kompaktní fotoaparát, který zaznamenává okamžiky z každodenního života, vybrané intuitivně z tisíců obrazů zaznamenaných během dne.

Sasnal používá také „snapshot" (momentka) doslova, spontánně ukládá kompaktním přístrojem scény z rodinného života, akcí či cest, které mu pak slouží jako podklad pro obrazy. Na řadě Sasnalových obrazů lze rozeznat typické vlastnosti fotografie tohoto druhu – přesvětlené obličeje, stíny od blesků, vybledlé barvy, zploštěná perspektiva, podexpozice. Zaráží také náhodnost námětu a výřezu. Umělec následujícím způsobem popisuje vznik obrazu nazvaného *Rodina* (2006): „Rodina *jsme Anka, já a Kacper. Fotil jsem nás tak, že jsem držel foťák v natažené ruce. Spustil se*

7 BREWIŃSKA, M. (ed.): *Wilhelm Sasnal - Lata walki*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007, s. 32.

blesk a vidět jsou jen ty nejtmavší fragmenty."[8] Zde je výchozím bodem k malířskému obrazu náhodné stisknutí spouště a „vyplácnuté políčko", které takto vzniklo. Typickým příkladem Sasnalovy „momentkové malby" je rovněž obraz *Bez názvu (Dívka s piercingem,* 2002). Umělec jeho genezi vysvětluje takto: *„Dívku s piercingem v ústech jsem viděl na nějakém koncertě."*[9] Zde jsou rovněž na plátně znázorněny jen nejtmavší partie snímku, zatímco zbytek detailů byl světlem blesku redukován. Obraz *Bez názvu (Andrzej)* (2003) je příkladem realističtější Sasnalovy „fotografické" malby. Popředí je bleskem zřetelně přesvětleno. Rám postele je pouze naznačen několika prostými tahy štětce. Je vidět charakteristický stín od blesku a podexpozice pozadí. Nápadná je také charakteristická perspektiva. Dominantním motivem obrazu jsou boty v popředí, za nimiž je vidět pouze fragment tváře a postavy. Nový fotorealismus v malířství umělce spočívá v novátorském přístupu k „omalovávání" fotografií – malíři dříve používali fotografie k naturalistickému vyjádření skutečnosti nebo k formálně pokročilým experimentům, přeměnám a interpretacím, zde je však nejdůležitější samotný záběr se všemi svými vlastnostmi a nedostatky. Neostrost, přesvícení, odrazy, náhodnost záběru či další „nedokonalosti" jsou vlastnosti, které se umělec nesnaží skrýt, naopak pro něj představují hodnotu a jsou na plátně zřetelně exponovány.

Sasnal, podobně jako Maciejowski nebo Bujnowski, rád sahá po černobílé fotografii, zejména takové, na níž jsou vidět typické vlastnosti tohoto média, tedy široká tonální škála nebo přesně naopak krajní kontrast, zánik podrobností, hra světel a stínů. Často sahá po černobílé fotografii dokumentární (cyklus *Metinides,* 2003), albumové (cyklus *Mościce*, 2005), nebo archivní (*Portrét Władysława Broniewského*). S využitím fotografie z učebnice pro amatérské fotografy nazvené *77 fotografických témat* Sasnal maluje ženu hledící na zříceninu hradu (*Ruiny zamku*,

8 BREWIŃSKA, M. (ed.): *Wilhelm Sasnal - Lata walki*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007, s. 122.

9 BREWIŃSKA, M. (ed.): *Wilhelm Sasnal - Lata walki*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007, s. 122.

2004). Snímek je příkladem ilustrace ke cvičení na téma *Člověk v krajině*. Umělec pomocí malířských prostředků vyjadřuje charakteristické vlastnosti fotografického nosiče – monochromatičnost, tonalitu, hru světel a stínů, zároveň zjednodušuje formu, když rezignuje na podrobnosti. Dalším dokonalým příkladem tvůrčího přístupu k černobílé fotografii je obraz *Žena podle Rodčenka* (2002), který je jakoby kopie původního díla Alexandra Rodčenka (*Pionýrka*, 1930) provedena na tvrdém fotografickém papíru. Zde se Sasnal nespokojuje s pouhým omalováním portrétu. Redukuje tonalitu do černobílého kontrastu, čímž zmocňuje dynamiku originálu. Na obrazu je vidět dokonalost malířského umu autora. Dokonalé zobrazení tonálních přechodů je vidět již v jednotlivých tazích štětcem.

Trochu jiného využití fotografie u Sasnala si lze povšimnout v cyklech *Mościce a Partyzáni*. Umělec o nich hovoří následovně: „*Obrazy ze série* Mościce *jsem namaloval na základě fotografii z knihy o Mościcích, stejné, z níž jsou i* Partyzáni. *Na obrazech jsou vidět dusíkové závody v Tarnově – Mościcích. Skvrny na nebi jsou skvrny, které byly na snímcích*“[10] Na obrazech věnovaných místu, odkud umělec pochází, je předmětem jeho zájmu architektura, dějiny města, podobizny obyvatel a model života, jak jej utvořila tato městská čtvrť, svět soustředěný kolem továrny na dusíkatá hnojiva – „*krajina trochu jako z filmu* The day after (Den poté)*, jako po jaderném výbuchu*“.[11] Zde rovněž mají fotografie zásadní význam jako zdroj inspirace a nástroj, ale převažují ryze malířské vyjadřovací prostředky a odkazy na různé styly v umění – expresionismus (*Partyzáni*, 2005), abstrakcionismus (*Mościce 1* a *Mościce 2*, 2005), kubismus (*Základní škola č. 20 Władysława Broniewského v Tarnově*, 2004) nebo dokonce na konkrétní obrazy jako *Pokoj* od Vincenta Van Gogha (*Bez názvu /1948/*, 2005). Vlastnosti fotografií se stírají, těžko si jich všimnout na plátně, dominuje tvůrčí proces a kreativní zpracování námětu.

10 BREWIŃSKA, M. (ed.): *Wilhelm Sasnal - Lata walki*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007, s. 42.

11 BREWIŃSKA, M. (ed.): *Wilhelm Sasnal - Lata walki*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007, s. 42.

Umělec prohlubuje původní téma a hledá emoce a tajemství v něm obsažená.

V roce 2003 vzniká série obrazů inspirovaná černobílými snímky Enriqua Metinidese, mexického fotografa, který několik desítek let dokumentoval katastrofy a nehody v Mexico City. Sasnal vypráví, jak narazil na práce tohoto umělce: *„Na prvním veletrhu Frieze v Londýně měla Nadace Galerie Foksal stánek spolu s galerií Kurimanzutto z Mexika, která Metinidese zastupuje. Tehdy mne napadlo namalovat obrazy inspirované jeho snímky. Obrazy a snímky visely vedle sebe.“*[12] Jak píše Łukasz Gorczyca *„Sasnal svým způsobem přeložil fotografie do malby – jeho práce ukazující fragmenty záběrů Metinidese nebo jen opakující jejich kompoziční schéma se ve větší míře vztahují k mechanismům naší paměti a představivosti, zní jako ozvěna či vjem traumatické scény známé z fotografií.“*[13] Umělec samotný říká: *„Na prvním obraze jsem namaloval postavy lidí, kteří drží sebevraha před skokem z kovové konstrukce.“*[14] Fotografie se tu proměňuje v abstrakci, stává se geometrickým znázorněním scény, přičemž si udržuje a dokonce umocňuje napětí. Podobné prostředky umělec využívá v obraze představujícím leteckou katastrofu, kdy se letadlo zarazilo svisle do země: *„Obraz byl celý zamalován šedou barvou, pouze uprostřed zůstal kousek realistického obrazu – dvě auta a lidé kráčející po náspu. Zdálo se mi, že tato scéna stačí, abych naznačil nějakou akci mimo zorné pole.“*[15] Umělec se soustřeďuje na to, co je vidět v pozadí a zdánlivě bezvýznamné. Popředí je opominuto a jeho dramatismus byl vyjádřen pomocí silných kruhových tahů štětcem, které tvoří efekt vířícího magmatu. Třetí z cyklu obrazů vychází ze snímku s oběšencem: *„Na obraze je vidět velmi volně znázorněný obrys stromu, na němž se kdosi oběsil. Chtěl*

12 BREWIŃSKA, M. (ed.): *Wilhelm Sasnal - Lata walki*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007, s. 70.

13 GORCZYCA, Ł.: Wilhelm Sasnal. In BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, M. (ed.): *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008, s. 142.

14 BREWIŃSKA, M. (ed.): *Wilhelm Sasnal - Lata walki*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007, s. 70.

15 BREWIŃSKA, M. (ed.): *Wilhelm Sasnal - Lata walki*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007, s. 70.

jsem, aby ten strom vypadal trochu jako páteř, která se během sebevraždy oběšením zlomí.“[16] Tímto způsobem na základě fotografie představující konkrétní scénu vzniká monochromatická abstrakce uskutečněná za pomoci minimalistických vyjadřovacích prostředků. Na posledním obraze tohoto cyklu umělec odstraňuje centrální postavu – ležícího člověka zasaženého elektrickým proudem. Sasnal zachází s topografií místa události schématicky a středobodem kompozice se stává jiskřící elektrický kabel. Toto řešení a volba barev (černé a hnědé) umocňuje pocit neklidu a ohrožení, který z fotografie vyzařuje.

Nutno poznamenat, že i když jsou fotografické inspirace podstatným prvkem v Sasnalově tvorbě, tak přece jen ne určují zcela jeho malířskou tvorbu. Stejně úspěšně experimentuje s abstrakcí, čerpá témata ze světa popkultury a svými obrazy vypráví dějiny Polska 20. století. Za zmínku stojí také to, že při „omalovávání“ fotografie umělec používá ryze malířské vyjadřovací prostředky. Cení si drsnosti faktury, šmouh tvořících se na povrchu plátna, „hrubých“ výrazných tahů štětcem. Sasnalova malířská tvorba těmito prostředky uměleckého vyjadřování „zušlechťuje“ původní fotografická díla, dává jim nové významy a obohacuje o sféru tajemství.

16 BREWIŃSKA, M. (ed.): *Wilhelm Sasnal - Lata walki*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2007, s. 70.



Wilhelm Sasnal - *Rodina* (2006)



Wilhelm Sasnal - *Bez názvu (Dívka s piercingem)* (2002)



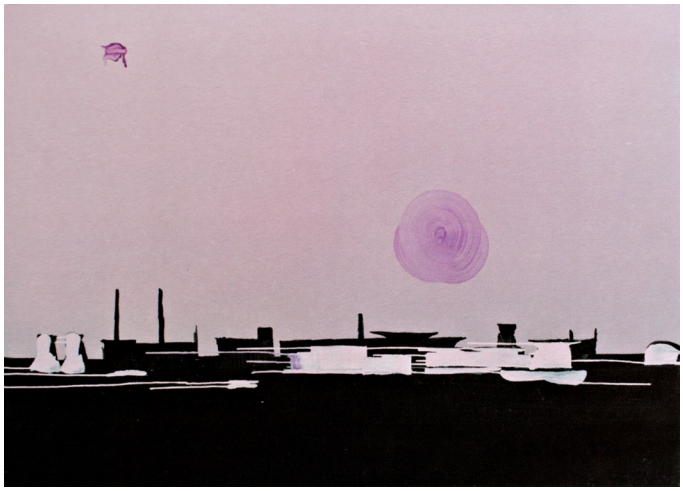
Wilhelm Sasnal - *Bez názvu (Andrzej)* (2003)



Wilhelm Sasnal - *Partyzáni* (2005)



Wilhelm Sasnal - *Bez názvu /1948/* (2005)



Wilhelm Sasnal - *Mościce 1* (2005)



Wilhelm Sasnal - *Mościce 2* (2005)



Wilhelm Sasnal - *Základní škola v Tarnově* (2004)



Wilhelm Sasnal - *Ruiny Zamku* (2004)



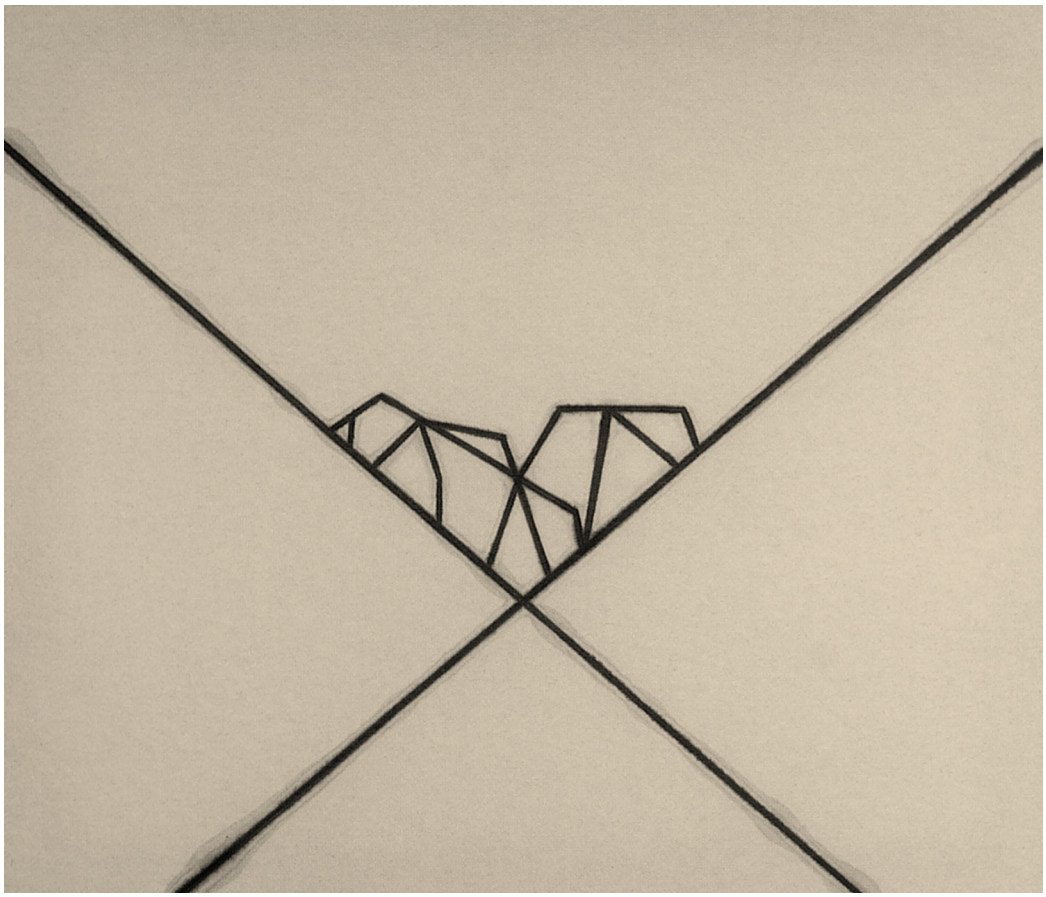
Wilhelm Sasnal - *Portrét Władysława Broniewského* (2004)



