SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká
fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Aneta Wójcik

Mezi dokumentem a současným uměním v polské fotografii po roce 2000

Post-2000 Polish photography:
between the documentary
and the modern art

Teoretická diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch Ph.D.
Oponent: Mgr. Jan Brykczyński

SLEZSKÁ
UNIVERZITA
V OPAVĚ

Opava 2016

Abstrakt

Ve své práci analyzuji hranice mezi fotografickým dokumentem a uměním. Na základě v současnosti přijímaných definicí tvořím continuum od čistého dokumentu k čistému umění na příkladu současných polských fotografických cyklů. Vybrané cykly analyzuji a vztahuji se přitom k přijatým definicím, na jejichž základě určuji, v jakém bodě continua by se měly ocitnout. I přes v současnosti se vyskytující kontroverze ohledně definování těchto pojmů, se podařilo rozmístit cykly na této ose a definovat, na kolik máme v případě dané práce co do činění s fotografickým dokumentem a na kolik s uměním. Práce se snaží uspořádat v současné fotografii panující chaos pojmů, týkající se hranic mezi dokumentem a uměním. Jejím cílem je také upozornit na jisté posuny, které v této oblasti v současnosti probíhají, především ve vztahu k fotografickému dokumentu a jím plněných funkcí.

Klíčová slova: fotografický dokument, umění, hranice, continuum, definice umění, nominativní definice, institucionální definice, historické definice, funkční definice, funkce dokumentu, funkce umění

Abstract

My thesis investigates the borderline between documentary photography and art. Referring to modern definitions of documentary and art, I propose a continuum from pure documentary to pure art, quoting examples of contemporary photography series by Polish artists. I select some of the series for analysis and juxtapose them with the quoted definitions to establish their place on the continuum. Even though definitions of documentary and art are disputed, I demonstrate the places where each of the series belongs, arguing what is each work's relation to documentary and art. The aim of my thesis is to examine and clarify the hazy, debated definitions of terms that are used in discussions of documentary and art. In addition, I also highlight selected developments in this field, particularly those related to documentary photography and its function.

Keywords: documentary photography, art, borderline, continuum, definition of art, intentional definition, institutional definition, historical definition, functional definition, function of documentary, function of art

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2012/2013**

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Mgr. Aneta WÓJCIK**
Osobní číslo:	**F121008**
Studijní program:	**N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Mezi dokumentem a současným umění. Fotografie v Polsku po roce 2000.**
Téma anglicky:	**T: Post-2000 Polish photography: between the documentary and the modern art.**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Ve své práci analyzuji hranice mezi fotografickým dokumentem a uměním. Na základě v současnosti přijímaných definicí tvořím continuum od čistého dokumentu k čistému umění na příkladu současných polských fotografických cyklů. Vybrané cykly analyzuji a vztahuji se přitom k přijatým definicím, na jejichž základě určuji, v jakém bodě continua by se měly ocitnout. I přes v současnosti se vyskytující kontroverze ohledně definování těchto pojmů, se podařilo rozmístit cykly na této ose a definovat, na kolik máme v případě dané práce co do činění s fotografickým dokumentem a na kolik s uměním. Práce se snaží uspořádat v současné fotografii panující chaos pojmů, týkající se hranic mezi dokumentem a uměním. Jejím cílem je také upozornit na jisté posuny, které v této oblasti v současnosti probíhají, především ve vztahu k fotografickému dokumentu a jím plněných funkcí.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Tomáš POSPĚCH, Ph.D.**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **29. června 2013**

Termín odevzdání diplomové práce: **30. června 2016**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 21. dubna 2016

Příloha zadání diplomové práce

Seznam odborné literatury:

COTTON, Charlotte. Fotografia jako sztuka wspóczesna. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2010. ISBN 97 88324213535.

Materiay z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii. Kraków: Muzeum Historii Fotografii, 2008. ISBN 9788389 177377.

MAZUR, Adam. Decydujšcy moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012. ISBN 9788362 376209.

MAZUR, Adam. Efekt czerwonych oczu, doprovodná složka k výstavě. Warszawa: Centrum Sztuki Wspóczesnej Zamek Ujazdowski, 2008.

MAZUR, Adam. GRYGIEL, Marek. katalog výstavy Nowi Dokumentaliści. Warszawa: Centrum Sztuki Wspóczesnej Zamek Ujazdowski, 2006. ISBN 8385 142339.

MYKICKA, Ewelina. Między teoriš symulakrum a portretem. Portrety Anety Grzeszykowskiej i Portrety Thomasa Ruffa. Polisemia, Czasopismo Naukowe Antropologów Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego, číslo 1/2012, 15.04 2012. Poznań. ISSN 20823053.

POSPĚCH, Tomáš. Nowy dokument. Czechy, Slowacja, Wegry, Polska / Nový dokument. Česká republika, Slovensko, Maďarsko, Polsko. S. 22 37. In: MICHAOWSKA, Marianna. POSPĚCH, Tomáš. SIOSTRZONEK, Jiří. ŠTREIT, Jindřich. TOMASZCZUK, Zbigniew. Fotografie dokumentalna w projektach fotograficznych /Dokumentární fotografie ve fotografických projektech. Sborník mezinárodní konference věnované dokumentární fotografii. Cieszyn: Galerie Szara, 2005, s. 2237. ISBN 83923 03601.

RONDUDA, ukasz. Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Kraków: Wydawnictwo RABID, 2006. ISBN 8360 236097.

ROUILLE, André. Fotografia. Między dokumentem a sztukš wspóczesnš. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007. ISBN 9788324206292.

SOULAGES, François. Estetyka fotografii, strata i zysk. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2012. ISBN 9788324217649.

Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. Dostupný z WWW: <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>.

TOMASZCZUK, Zbigniew. Świadomość kadru szkice z estetyki fotografii. Września: Wydawnictwo Kropka, 2003. ISBN 8389494043.

Poděkování

Velmi děkuji Mgr. MgA. Tomáši Pospěchovi, Ph.D. za odborné vedení mé diplomové práce a za laskavost, otevřenost a podporu, které jsem z jeho strany zažila jak při přípravách této práce, tak i po všechny roky studia.

Velmi děkuji prof. Vladimírovi Birgusovi za laskavost, kterou mi vždy projevoval, inspirující přednášky a otevřenost při vedení Institutu.

Za pomoc, inspiraci a vše, co mě během těchto let naučili, děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie.

Chci také poděkovat svým kolegyním a kolegům za inspiraci, jíž pro mě byli, především pak Tomaszovi Wiechovi za inspirující mnohahodinové diskuze a podporu, kterou jsem v něm vždy měla.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vykonala samostatně a a na zakladě uvedenych pramenů a literatury.

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

V Opavě dne 30. června 2016

Aneta Wójcik

Obsah

Úvod 7
1. Definice pojmů 8
1.1. Definice dokumentu 8
1.2. Definice umění 13
1.2.1. Současné definice umění 16
1.2.2. Závěry 20
1.3. Shrnutí 21
2. Jak se úvahy výše vztahují k definici umění ve fotografii? 22
2.1. Intuitivní dělení na umění a dokument ve fotografii 22
3. Fotografie jako umění 24
4. Pokus o vytvoření continuum 25
4.1. Čistý dokument 25
4.1.1. Průmyslové kamery 26
4.1.2. Google Street View 29
4.1.3. Technická a vědecká fotografie 35
4.1.4. Amatérské památeční a rodinné fotografie 40
4.1.5.Památeční a rodinné fotografie pořízené profesionálními fotografy 44
4.2. Autorské cykly 46
4.2.1. Fotografie-dokument. Přehlednost a věrnost. *ul. Oławska* Wojciecha Sienkiewicze, 2011–2013 46
4.2.2. Fotografie-sociologický dokument. *Rytuały przejścia* (*Přechodové rituály*) Przemysława Pokryckého, 2005– 53
4.2.3. Fotografie jako komentář. Hra s konvencí. Wojciech Wilczyk *Niewinne oko nie istnieje* (*Nevinné oko neexistuje*), 2006–2008 61
4.2.4. Fotografie jako komentář. Přechod od kopírování k mapování. Tomasz Wiech *Paragwaj* (*Paraguay*), 2012 71
4.2.5. Umění fotografů – fotografický kniha. Andrzej Kramarz *Niewidzialne mapy* (*Neviditelné mapy*), 2014 79

4.2.6. Umění fotografů – dokumentace jako převzetí umění.
Anna Orłowska *Niewidzialność – studium przypadku* (*Neviditelnost – případová studie*), 2012–2014 88
4.2.7. Umění fotografů – fotografické ready-mades.
Mikołaj Długosz *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać* (*Tak krásné počasí, že je až škoda odjíždět*), 2006 96
4.2.8. Fotografie umělců – Photoshop jako nástroj inscenizace.
Aneta Grzeszykowska *Bez tytułu* (*Bez názvu*) – Portréty 2005–2006 102
4.2.9. Fotografie umělců – fotografie jako materiál a obsah umění.
Zbigniew Libera *Pozytywy* (*Pozitivy*), 2002–2004 108
Shrnutí 115
Závěry 117
Seznam literatury a použitých zdrojů 119
Seznam obrázků 124
Jmenný rejstřík 126

Úvod

Cílem mé práce je definovat hranice mezi dokumentem a uměním v současné fotografii. Položila jsem si otázky, jaká kritéria určují toto rozdělení. Existují taková kritéria, která jsou akceptovatelná, pokud ne pro všechny, tak pro většinu fotografů a kritiků, a pokud ano, dá se s jejich pomocí vytvořit cotinuum od čistého dokumentu po čisté umění a umístit do něj významné současné fotografické cykly? Budou kritéria a umístění, která zde přijmeme, shodná s hodnocením samotných tvůrců? Jak oni v tomto continuu popisují sami sebe a připouštějí vůbec možnost přijetí takovéhoto continua? Může být čistý dokument zároveň čistým uměním? Analýzu provádím na příkladě polské fotografie po roce 2000. Soustředila jsem se na současné cykly. Přirozenou cézurou zde je rok 1989, kdy se v souvislosti se změnou zřízení, nástupem svobody a zavedením kapitalismu změnil také způsob vnímání role umělce a fotografa a spolu s tím proběhla změna témat a uplatňovaných strategií. Snadný přístup k západnímu umění ovlivnil rovněž nárůst povědomí o fotografickém médiu a diferenciování používaných metod a naracích. Mezi současnými polskými umělci tento proces začal mnohem dříve, což ilustrují třeba práce Zbigniewa Libery a jiných tvůrců proudu kritického umění – do svobodného Polska vstoupili jako plně uvědomělí, zformovaní tvůrci. Ve fotografii tento proces probíhal pomaleji, zpočátku dominoval černobílý dokument, obvykle inspirovaný piktorialismem, a konceptuální tradice silné v polské fotografii od 70. let 20. století. Rok 2000 je chápán jako dohodnutý, symbolický mezník, kdy se už tyto procesy výrazně vyrovnaly a fotografové si už byli značně vědomi různorodosti dostupných strategií a čím dál směleji je uplatňovali. Nenarazila jsem na komplexní zpracování tohoto tématu v polské literatuře. Ve své práci se opřu o knihu André Rouillea „Fotografie. Mezi dokumentem a současným uměním". Na jejím základě budu analyzovat, jak se formují tyto odlišnosti mezi dokumentem a uměním v polské fotografii a v polském umění využívajícím fotografii jako nástroj (nebo, jak by to označil Rouille, jako materiál) svého sdělení.