Wilhelm Sasnal - *Žena podle Rodčenka* (2002)



Alexandr Rodčenko - *Pionýrka* (1930)



Wilhelm Sasnal - *Bez názvu (Metinides)* (2003)



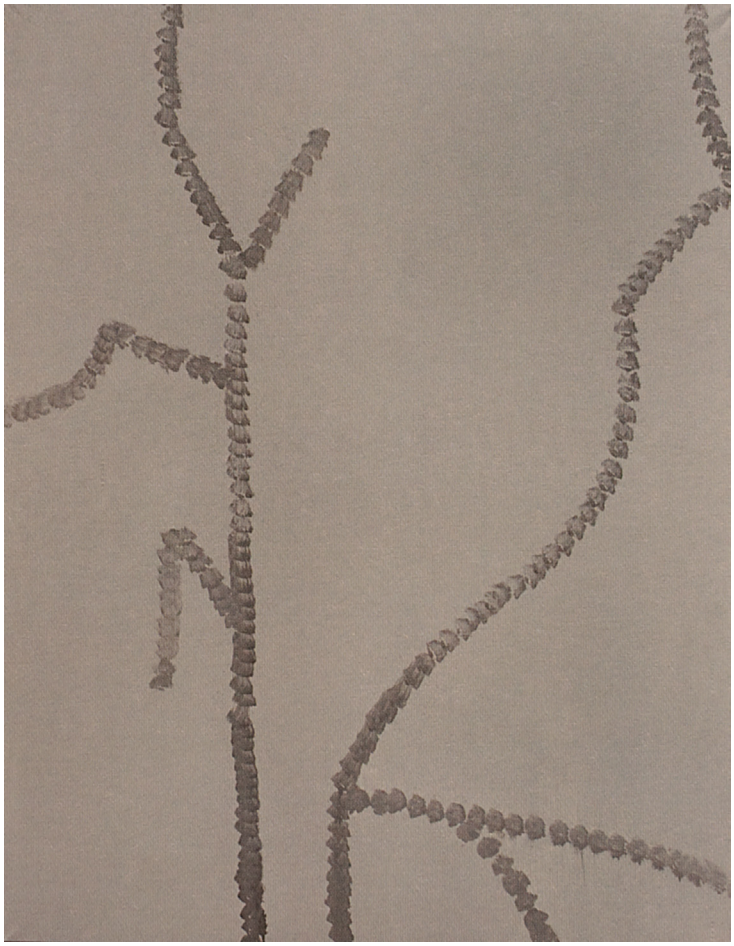
Foto Enrique Metinides



Wilhelm Sasnal - *Bez názvu (Metinides)* (2003)



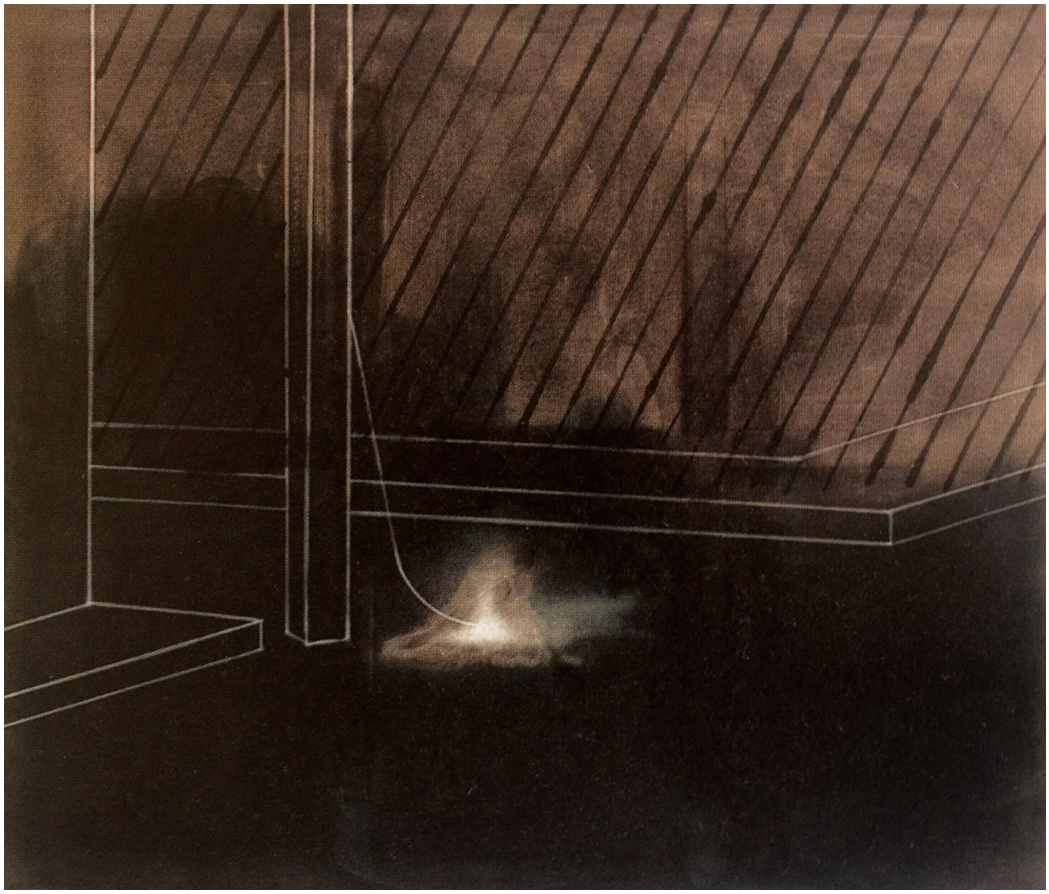
Foto Enrique Metinides



Wilhelm Sasnal - *Bez názvu (Metinides)* (2003)



Foto Enrique Metinides



Wilhelm Sasnal - *Bez názvu (Metinides)* (2003)



Foto Enrique Metinides

2.2 Rafał Bujnowski

Rafał Bujnowski se ve své tvorbě neustále zamýšlí, co to je obraz a malířství. Umělec se ptá na vztahy mezi obrazem a skutečností, ustavičně mezi nimi hledá napětí a zkoumá hranice malířské tvorby. Stále věří v její sílu a bádá její neprozkoumané oblasti. Svou tvorbou klade řadu otázek, zda je obraz dokončený proces nanášení barev na plátno, nebo zda může obraz být opakovatelným či běžným předmětem, jenž představuje, zda může být fragmentem architektury, náhodnou skvrnou na bílé ploše, reklamní cedulí, sochou nebo zda je podobou toho, co představuje.[17] Mezi řadou otázek své místo našla také otázka na vztah mezi malířstvím a fotografií. Na tuto otázku trochu odpovídá cyklus *Zarámováno* (*Oprawione*, *Framed*, 2003). Jako vstupní materiál umělec používá snímky z rodinného alba. Je to sekvence intimních obrazů. Bujnowski se pokouší události zachycené na rodinných snímcích a jejich atmosféru přenést na plátno. Maria Potocka tento proces charakterizuje takto: „*Kde se mezi fotografií a obrazem ztrácí fotografičnost? Fotografie dokáže být tak sugestivní, že se přenášíme do reality, kterou si prohlížíme. Když to namalujeme na plátno, připomíná to hru na tichou poštu – jistá slova a sdělení se deformují, oslabují, přímo vyprchávají. A onu skutečnost už nejde prožít, protož zaniká pod ‚štětcem'. Rafał Bujnowski se na obraze nepokouší fotografické sdělení zachraňovat. Tvoří obraz, jenž je interpretací skutečnosti, ale nikoliv té z fotografie, ale té, která se nachází ‚pod fotografií' a nikdy se na fotografii neobjevuje. Je to dojemný pokus uchovat události.*"[18] Lze tedy dospět k závěru, že tento cyklus přináší zápornou odpověď na otázku, zda je obraz fotografií.

Autor na tuto otázku odpovídá souhlasně projektem *Visa Portrait* (2004). Impulsem k jeho vzniku byla skutečnost, že malíř získal stipendium ve Spojených

17 SMOLAK, A. (ed.): *Rafał Bujnowski - Malowanie*. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 2005.

18 POTOCKA, M. A.: Rafał Bujnowski. In BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, M. (ed.): *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008, s. 84.

státech. Bujnowski maluje svůj fotorealistický portrét ze snímku, takto vzniklý obraz fotografuje, zmenšuje a lepí do žádosti o vízum. Žádost je posouzena pozitivně, umělec dostává právo ke vstupu a pobytu na území USA na základě fotografické reprodukce malířského autoportrétu. Pak, už ve Spojených státech, absolvuje pilotní výcvik. Bujnowskému nejde ani tak o odkaz na tragické události z 11. září a obnažení, jak snadno lze obejít bezpečnostní procedury, jako o otestování možností, které malířství poskytuje. V tomto procesu přeměny fotografie na malířské dílo a malířské dílo na fotografii Bujnowski hledá mezery v systému, v němž obraz slouží pouze ke kontrole, identifikaci a dozoru. Zavádí umění tam, kde normálně nemá co dělat a činí to s humorem.

Předmětem zájmu Bujnowského je také multiplikace. Umělec omalovává celé kontakty nebo fotoindexy, či jejich fragmenty, takže některá vnější políčka jsou oříznuta. Nezajímá ho obsah políček, která jsou znázorněna dost schematicky, ale jejich mnohost. Zajímají ho efekty vzniklé při osvětlení bleskem, náhodnost kompozice a občas její přímo absurdnost, fotografické „chyby". Na jednotlivých políčcích na obrazu jsou vidět typické momentky pořízené patrně kompaktním fotografickým přístrojem – ženská postava na pozadí tmavého nebe, uříznutý obličejíček dítěte oslněného bleskem, přesvětlená část zad a podexponované postavy na pozadí. Východiskem zde není umělecká fotografie. Použité snímky působí dojmem zcela náhodných. Teprve proměněné na obraz získávají uměleckou hodnotu.

Bujnowského obzvláště zajímá hranice mezi realistickým a abstraktním malířstvím, vlastně její neostrost, dokazování, že takové rozdělení nelze provést. Umělec říká přímo: *„Mým ideálem je malovat na jednu stranu hyperrealisticky, a na stranu druhou abstraktně."*[19] Malíři se daří tohoto efektu dosáhnout přenášením skutečných obrazů na plátno v jejich negativní verzi (série *Negativy*, 2005 a *Sunset Negatives,* 2006). Snímky západů slunce s patrným polarizačním efektem převedené do malířského jazyka

19 BIK, K.: *Rafał Bujnowski - Malowanie*. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 2005.

u diváka způsobují dualismus vnímání. Na jednu stranu se domýšlí, že byla použita fotografická předloha, na druhou stranu má pocit obcování s abstrakcí. Umělec o těchto cyklech hovoří takto: „*Tyto obrazy jsou jako abstraktní kompozice, které lze dekódovat za pomoci počítače, lákavé je směšování analogu s digitálem, starého s novým. Takovéto malování je také užitečné osvěžování techniky, experiment, přístup, který dovoluje začít malovat ‚od začátku' jako kdysi, když jsi dostal pod stromeček první barvičky, odrutinování profese, protože toto je malování ‚na slepo', trošku zezadu, zajímavá činnost.*" [20]

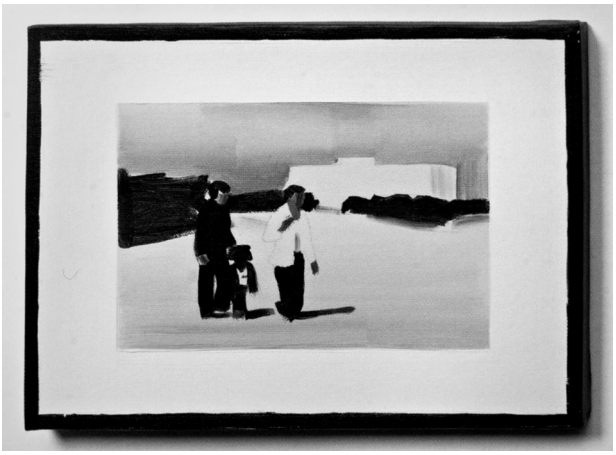
Příznačné pro poměr Bujnowského k fotografii je to, co říká v rozhovoru z roku 2007 o cyklu *Sníh*, (2002-2004). Přiznává, že cyklus vznikl na základě snímku, což mu dovolilo se „*vyhnout stylově-autorské kresbě*", ale podotýká, že už dva roky fotografie nepoužívá, ledaže by to bylo skutečně nezbytné. Série *Sníh* jsou obrazy představující objekty (pomníky, auta, lavičky, houpačky) vyčnívající ze sněhu redukované na černobílý kontrast. Když si je prohlížíme, nemůžeme se zbavit dojmu, že máme před sebou „přepálené" černobílé fotografie zhotovené na tvrdém fotografickém papíru. Minimalismus a formální čistotu těchto obrazů autor získal tím, že z kompozicí odstranil všechny dodatečné prvky, které byly vidět na původních záběrech. Když byl dotázán, zda pořizuje snímky – snímky jako autorská díla, odvětil: „*Občas fotky používám snímky spíš jako skicy. Dnes, kdy fotoaparát mají všichni, musí být materiál opravdu silný, aby stálo za to jej ukázat.*"[21]

20 MUSIAŁ, P.: *Uprawiam didżejkę malarską. Rozmowa z Rafałem Bujnowskim o bieżących projektach i realizacjach*. http://www.obieg.pl/rozmowy/1529

21 MUSIAŁ, P.: *Uprawiam didżejkę malarską. Rozmowa z Rafałem Bujnowskim o bieżących projektach i realizacjach*. http://www.obieg.pl/rozmowy/1529



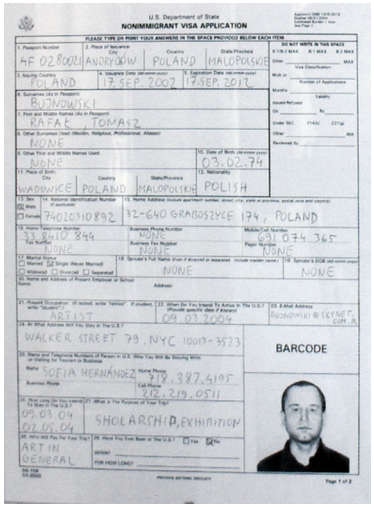






Rafał Bujnowski - Cyklus *Framed* (2003)





U.S. Department of State
NONIMMIGRANT VISA APPLICATION

PLEASE TYPE OR PRINT YOUR ANSWERS IN THE SPACE PROVIDED BELOW EACH ITEM

DO NOT WRITE IN THIS SPACE

1. Passport Number: AF 0280021
2. Place of Issuance: City: ANDRYCHÓW; Country: POLAND; State/Province: MAŁOPOLSKIE
3. Issuing Country: POLAND
4. Issuance Date: 17 SEP 2002
5. Expiration Date: 17 SEP 2012
6. Surname (As in Passport): BUJNOWSKI
7. First and Middle Names (As in Passport): RAFAŁ TOMASZ
8. Other Surnames Used (Maiden, Religious, Professional, Aliases): NONE
9. Other First and Middle Names Used: NONE
10. Date of Birth: 03.02.74
11. Place of Birth: City: WADOWICE; Country: POLAND; State/Province: MAŁOPOLSKIE
12. Nationality: POLISH
13. Sex: Male ☒ Female ☐
14. National Identification Number: 74020310892
15. Home Address: 32-640 GRABOSZYCE 174, POLAND
16. Home Telephone Number: 33 8410 844
17. Business Phone Number: NONE
18. Mobile/Cell Number: 691 074 365
19. Business Fax Number: NONE
20. Pager Number: NONE
21. Marital Status: Married ☐ Single (Never Married) ☒ Widowed ☐ Divorced ☐ Separated ☐
22. Spouse's Full Name (If married or separated, include maiden name): NONE
23. Spouse's DOB: NONE
24. Name and Address of Present Employer or School: ARTIST
25. When Do You Intend To Arrive In The U.S.? 04.03.2004
26. E-Mail Address: BUJNOWSKI@SKYNET.COM.PL
27. Present Occupation: ARTIST
28. What Address Will You Stay at The U.S.? WALKER STREET 79, NYC 10013-3523
29. Name and Telephone Numbers of Person in U.S. Who You Will Be Staying With or Visiting for Tourism or Business: Name: SOFIA HERNANDEZ; Home Phone: 718.387.4195; Business Phone: ; Cell Phone: 212.219.0511
30. How Long Do You Intend To Stay in the U.S.? 09.03.04 – 02.05.04
31. What is The Purpose of Your Trip? SCHOLARSHIP, EXHIBITION
32. Who Will Pay For Your Trip? ART IN GENERAL
33. Have You Ever Been in The U.S.? ☐ Yes ☒ No
BARCODE

Page 1 of 2



Rafał Bujnowski - *Visa Portrait* (2004)



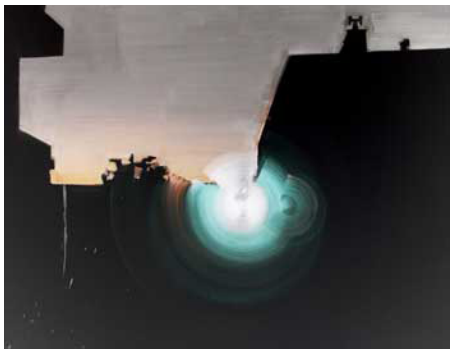


Rafał Bujnowski - *Milena*, Cyklus *Negativy* (2005)

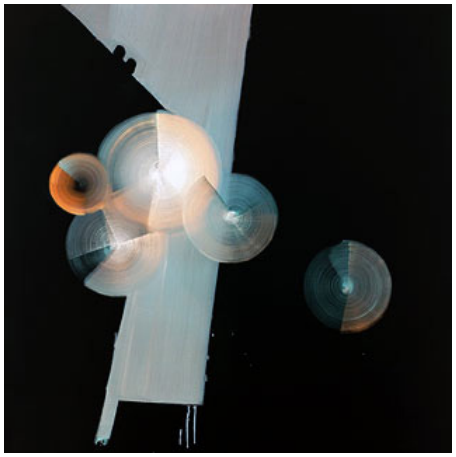


Rafał Bujnowski - Cyklus *Negativy* (2005)

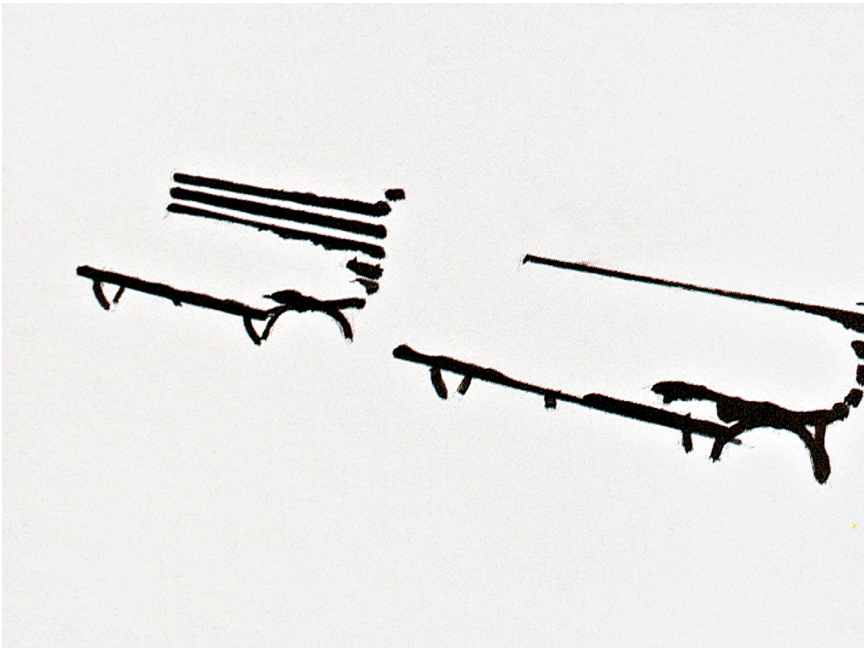




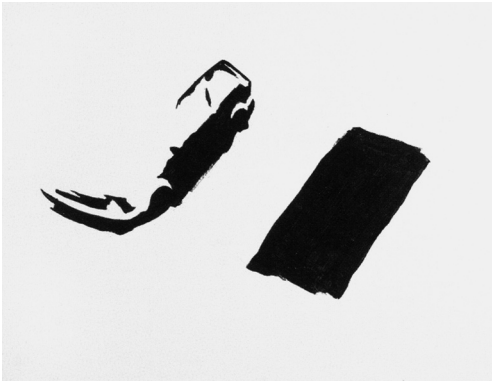




Rafał Bujnowski - Cyklus *Sunset Negatives* (2006)



Rafał Bujnowski - Cyklus *Snih* (2003)



Rafał Bujnowski - Cyklus *Snih* (2002)



Rafał Bujnowski - Cyklus *Snih* (2003)

2.3 Marcin Maciejowski

Během posledního krakovského Měsíce fotografie (2010) bylo možné často slyšet s nadsázkou vyslovený názor, že nejlepší částí festivalových expozicí je výstava tvorby Marcina Maciejowskiego *Tak jest* v budově Národního muzea. Poznámky tohoto druhu nejsou kritikou festivalu samotného, který se výjimečně vydařil (ostatně jako vždy) a přitáhl dávy zájemců, spíš trefně popisují to, co na první pohled zaujme při styku s uměním Maciejowského, totiž skutečnost, že jeho malířství je nerozlučně spjato s fotografií.

Spektrum fascinací a témat, z nichž Maciejowski čerpá své malířské inspirace, je neobvykle široké. Inspirují ho velké historické změny, aktuální politické události, sociální jevy, ekonomické a kulturní změny v Polsku, subkultury (fanoušci, tzv. „dresiarze", tedy polská subkultura vzniklá v 90. letech, běžně nosí tepláky (polsky dres), pakerzy (čili steroidní subkultura z posiloven), medailónky a životopisy slavných malířů, spisovatelů a hudebníků 19. a 20. století, svět krakovských hospůdek a restaurací, prostředí krakovských umělců a kritici soustředění kolem nich, „ctitelé" a darmošlapi, ikony pop-kultury, filmový svět i jeho hvězdy, krásné ženy. Bez ohledu na to, jaký je původní zdroj inspirace, zda to je film, fascinace postavou mladopolského umělce, fotokomiksy z bulvárních plátků, reklamní materiály nebo televizní pořad, právě vždy je výchozím bodem v malířském díle snímek. Maciejowski vypráví, že má sbírku speciálních sešitů, kam si lepí výstřižky a články z tisku, počítačové tisky, úryvky z ženských časopisů a společenských týdeníků. Přiznává také, že bylo období, kdy často sahal do hromady starých „Super ekspresů" (polský bulvární tisk), které našel vyhozené nedaleko svého domova. Lze nabýt dojmu, že tvorba Maciejowského odráží nápor vizuálních informací, kterými jsme v současném světě bombardováni. Pomocí svého tvůrčího myšlenkového aparátu si umělec osvojuje informace, pak je filtruje a na plátno přenáší ty, které jej fascinují. Vzniká individuální obraz světa umělce vynořující se z chaosu všudypřítomných informací – obraz světa snů, tužeb a fascinací přefiltrovaný smyslem

pro humor a ironií charakteristickou pro umělce.

Na první pohled lze nabýt dojmu, že u Maciejowského je výběr fotografií pro obraz zcela náhodný a neřídí se žádnými pravidly. Je však jedno důležité kritérium, které umělec uplatňuje při výběru fotografií pro svá díla – snímek nesmí být „umělecký", nebo „příliš umělecký".[22] Téma nabývá uměleckých hodnot teprve na plátně. Umělec si navíc váží „ledabylosti" reprodukce. V rozhovoru s Magdalenou Drągowskou (2003) umělec vysvětluje: „*Nyní maluji hodně obrazů podle fotek, takových rozmazaných, ze starých knížek, ony jsou špatně vytištěny, jsou vidět tiskové chyby (...) Nedělám nic z hlavy ani z přírody, ale obrazy z fotek zpracovávám už v hlavě, přemýšlím, jak to udělat*".[23] V rozhovoru s autorem Maciejowski sděluje, že „*fotka je tím lepší pro malování, čím horší je reprodukce*." Rád používá internetové thumbnaily (zmenšené náhledy), jelikož mají malé rozlišení a jsou nefotorealistické. „*Když máš fotku zmenšenou, tak snáze uděláš syntézu*,"[24] uvádí. Maciejowski pracuje s projektorem, ale zdůrazňuje, že se nejedná o multimediální projektor, ale o nepříliš kvalitní běžný zpětný projektor. Díky němu je obraz promítaný na plátno rozmazaný, neostrý, nedokonalý – čti lepší pro malování. Na jeho základě malíř připravuje zběžnou skicu. Zdůrazňuje přitom, že nejdůležitější je samotné malování, nikoliv přenášení snímku na plátno. Míra přetvoření snímku může být různá. Občas fotku omaluje věrně, skoro jako u fotorealistů (cyklus obrazů z hospod), občas je spojená s textem (*The Phantasmagoric Level of the Picture*, 2009) nebo infografikou (*Akhalgori*) a někdy je sotva „ledabylou" malířskou skicou (*CC*, 2004, *MM*, 2004, *BB*, 2009). Umělec si pracuje jak na barevných fotografie, tak i černobílých ve všech podobách a reprodukcích (malíř používá mj. i příruční tiskárnu).

U Maciejowského je jasně patrná jeho záliba v „momentkové" fotografii, charakteristická pro tvorbu všech tří uvedených malířů ze skupiny Krásně. Příkladem

22 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským 3. 7. 2010.

23 DRĄGOWSKA, M.: Trubadurzy, których nie było. In DRĄGOWSKA M., KURYŁEK, D., TATAR, E. M.: *Krótka historia grupy ładnie*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2008, s. 284.

24 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským 3. 7. 2010.

může být cyklus obrazů představujících noční život v kultovním krakovském klubu Krásný pes. Série vznikla na základě snímků umělcova přítele Marcina Gulise nebo snímků, které Gulisovým fotografickým přístrojem pořídil Maciejowski. V popředí obrazu *07.15* (2008) vidíme záda tančící ženy, kterou doprovází Kiwi, majitel hospody sotva se držící na nohou, v pozadí je štamgastka hostince – Baša s nepřítomným pohledem pro ni příznačným. Perspektiva je zploštěna fotografickým bleskem a dole na obrazu je šedý proužek s datem a časem pořízení výjevu, proužek podobný těm, které jsou vidět na snímcích z idiotkamer.