1. Definice pojmů

Pro zahájení těchto úvah je nutné položit si otázky na definice používaných pojmů. Přehled dostupných definic a výběr a přijetí těch, které se zdají být v souladu a adekvátní současnému chápání umění a fotografie, stejně jako k těmto úvahám představuje první a nezbytnou etapou při realizaci této analýzy.

1.1. Definice dokumentu

Intuitivně je dokument svého druhu odraz reality vytvořený s pomocí konkrétního nástroje, v našem případě fotoaparátu. Podle Wikipedie je dokument „*v zobecněné definici věcné svědectví o nějakém jevu sestavené formou odpovídající danému času a místu. Podle způsobu pořízení se rozlišují dokumenty: vizuální, písemné (např. rukopis, tisky, knihy, časopisy), nepísemné (např. fotografie, plány, mapy, umělecké díla), sluchové (např. zvukové pásky a desky), audiovizuální (např. filmy).*"[1] Dále „Slovník polského jazyka PWN" uvádí, že „d*okument je materiál v podobě textu, fotografie nebo jakéhokoliv předmětu, mající důkazní nebo informační hodnotu*"[2]; a „Populární encyklopedie PWN"[3] ho definuje jako: „*každý hmotný předmět vyjadřující lidskou myšlenku, sloužící k prokázání nějakého tvrzení; dokumenty se dělí na: grafické (tisky, rukopisy apod.), vizuální (např. fotografie, filmy) a sluchové (zvukové pásky, desky)*". Vlastně zde neexistují odlišnosti – dokument je předmět, který různými způsoby reprodukuje skutečnost.

Existuje mnoho definicí charakterizujících ikonografické dokumenty. Nejoblíbenější z nich popisuje tuto skupinu jako grafický dokument, jehož obsah je představen v podobě obrazu.[4]

Ve svém textu „O fotografii – termíny a zásadní pojmy"[5] Tomasz Sobieraj definuje dokumentární fotografii jako „*záznam stávající reality*", na rozdíl od in-

---

[1] Wikipedia [online]. [cit. 2016-03-12]. Dostupný z WWW: <pl.wikipedia.org/wiki/Dokument>.

[2] *Słownik języka polskiego PWN* [online]. [cit. 2016-03-12]. Dostupný z WWW: <sjp.pwn.pl/sjp/dokument;2555296.html>.

[3] *Encyklopedia popularna PWN*, 22. vyd., Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1992. ISBN 83-01-10416-3. s. 182.

[4] KUCHARSKA, Jolanta B.; MILLER, Maria.; WORNBARD, Małgorzata. Różne aspekty opisu dokumentów ikonograficznych w Bibliotece Cyfrowej Politechniki Warszawskiej na przykładzie kolekcji fotografii Henryka Poddębskiego. Warszawa: Polskie Biblioteki Cyfrowe, Biblioteka Główna Politechniki Warszawskiej, 2008. ISBN 978-83-7314-014-1. s. 53.

[5] SOBIERAJ, Tomasz. *O fotografii – terminy i pojęcia istotne [online].* 2006, 2012 [cit. 2016-03-12]. Dostupný z WWW: www.sobieraj.art.pl/dmdocuments/O_fotografii_terminy_i_pojecia_istotne.pdf.

scenované fotografie, která je „*záznamem skutečnosti zkonstruované pro potřeby fotografie*" a manipulované fotografie, „*vznikající výhradně ve výsledku registrace a fotografického zásadu do už zaznamenaného obrazu.*"

Podle historika kinematografie Georgese Sadoula se přídavné jméno „dokumentární" ve filmovém kontextu poprvé objevilo v roce 1879, ve formulaci „dokumentární charakter" (Littre). Od roku 1906 se v souvislosti s kinematografií objevuje v textech Jeana Girauda.[6] Oproti tomu oficiální pojem „dokument" byl zaveden v roce 1926, kdy John Grierson takto označil americký film nazvaný „Moana", který tvořila zpráva z každodenního života obyvatel Polynésie. Jde však o smluvní cézuru, protože toto označení, v jeho francouzské verzi, používali už bratři Lumièrovi. K prvnímu vědomému vdechnutí dokumentární hodnoty vizuálnímu obrazu došlo ve vztahu k filmovému umění; do fotografie toto pojetí proniklo teprve později, což dokazuje používání tohoto termínu – na konci 20. let 20. stol. – pro práce Eugèna Atgeta a Adrého Kertésze (ačkoliv Atget sám své snímky dříve nazval „documents pour artistes").[7]

Ze skutečnosti, že se v 19. století tento termín ve vztahu k fotografii nepoužíval, činí historička a umělecká kritička Abigail Solomon-Godeau závěr, že tento termín by byl tehdy považován za tautologii.[8] Zpočátku byla fotografie chápána jako dokument par excellence. Její mechaničnost byla na jedné straně vnímána jako záruka věrnosti reprodukování předmětu, „přiléhání" k realitě. Na druhé straně jí to zcela zbavovalo umělecké funkce, protože v dané době byla role fotografie vnímána jako specificky transparentní. Fotograf byl jednoduše mechanik obsluhující stroj, jehož funkcí bylo věrné kopírování skutečnosti.

V polovině 20. stol. přestává být dokumentárnost chápána jako důsledek technického vylepšení fotografického procesu a začíná být vnímána jako vědomá umělecká iniciativa. Začíná tím období opětovného definování termínu. Následovaly pokusy o popsání složitých vztahů mezi realitou a její fotografickou reprezentací. V definici fotografického dokumentu sehrála zásadní roli teorie znaku Charlese Sanderse Pierca. Pierce rozlišil tři druhy symbolů: ikonický znak (který s designátem spojuje vztah podobnosti), indexový znak (mající s designátem přímý vztah) a symbol

---

[6] POSPĚCH, Tomáš. *Nowy dokument. Czechy, Slowacja, Wegry, Polska / Nový dokument. Česká republika, Slovensko, Maďarsko, Polsko*. In MICHAŁOWSKA, Marianna. POSPĚCH, Tomáš. SIOSTRZONEK, Jiří. ŠTREIT, Jindřich. TOMASZCZUK, Zbigniew. *Fotografie dokumentalna w projektach fotograficznych / Dokumentární fotografie ve fotografických projektech.* Sborník mezinárodní konference věnované dokumentární fotografii. Cieszyn: Galerie Szara, 2005, s. 22–37. ISBN: 83-923036-0-1.

[7] LEŚNIAK, Kamila. *Dyskusje nad pojęciem i istotą dokumentu fotograficznego. Quart, 2010,* č. 4, (18), Wrocław: Uniwersytet Wrocławski. ISSN 1896–4133, s. 84.

[8] Podle: SIKORA, Sławomir. *Dokument dziś*. In: *Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii.* Kraków: Muzeum Historii Fotografii, 2008. ISBN 978-83-89177-37-7, s. 54.

(který je konvencionální znak). Podle Pierce v sobě fotografie spojuje vlastnosti ikonického a indexového znaku. V tomto smyslu má úzký vztah se skutečností: napodobuje jí a také, díky vlastnostem fotografického procesu, se s ní přímo stýká.

Jiným přístupem, snažícím se vyrovnat s dokumentárností fotografie, je antropologická reflexe. Snaží se prolomit dichotomii mezi běžně postulovanou vědeckostí a estetickým aspektem fotografického díla. Tento přístup se snaží spojit objektivní vyobrazení reality (chápané jako svědectví) se subjektivní perspektivou člověka, který tuto realitu vizualizuje.[9]

Zdá se, že samotný koncept dokumentu není diskutabilní. V současnosti se objevující kontroverze plynoucí z nového vnímání role fotografa, týkají se spíše možnosti vytvořit čistý dokument. Věrnost reprodukování reality je narušena specifiky samotného nástroje – 3D skutečnost převedená do 2D, perspektivní zkreslení, omezení rozlišení matrice nebo citlivosti negativu. Kromě toho, pokud zde máme co do činění se subjektivní perspektivou tvůrce, což je v současnosti už spíše přijímáno jako jistota, je na jedné straně zpochybněna možnost objektivního, nestranného představení reality, na druhé straně, pokud je „průhlednost" fotografa fikce a souhlasíme, že podstatně působí na prezentovaný obraz skutečnosti, nemůžeme už jeho jednání upřít uměleckou funkci. Ve skutečnosti míra těchto zásahů rozhoduje, jestli v případě dané práce máme co do činění spíše s dokumentem nebo spíše s uměním. Není to ale výběr buď anebo, spíše odstupňované procentuální zastoupení.

Jak píše André Rouille „*fotografie dokument se opírá o přesvědčení, že je přímým otiskem*". Toto přesvědčení se stalo příčinou výčitek vůči fotografii, že při ukazování všeho, co je viditelné, paradoxně vykazuje slabost a její menší hodnotu vůči umění, které si, v souladu s „teorií obětování", z viditelné reality vybírá jen to, co je důležité a opomíjí nepodstatné detaily. Jak napsal Eugene Delacroix, z této nadměrné dokonalosti paradoxně vyplývá zlomkovitost fotografie, která „*oslepuje a falšuje obraz*".[10] Za prvé totiž, jak upozorňuje Rouille, „*v rozporu se obecným míněním fotografie-dokument neumožňuje přímý (dokonce ani bližší nebo transparentní) vztah s věcí. Realita a obraz nejsou vzájemně spojeny tváří v tvář, v binárním vztahu přilnavosti. Mezi skutečností a obrazem se nachází nekonečně mnoho jiných obrazů, neviditelných, ale působících, které tvoří vizuální řád a ukládají ikonická doporučení a estetická schémata. Dokonce, i když je fotograf v přímém kontaktu s věcmi, nemá vůbec blíže k realitě než malíř stojící před plátnem.*" A na jiném místě: „*Fotografie, také dokumentární, nepředstavuje automaticky realitu a nezaujímá místo vnější věci.*

---

[9] LEŚNIAK, Kamila. *op.cit.*, s. 85–86.

[10] DELACROIX, Eugene. Dzienniki, T. II. Cit. podle: ROUILLE, André. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną.* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007. ISBN 97883-242-0629-2, s. 58.