Zajímavým obrazem z tohoto cyklu je *Cezar* (2010). Ukazuje hudebníka Roberta Brylewského, vokalistu skupiny Kryzys, který koncertoval v klubu Krásný pes a byl od pasu nahoru obnažen. Na první pohled se zdá, že obraz je „omalován" z hospodské fotky, jako řada jiných. V rozhovoru však Maciejowski prozrazuje, že obraz byl složen ze tří různých snímků. Dvě postavy v popředí podávající si ruce pocházejí z jedné fotografie, zatímco postavy v pozadí jsou zakomponovány z jiných snímků. Maciejowski navíc na zeď umístil výjev z koncertu, který se onoho dne v Krásném psu konal. Tento postup je však v tvorbě umělce výjimkou, jelikož zpravidla používá jen jeden snímek.[25] Umělec na plátně vystihuje charakteristické vlastnosti momentky – obličeje přesvětlené bleskem, efekt červených očí, zplošťelá perspektiva. Malíř konstruující výjev ze tří snímků se stará, aby kompozice měla charakter jakoby náhodný a chaotický. Vektory pohledů jednotlivých postav jsou různé, část z nich hledí mimo záběr a je zachycena jakoby při interakci a rozhovoru s někým, kdo na snímku zvěčněn není. Malíř se nesnaží téma představené na plátně prohloubit, zda mu dát nový význam, spíš se zdá, že naopak hovoří: „*To není nic důležitého, jenom takový krátký prchavý okamžik, někdo něco vyfotil, mně se to zalíbilo, tak jsem to namaloval*."

Na obrazech *Po setmění [dívky před klubem]* (*Po zmroku [dziewczyny przed klubem]*, 2003), *Girl drinking Beer* (2009), *Friday* (2008), *At the Cafe* (2009), *Dvě barmanky*

25 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským 3. 7. 2010.

z klubu Krásný pes (*Dwie barmanki z klubu Piękny pies*, 2009) představuje mladé ženy zachycené v uvolněných, často provokativních pózách. Tyto obrazy vypadají jako svého druhu společenská kronika, která tím, že byle přenesena na malířské plátno, nabývá na významu. Stávají se na jednu stranu portrétem prostředí plným vitality a radosti ze života, na druhou stranu obrazem načichlým typicky krakovskou dekadencí (*Are you really from the Art World?*, 2009). Umělec si tohoto druhu malířského vyprávění považuje, často hovoří o své fascinaci životem a atmosférou krakovských podniků a o potřebě zanechat nějakou stopu po nespočetných setkáních. Inspiruje ho a láká svět mladých žen, které zaplňují bary, ta jejich zneklidňující anonymnost, životní styl, jejich oblékání, uvolněnost. Vypadá, jako by je diskrétně sledoval za pomoci fotografického přístroje, aby později v klidu ateliéru přenesl na plátno atmosféru nočních schůzek. Takže tyto obrazy jsou formou prožívání. Maciejowskému nestačí „cvaknout" fotku na pařbě a nalepit ji do fotografického alba. Cítí potřebu je omalovat a znovu prožít ty prchavé chvíle prožité v alkoholovém a cigaretovém oparu. Na otázku, kdy byl v Krásném psu naposledy, odpověděl: „*Už tam nechodím. Když jsem to namaloval, tak jsem to prožil*."[26]

Zvláštní tématickou kategorií ve fotografickém malířství Marcina Maciejowského, je svět filmových hvězd. Krásné ženy často hostují na jeho plátnech a sám umělec v rozhovorech prozrazuje fascinaci mj. Marylin Monroe, Claudií Cardinalovou, Brigitte Bardotovou či současnou hvězdou Evou Greenovou. Zároveň se ve svých obrazech zamýšlí nad tím, co to je být hvězdou v současném medializovaném světě.

Série *VIP* (2008) se skládá z 9 barevných obrazů omalovaných z novinových snímků představujících hvězdy pózující na „červeném koberci" agenturním fotografům. Na plátnech jsou vidět pouze postavy žen v elegantních šatech a kus podlahy, na které stojí. Postavám scházejí rysy obličeje a jejich totožnost lze uhodnout pouze podle charakteristické siluety, oblečení nebo podle iniciál jména a příjmení v názvech

26 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským 3. 7. 2010.

děl. Tímto způsobem umělec zbavuje současné hvězdy individuálních vlastností a totožnosti, naznačuje, že jsou pouze sériovým výrobkem vytvořeným pro potřeby médií. Postavy se skládají z figury, šatů a záblesku fotografického blesku. Cyklus však doprovází jedno monochromatické (černobílé) plátno představující Romi Schneiderovu s Michelem Piccolim během slavnosti. Obraz vznikl na základě snímku agentury Corbis. Od ostatních se liší větší podrobností, realismem a elegancí. Postavám nescházejí rysy tváře ani další detaily. Jako kdyby Maciejowski chtěl proti pozlátku, povrchnosti a schematismu současného showbiznesu postavit eleganci světa hvězd „ve starém stylu".

Umělec si zjevně oblíbil černobílou fotografii, k dokonalosti přivedl techniku „vyvolávání" černobílých snímků na plátně. Rád využívá archivní fotografie představující slavné osobnosti světa umění, filmu a historické postavy. Sahá také po snímcích dokumentárních (*Tables,* 2008), novinových (*Výstřižek z tisku, Wycinek prasowy*) nebo dokonce do muzejních archívů (*Muzeum v Řešově, Muzeum w Rzeszowie*, 2006).

Příkladem tvůrčího zpracování černobílé fotografie je obraz *1910+1914* (2006). To je jedno z řady malířských děl Maciejowskiego, u jejichž zdroje leží fascinace významnými osobnostmi světa umění, génii malířství a uměleckou bohémou konce 19. a začátku 20. století (ne náhodou se jeho pes jmenuje Sezan). V tomto obrazu umělec využívá fragmenty dvou černobílých fotografií – na jedné je Gustav Klimt stojící na své zamilované zahradě, na druhé silueta Egona Schieleho ve svém ateliéru s etažérkou plnou podivných předmětů na pozadí. Malíř na plátně upravuje výřez fotografie tak, aby z postav učinil centrální bod obrazu a maximálně je přiblížil směrem k divákovi. Pozadí není tak podstatné, zatímco malíři v popředí jsou téměř v životní velikosti. Oba umělci stojí profilem obráceni stejným směrem, v zamyšlení a napětí hledí někam do dáli mimo obraz. Umělec tak volí fotografický výřez, že přestože jsou hrdinové „vystřiženi" ze dvou různých snímků, tak vypadají, jako by na obraze byli spojeni tím společným intenzivním pozorováním. Malíři záleží ani ne tak na vytvoření fotografické iluze, jako

na zkoumání vztahu mezi dvěma umělci (rok 1910 je „*začátek konce vlivu mistra Klimta na Schieleho*“[27]). Fotografie, z níž byl přenesen Schiele, je viditelně jinak osvětlena – stíny jsou vrhány v jiném směru, snímek je přeexponován. Také jsou zřetelně vidět stopy vyříznutí postavy Schieleho pomocí Photoshopu, který Maciejowski použil při kompozici této svérázné malířské koláže.[28]

Zajímavým projektem je cyklus obrazů *Mladí* (*Młodzi*, 2003-2004). K jeho vzniku inspirovaly umělce četné zprávy v tisku o mladých polských umělcích beroucích trh s uměním útokem. Maciejowski vysvětluje, že když se tolik hovoří o mladých umělcích, tak „*já taky namaluji mladé*“.[29] Umělec vytvořil vlastní „sbírku“ černobílých portrétů více než dvaceti umělců (obličejů) z dob jejich mládí. Cyklus zahrnuje jak světově známé mistry (Robert Rauschenberg, Ernst Ludwig Kirchner, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Gerhard Richter, Jasper Jones, Jackson Pollock), tak i méně známé autory z Polska (Jerzy Zieliński, Marek Firek). Inspirací k jeho vzniku byla díla z cyklu Atlas od Gerharda Richtera, přičemž Richter představuje portréty slavných mužů ve zralém věku. Touha „spřátelit“ se se slavnými malíři představuje v tvorbě Maciejowského významnou roli. Malováním výjevů z života Pabla Picassa, Tadeusze Kantora, Stanisława Wyspiańského, ale i žen, které slavným mistrům dělaly společnost, umělec proniká do jejich světa, přibližuje se k nim, navazuje s nimi vztah. Jak říká: „*V malířství je důležité se kamarádit*.“[30]

27 POPIELSKA-MICHALCZYK, J. (ed.): *Tak jest – Marcin Maciejowski*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2010.

28 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským 3. 7. 2010.

29 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským 3. 7. 2010.

30 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským 3. 7. 2010.



Marcin Maciejowski - *Akhalgori* (2009)





Marcin Maciejowski - *BB* (2009), *CC* (2004), *MM* (2004)



Marcin Maciejowski - *Cezar* (2010)



Marcin Maciejowski - *07.15* (2008)



Marcin Maciejowski - *Are you really from the Art World* (2009)





Marcin Maciejowski - *Dvě barmanky z klubu Krásný pes* a *At the cafe* (2009)



Marcin Maciejowski - Cyklus *VIP* (2008)



Marcin Maciejowski - Cyklus *Mladí* (2003-2004)



Marcin Maciejowski - *1910+1914* (2006)





3. Malířsko-fotografická iluze W. Gilewicze

Wojciech Gilewicz (nar. 1974) své umělecké hledání situuje mezi malířství a fotografii, *„zkoumá souvislosti a vztahy mezi těmito disciplínami, prolínání jejich hranic a záměny jejich funkcí"*.[31] Klíček k pochopení tvorby Wojciecha Gilewicze je prohloubení problematiky „iluzornosti". V umělcově tvorbě se skutečnost prolíná s malířstvím a fotografií. Na svém webu umělec vysvětluje svůj tvůrčí proces takto: *„Léta se pokouším propojovat malířství s fotografií, dělám obrazy, v nichž se tyto techniky doplňují. Zlomek sekundy fotografování části přírody se přenáší na týdny a měsíce vzniku obrazu. Dokončený obraz je popsán fotografickými reprodukcemi z okamžiků a fragmentů jeho vzniku*."[32] U Gilewicze je tomu často tak, že fotografický obraz se přetváří na obraz malířský, aby se pak opět stal fotografií. Obraz na plátně, umístěný v konkrétním prostředí, je korigován optikou fotografického přístroje ustaveného umělcem v příslušné, umělcem přesně stanovené vzdálenosti od objektu, což dovoluje zjistit systém prostorových vztahů a vidění. Během realizace umělec kontroluje iluzornost obrazu pomocí objektivu. Etapa malování končí, když obraz splývá s prostředím. Umělec pak zaznamenává konečný efekt na fotografiích.

V roce 2000 Gilewicz instaluje v parku za okny galerie Bílá v Lublinu plátno a pak 2 týdny každý den je přemalovává tak, aby při pohledu z okna galerie dokonale splývalo se svým okolím (projekt *Galeria Biała*). Výřez skutečnosti představený na plátně se měnil spolu s povětrnostními podmínkami, světlem, denní dobou atp. Takto vzniklo přes deset vrstev obrazu a každá další rušila tu předchozí. Umělec fotografováním scény v parku z okna galerie projekt dokumentoval. Na fotografickém záběru jsou vidět náhodní kolemjdoucí, kteří při míjení plátna podléhají iluzi, nevnímají hranici

31 BORKOWSKI, G.: Wojciech Gilewicz. In BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, M. (ed.): *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008, s. 98.

32 Webová stránka – projekt *Dyplom*. http://www.gilewicz.net/pl/dyplom.html

mezi malbou a skutečností.

V dalším podobném projektu realizovaném v roce 2005 v galerii Foksal ve Varšavě instaloval umělec tři čtvercové napínací rámy za okny galerie a pak domaloval ty části prostoru, které plátna zakrývala. Efekt iluze byl vidět pouze tehdy, když se divák díval na krajinu jedním z oken galerie. Pouze tam nebylo možné zrakem plátna od okolního prostředí odlišit.[33] Hotový projekt se skládal ze dvou fotografií (na první byla vidět bílá plátna, na druhé plátna splývající s okolím) a tří obrazů, již pověšených v galerii. Ukázalo se, že obrazy přenesené do galerijních prostor přestávaly být fotorealistické a ztrácely svou iluzornost. Tímto postupem Gilewicz ukazuje proces tvoření iluze a před očima diváka ji demontuje.

Při realizaci projektu *Plenér u moře* (2001) umělec instaloval na pláži velké plátno s vyříznutými fragmenty, jimiž bylo vidět moře. Na některá místa plátna pak nalepil fotografie fragmentů zobrazené krajiny. Pokračoval pak domalováním scházejících prvků krajiny, které byly zakryty blindrámem. Umělec průběžně pořizoval různé verze téže scény v závislosti na povětrnostních a světelných podmínkách, které v danou chvíli panovaly. Každá další verze díla zakrývala předchozí. Další obrazy krajiny umělec zvěčnil na snímcích a právě ty (celkem 5) představují konečnou verzi projektu.

Zajímavý konec měl projekt *Newyorské obrazy* (*Obrazy nowojorskie*, 2004). Umělec pohodil na divoké skládce v Brooklynu několik fotorealistických pláten, které nápadně připomínaly desky, plechy atp., které se tam válely dříve. Odpadky nahradil malířstvím. Expozice trvala několik týdnů, až kdosi terén uklidil, ale plátna tam nechal.