Dogma otisku – které, jak uvádí Rouille, přijímá krom jiných Barthes ve své práci „Světlá komora" – s*před námi skrývá skutečnost, že fotografie, podobně jako diskurz a jiné obrazy, tvoří existenci, které celá je konstrukcí, tvoří a uvádí v život jiné světy. Přesto, že otisk je odrazem věci (preexistující) ve formě obrazu, je nutné se zamyslet nad tím, jak samotný obraz rovněž tvoří realitu.*"[11] Tato imanentní nemožnost transparentnosti fotografie, na níž upozorňuje Rouille, tvoří zásadní problém dokumentární fotografie. Autor snímků vědomě rozhoduje o sdělení. Zaprvé tak činí na úrovni obsahu, když rozhoduje, co se ocitne na fotografiích a tedy jaký příběh bude vyprávěn spíše než jiné, následně tím, které prvky tohoto, k vyprávění určeného příběhu, budou vybrány a zdůrazněny, jaké z něj budou naopak odstraněny, uznány za nedůležité ve smyslu podstaty události. Není totiž pravda, že v umění uplatňovaná „teorie věnování" se neaplikuje na fotografii. Při rozhodování kterým směrem nasměruje objektiv, výběrem konkrétních detailů dává vážnost jedněm prvkům události a zároveň z našeho vědomí odstraňuje ostatní. Takto se rozhoduje o našem – příjemců – vidění těchto událostí a o jejich interpretaci.

Kromě rozhodnutí na obsahové, informativní úrovni, následuje také celá řada formálních rozhodnutí – záběr, ohnisková vzdálenost, úhel, perspektiva, hloubka ostrosti, vzdálenost od objektu, výběr barvy nebo černobílé fotografie – které slouží estetice a expresi, řídí naše emoce a ještě silněji nás tak vzdalují od objektivnosti a nestrannosti sdělení a od „přiléhání" ke skutečnosti. Fotografie, i přes vůči ní formulovaným výhradám, rozhodně neukazuje vše. Stejně jako umění si vybírá to, co je podstatné, a ukazuje to vlastní zvolenou formou. Podíl fotografa na samotném obrazu a v důsledku i na našem způsobu vnímání představené reality, včetně toho, jaký názor si na ní uděláme, je zde tedy samozřejmě mnohem větší, než by chtěly předpoklady.

Neexistuje tedy přísné rozdělení na dokument a expresi. Máme spíše co do činění s kvantitativním podílem, v jehož rámci ten nejčistší dokument obsahuje, a přinejmenším se pokaždé snaží obsahovat, co nejmenší podíl exprese.

Dalším, v současnosti silně řešeným problémem, je možnost fotografické manipulace, kterou nám přináší digitální technika. Fotograf není nestranný, k zfalšování tedy může docházet nejen na úrovni výběru příběhu a způsobu jeho představení ale může se objevit zásah do obrazu prostřednictvím odstranění nebo přidání konkrétních prvků měnících smysl a vyznění představené situace. V současnosti obrazu důvěřujeme čím dál méně. Étos dokumentu je založen na přikázání směřovat k pravdě, digitální manipulace s obrazem je pak považována za očividné porušení tohoto étosu. Ovšem zásahy a falšování mohou probíhat nejen na takovéto úrovni, která

[11] *Ibidem*, s. 10–11.

představuje očividný podvod. Samotné fotografování zasahuje do situace. Fotograf není neviditelný. Jako v kvantové teorii, kde objekty není možné prozkoumat, protože samotné zahájení zkoumání tvoří zásah, který mění rozložení, fotograf svou přítomností provokuje chování, k němuž by v mnoha případech bez jeho přítomnosti a objektivu zaměřeného na „herce" těchto událostí nedošlo. Také na této úrovni proto nelze mluvit o pravdomluvnosti nebo „transparentnosti".

Během posledních let dochází k výraznému uvolnění zásad přijatých v dokumentární fotografii, posunu spíše směrem ke komentování reality než k jejímu nestrannému předvádění, To se stalo – jako píše Rouille – rozšířeným vlivem od 80. let 20. stol. Plyne to z nástupu nových technologií a nového rozložení akcentů a rolí. *„Dnes ale, jak se zdá, dokumentární fotografie čím dál více ustupují od omezení a analogií! Zásadní příčinou zmírnění role analogie je možná to, že „to-co-nikdy-dříve-nebylo-vidět" během počáteční etapy průmyslové společnosti, bylo nahrazeno „tím-co-bylo-vždy-vidět", charakterizujícím informační společnost. Mezi věcí a jejím obrazem se nyní vyskytuje celá spousta jiných obrazů, které ho korigují, komentují nebo doplňují; takto je mezi obrazem a věcí utkána hustá síť spojení a vztahů, vůči nimž analogie nepředstavuje nediskutovatelný imperativ. Přerůstání a nadměrné množství těchto mediací se objevilo tam, kde doposud takovéto mediace vůbec neexistovaly. Na příklad fotografie prezentované v dnešních denících a týdenících jsou nyní čímsi sekundárním ve vztahu k televizním obrazům. Televize informuje a novinářská fotografie komentuje. První z nich prezentuje a druhá reprezentuje. První z nich je podřízena analogii, druhá si může dovolit postrádat podobnosti."*[12]

Shrnuto – v současnosti máme co do činění s jistým předefinováním funkce fotografického dokumentu, od původního „přiléhání" ke skutečnosti a jejího věrného, nestranného představení, k větší účasti komentáře a exprese. S tím se pojí, že hranice mezi dokumentem a uměním, která vlastně nikdy nebyla přesná, se ještě více setřela.

[12] *Ibidem*, s. 89.

1.2. Definice umění

Zdá se, že největším problémem bude definovat pojem umění. Uvedu zde několik definic a pokusím se v nich najít společné body. „Nový slovník polského jazyka PWN" definuje umění jako „*uměleckou tvorbu, jejímž projevem jsou díla z oblasti literatury, hudby, malířství, architektury, sochařství apod., odpovídající nárokům krásy, harmonie, estetiky a povzbuzující k zamyšlení.*"[13] Takže zde máme co do činění s pěti determinanty umění: cílenou činností, jejímž výsledkem je dílo, charakterizující se zamýšlenou a harmonickou formou a jehož následkem (vedlejším nebo zamýšleným) je reflexe příjemce. Z dnešní perspektivy je samozřejmé, že takováto definice by z oblasti umění vyloučila výraznou část důležitých a významných děl, třeba všechny antiestetické proudy, jako je abstraktivní expresionismus, vídeňští akcionisté, performance a videoart nebo, v polském současném umění nesmírně důležitý, proud kritického umění. Šířeji – z umění by byl zcela vyčleněn konceptualismus. Cílem a výsledkem umění není vždy harmonie, ne vždy přicházíme do kontaktu se zamýšleným dílem – mnoho proudů to ponechávalo značné dávce náhody. Jediné, co z takto formulované definice zůstává, je cílené jednání, jehož cílem není, stálo by doplnit, nějaký praktický výsledek, ale široce chápané dílo, které může vyvolat odezvu v příjemci.

Dále podle Wikipedie: „*Umění je část kulturního dědictví civilizace, manifestující se pomocí prací, včetně uměleckých děl. (…) Podle názoru některých je pojem umění nemožné kompletně popsat, protože její hranice jsou neustále redefinovány a kdykoliv se může objevit dílo, které se do arbitrárně přijaté, uzavřené definice nevejde. Umění plní rozmanité funkce, např. estetické, sociální, didaktické, terapeutické, ty ovšem nerozhodují o jeho podstatě. (…) Ve 20. století bylo umění zařazeno do skupiny otevřených pojmů (termín vytvořený Ludwigem Wittgensteinem), tedy takových, které volným způsobem seskupují předměty nemající jasné společné vlastnosti, pouze něco, co Wittgenstein definoval jako „rodinnou podobnost", tedy takové, že není možné pro takovouto skupinu uvést nezbytné a dostačující vlastnosti. Toto pojetí se setkalo s kritikou s ohledem na to, že na jeho základě bylo možné do umění zařadit vše.*

Alternativní definice opírající se o alternativní formulaci „buď-anebo": umění je reprodukováním věcí nebo konstruováním forem nebo vyjadřováním prožitků – pokud je výtvor tohoto reprodukování, konstruování, vyjadřování schopný nadchnout, nebo pohnout, nebo otřást.[14]

---

[13] *Nowy słownik języka polskiego* WN PWN, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe. 2002. ISBN: 83-01-13675-8, s. 996–887.

[14] TATARKIEWICZ, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN, 1988. ISBN 83-01-14369-X, s. 52.

Nominativní definice umění říká, že společnou vlastností všech uměleckých děl má být intence, s níž dílo vzniklo. Pokud ho tvůrce vytvářel s intencí stvořit dílo, je daný výtvor nepochybně dílem. To koresponduje s výrokem Donalda Judda, že umění je to, co se za umění považuje. Takováto definice znemožňuje ohodnocování výtvorů, podobně jako v předchozím případně, všechno, co autor uzná za umění, se jím musí stát bez ohledu na úroveň, jakou reprezentuje.

Kontextuální definice pak říká, že to, jestli se předmět nebo událost stane uměleckým dílem, závisí na tom, jestli to všeobecně lidé spjatí s uměním, tzv. art-world, uznají uměním na základě intersubjektivních názorů. Důležitý zde je kontext aktuálního stavu teorie umění a také místa a času, ne vše je totiž možné kdekoliv a kdykoliv. Takovýto úhel pohledu rozhodně odděluje umění od estetických hodnot. Pojem kontextuální umění v Polsku zavedl Jan Świdziński.

Institucionální definice umění je pojetí velmi podobné výše zmíněnému, jen s tím rozdílem, že artworld je zde chápán jako umění věnující se společenské instituci v širokém významu tohoto slova. Je nutné uvést, že takto chápaný artworld nemá úzce formalizovanou strukturu, uznání daného předmětu za umělecké dílo nemá podobu formálního úředního výnosu. Toto chápání umění odtrhuje, stejně silně jako ty předchozí, od estetických hodnot.

*Terry Atkinson rozlišuje čtyři modely jednání v umění: 1. konstruování předmětů, jejichž forma má všechny vlastnosti nezbytné k tomu, aby byl daný předmět uznán za umělecké dílo (např. Malování obrazu), 2. dodávání nových vlastností k těm, které už byly určeny jako příslušející uměleckému dílu (např. Magdalena Abakanowicz tvořící poprvé prostorovou kompozici z uměleckých textilií), 3. uznávání libovolných předmětů za umělecká díla, pokud tyto budou umístěny do kontextu, který je jako takovéto situuje (např. Marcel Duchamp „*Fontanna*"), 4. tvorba teoretických objektů s tautologickými vlastnostmi, tvořících výpověď umění o umění (konceptualismus, metaart).*

V okamžiku, kdy všechny celkové, modernistické systémy určující správné účely umění odlišující umění od neumění padly a nastoupil postmodernismus, došlo ke ztrátě „objektivního", „vnějšího" opěrného bodu pro soudy o umění, chybí pro ně konečné, teoretické opodstatnění. Samo dělení na umění a ne-umění ale zůstalo, průběžně se tvoří v neustávajícím diskurzu o umění, nemá, a jak se ukazuje, ani nepotřebuje, žádné hlubší zakořenění v jakékoliv metanaraci.