33 SIENKIEWICZ, K.: *Wojciech Gilewicz*. http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_gilewicz_wojciech





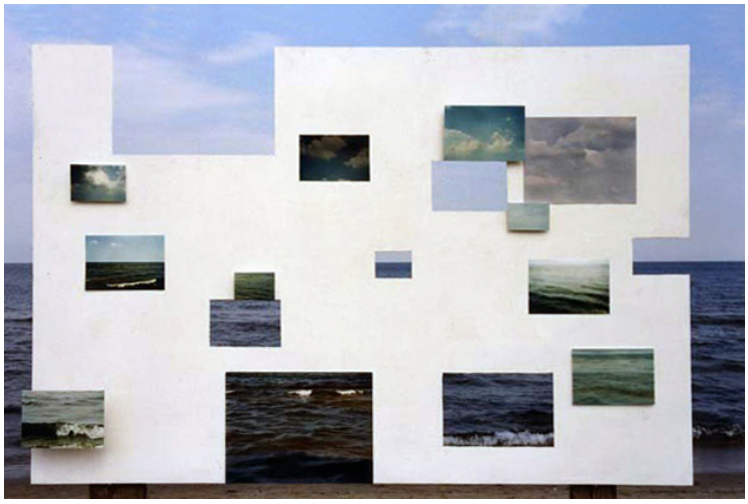



Wojciech Gilewicz - *Galeria Biała* (2000)





Wojciech Gilewicz - *Galeria Foksal* (2005)







Wojciech Gilewicz - *Plenér u moře* (2001)





Wojciech Gilewicz - *Plenér u moře* (2001)



Wojciech Gilewicz (2006)







Wojciech Gilewicz - *Newyorské obrazy* (2004)

4. Dva rozměry fotografie v sochách A. Baumgartové

Ve svých sochařských pracích se Anna Baumgartová (nar. 1966) zamýšlí nad tím, jak v kolektivním vědomí fungují fotografické ikony vynořující se z nepřeberného množství mediálních obrazů. Umělkyně sahá po dokumentárních fotografiích reprezentativních pro celek jevů, které popisují – krutost terorismu, ztráta svobody, vztahů kat-oběť. Tyto fotografie mnohokrát citované sdělovacími prostředky se po nějaké době zdají být zbavené významu a obehrané. Baumgartová popisuje proces, jak si masmédia přivlastňují lidské podobizny (titulní „stolen images"). Sdělovací prostředky se chovají jako zloděj, který si přivlastňuje cizí tváře i příběhy, aniž by se kohokoliv na cokoliv ptaly, proženou je soukolím mediální mašiny, aby je pak „vyplivly" opotřebované a zploštělé. Zdá se, že se umělkyně dožaduje, aby se hrdinům fotografií vrátila totožnost a váha.

Baumgartová se také zamýšlí nad vlastnostmi fotografie jako média, nad její silou, ale také mezemi. Bádá možnosti přenesení dvourozměrných snímků do třetí dimenze, zkoumá jev iluzornosti a fragmentárnosti fotografických obrazů.

Východiskem pro cyklus *The Hypothesis of the Stolen Image* (2008) se stal černobílý záběr z roku 1961 zachycující obyvatele Východního Berlína opouštějící v panice svá obydlí. Tato fotografie obletěla celý svět a stala se symbolem éry izolace a teroru zahájené stavbou berlínské zdi. Umělkyně nás vytrhává ze schématického a bezmyšlenkovitého vnímání fotografie zakořeněné v kolektivní paměti tím, že pomocí plastické instalace provádí třírozměrnou rekonstrukci události zachycené na snímku. Postavy vypreparovává z jejich prostředí a zbavuje je tak kontextu. Precizně formuje figury ze sádry, věrně znázorňuje podrobnosti postav zachycené fotografem – detaily oblečení, charakteristická gesta, dynamiku těla. Pak znázorňuje tonalitu postav ze snímků tak, že přední část figur natírá černobílou paletou barev. Takže díla prohlížená zepředu působí realistickým dojmem, kdežto viděná zezadu jsou barev zcela zbavena – je tam jen bílá surová sádra. Na nohu jedné postavy umělkyně umisťuje

nápis „Reuters/forum". Co vespod ukrývá snímek – ikona? Reprezentuje realitu, nebo je to spíš maska, pod níž je schováno „něco" – něco neznámého a nepojmenovaného. Anna Baumgartová se podezíravě dívá na vztahy mezi reálnou událostí, pamětí o ní a tím, co bylo zachyceno na fotografickém políčku. Umělkyně zpochybňuje skutečnost obsaženou v mediálním sdělení, odhaluje její pomíjivost a dvourozměrnost.

Veronika AP (2006) je sádrová socha životní velikosti vzniklá na základě snímku jedné světové fotografické agentury a představuje oběť teroristického atentátu v londýnském metru v roce 2005. Umělkyně dává bezejmenné postavě skrývající obličej do cípu roušky–obvazu jméno Veronika. Tím, že se odkazuje na biblickou sv. Veroniku nosící roušku s podobiznou trpícího Krista, Baumgartová ženě zřejmě vrací totožnost. Abstrahováním své hrdinky z okolního kontextu se umělkyni daří umocnit dramatismus obsažený v postavě. Zdá se být ještě osamělejší a ohrožená, když kráčí prázdnem s rukama přitisknutýma v brechtovském gestu k obličeji. Londýnský atentát přestává být tragédií bezejmenných obětí. Nabývá konkrétní tváře. I v tomto případě se umělkyně rozhoduje ponechat část sochy nebarevnou. „*Toto je odvrácená strana měsíce, Baumgartová dekonstruuje iluzi skutečnosti budovanou v mediálním sdělení tím, že paradoxně ukazuje to, co ukázáno není,*" píše Stach Szabłowski.[34]

Podobný postup Anna Baumgartová používá v práci *Natascha* (2006). Autorka přivolává fotografii představující Nataschu Kampuschovou, kterou v dětství unesl pedofil a pak ji osm let věznil ve sklepě. Dívce se podaří utéct a vrátit domů. Její tragický příběh, pozdější návrat do života na svobodě a dvouznačný vztah k únosci jsou neustálým předmětem zájmu sdělovacích prostředků. Přes občasné pokusy médií vyprávět Nataschin příběh a přes kontroverzní výroky samotné unesené je obraz, který se z těchto relací rýsuje, stále nejasný a plný záhad. Socha Nataschi připomíná figuru plačky, její tělo je téměř zcela zahaleno modrým ručníkem, pod nímž se snaží skrýt

34 SZABŁOWSKI, S.: Anna Baumgart. In BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, M. (ed.): *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008, s. 272.

obličej před dotěrnými kamerami. Může též přivodit na mysl postavu muslimské ženy, jež se schovává před světem pod burkou. Baumgartová využívá gesto, které se jeví jako pokus uchránit tajemství. Metaforicky ukazuje, že slib „ukázání světa" (neustále nám skládaný médii) zůstává nesplněn. Na snímku je Natascha vedena dvěma osobami, které ji doprovázejí. Umělkyně se však rozhoduje umístit její plastickou podobiznu osamoceně na pozadí tmavé místnosti se zelenými zdmi, která přivádí na mysl sklep, v němž dívka strávila osm let. Neobvyklý kontrast představuje mrtvost tohoto klaustrofobního místa v kombinaci s dynamickou siluetou dívky, která se zdá být v neustálém běhu.

Ve zde zmiňovaných sochařských pracích Anna Baumgartová jakoby zaujímá kritické stanovisko vůči fotografii, přinejmenším agenturní fotografii, dokumentární oběžné fotografii. Jako by k nám promlouvala slovy Ludwiga Feuerbacha: „*Naše doba staví obraz nad věc, kopii nad originál, představy nad skutečnost, zdání nad podstatu*."[35]

35 FEUERBACH, L.: Podstata křesťanství. Dle SONTAG, S.: *O fotografii*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009, str. 160.



Anna Baumgart - *The Hypothesis of the Stolen Image* (2008)



Mieszkańcy Berlina Wsch. uciekają przez okna budynku stanowiącego część berlińskiego muru. 21.08.1961 r.



Anna Baumgart - *Veronika AP* (2006)







Anna Baumgart - *Natascha* (2006)



5. Drůbežárna na letišti Okęcie – architektonické utopie Kobase Laksy

V roce 2008 je Kobas Laksa (nar. 1971) (známý rovněž pod pseudonimem „kbx") pozván dvojicí kurátorů Jarosławem Trybuśem a Grzegorzem Piątkem k účasti na vytvoření expozice v polském pavilónu na 11. bienále architektury v Benátkách nazvaném *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings*. Expozice měla představovat vizi budoucnosti budov charakteristických pro vzhled Varšavy v perspektivě 50, 100 let. Pro projekt byly vybrány nejcharakterističtější polské budovy posledních let – knihovna Varšavské univerzity, kancelářská budova Metropolitan, sídliště Marina Mokotów, letištní terminál Okęcie nebo bazilika v Licheni. Expozice se skládala z realistických fotografií těchto budov pořízených Mikołajem Grospierrem a hyperrealistických fotomontáží Kobase Laksy zasazených do lightboxů. Autoři vycházeli z toho, že v budoucnu tato místa budou mít zcela novou funkci, diametrálně odlišnou od té dnešní. Kobas Laksa vysvětluje, že kurátoři navrhli, aby architekturu brali jako *„starou pikslu od kafe, v níž teď máme hřebíky nebo krabici od bot, která žije svůj druhý život jako krabice na fotky."*[36] Tento projekt tedy není jen pouhopouhým cvičením z počítačové fotomontáže, ale reflexí na pomezí architektury, urbanistiky, futurismu a umění, vedle toho také *„estetickými a intelektuálními spekulacemi"*.[37] Díla z tohoto cyklu tvoří krajní utopickou a surrealistickou vizi budoucnosti, která je komentářem k probíhajícím dynamickým změnám v městské tkáni a k roli a místu člověka v tomto procesu. Autor předělal kancelářskou budovu Rondo 1 na hřbitov, knihovnu Varšavské univerzity na obchodní galerii, sídliště Marina Mokotów na skládku odpadů, letištní terminál na zemědělské plochy, kancelářskou budovu Metropolitan na vězení a poutní chrám

36 SZERSZUNOWICZ, J.: *Rozhovor s Kobasem Laksou: Kobas w Wenecji*. http://www.poranny.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080331/KULTURA/145939656

37 KOWALSKA, A.: *Rozhovor s Kobasem Laksou: Kobas Laksa. Miejska Gangrena.* http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95158,5433259,Kobas_Laksa__Miejska_gangrena.html

v Licheni na aquapark.

Kobas Laksa již v roce 2005 dokázal svým cyklem *Městský projekt Varšava*, že je k vytváření takovýchto futuristických vizí vhodným umělcem. Ve své tvorbě v oblasti foto montáže zkoumá městskou tkáň, její genezi, procesy, které v ní probíhají a neustále si klade otázku, proč se něco mění v něco jiného. O svém zaujetí metropolí hovoří takto: *„Zajímá mne taková ta městská gangréna. Dívám se na strukturu architektonického chaosu. Zkouším si představit, co tu v budoucnu vznikne (…). Mohlo by se zdát, že rozvoj města znamená zlepšení kvality městské tkáně, ale to je iluze. Město tuhne a stůně, propadá se vlastní tíhou. To je vidět ve velkých metropolích už dávno, také u nás ve Varšavě, ve Slezsku a tzv. Trojměstě (Gdaňsk, Sopoty, Gdyně).*"[38] Při pohledu na projekt *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* si lze jen těžko nevšimnout návaznosti na avantgardu dvacátých let, třeba na cyklus Paula Citroena *Metropolis* nebo díla představitelů polské avantgardy meziválečného období. Umělec se netají tím, že v myšlení o tom, co to je metropole, je pro něj inspirací cyklus fotomontáží Kazimierze Podsadeckého z 20. let minulého století nazvaný *Město – mlýn života* představující New York.[39]

O úspěchu projektu *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* rozhodla nejen novátorská koncepce, ale také perfektní provedení. Autor dosáhl stoprocentního realismu městské krajiny. Futurismus a surrealismus v jeho vizi tedy nespočívají ve vytváření krajin známých z vědeckofantastických filmů, ale v realistickém „přetvoření" městského prostoru a přidělení mu z našeho pohledu absurdní funkčnosti. Umělec tohoto realismu dosáhl mimo jiné díky bohatým materiálům, které využívá. Používá výhradně vlastní fotografie pořízené během několikahodinných procházek po městě za místy a inspirací. Dokáže strávit spoustu hodin na Bródnowském hřbitově, ve vězení v Białołęce nebo v aquaparku v Zakopaném, pečlivě si vybírá fotografický

38 KOWALSKA, A.: *Rozhovor s Kobasem Laksou: Kobas Laksa. Miejska Gangrena.* http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95158,5433259,Kobas_Laksa__Miejska_gangrena.html

39 SZERSZUNOWICZ, J.: *Rozhovor s Kobasem Laksou: Kobas w Wenecji*. http://www.poranny.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080331/KULTURA/145939656

materiál, zachycuje ho v různých denních dobách a z různé perspektivy. Zajímá ho to, co je kostrbaté, nedokončené, nevzhledné, zdánlivě nezajímavé. Více než věci krásné a dokončené ho zajímají zdánlivě nezajímavé „polotovary". Kobas Laksa svůj tvůrčí proces objasňuje takto: „*Fotografuji, prohlížím si detaily, hledám souvislosti ve zdánlivě chaotické struktuře. Snažím se pochopit, proč dané místo vypadá právě tak a ne jinak. Je to mozolná práce, ve které pak pokračuji na počítači. Prohlížím si stoh snímků z hlediska ustavení světla a perspektivy. Hlídám si i ty sebemenší detaily, neboť věrohodnost je klíčem k povedené fotomontáži. Abych dosáhl věrohodného dojmu, že se z knihovny Varšavské univerzity stala obchodní galerie, stál jsem v konkrétní hodinu pod patřičným úhlem v Blue City, jelikož jenom v tomto hypermarketu se charakter světla a prostoru nejvíce blížil tomu, co je v knihovně.*"[40]

Projekt *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* přilákal do polského pavilónu davy návštěvníků a byl oceněn jury benátského bienále, která ho jednomyslně uznala za nejlepší a udělila mu Zlaté lvy.

40 KOWALSKA, A.: *Rozhovor s Kobasem Laksou: Kobas Laksa. Miejska Gangrena.* http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95158,5433259,Kobas_Laksa__Miejska_gangrena.html









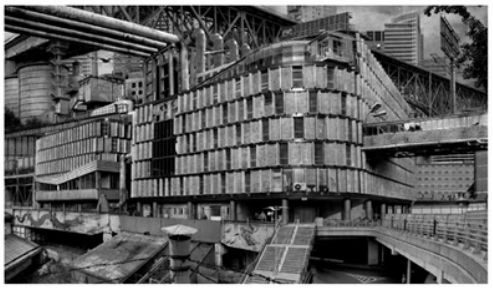




Kobas Laksa a Nicolas Grospierre - *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* (2008)



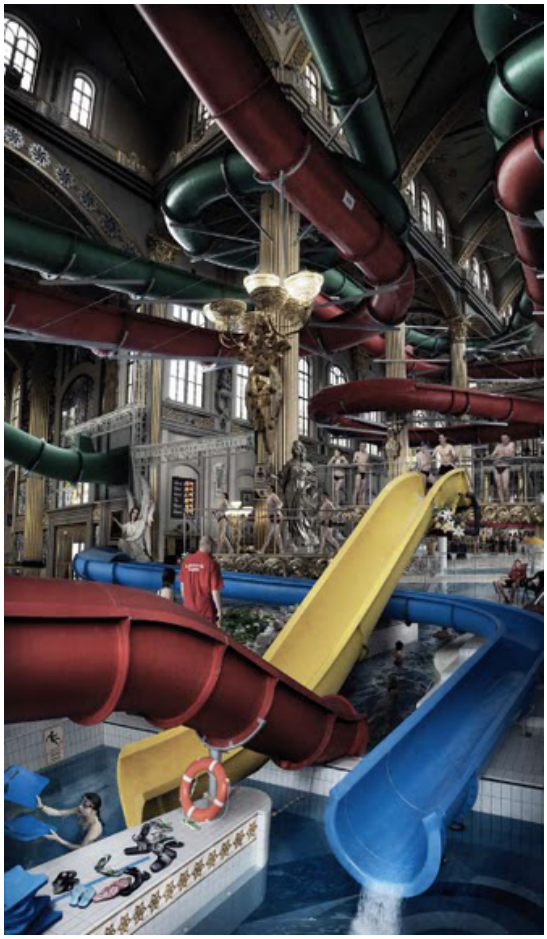






Kobas Laksa a Nicolas Grospierre - *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* (2008)







Kobas Laksa - *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* (2008)









Kobas Laksa a Nicolas Grospierre - *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* (2008)

6. Bonnard zasílá pozdravy z ustroně aneb postmoderní koláž J. Dziaczkowskiego

Mohlo by se zdát, že v oblasti tradiční koláže se dnes už nedá nic nového říct. A přece se v nemladší generaci polských umělců našel někdo, kdo klasickou (nepočítačovou) koláží vypráví své příběhy zcela neotřelým a překvapujícím způsobem. Jan Dziaczkowski (nar. 1983) vrací koláži v analogové verzi život v okamžiku, kdy se zdá, že už byla devalvována a vytlačena Photoshopem. Na prahu 21. století se Dziaczkowski stává důstojným pokračovatelem mistrů modernismu. Používá tutéž sadu pomůcek, jako jeho modernističtí předchůdci – nůžky, lepidlo, nůž a žiletku. Výrazný zdroj inspirace pro něj představují díla Maxe Ernsta, umělců spojených s Bauhausem, zástupců předválečné polské a české avantgardy a dokonce i tvůrců popartové koláže. Dziaczkowski však není jejich prostým napodobitelem, nespokojuje se s ryzím surrealismem či iracionalitou, které v koláži dominovaly před válkou. Pomocí anachronické techniky sráží spolu vzájemně vzdálené světy, provokuje ke hře na budování alternativních verzí dějin 20. století, tvoří utopie, které vyšinují ze stereotypního myšlení o realitě, která nás obklopuje. Sestavováním fragmentů starých pohlednic, snímky z předválečných i poválečných časopisů a starých i současných fotografií k sobě spřádá vlastní rafinované a vkusné příběhy. Dziaczkowského fascinuje především široce chápaný pojem „spojování". Dle něj se význam pojmu „collage" může rozšířit a používat na všechny činnosti a jevy, v nichž spojení několika prvků tvoři harmonický celek.[41] Dziaczkowski ochotně přejímá prvky z široce chápaného světa umění a popkultury. V cyklu *Pozdravy z prázdnin* (2004) nanáší na pohlednice z různých míst Evropy snímky představující významné umělce a fragmenty jejich děl. Witkacy pouští draka ze svých narkotických portrétů, Picasso vypíná svou hruď mezi slečnami z Avignonu, Bonnard zasílá pozdravy z Ustroně a lovci z Breughlova obrazu se pohybují

41 Jan Dziaczkowski - Pozdrowienia z wakacji. http://www.trwarszawa.pl/wydarzenia/jan-dziaczkowski

zimní krajinou z japonského dřevorytu. Na další koláži hrdina seriálu *Dynastie* Blake Carrington líbá Crystal a na ještě jiném Gauguinovy ženy inzerují cigarety L&M. Umělci nejsou cizí ani hrátky s kulturními klišé – Cyklus *Japanese Monster Movies* (2009) je ironický komentář k japonskému strachu z příšer, který je doprovázen perverzní láskou k nim. Na dílech z tohoto cyklu tyrannosaurus útočí na lidi na pláži, vydra posílá ke dnu osobní loď a godzilly zhotovené technikou origami pustoší klidnou rekreační lokalitu.

V cyklu *Keine Grenzen* (2010) autor nůžkami přesouvá liniii železné opony na západ a představuje alternativní vizi Evropy, která mohla nastat, kdyby se pochod Rudé armády před 65 lety nezastavil v polovině Německa na linii Labe. Jak píše Stach Szabłowski v Obiegu *„rozšíření politické sféry vlivů východního bloku na západ by bylo spojené s expanzí budovatelského prostoru a estetiky, se zamořením západoevropské urbanistické tkáně ‚betonovým dědictvím' socialistické moderny"*.[42] Dziaczkowski tuto utopii uskutečňuje, lepí do snímků historických komplexů západních měst příšerné paneláky a další prvky krajiny tak dobře známé všem obyvatelům zemí „lidově demokratického tábora". Takovéto kompozice skřípou, jsou přímo barbarské. Kolem dokola šikmé věže v Pise stojí paneláky, před budovou Bauhausu v Desavě vyrůstá Leninův pomník, fontána Di Trevi se prohýbá pod tíhou betonového sídliště na pozadí, středověké hrady a gotické kostely se ztrácejí uprostřed městské džungle vyňaté z krajiny sovětských metropolí a v jedné francouzské galérii špacírují ženy s hráběmi, patrně směřují na senoseč. Ale práce ze série *Keine Grenzen* vůbec nemusejí u příjemce vyvolávat konsternaci či stísněnost. Z hlediska bývalých obyvatel SSSR nebo satelitních zemí mohou být přímo atraktivní a příjemné. Při pohledu na ně nejeden Polák, Čech nebo Rus jistě pocítí nostalgii a možná dokonce i úsměšky a ve vizích Dziaczkowského najde útěchu, lék na postkomunistické estetické trauma.

42 SZABŁOWSKI, S.: *Jan Dziaczkowski – „Keine Grenze"*. http://www.obieg.pl/prezentacje/138





Jan Dziaczkowski - Cyklus *Pozdravy z prázdnin* (2004)





Jan Dziaczkowski - Cyklus *Pozdravy z prázdnin* (2004)



Jan Dziaczkowski - *Untitled* (2004)



Jan Dziaczkowski - *Untitled* (2004)

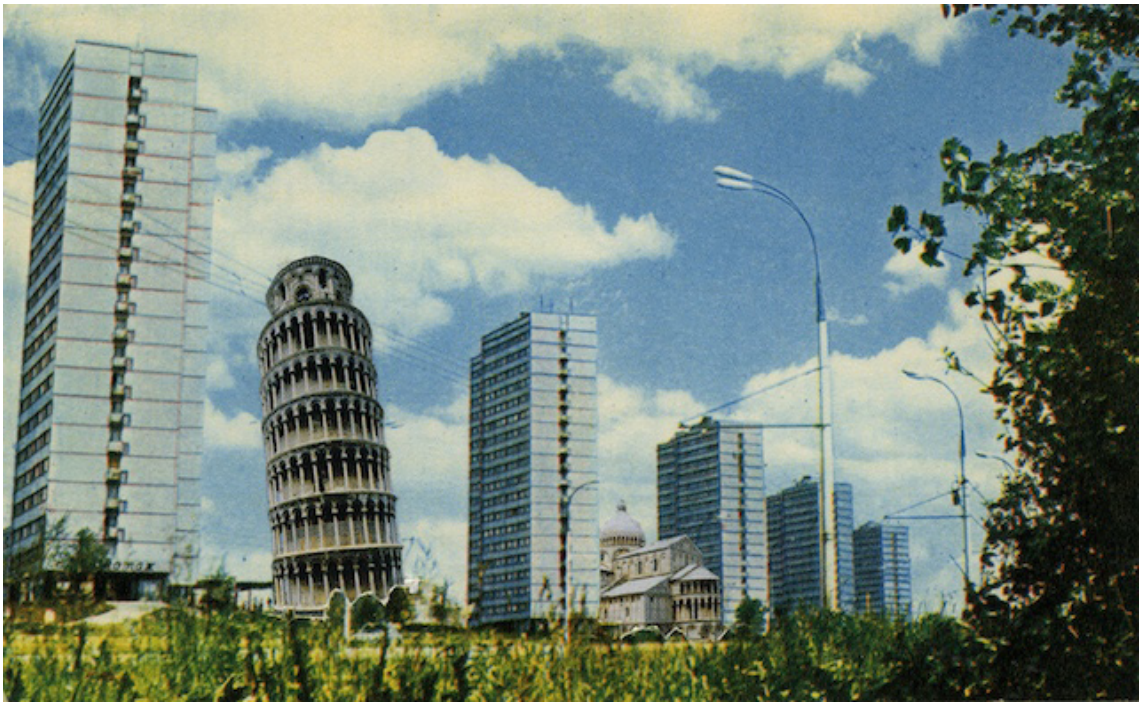




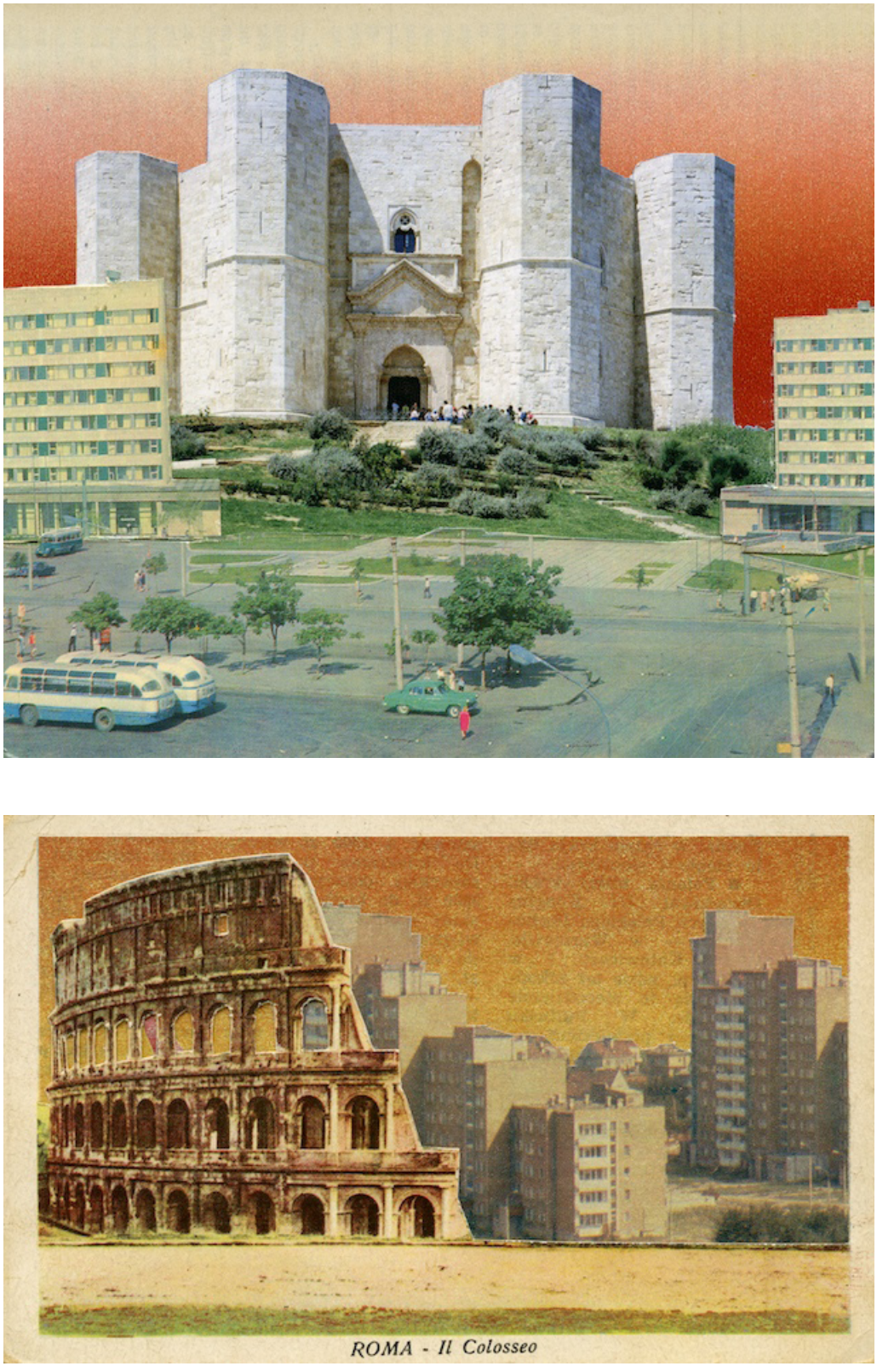


Jan Dziaczkowski - Cyklus *Japanese Monster Movies* (2009)





Jan Dziaczkowski - Cyklus *Keine Grenzen* (2010)



Jan Dziaczkowski - Cyklus *Keine Grenzen* (2010)





Jan Dziaczkowski - Cyklus *Keine Grenzen* (2010)

7. Skenování prostoru v dílech A. Grzeszykowské a J. Smagy

Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga – umělecký tandem varšavských grafiků (oba ročník 1974) – se volně pohybují v intermediální realitě. Pomocí fotografií, nápaditého využití moderní digitální a počítačové techniky, metodické dokumentace a geometrickými tělesy umělci vytvořili nevšední prostorovou instalaci.