V novověkých konceptech umění byl názor o jeho estetické povaze zpochybňován od romantismu směry, jako jsou naturalismus, expresionismus. Tyto jevy byly estetickým myšlením dlouho marginalizovány, k přelomu došlo teprve díky avantgardě, samotný smyslový pohled přestal stanovit základ nejen pro hodnocení, ale dokonce i pro rozpoznávání uměleckého díla (dadaismus, surrealismus, kubismus).

Neoavantgarda 60. let (např. konceptualismus) odmítla všechny estetické typické rysy umění."[15]

Definice Oxford dictionaries říká, že „*umění je exprese nebo využívání lidských tvůrčích schopností a představivosti, obvykle ve vizuální formě, jako je malířství nebo sochařství, tvořící díla za účelem jejich docenění, především díky jejich kráse nebo emocionální síle*"[16]. Dále „Oxford Advanced Learner's Dictionary" definuje umění jako: „*Použití představivosti k vyjádření myšlenky nebo pocitů, obzvláště v malířství, kresbě a sochařství.*"[17]

„Stanford Encyclopedia of Philosophy" upozorňuje na obtíže s definováním pojmu umění. „Definice umění je v současné filozofii kontroverzní. Předmětem kontroverze je také to, jestli umění může být definováno. Diskutuje se rovněž o filozofické užitečnosti definice umění. Existují dva druhy současných definic. Jeden, výrazně moderní, *konvencionalistický* druh umění se soustředí na institucionální vlastnosti/funkce a zdůrazňuje přitom to, jak se umění mění v čase, moderní díla se zdají radikálně skoncovávat s celým tradičním uměním a soustředit na relační vlastnosti uměleckých děl, které závisí na poměru díla k dějinám umění, uměleckým žánrům atd. Méně konvencionalistické druhy současných definic pak využívají širší, tradičnější koncepci estetických vlastností, která obsahuje více než jen relační umění a koncentruje se na pankulturní a transhistorické vlastnosti umění."

Dále encyklopedie popisuje omezení spojená s definicí umění a tradiční, dnes už k existujícím formám umění neadekvátní, definice. Část badatelů tvrdí, že umění vůbec nepotřebuje definici nebo přijímají definici natolik širokou, že pojme prakticky jakoukoliv aktivitu. Pokud ale chceme analyzovat tento jev, potřebujeme přesnější definování pojmů. Proto se snažíme o definici, jednou z nich je teorie klastru, shodně s ní je umění objekt, který: 1) má pozitivní estetické hodnoty; (2) je projevem emocí; (3) je intelektuální výzvou; (4) je formálně složitá a integritní; (5), má schopnost předávat složité významy; (6) disponuje jedním úhlem pohledu; (7) je originální; (8) tvoří artefakt nebo výstup, který je produktem vysokého stupně schopností; (9), spadá do ustálené umělecké formy; (10) je to výtvor vzniklý s úmyslem, aby tvořil umělecké dílo (Gaut 2000).

V rozsáhlých úryvcích zde uvádím popisy současných definic umění a diskuzí, které vyvolávají.

---

[15] Wikipedia [online]. [cit. 2016-02-26]. Dostupný z WWW: <pl.wikipedia.org/wiki/Sztuka>.

[16] Oxford dictionaries [online]. [cit. 2016-02-26]. Dostupný z WWW: <www.oxforddictionaries.com/definition/english/art>.

[17] Oxford Advanced Learner's Dictionary [online]. [cit. 2016-02-26]. Dostupný z WWW: <www.oxforddictionaries.com/definition/learner/art>.

Konvencionalistické definice – institucionální a historické

Konvencionalistické definice popírají, že by existoval významný vztah mezi uměním a estetickými, formálními nebo expresivními vlastnosti a s tím vším, co tradiční definice dříve považovaly za esenci umění. Konvecionalistické definice silně závisí na ve 20. století vznikajících uměleckých dílech, která se zdají radikálně odlišovat od všech předchozích děl – avantgardní ready-mades Marcela Duchampa – běžné, neupravené předměty, jako jsou lopaty na odhrnování sněhu, nebo práce Roberta Barryho nebo Johna Cage, které se podle názoru mnoha filozofů zdají být zcela zbaveny tradičních vlastností umění, dokonce je jakýmsi způsobem odmítající: tedy mající záměr vyvolat estetický zájem, umělost vytvoření a dokonce vnímavost. (…)

Konvecionalistické definice se vyskytují ve dvou variantách – institucionálních a historických. Institucionální konvencionalismus nebo institucionalismus obvykle tvrdí, že umělecké dílo je artefakt vytvořený umělcem za účelem představení umělecké veřejnosti (artworld public) (Dickie, 1984). Historický konvencionalismus vychází z toho, že umělecká díla stojí v historicko-uměleckém vztahu k souboru dřívějších děl.

Institucionální definice

Její základy vytvořil Arthur Danto. Razil termín „svět umění", čímž myslel „atmosféru teorie umění". Dantova definice vypadá následovně: něco je uměleckým dílem pokud, a jen tehdy, když (I) disponuje objektem/subjektem/tématem (subject) (II), ve vztahu k němuž projektuje konkrétní postoj nebo úhel pohledu (má styl), (III) prostřednictvím rétorické elipsy (obvykle metaforické) zapojuje veřejnost do vyplnění toho, co schází, a (IV) v případě, kdy otázky obsažené v práci a jejich interpretace vyžadují historický kontext (Danto, Carroll). Bod IV může za to, že je tato definice institucionální.

Tento úhel pohledu byl kritizován např. za to, že v souladu s jeho předpoklady je umělecká kritika napsaná vysoce rétorickým stylem umění; kromě toho v něm chybí (a přitom je nezbytný) samostatný bod vysvětlující, co stojí za tím, že má umění historický kontext; neuplatňuje se rovněž na hudbu.

Nejznámnějším a nejvlivnějším institucionalismem je ten George Dickieho. Dickieho institucionalismus se časem vyvíjel. V souladu s ranou verzí je umělecké dílo artefakt, jemuž nějaká osoba (nebo osoby) jednající jménem světa umění přiznala status kandidáta k uznání za umělecké dílo (Dickie 1971). Nejnovější verze se skládá ze souboru pěti překrývajících se definicí: (1) Umělec je osoba, která se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla. (2) Umělecké dílo je artefakt vytvořený za účelem prezentace umění světu. (3) Veřejnost je kolektiv osob, jehož členové jsou

v jisté míře připraveni pochopit předmět, který je jim prezentován. (4) Svět umění je soubor všech systémů světa umění. (5) Systém světa umění je struktura určená k prezentaci uměleckých děl umělcem světu umění (Dickie,1984).

Obě verze institucionální definice se dočkaly široké kritiky. Filozofové jí vyčítali, že je možné umění tvořené mimo jakoukoliv instituci a tato definice ho diskvalifikuje, stejně jako to, že svět umění se, podobně jako každá jiná instituce, může mýlit. Také se upozorňovalo na to, že přináší vnitřní definice klíčových pojmů – neobsahuje jakýkoliv informační způsob odlišení systémů uměleckých institucí od jiných, strukturálně podobných, společenských institucí.

V dřívější verzi své koncepce Dickie tvrdil, že každý, kdo se považuje za člena společnosti světa umění, jím je, pokud by to tak bylo a neexistovala by omezení týkající se druhu věcí, které se mohou stát uměleckými díly nebo kandidáty na ně, mohlo by být uměleckým dílem cokoliv (i když jím přece všechno není).

Nakonec Matravers rozdělil insitucionalismus na silný a slabý – v silném musí existovat zásadní důvod, aby umělecká instituce uznala daný výtvor za umělecké dílo, v slabém se vždy najde nějaký důvod, aby umělecká instituce něco uznala za umělecké dílo.

Historické definice

V souladu s nimi je tím, co charakterizuje umění, bytí ve specifickém umělecko-historickém vztahu k nějakým už dříve určeným uměleckým dílům.

Historické definice existují v několika obměnách. Všechny z nich jsou, nebo připomínají, indukční definice: tvrdí, že některé subjekty bezpodmínečně spadají do třídy uměleckých děl, zatímco jiné jimi jsou proto, že se k nim nacházejí ve správném vztahu. V souladu s nejznámější Levinsonovou intencionálně-historickou definicí je umělecké dílo věc, která byla záměrně koncipována tak, že odkazuje na díla, jež jí v čase předcházejí (Levinson 1990). Druhá verze – historický funkcionalismus, říká, že předmět je umění v čase t kde t není dřívější než čas, kdy byl předmět vytvořen, tehdy, a pouze tehdy, se vměstná do jedné z centrálních forem umění v t a je tvořen se záměrem naplnění funkce, kterou má umění v t, nebo je dílem, které dosahuje dokonalosti v dosahování takovéto funkce (Stecker 2005). Třetí verze – historický narativismus, existuje v několika variantách. V souladu s jedním z nich je dostatečnou podmínkou, i když ne nezbytnou, pro identifikace výtvoru jako uměleckého díla konstrukce skutečné historické narace, podle níž bylo dílo umělcem vytvořeno v uměleckém kontextu, s uznanou a živou uměleckou motivací a jako výsledek takovéhoto vytvoření připomíná minimálně jedno uznané umělecké dílo (Carroll, 1993).

Podobnost těchto pohledů s institucionalismem je očividná a kritika se podobá té, která vznikla vůči institucionalismu. Za prvé se zdá, že historické definice vyžadují,

ovšem nedisponují, žádnou informační charakteristickou tradicí umění (funkce umění, umělecké kontexty atd.) a tím ani jakýmkoliv způsobem jejich rozlišení od tradice neumění. Zároveň se zdá, že nezápadní nebo cizí umění, autonomní oblasti umění všeho druhu představují pro historický pohled problém: každá autonomní umělecká tradice a umělecká díla kauzálně (třeba geograficky) izolovaná od naší umělecké tradice jsou z definice vyloučeny. Podobně mohou existovat subjekty, které z vedlejších příčin nejsou v historické naraci správně identifikovány, přestože ve skutečnosti stojí ve vztahu k určeným uměleckým dílům, které je činí správně popsatelnými v naraci odpovídajícího druhu. Historické definice vedou k tomu, že tyto subjekty nejsou umělecká díla, i když se jako přijatelnější jeví tvrzení, že jde o umělecká díla, která nejsou jako taková identifikována. Za druhé také historické definice vyžadují, ale nezajišťují, uspokojivou základnu pro každý případ – např. první umělecká díla, v případě historicky zaměřených definicí, nebo prvních, případně centrálních, forem umění v případě historického funkcionalismu. Za třetí se nominalistické historické definice, jak se zdá, potýkají s jakousi verzí Euthyfrónova dilematu (jestli je dobro dobro samo o sobě nebo proto, že to tak přikázali bohové, nebo jestli se bohové mohou domáhat činů považovaných za špatné – krádež, vražda apod. – a jestli by to učinilo tyto činy dobré).