YMCA (2005) je umělecký hybrid, pomocí něhož Grzeszykowska a Smaga analyzují architektonickou tkáň studentské koleje na varšavské ulici Konopnickiej. Tato budova je na mapě Varšavy kultovním místem. Dům byl postaven v roce 1934 jako sídlo polské pobočky organizace pro mládež YMCA, jako jedna z mála varšavských budov přežila válku prakticky nepoškozena. „Genius loci" tohoto místa celá léta přitahoval originální a kreativní lidi – právě zde devět let žil polský pásek (polsky bikiniarz, subkultura 50. let) Leopold Tyrmand. Toto místo odráží složité dějiny polského hlavního města ve 20. století, je načichlé stopami mnohostranné činnosti četných generací. Dodnes se zde koná řada významných iniciativ z pohraničí kultury. Budova zůstává celá léta bez oprav a další činnost lidí na ní zanechává své stopy. Jak poznamenává Sebastian Cichocki, Smaga a Grzeszykowska ve svém díle ukazují *„jak významným odkazem na individuální paměť a emoce se stávají budovy, jejich degradace, tiché odumírání a chátrání. Právě v nich jsou zakódovány staré ideologické naděje a zároveň se zhmotňuje obava z prověření času."*[43] Umělci podrobují YMCU fotografické dokumentaci. Zajímá je však nikoliv fasáda, ale „nitro" budovy. Do „sbírky" zařazují vnitřní plochy – zdi, stropy, parkety tělocvičen, žebřiny, kachličky starého bazénu, architektonické detaily. Poté přenášejí snímky na dřevěné prostorové modely místností, v nichž byly pořízeny. Tato transpozice však není věrnou kopií budovy, ale jeho tvůrčí interpretací. Takto vzniklo na tucet modulů, které pak umělci spojili s sebou, čímž vytvořili pozoruhodné těleso,

43 CICHOCKI, S.: Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga. In BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, M. (ed.): *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008, s. 366.

které připomíná jakousi továrnu se záhadným účelem. Není to však dokončená forma, spíš *work in progress*. Umělci pokračují ve fotografické dokumentaci a projekt se rozrůstá a přetváří. Nápaditost a novátorství řešení Grzeszykowské a Smagy spočívá v „převrácení" budovy naruby. Díky tomu vzniká dojem, jako by budova byla stažena z kůže. To, co bylo interiérem, se stává fasádou. Umělci nemění měřítko budovy, aby vytvořili jeho zmenšený model, spíše ho skládají od začátku, k prostorovému uspořádání a proporcím přistupují s invencí. Pomocí nástroje, kterým je fotografický přístroj, provádějí fotografickou vivisekci prostoru. Rezignací na přítomnost člověka se soustřeďují spíš na stopách, které zanechává.

Druhým společným projektem G&S je dílo z pohraničí fotografie, architektury a sociologického výzkumného projektu. Jedná se o sérii desíti fotografických kompozic *Půdorys* (polsky *Plan*), která vznikla v letech 2000-2003. Práce představuje fotografické znázornění 10 varšavských bytů viděných shora, jakoby z ptačí perspektivy. Tohoto neobvyklého efektu umělci dosáhli díky vyvinutí speciální metody dílčího fotografování místností shora, z příslušné výšky a pod příslušným úhlem následovaného přesným skládáním či lepením takto pořízených fotografií za pomoci počítače. Takováto metoda dovoluje eliminovat deformaci obrazu a dosáhnout efektu „skenování prostoru". Jedna místnost je výsledkem spojení desítek jednotlivých záběrů. Každá práce je složena z několika modulů (místností), jejichž vzájemný vzrah vyplývá z uspořádání místností v domě.

Umělci nahlížejí do intimních prostor obydlí naplněných předměty a stopami aktivity obyvatel. Vidíme na stole rozjedený oběd, rozházené oblečení, černou kočku na kancelářské židli, rozličné předměty každodenní potřeby, které však viděné z tak nezvyklé, nesamozřejmé perspektivy nabývají často nevšedních vlastností. Staré barevné noviny na horních skříňkách kuchyňské linky, oku normálně neviditelné, vypadají ze stropní perspektivy jako stopy jakýchsi záhadných obřadů. V tomto nakupení věcí se lidé viditelní na některých snímcích stávají jakoby vedlejší. Lidé převálcovaní věcmi splývají s prostorem, který jakoby za ně vyprávěl jejich osobní příběhy. „Půdorysy" dovolují divákovi detektivní hru na hledání společných prvků

pro každý z těchto deseti bytů (například standardizace nábytku podle kategorií „z minulého režimu“ nebo „Ikea“), ale nacházíme také vlastnosti, které mají společné. *Půdorys* je pokus přenést pomocí fotografického přístroje trojrozměrný architektonický prostor na dvojrozměrný fotografický obraz. Projekt se přirovnává ke skeneru, který přesně lustruje chování lidí, ukazuje jejich vliv na okolí.





Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga - *YMCA* (2005)





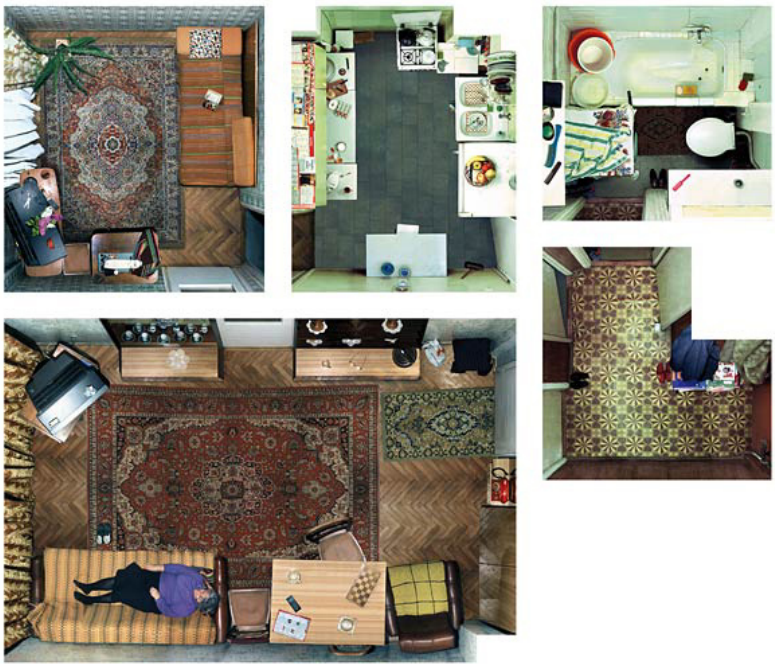


Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga - *YMCA* (2005)



Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga - Cyklus *Půdorys* (2000-2003)





Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga - Cyklus *Půdorys* (2000-2003)

8. „Kolekcjonismus“ – archív v novém světle u M. Długosze

Jedním z viditelných směrů současného umění je jev, který bych pro potřebu této práce nazval „sběratelismus“ nebo „kuratelismus“. Postmoderní prostor nejnovějšího umění je plný citátů, výpůjček, přenosů a narážek na další tvůrce a díla. A pesimistické přesvědčení řady umělců, že „vše už bylo“ (včetně oblasti fotografie) je nutí hledat novou svěží kvalitu střetáváním se sebou již existujících prvků převzatých jak z oblasti tzv. vysokého umění, tak i amatérské činnosti (bez ohledu na to, zda měly v úmyslu běžný záznam skutečnosti, či aspirovaly být „uměním“). Na styku těchto světů umělci uskutečňují své konceptuální činnosti. V krajních případech se rozhodují užít výhradně amatérský „naivní“ materiál a používají snímky nalezené na Internetu, v rodinných albech a rozličných archívech. Často je výsledkem tohoto postupu vytvoření „kolekce“ – sbírky prvků, které díky autorskému sestavení začínají tvořit novou hodnotu a mohou se vnímat v kategoriích umění. Je vidět také jev, kdy se autor jakoby ujímá role kurátora a jeho činnost se omezuje na to, že pro výstavu provede výběr z cizího materiálu, který doplní vlastním komentářem.

Příklad tu může představovat část výstavy *Archeologie* uvedené v roce 2008 v bytomské galerii Kronika. Skládala se mj. ze dvou cyklů – *Naivní fotografie* – snímky zaslané v 50. letech do amatérské soutěže Polské televize a *Negativy nalezené v New Yorku* – negativy nalezené v popelnici jednoho broadwayského divadla, výběr materiálu provedl Jerzy Lewczyński. Jak si všímá Ewa Opałka v Obiegu, archeologická činnost Lewczyńského na půdě fotografie *„předpokládá objevování konkrétních záběrů braných jako materiální stopa po minulých událostech. Umělec se distancuje od tvůrčí umělecké fotografie, spatřuje potenciální hodnoty v každé fotce pořízené kdykoliv od vynalezení fotografické techniky. Zároveň se cítí dobře v roli hledače zamítnutých fotografií, které nebyly vybrány na expozici, které často doslova i metaforicky leží ve stínu. Lewczyński považuje konkrétní hmatatelné fotografické zvětšeniny za pamětníky, které dovolují poznat pravdu o ‚oněch dobách‘.“*[44]

44 OPAŁKA, E.: *Archiwum w nowym świetle: Lewczyński i Długosz*. http://www.obieg.pl/felieton/8976

Příkladem úspěchu „sbírky" složené z cizích fotografií může být take dílo Piotra Uklańského (nar. 1968) nazvané *Nacisti* (polsky *Naziści*), které se ukázalo v roce 2000 v galerii Zachęta v polském hlavním městě. Umělec zde jde o krok dál. Vzájemně propojeným prvkům dává zcela nový kontext a význam a prezentuje svůj kritický postoj. Umělec zde sestavil 164 barevných snímků s podobiznami polských i zahraničních herců, kteří hráli nacisty. Uklański ukazuje, jak masová kultura zkresluje historický odkaz a vzhled zločince tím, že mu dává rysy filmového amanta. Vidíme snímky hezkých mužů v německých uniformách z druhé světové války, přitažlivé drsňáky. Zároveň to jsou všeobecně známé a obdivované filmové idoly. Umělec vysvětluje: „*Portrét nacisty v masové kultuře je nejzřetelnějším projevem zkreslení pravdy o historii a o lidech. Pro mne je to tím spíš důležité, že to je o oněch dobách hlavní zdroj informací, pro mnohé jediný.*" Jak píše Ewa Gorządková: „*Uklański hraje ironickou kritickou hru se svůdným kouzlem stereotypů populární kultury a vizuálními klišé.*"[45]

Výstava *Nacisti* vyvolala skandál. Jeden z nejznámějších polských herců Daniel Olbrychski v protestu proti umístění své podobizny v takovémto kontextu přišel na výstavu a za přítomnosti kamer šavlí část díla zničil.[46] Expozice byla uzavřena a ministr kultury nedovolil, aby byla znovu otevřena. Po výtržnosti Olbrychského se mediálně proslavila také za hranicemi Polska a v roce 2002 byla uvedena mezi pracemi více než desítky světových umělců na proslulé výstavě *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* v Židovském muzeu v New Yorku. V roce 2006 byli *Nacisti* prodáni na londýnské aukci za rekordní částku 568 tisíc liber, čímž se stali nejdražším dílem současného polského umělce prodaným na světových aukcích.

Mladším tvůrcem, který se řadí do směru „sběratelismu", je Mikołaj Długosz (ročník 1976). Jak sám připouští, jeho dva nejznámější projekty *Tak krásné počasí, až je líto odjíždět* (polsky *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać*) a *Real foto* – jsou vystaveny v galerii Kronika spolu s cykly Lewczyńského – jsou druhem úniku od umělecké fotografie. Autor

45 GORZĄDEK, E.: *Piotr Uklański.* http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_uklanski_piotr

46 WOJTOWICZ, G.: *Kmicic walczy z nazizmem.* http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=1339

deklaruje: „*Fotografie se dnes stala nudná a předvídatelná. Je to dost prostá věc, která má omezený arzenál prostředků, konvence a pravidla (…), fotografie skončila, protože došel počet kombinací.*“[47] Długosz se tímto přesvědčením řídí a rezignuje na samostatné tvoření snímků, používá to, co na záběrech zvěčnil někdo jiný, stává se „katalyzátorem“ nové kvality.