Takovéto definice zahrnují také věcné charakteristiky, co to znamená být odborník nebo ne. Pokud neobsahují žádnou charakteristiku k tomu, co to znamená být odborník, ani žádná vysvětlení, proč seznam odborníků zahrnuje osoby, které zahrnuje, pak to znamená, že to, co činí z věcí umělecká díla je nevysvětlitelné. Na druhé straně předpokládejme, že je status odborníků věcně založen, tedy že abychom byli odborníkem, musíme disponovat jistými schopnostmi, které laikům chybí (například vnímání vkusu) a na jejichž základě jsme schopni rozeznat historické souvislosti mezi určenými uměleckými díly a díly ucházejícími se o označení za umění. Za takovéto situace definice říká, že být historicky zajímavý je sporné, protože se kvůli tomu status umění stává funkcí schopnosti odborníků provést správný výběr.

Obránci historických definicí odpovídají, že ve vztahu k autonomním uměleckým tradicím lze uznat, že cokoliv rozeznáme jako uměleckou tradici nebo uměleckou praxi, objeví se estetické pochybnosti, protože estetické pochybnosti tvořily od počátku centrální bod a udržely si centrální postavení v západní tradici umění po tisíce let. Odtud se bere historická, nikoli konceptuální pravda, že něco, co uznáváme za uměleckou praxi, bude ústředně angažovat estetiku, protože estetické pochybnosti odjakživa v naší umělecké tradici dominovaly. Proto jí také nedefinují (Levinson 2002).

Funkční definice (především estetické)

V této teorii jsou určeny definující funkce (nebo zamýšlené funkce) pro umělecké dílo. Zde budou posuzovány pouze estetické definice – propojené s estetickým úsudkem, zkušenostmi nebo vlastnostmi. Různé estetické definice obsahují různé pohledy na estetické vlastnosti nebo estetické soudy. Jak bylo uvedeno výše, někteří filozofové se do značné míry opírají o rozlišování mezi estetickou a uměleckou vlastností, když k první přistupují jako k smyslově útočícím vlastnostem, které mohou být v pracích přímo vnímány, bez znalostí o jejich původu a cíli; druhý z nich jako relativní vlastnosti, jimiž práce disponují díky jejich vztahu k dějinám umění, uměleckým žánrům apod., samozřejmě je možné zastávat méně omezující pohled na estetické vlastnosti, podle něhož nemusí být estetické hodnoty percepční. V souladu s tímto širším pohledem není důvod popírat, že abstrakce, jako jsou matematické jednotky a vědecké zákony disponují estetickými vlastnostmi.

Beardsleyova koncepce umění jako zkušenosti se opírá o koncepci Johna Deweye: estetické prožitky jsou komplexní, unifikované, intenzivní zážitky toho, jak se nám předměty představují; a jsou to zkušenosti kontrolované těmito předměty. Existují rovněž pohledy, které v sobě spojují rysy institucionálních a estetických definic. Iseminger na příklad buduje definici na účtu uznání, na němž, abychom uznali, že něco je F, musíme uznat, že zkušenost F je hodnotou samo o sobě a následkem estetické komunikace (což je funkce propagovaná ve světě umění) (Iseminger, 2004).

Estetické definice byly kritizovány rovněž za to, že jsou příliš úzké, i za to, že jsou příliš široké. Příliš úzké, protože nejsou schopny obsáhnout novověká díla, jako Duchampova ready-mades, nebo konceptuální práce, jako „Všechno, co vím, ale na co v tuto chvíli nemyslím – 13:36 PM; 15. června 1969" Roberta Barryho, které se vyznačují absencí estetických vlastností. (Duchamp prohlásil slavný výrok, že jeho pisoár „Fontána" byl vybrán hlavně kvůli nepřítomnosti estetických rysů). Estetické definice jsou příliš široké, protože hezky navržené automobily, pečlivě udržování trávníky a produkty komerčního designu jsou často tvořeny se záměrem, aby byly objekty estetického docenění, a nejsou to přitom umělecká díla. Nakonec ty radikálnější pochybnosti vůči estetickým definicím se soustředí kolem čitelnosti a užitečnosti estetiky. Beardsleyův pohled na příklad kritizoval Dickie, který také předložil vlivný kriticismus myšlenky estetického postoje (Dickie 1965, Cohen 1973, Kivy 1975).

Na tyto výhrady bylo položeno několik odpovědí. Za prvé zde lze použít méně restriktivní koncepci estetických vlastností, zmíněnou výše, podle níž se tyto mohou opírat o nepercepční formální vlastnosti. Z tohoto úhlu pohledu by měly koncepční práce estetické vlastnosti, stejně, jako se často tvrdí, že je mají matematické jednotky (Shelley 2003, Carroll 2004). Za druhé lze zavést rozlišení mezi vlastnostmi citlivými na čas, jejichž standardní podmínky pozorování zahrnují zásadní odkazy

na časovou polohu pozorovatele, a nečasové vlastnosti, jichž se toto netýká. Estetické vlastnosti vyššího řádu, jako je drama, humor a ironie, které tvoří výraznou část Duchampova odkazu a Cageových prací, plynou v souladu s tímto úhlem pohledu, z vlastností citlivých vůči času (Zemach 1997). Nebo můžeme přijmout, že díla, jako jsou ready-mades, nemají estetické funkce, ale parazitují na nich, protože mají být posuzovány v kontextu prací, které estetickou funkci mají, představují tedy běžné hraniční případy. Nakonec lze kategoricky popřít, že ready-mades byla umělecká díla (Beardsley 1982).

Ve vztahu k nadměrnému rozsahu estetických definicí můžeme rozlišovat mezi primárními a sekundárními funkcemi. Nebo můžeme tvrdit, že některá auta, trávníky a produkty průmyslového designu stojí na pomezí umění a neumění a netvoří tak jasné a rozhodné protipříklady.

1.2.2. Závěry

Konvencionalistické definice odpovídají současnému umění, ale mají problémy s obsáhnutím univerzálnosti umění, obzvláště skutečnosti, že může existovat umění odtržené od našich západních institucí a tradic a od našich žánrů. Estetické definice lépe popisují tradiční, univerzální funkce umění, ale hůře, minimálně podle jejich kritiků, revoluční současné umění; jejich další obrana vyžaduje zohlednění estetiky, která může být principiálním způsobem protažena na konceptuální a radikální umělecké směry (estetické a konvencionalistické definice umění lze jednoduše spojit).[18]

[18] Zpracováno na základě: Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. [cit. 2016-01-03]. Dostupný z WWW: <plato.stanford.edu/entries/art-definition/>.

1.3. Shrnutí

Nesamozřejmost hranic mezi obecností a uměleckým dílem, vůči níž stojíme, může za to, že oko nevybavené teorií nebo koncepcí umění je často bezradné, pokud má určit, s čím má právě co do činění. Teorie a koncepce umění, dokonce i pokulhávající a neúplné, jsou pro nás nezbytné pro pochopení současného umění a smysluplnou a integritní diskuzi o něm.

Shrnuto, v současnosti disponujeme konvencionalistickými definicemi, mezi nimiž vyniká institucionální definice, která předává rozhodnutí, co je umění, kritikům, kurátorům a dalším zástupcům, shledaným kompetentními, uměleckých institucí; a historické – které umělecké dílo definují prostřednictvím jeho odkazů na dřívější, už uznaná díla a umělecké směry – daná práce je umělecké dílo, pokud vytváří významný a smysluplný vztah a odkazy k nějakému dříve uznanému dílu; a také funkční definice, především estetické, které definují umění prostřednictvím jím plněné funkce. Umělecké dílo je to, co plní funkci přisuzovanou uměleckým dílům jako takovým, na příklad estetickou funkci, a má přitom dokonalou formu. Nakonec zde máme také nominativní definici, která říká, že vše, co bylo vytvořeno se záměrem být umělecké dílo, jím je, a tedy, jak řekl Donald Judd, „umění je to, co se za umění považuje".

2. Jak se úvahy výše vztahují k definici umění ve fotografii?

Zdá se, že každá z výše popsaných definicí se k fotografii vztahuje v obdobné míře, jako k jiným formám uměleckých děl, jednotlivé definice se zdají lépe popisovat různé fotografické cykly, spadající do různých směrů a stylů. Jejich přijetí pro potřeby těchto úvah se tak zdá být opodstatněné.

2.1. Intuitivní dělení na umění a dokument ve fotografii

Co odlišuje umění od dokumentu? Současný umělec tvoří svého druhu intelektuální konstrukt, do něhož umisťuje fotografie. Fotografie je zde využívána jako médium, jazyk sdělení, ale neslouží výhradně pro prosté reprodukování skutečnosti, využívá se jistým způsobem instrumentálně, k ilustrování jistých tezí nebo, prostřednictvím své zdánlivé transparentnosti, k činění sdělovaného obsahu nebo vize světa důvěryhodnými. Někdy také slouží k manipulování s divákem s pomocí obecně přijatého názoru, že fotografie ze své podstaty tvoří odraz reality – jistým způsobem diváka oklame, aby si tento podvod později uvědomil a byl přinucen k reflexi. Původně tento způsob myšlení odpovídal spíše umělcům využívajícím médium fotografie, fotografové tvořící umění se soustředili spíše na estetizaci. V současnosti se zdá, že tyto metody používají obě skupiny (tuto diferenciaci šířeji popíšu v další části práce, kde představím koncepci André Rouilléa).

Možná je otázkou, odlišující umění od dokumentu: kvůli čemu? Čistý dokument ukazuje realitu, dostatečným důvodem pro její prezentaci je prostý fakt, že existuje. Dokumentarista fotografuje pohled, protože je. Forma je transparentní, slouží výhradně obsahu, nevylepšuje je ani přídavnou funkcí, ani nadměrným estetismem. Všechny výpravy směrem ke kráse, estetizaci, už jsou poznamenány lepším nebo horším artismem, chtějí o sobě přemýšlet jako o umění (srov. funkční definice). Dokument může mít samozřejmě za cíl mnohem více než jen prosté představení skutečnosti, jako tomu bylo třeba v případě Farm Security Administration v 30. letech v USA a popisu tragické situace jistých společenských skupin během krize. Cílem je pak upozornit na problém a naklonit příjemce k jeho řešení. Ovšem fotografie tu nadále zůstává transparentní, v jistém smyslu „nevinná" a „čistá", není, a v každém případě by neměla být, nástrojem manipulace.

V případě umění je motivace už složitější. Obvykle existuje problém, filozofický, sociologický, myšlenka, kterou chce tvůrce předat, pochybnosti, kterou chce

vyvolat. Formální prostředky pak volí velmi uvědoměle. Fotografie se stává volbou s ohledem na své vlastnosti – zdánlivou subjektivitu a transparentnost, schopnost falšovat realitu, zatímco se zdá, že ji popisuje.

Zdá se, že tyto intuitivní úvahy dosti silně korelují s výše uvedenými definicemi tvořenými filozofy pro potřeby diskuze o umění. Fotografie se zdá být stejnou formou umění a zřejmě nevyžaduje samostatné definice. Jaký je ovšem vztah tohoto předpokladu k diskuzi, která se na téma příslušnosti fotografie k umění vede od počátku její existence?

3. Fotografie jako umění

Úvahy, jestli je fotografie umění, existovaly od jejího objevení. Byly vznášeny námitky, že její technič nost, mechaničnost ji situují spíše do oblasti řemesla než umění. Umělecké provenience fotografie se naléhavě snažil prokázat a ubránit piktorialismus, který se ji násilně pokoušel připodobňovat k malířství a jednal tak jakoby v rozporu se samotným médiem. Tato metoda se však ukázala být do jisté míry účinná, piktorialismus se stal prvním krokem k uznání fotografie jako oboru výtvarného umění, když výtvarná galerie „Albright Galery" v r. 1910 zakoupila od Alfreda Stieglitze 15 fotografií a symbolicky jim tak otevřela dveře do světa umění. Ovšem aby byla fotografie uznána za odvětví umění, muselo ještě uplynout několik desítek let. Během dalších let fotografie různými způsoby naplňovala své umělecké aspirace, nejdříve formou nové věcnosti, dále fotomontáže a fotogramů, subjektivní fotografie Otty Steinerta nebo širokého proudu surrealistické fotografie.

Ačkoliv se formy umělecké fotografie měnily, kontroverze neustávaly, na fotografii útočili jak malíři, kteří v ní viděli reálné ohrožení tradičních odvětví umění, tak filozofové. Jedni i druzí jí upírali právo být uměním. Časem fotografii připadla role paradigmatu umění (Marcel Duchamp), později jeho nástroje (Francis Bacon, Andy Warhol), následně vektoru umění, jako tomu bylo v konceptualismu, podobně ji využíval také body art a land art. Teprve v 80. letech 20. století byla fotografie umělci přijata jako umělecký materiál. Jak zdůrazňuje André Rouille, v menší míře se tak stalo díky samotným fotografům, především pak díky umělcům. Tento proces plně zapadá do oblasti umění a představuje reakci na probíhající estetické a ekonomické změny.[19]

[19] Srov. ROUILLE, André. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007. ISBN 97883-242-0629-2, s. 13–14.

4. Pokus o vytvoření continuum

Pokud, jak ukazují úvahy výše, je hranice mezi dokumentem a uměním tekutá, neostrá, závislá na přijaté definici, kontextu nebo interpretaci, jak je možné určit oblast, jíž můžeme intersubjektivně přijmout jako čistý dokument a dále vytvořit cotinuum ve fotografii od tohoto čistého dokumentu k čistému umění? Právě to se zde pokusím udělat. Využiji v současnosti přijímané definice umění – institucionální, historickou, funkční a nominativní, k nimž vztáhnu popisované cykly.

André Rouille při popisování závislostí mezi fotografií a uměním jasně rozlišuje umění fotografů od fotografie umělců a upozorňuje přitom, že vyrůstají z naprosto odlišných tradic, využívají jiné prostředky a tvoří naprosto samostatné, nekoherentní skupiny. Načrtává svého druhu osu, na níž odlišuje oddělené soubory: fotografii dokument, fotografii expresi, umění fotografů a fotografii umělců[20]. Při analyzování jednotlivých cyklů se také vztahuji k tomuto rozlišování.

4.1. Čistý dokument

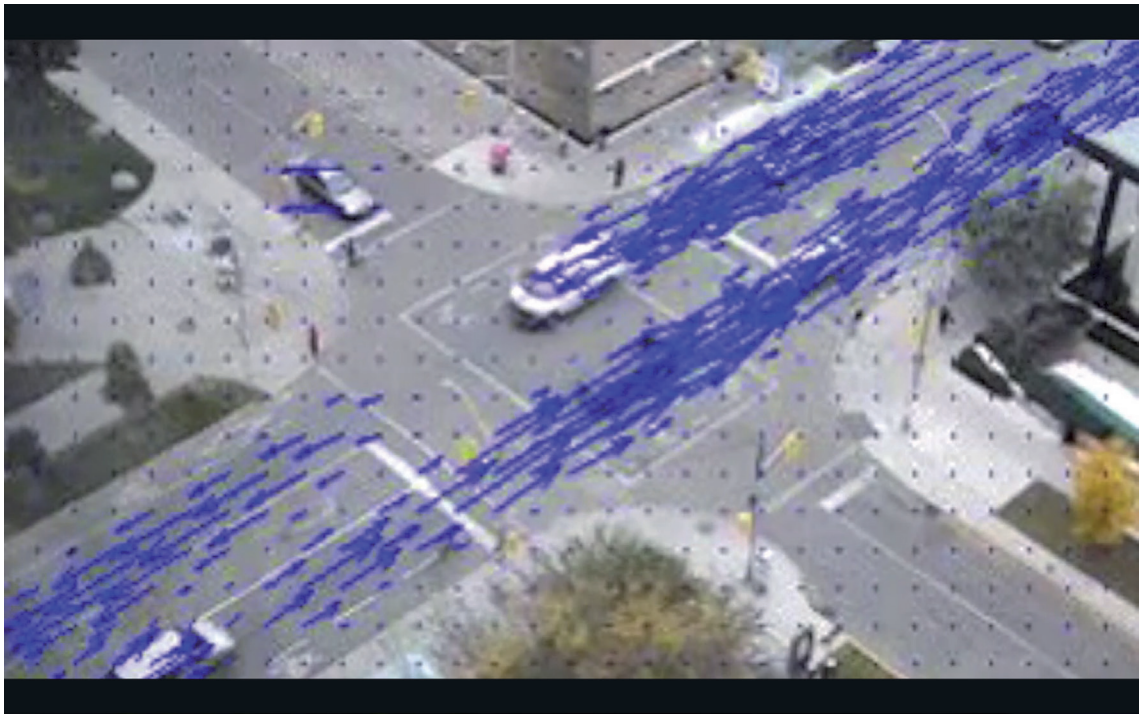
Dá se ve fotografii uvést, co je čistý dokument? Jde o oblast, v níž je nástroj transparentnější a méně upravující skutečnost a podíl fotografa, rozhodujícího o výběru obsahu a použité formě, je minimalizován prakticky na nulu. Abychom takovýto čistý dokument nalezli, bude nutné rozšířit oblast hledání mimo tradičně chápanou fotografii.

[20] *Ibidem.*

Timo Arnall, *Robot readable world* (*Svět pohledem robota*), 2012

Zdá se, že nejčistší formou dokumentu je záznam průmyslových kamer umístěných v různých oblastech veřejných prostor. Jejich cílem je čistá dokumentace událostí probíhajících v zorném poli událostí, bez jejich selekce, hodnocení, stejně jako bez jakýchkoliv formálních aspektů – vybraný záběr slouží pouze k zahrnutí co nejširší oblasti, nejčastěji za účelem zajištění jeho bezpečnosti. Původně jsme v tomto případě měli co do činění s jistou selekcí sledovaných oblastí, ovšem v současnosti vede hustota rozmístění kamer k „dokumentování" prakticky každého zákoutí tohoto prostoru, bez selekce na více a méně „pozorované" oblasti. Momentky z takovýchto kamer by mohly být příkladem dokumentu ve formě instant, v nejčistší podobě – našeho dokumentárního vzorce ze Sevres. Podle žádné z definic zde nejsme v kontaktu s uměním – tyto nahrávky se nevztahují k žádným historicky uznávaným pracím, nejsou popisovány a interpretovány kritiky umění, jejich kontext a cíl je naprosto mimoumělecký, neplní funkci umění – ať už estetické nebo jakékoliv jiné. Situace by se samozřejmě radikálně změnila, pokud by je tvůrce nebo kritik, případně kurátor, vnesli do prostoru galerie, jako tam Duchamp vnesl svůj pisoár a udělal z něj tak umělecké dílo. Ovšem i tehdy by se to týkalo jen konkrétních záběrů s jejich proměněným kontextem, všechny ostatní na světě existující nahrávky budou nadále splňovat nároky čistého dokumentu.

V současném umění vznikají práce založené na technice found footage, které využívají nahrávky průmyslových kamer. Zdůrazňují erozi soukromí a našich



Timo Arnall, *Robot readable world* (*Svět pohledem robota*), 2012

William Betts, *Executives* (*Vedoucí pracovníci*), 2008

William Betts, *Miami Beach January 2013* (*Pláž Miami, leden 2013*)

občanských svobod, která je následkem permanentního sledování kamerami namířenými na nás prakticky v každém bodu prostoru. Za příklad může posloužit krátký experimentální film Timo Arnalla s názvem „Robot readable world" (*Svět pohledem robota*), prozkoumávající způsob vidění mechanického oka kamery.

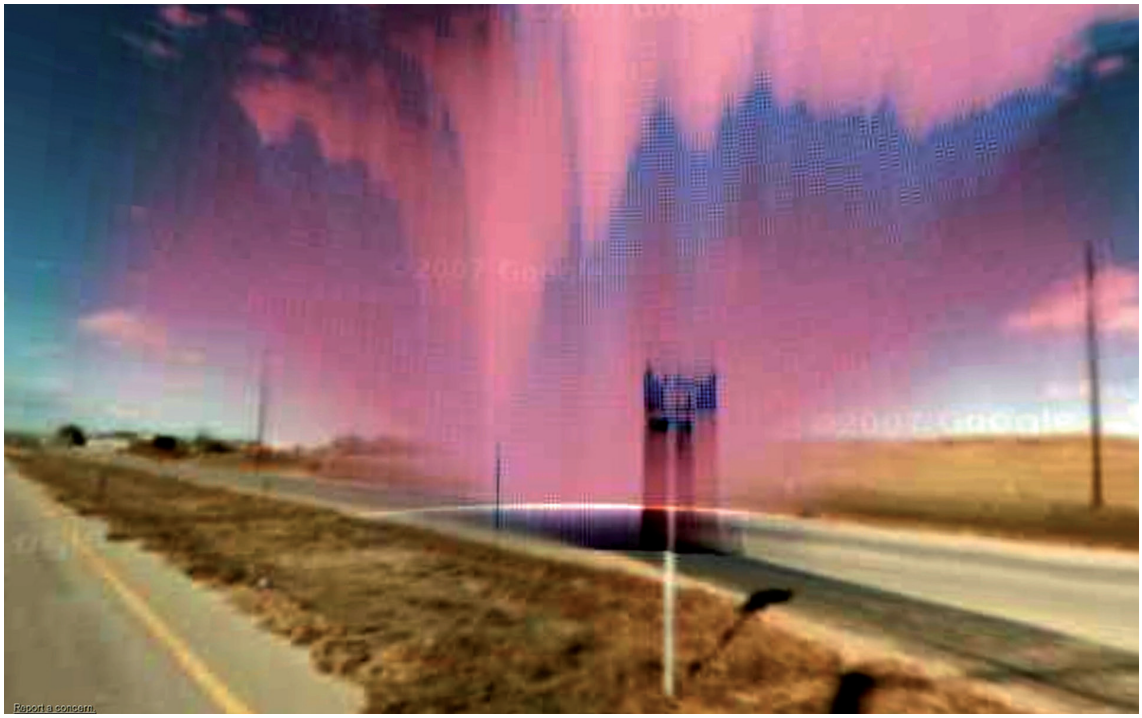
Jiným příkladem mohou být obrazy tvořené Williamem Bettsem, který pro práci na nich využívá snímky z průmyslových kamer, silničních kamer a jiné fotografie tohoto typu, jako zdroj pro jeho zneklidňující, rozmazané obrazy, které vypadají jako rozpixelované digitální fotografie v nízkém rozlišení. Betts dokonce na své obrazy umístil informaci o čase a datu nahrávky. Tyto práce rovněž tvoří komentář k stálému sledování, jemuž jsme vystaveni, a našemu sebeuspokojení plynoucímu z neznalosti následků, které tento dohled přináší.