V cyklu *Tak krásné počasí, až je líto odjíždět* (2006) vychází z nápadu, který o několik let dříve použil britský fotograf Martin Parr v projektu *Boring Postcards*. Cyklus *Tak krásné počasí* je sbírka snímků pocházející z archívu Polské nakladatelské agentury (Krajowa Agencja Wydawnicza), které se ocitly na polských pohlednicích v sedmdesátých a osmdesátých letech. Fotografie pořízené nejednou významnými polskými fotografy (mj. Witold Krassowski, Andrzej Świetlik, Leszek Surowiec, Mariusz Wideryński, Jerzy Malinowski) překvapují půvabem kompozice, profesionální úrovní a technickou kvalitou (jejich autoři používali diapozitivy Kodak). Při precizní selekci a kompozici snímků Długosz vynechává typicky „pohlednicové“ výjevy. Nenajdeme tu západy slunce, sladké krajinky, historická centra měst. Zdá se, že umělec pátrá po dokumentaci utopické vize, v níž občané socialistického Polska vedou harmonický život v architektonických objektech a krajinách naprojektovaných pro jejich dobro a štěstí. Výjevy se skládají z rekreačních domů, panelákových sídlišť, rekreačních středisek, dětských hřišť, koupališť. Fotografie však nemají charakter propagandistické kroniky, jsou spíš dobovým dokumentem. Nejsou ani pouhou „sentimentální cestou“ do minulosti, nutí k zamyšlení nad tím, jakým směrem se v Polsku po roce 1989 ubíral rozvoj veřejného prostranství. Architektura typická pro socialistické země zvěčněná na snímcích se zdá být primitivní, překvapuje však svou funkčností. Dominuje dojem architektonické čistoty a pořádku. Při srovnání s dnešní veřejným prostranstvím plným chaosu, divokých reklam a nepromyšlených stavebních investic zaměřených pouze na co největší zisk divák pocítí jakousi úlevu.

47 KOWALSKA, A.: *Mikołaj Długosz - fotograf niekonwencjonalny* http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95158,5491910,Mikolaj_Dlugosz__Fotograf_niekonwencjonalny.html

Ve svém druhém projektu Mikołaj Długosz zkoumá oblast internetových aukcí. Cyklus *Real foto* (2007-2008) představuje výběr několika desítek fotografií, které umělec vybral z nesčetného počtu snímků, které prodejci dávají na největší polský aukční portál Allegro.pl, kterými inzerují prodávané produkty. Autoři vykazují přímo nevšední invenci, často k prezentaci nabízených předmětů využívají soukromé prostory, sebe nebo osoby z nejbližšího okolí. Díky těmto fotografiím máme přístup do jejich soukromého prostředí, kam by profesionálního fotoreportéra zcela jistě nepustili. Długoszův cyklus se tedy zdá být otázkou na smysl současné umělecké i dokumentární fotografie. Vždyť přece řada současných fotografů se ve své tvorbě snaží – ať už formálními či inscenačními zákroky – dosáhnout efektů podobných těm, kterých pomocí svého kompaktního fotoaparátu dosahuje prodejce tepláků na Allegro. A i tak výsledky práce dejme tomu zástupců tzv. „nového polského dokumentu" nebo „momentkové" fotografie jsou pouze náhražkou „realu", na který lze narazit v internetovém prostoru. Copak lze v dokumentární či inscenované fotografii dosáhnout takové dávky „absurdity" či autentičnosti, jakou nás častují svými snímky „superprodejci" z Allegra?

Długosz hovoří o své fascinaci tím, co je diletantské, amatérské, provincionální: *„Na Allegro vydržím sedět celé hodiny. Čučím, koukám se na detaily, zvětšuji si je. Ty fotky mají často skvělou kompozici, zcela náhodně. Vždyť přece autor nemyslí na to, aby udělal dobrý výřez, ale aby zdůraznil předmět. Je to nepovedené, ‚fotograficky nesprávné', ale autentické. (…) Zajímají mne situace, kdy se na pozadí propašuje skutečnost, kdy kompozice je neobvyklá nebo jsou zajímavé fotografované předměty."*[48] Autor je fascinován náhodností amatérských záběrů a vidí v nich hodnotu.

Jak Długosz přiznává, když se fotografie vyjmou z jejich původního kontextu a umístí do galerijního prostoru, otevírá se tím řada nových možností, jak je interpretovat. Proč se autoři snímků, kteří jsou zároveň hrdiny představení, rozhodují k tomuto druhu autoprezentace? Nedávají spolu s produktem najevo idealizovaný obraz sebe sama, jakýsi druh snů? Vtělují se sami do role vytouženého předmětu? Neobvyklé jsou také asociace, jimiž se řídí při výběru pozadí a kontextu pro prezentované produkty. Pár

48 OPAŁKA, E.: *Archiwum w nowym świetle: Lewczyński i Długosz*. http://www.obieg.pl/felieton/8976

černých pánských polobotek byl vyfotografován na pozadí můstku a okolního rákosí. Muž inzerující potápěčskou techniku stojí na pozadí fototapety s tropickou pláží. Dámské nohy v punčochách tělové barvy a v červených botách s jehlovými podpatky rozhozené na parketách jsou vskutku lynchovská reklama na obuv. *Real foto* vypráví hodně o současném Polsku, o kultuře, aspiracích a snech běžného Poláka. *Real foto* se stává intimním dokumentárním záznamen skutečnosti.

Projekt *Real foto* je příkladem, jak se hranice toho, co se běžně považuje za umění, rozšiřují. Obyčejné amatérské fotky dané do jiného kontextu, než bylo jejich původní určení a přenesené do galerie aspirují na to, aby byly uměleckým dílem.



Jerzy Lewczyński - *Negativy nalezené v New Yorku* (2008)



Piotr Uklański - *Nacisti* (2000)









Mikołaj Długosz - Cyklus *Tak krásné počasí, až je líto odjíždět* (2006)







Mikołaj Długosz - Cyklus *Real foto* (2007-2008)







Mikołaj Długosz - Cyklus *Real foto* (2007-2008)

Závěr

Ve svých úvahách o fotografii Susan Sontagová píše: „*Každá fotografie je mnohoznačná: uvidět něco v podobně snímku znamená nalézt potenciální předmět fascinace. Definitivní moudrost fotografického obrazu se skrývá v konstatování: 'Tady je povrch. A teď zkuste popřemýšlet, nebo spíš vycítit to, co se pod ním skrývá, jaká musí být skutečnost, jestliže vypadá takto.' Fotografie, které nejsou s to samy o sobě nic vysvětlit, představují nevyčerpatelný zdroj stimulace k dedukcím, spekulacím a představám.*"[49] Sontagovou popsaný potenciál fotografického záznamu se ukazuje být významný nejen během přímého vnímání snímků, ale je stejně tak důležitý pro řadu umělců, pro něž představuje opravdovou zlatou žílu inspirace a mimořádně všestranný nástroj. Umělci se však, na rozdíl od většiny diváků fotografií, nezastavují ve fázi vizuální kontemplace obrazu, ale jdou dále. Ve svých pracích tvůrčím způsobem, plně a vízerozměrně dokáží tak přetransponovat fotografii, že dosáhnou nové umělecké kvality. Zdá se, že na tomto poli mají polští současní umělci hodně co říct. Dokáží fotografii dokonale využít, nacházejí pro ni všestranné uplatnění, což se mi snad podařilo v této práci ukázat.

Samozřejmě se při příležitosti takovéhoto pojednání naskýtají nevyhnutelné otázky, zda „nová umělecká kvalita", které dosáhlo polské umění po roce 2000, je opravdu nová. Není druhotným využitím a opakováním toho, čeho v umění dosáhli už dříve západní i polští umělci? Není Sasnalovo malířství jen nápaditým „opičením" po např. Gerhardu Richterovi? Má koláž Dziaczkowského ještě vůbec nějaký smysl, nebo to je jen stará obehraná, byť hezká „modernistická písnička"? Jaký má smysl ukazovat fotky z Allegra v galerii, když jsme dnes a denně zaplavováni stovkami takovýchto snímků a máme jich už plné zuby? Dílčí odpovědí na tyto pochyby může být popularita nového polského umění jak doma, tak i v zahraničí. Když Maciejowski letěl do New Yorku na autorskou výstavu, ještě na letišti Okęcie se dozvídá, že všechny

49 SONTAG, S.: *O fotografii.* Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009, citát z obálky.

jeho obrazy už byly prodány. V roce 2006 byl Wilhelm Sasnal v žebříčku měsíčníku Flash Art vyhodnocen jako nejslibnější umělec na světě. Kobas Laksa nenechává porotcům v Benátkách prostor pro výběr a Uklański prodává v Londýně Nacisty za 568 tisíc liber, čímž překonal rekord ceny zaplacené za současné polské umělecké dílo. Úspěch nejnovějšího polského umění se samozřejmě nedá měřit výhradně podle komerčních kritérií. Toto umění se prostě líbí. Potvrzením této prosté teze jsou davy v zahraničních i polských galeriích.

Zdá se, že fotografie má na úspěchu nejnovějšího polského umění lví podíl. Díky své všudypřítomnosti a snadnosti, s jakou vzniká, nejenže ovládla fantazii lidí, ale také způsob, jak vidí svět řada autorů. Je to jednoduchý a pohodlný nástroj, podobně jako štětec, barva či projektor také slouží hlubokým reflexím na téma skutečnosti i na téma významu fotografie samotné v současném světě. Ve fotografii se splnila idea, která ležela v základech vytvoření esperanta – toto médium se stalo všeobecně srozumitelným jazykem, společným kódem pro všechny současníky. Fotografie se díky této univerzálnosti a jednoduchosti zmocňuje stále větších oblastí, zanechává své stopy na způsobu uměleckého vyprávění. Že by se naplnila slova Susan Sontagové, že dnes „*by veškeré umění chtělo být fotografií*“?[50]

50 SONTAG, S.: *O fotografii.* Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009, s. 160.

Seznam použitých pramenů a literatury

BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, M. (ed.): *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008.

BRAUCHITSCH, B.: Mała hisztoria fotografii. Warszawa: Cyklady, 2004.

BREWIŃSKA, M. (ed.): *Wilhelm Sasnal - Lata walki*. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007.

DRĄGOWSKA M., KURYŁEK D., TATAR E. M.: *Krótka historia grupy ładnie*. Kraków: Ha!art, 2008.

FLEMMING, J., HONOUR H.: Historia sztuki świata. Warszawa: Arkady, 2002

GIESING, D., GAWLIK, G., MEYER, C.: *Marcin Maciejowski. I Wanna Talk to You*. Vienna: Galerie Meyer Kainer, 2007.

GROSENICK, U. (ed.): Art Now. Koln: Taschen, 2008.

MAZUR, A.: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010.

POPIELSKA-MICHALCZYK, J. (ed.): Tak jest – Marcin Maciejowski. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2010.

ROSENBLUM, N.: *A World History of Photography*. New York, Londyn: Abbeville Press Publishers, 1997.

SMOLAK, A. (ed.): *Rafał Bujnowski - Malowanie*. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 2005.

SONTAG, S.: *O fotografii*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009.

http://www.obieg.pl/

http://www.raster.art.pl

http://www.culture.pl

http://www.gilewicz.net

http://www.dziaczkowski.pl/

http://www.trwarszawa.pl

http://www.ha.art.pl

http://news.o.pl

http://zpafiska.blogspot.com

http://www.fotopolis.pl

http://picasaweb.google.com/kobaslaksa

http://kbx.blog.pl/

http://www.labiennale.art.pl/theafterlifeofbuildings.html

http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95158,5433259,Kobas_Laksa__Miejska_gangrena.html

http://www.swiatobrazu.pl

http://art.blox.pl/2006/10/Uklanski-najdrozszym-polskim-artysta.html

http://pl.wikipedia.org

Jmenný rejstřík

Bardotova Brigitte	39
Baumgart Anna	65, 57, 58, **59-61**
Bik Katarzyna	29
Bonnard Pierre	69
Broniewski Władysław	14, 15, 22
Brylewski Robert	38
Bujnowski Rafał	12, 14, 28, 29, 30, **31-33**
Cardinale Claudia	39
Carrington Blake	70
Cichocki Sebastian	78
Citroen Paul	63
Długosz Mikołaj	85, 86, 87, 88, **91-93**
Drągowska Magdalena	37
Duchamp Marcel	41
Dziaczkowski Jan	69, 70, 94, **71-77**
Firek Marek	12, 41
Gauguin Paul	70
Gilewicz Wojciech	48, 49, **50-55**
Gorczyca Łukasz	16
Gorządkowska Ewa	86
Greenova Eva	39
Grospierre Mikołaj	62, **65-68**
Grzeszykowska Aneta	78, 79, 81-84
Gulis Marcin	38
Jones Jasper	41

Kampuschova Natascha 57
Kantor Tadeusz 41
Kirchner Ernst Ludwig 41
Klaman Grzegorz 10
Klimt Gustav 40, 41
Kobas Laksa 62, 63, 64, 95, **65-68**
Kozyrová Katarzyna 10, 12
Krassowski Witold 87
Leszkowicz Paweł 10
Lewczyński Jerzy 85, 86
Libera Zbigniew 10, 12
Maciejowski Marcin 12, 14, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 94, **42-47**
Jerzy Malinowski 87
Mazur Adam 10
Metinides Enrique 14, 16, **24-27**
Monroe Marylin 39
Nieznalska Dorota 10, 12
Olbrychski Daniel 86
Opałka Ewa 85
Picasso Pablo 41, 69
Piccoli Michel 40
Podsadecki Kazimierz 63
Pollock Jackson 41
Potocka Maria 28
Rauschenberg Robert 41
Richter Gerhard 41, 94
Rodčenko Alexandr 15, 23
Sasnal Wilhelm 12, 13, 14, 15, 16, 17, 94, **18-27**

Schiele Egon	40, 41
Schneiderova Romi	40
Smaga Jan	78, 79, **81-84**
Sontag Susan	9, 94, 95
Surowiec Leszek	87
Świetlik Andrzej	87
Szabłowski Stach	57, 70
Tomczyk Józef	12
Trybuś Jarosław	62
Tyrmand Leopold	78
Uklański Piotr	86, 95, **90**
Van Gogh Vincent	15
Wideryński Mariusz	87
Witkacy, Witkiewicz Stanisław	69
Wyspiański Stanisław	41
Zieliński Jerzy	41
Żmijewski Artur	10