Kyle F. Williams, *Bez tytułu* (*Bez názvu*)

Druhým důležitým bodem cotinua dokument-umění jsou nahrávky kamer automobilů Google Street View. I tady je cílem čistá dokumentace, formální ohledy v tom nehrají žádnou roli, cílem je vytvořit nástroj usnadňující orientaci v prostoru a tedy i nejvěrnější popis tohoto prostoru, prakticky tedy – čistý dokument. Máme tu už však co do činění s jistou selekcí, vědomým výběrem míst, která jsou dokumentována. Tento výběr však neslouží formálním nebo uměleckým hlediskům, jen čistě užitným. Nakonec bude jistě vyfotografován každý kout na zeměkouli. Google Street View ve své čisté podobě rovněž nemá umělecký kontext, nachází se mimo oblast zájmu kritiků a teoretiků umění, nevztahuje se k žádným dřívějším uměleckým směrům, ani neplní jeho funkci.

Čím dál častěji se však stává oblastí zájmu umělců, jako zajímavý, užitečný nástroj, který lze využít v umělecké práci. Příkladem je digitální umělec Kyle F. Williams, který sbírá bizarní obrazy vzniklé v důsledku deformací, když se příliš silně přiblíží záběr na Google Street View – ruka trčící z asfaltu uprostřed rušné ulice, pes se dvěma hlavami nebo na pláži sedící žena bez hlavy. Kanadský umělec Jon Rafman zase ve svém projektu *The Nine Eyes of Google Street View* (*Devatero očí Google Street View*), sbírá zvláštní a krásné pohledy zachycené fotoaparáty v automobilech Google Street View fotografujících scény z celého světa.

Kyle F. Williams, *Bez tytułu* (*Bez názvu*)

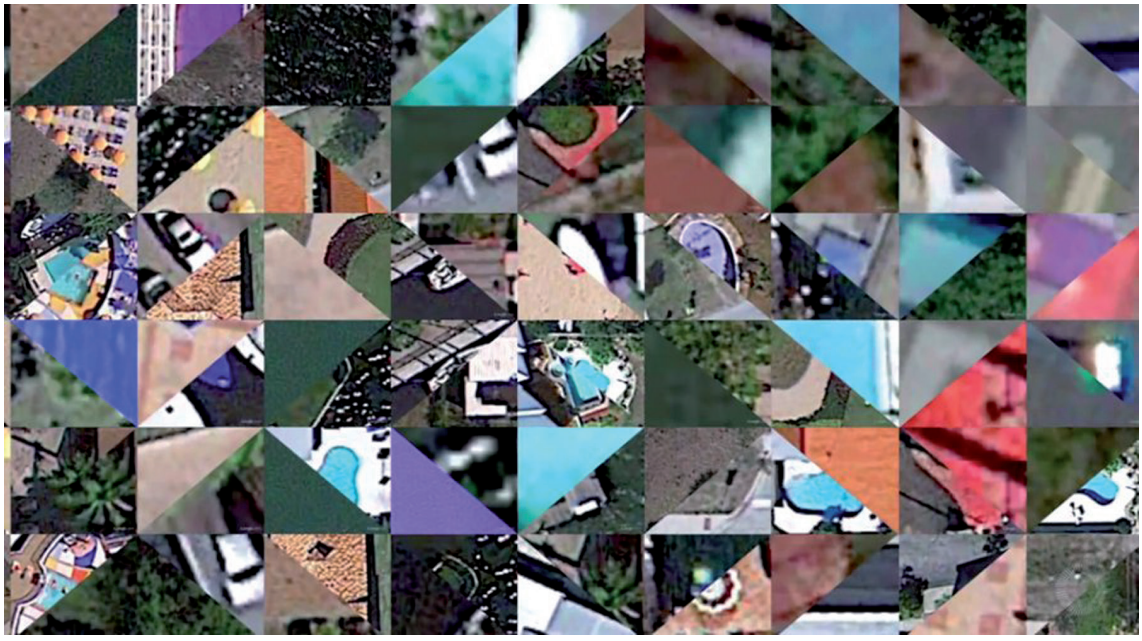


Jon Rafman, *Nine Eyes of Google Street View* (*Devatero očí Google Street View*), 2007

Jon Rafman, *Nine Eyes of Google Street View* (*Devatero očí Google Street View*), 2009

Jon Rafman, *Nine Eyes of Google Street View* (*Devatero očí Google Street View*), 2010

Thompson Harrell, *The Color Project* (*Barevný projekt*), 2013



Thompson Harrell, *The Color Project* (*Barevný projekt*), 2013

Třetí příklad, který se už nevyznačuje pouhým sbíráním, ale značným přetvářením obrazu, kladoucím důraz na psychedelickou krásu tohoto média, je *The Color Project* (*Barevný projekt*) Thompsona Harrella, pracujícího společně s MPC digital.

Justin Blinder ve svých dvojicích snímků „před a po" stažených z Google Street View upozorňuje na problém gentrifikace, umělec Emilio Vavarella spojuje 3 obrazy do jednoho a vytváří tak zvláštní panoramata a Halley Docherty vkládá ikonické

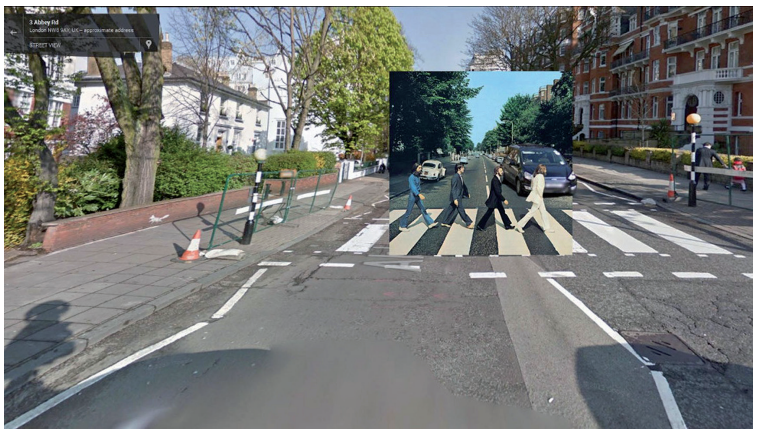
Justin Blinder, *Vacated* (*Vyklizené*), 2013

Justin Blinder, *Vacated* (*Vyklizené*), 2013

fotografie nebo malířské obrazy do aktuálních snímků, které na stejných místech pořídil fotoaparát Google Street View.

Využívání kamer Google Street View umělci bude jistě čím dál častější, protože přináší mnoho nových možností, ale ve své základní podobě a záměru jeho tvůrců mají tyto fotografie naplňovat pouze užitné hodnoty a sloužit aplikacím Google Maps a Google Earth.

Emilio Vavarella, *The Google Trilogy* (*Google trilogie*), 2012



Halley Docherty, *Classic album covers in Google Street View* (*Klasické obaly alb v Google Street View*), 2014

Halley Docherty, *Classic paintings of world cities meet Google Street View* (*Klasické obrazy světových měst potkávají Google Street View*), 2014

Výstava *Záření*, A Schulz, *Portréty žen v lidových krojích*, Kielce, 1916 r. / Aneta Grzeszykowska, *Bez titulu*, 2005

Technická a vědecká fotografie tvoří další bod continua, který je zde nutné zmínit. Podle záměru tyto fotografie představují čistou dokumentaci, jejich autoři nemají umělecké vzdělání ani umělecké ambice. Fotografie vznikají za účelem dokumentovat projekty, experimenty, předměty a v nejširším slova smyslu slouží vědě. Tyto práce se intencionálně nevztahují k žádným dřívějším dílům ani uměleckým směrům, netvoří tak oblast zájmu uměleckých institucí.

Rovněž nesplňují nároky funkčních definicí. Ovšem díky preciznosti záběrů je forma často překvapivě shodná s pracemi čistě uměleckého charakteru. Zajímavou výstavou prezentující závislosti a vztahy mezi technickou a vědeckou fotografií a fotografií uměleckou bylo *Promieniowanie* (Záření), která se představila v Muzeu japonského umění a techniky Manggha (Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha) v rámci Měsíce fotografie v Krakově v roce 2014 a jejímž kurátorem byl Wojciech Nowicki. Výstava představuje pokus o odstranění hranic mezi uměleckou a vědeckou fotografií, zlikvidování jejich kontextu a vzájemné uspořádání do dvojic, které nám pomohou uvědomit si, že rozdíl mezi nimi často vychází výhradně z významu, který jim připisujeme, nenachází se v obrazu samotném. Nowicki kombinuje na příklad ve photoshopu vytvořené portréty Anety Grzeszykowské s etnografickými portréty žen v lidových krojích nebo kriminalistické fotografie s analytickými detaily předmětů

Výstava *Záření*, Łukasz Trzciński, *Szare paszporty* (*Šedé pasy*), 2011 / Němečtí vojáci – Druhá světová válka

vytvářenými Zbigniewem Dłubakem. Ukazuje se, že je více spojuje, než odděluje. Při sledování prací mimo jejich kontext (umělecký nebo vědecký) je identifikujeme jen na základě jejich vzhledu – ve většině případů pak nejsme schopni určit, čím jsou.

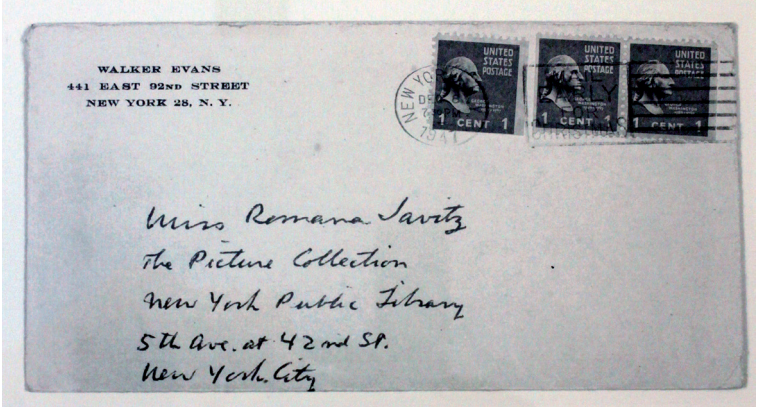
Celý hlavní program Měsíce fotografie v roce 2014 nesl název *RE-SEARCH* a věnoval se vztahům mezi vědeckou fotografií a uměním, prezentujícím mnoho zajímavých umělců, vědomě využívajících ve svých uměleckých pracích vědecké fotografie nebo vědecké nástroje, zmínit zde můžeme třeba práce Józefa Robakowského, nebo „kriminální" fotografie Clare Strand – diskrétní, černobílé snímky připomínající dokumentaci z místa činu, které ale, po bližším pohledu, nezachycují nic konkrétního a jen prostřednictvím nálady a formy naznačují spáchání „zločinu". Strand si hraje s konvencemi a výsledkem jsou esteticky rafinované fotografie plné humoru. Nejzajímavější z prezentovaných výstav byly podle mého názoru *Ostatnie obrazy* (Poslední obrazy) Trevora Paglena, tvořící zprávu z jedinečného projektu vytvořeného Paglenem. V listopadu 2012 byl do vesmíru vyslán satelit EchoStar XVI, s křemíkovým diskem na palubě. Bylo na něj uloženo sto snímků, které jsou výpovědí o našem světě a které na konec náš druh o hodně přežijí, protože satelit bude na své orbitě kroužit, dokud se Slunce nepromění v rudého obra.

Tento soubor fotografií vznikl během dvou etap: Paglen nejprve tvořil vlastní kolekci snímků a následně požádal skupinu tvůrců, vědců a filozofů, aby z ní vybrali

Trevor Paglen, *Ostatnie obrazy* (*Poslední obrazy*), 2012

Taryn Simon, *Kolekcja obrazów* (*Sbírka obrazů*), 2013

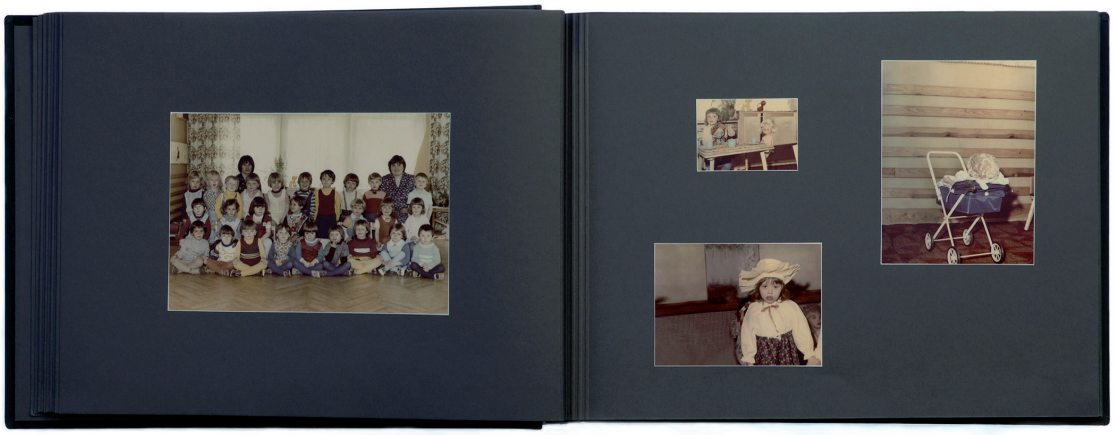
Taryn Simon, *Kolekcja obrazów* (*Sbírka obrazů*), 2013



Taryn Simon, *Kolekcja obrazów* (*Sbírka obrazů*), 2013

sto fotografií, které mají smysluplným způsobem prezentovat náš druh, náš svět a naši civilizaci.

Jinou umělkyní, jíž je třeba zmínit, pohybující se v současnosti mimo jiné v oblasti „vědecké" fotografie a prezentující se během tohoto ročníku Měsíce fotografie je Taryn Simon s jejím projektem *Kolekcja obrazów* (Sbírka obrazů), jehož tématem je gigantický fotoarchiv Newyorské veřejné knihovny, který Simon prozkoumala a analýze podrobila jej řídící pravidla – klasifikaci a metody katalogizace. Ve sbírce se nacházejí jak ikonické fotografie, tak i zcela anonymní snímky, které Simon sestavila způsobem připomínajícím složky na obrazovce počítače a navázala tak na soudobé zdroje fotografií dostupné v databázích Google.



Aneta Grzeszykowska, *Album*, 2005

Čtvrtým bodem zde tvořeného continua, který si zaslouží krátký komentář, je amatérská památeční a rodinná fotografie. Fotograf zde není připravený tvůrce, nejčastěji ani nemá uměleckou průpravu, ani se nevztahuje k žádným pracím situovaným do světa umění. Jeho cílem je obyčejná čistá dokumentace událostí, sloužících k jejich delšímu uchování v paměti účastníků, nebo k předání jiným členům rodiny nebo dalším generacím. Samozřejmě nelze vyloučit jistý neuvědomělý vliv zpopularizovaných uměleckých děl na formální aspekt pořizovaných fotografií, ale obvykle k tomu nedochází záměrně.

Musíme zde uvést chyby v obrazu plynoucí z amatérského použití fotoaparátu – odrazy, pohnutí apod., které nechtěně a v rozporu s očividným záměrem umělce dodávají snímku jistou plastičnost, která je čitelná pro fotografy umělce a je částí z nich vědomě využívána.[21] Amatérské památeční fotografie se, kromě dokumentování samotné události, stávají, jaksi vedle své zásadní intence a funkce, skvělým dokumentem své doby.

Tato skutečnost může za to, že se tento jev, jako celek i jako konkrétní fotografie, stává oblastí zájmu kurátorů, protože informační hodnota těchto snímků dalece přesahuje úmysly jejich tvůrců.

Jde také o oblast, která se před jistou dobou stala pro umělce inspirací a nástrojem pro tvorbu individuálních výpovědí. Tvůrcem, který začal rodinné a památeční fotografie využívat nejdříve a zároveň vytvořil nejhodnotnější a nejvýznamnější

[21] Srov. *Estetyka błędu.* In TOMASZCZUK, Zbigniew. *Świadomość kadru – szkice z estetyki fotografii*. Września: Wydawnictwo Kropka, 2003. ISBN 83-89494-04-3.

Jerzy Lewczyński, *Tryptyk znaleziony na strychu* (*Triptych nalezený na půdě*), 1971

práce z této oblasti, byl Jerzy Lewczyński. Od konce 60. let 20. století Lewczyński rozvíjel styl, který obsahoval mnoho odkazů na amatérskou fotografii – na příklad využíval vlastní rodinné fotografie i nalezené a zničené negativy (*Tryptyk znaleziony na strychu* (Triptych nalezený na půdě), 1971) a tvořil z nich soubory několik prací, které vystavěly naraci plynoucí z pořadí jejich prezentace, jako by vyprávěly „filmový" příběh (*Dzieciństwo* (Dětství), 1968; *Drzwi* (Dveře), 1971). V 90. letech Lewczyński definitivně formuloval teoretickou koncepci „archeologie fotografie", na níž pracoval posledních 20 let. „*Archeologie fotografie říkám činnostem, které si kladou za cíl objevení, prozkoumání a komentování událostí, faktů, situací probíhajících dříve v tzv. fotografické minulosti. Díky fotografii vytváří stálost vizuálního kontaktu s minulostí možnost rozšiřovat působení dávných kulturotvorných vrstev na dnešní.*"

Lewczyńského práce značně předběhly zájem o amatérskou uměleckou fotografii, oblíbenou ve světové fotografii od 80. let 20. století.[22]

V Polsku je tento proud v posledních letech obzvláště oblíbený, ovšem pokud byly Lewczyńského práce svěží a objevné, zdá se v současnosti, že se tento trend vyčerpává a tvoří do nekonečna opakovaná schémata a klišé. Zajímavou výjimkou je práce *Album* (2005) Anety Grzeszykowské, v níž ze skutečných snímků pocházejících z jejího rodinného fotoalba umělkyně pomocí Photoshopu odstranila sebe sama a získala tak zcela nové situace a nové významy.

Památeční fotografie představují oblast zájmu nejen umělců, ale také dokumentaristů. Sdružení pro kulturní vzdělávání (Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej)

[22] Zprac. na základě JURECKI, Krzysztof. *Jerzy Lewczyński*. culture.pl [online]. duben, 2004 [cit. 2016-03-12]. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. Dostupný z WWW: <culture.pl/pl/tworca/jerzy-lewczynski>. ISSN 1734-0624.

Aneta Grzeszykowska, *Album*, 2005

Albom.pl, Gródek, 1950

WIDOK, jehož členy jsou mimo jiné Grzegorz Dąbrowski a Urszula Dąbrowska, vytvořilo projekt *Albom.pl*, v jehož rámci se věnuje znovuzískávání pro naše oči, a tedy vyhledávání, skenování, zvětšování a vystavování starých fotografií, především památečního charakteru. V rámci projektu Fotograficzna wyprawa archeologiczna na polsko-białoruskie pogranicze (Fotografická archeologická výprava do polsko-běloruského pohraničí) v roce 2013 prohledali soukromé archivy a našli zajímavé fotografie v sedmi pohraničních obcích, dvou na polské straně (Kleszczelích a Gródku) a pěti na běloruské straně (Volkovysk, Sopotskin, Lunna, Volpa a Kamenec). To, co se jim podařilo vyhledat, umístili na webové stránky www.albom.pl a vydali v podobě fotografického albu pod stejným názvem v nákladu 300 výtisků, které se distribuovalo mezi osoby a instituce věnující se historii pohraničí. Značnou část touto cestou získaných fotografií samozřejmě tvoří rodinné a památeční snímky pořízené místními profesionálními fotografy, nechybí ale ani amatérské památeční fotografie.

4.1.5. Památeční a rodinné fotografie pořízené profesionálními fotografy

Przemysław Pokrycki, *Rytuały przejścia* (*Přechodové rituály*), 2005–

Rodinné a památeční fotografie mohou být pořizovány nejen účastníky událostí, tedy amatéry, ale i najatými kvalifikovanými řemeslníky, kteří netvoří součást události, ale její svědky a pozorovatele. Tento druh fotografií tvořených nasmlouvaným a placeným fotografem tvoří, jak se zdá, další bod continua mezi dokumentem a uměním. Běžně se zde dostáváme do kontaktu s fotografiemi pořízenými kvalifikovaným řemeslníkem, který nedisponuje ani znalostmi ani schopnostmi, které by mu umožňovaly záměrně odkazovat na umění a tvořit tak práce, z nichž by se mohly stát uchazeči o označení za umělecké dílo. Ovšem zpravidla se v tomto případě klade větší důraz nejen na technický aspekt práce, ale i na její formu. Fotografie pořízené profesionálními fotografy se ze své podstaty vyznačují technickou dokonalostí, na níž je kladen největší důraz. Myšlenkou je odstranění chyb plynoucích z amatérského používání fotoaparátu. Obvykle je pro ně charakteristické také směřování k co nejdokonalejší formě, ačkoliv tato dokonalost bývá definována jinak, než v umění,

a naplňuje se více nebo méně zdařilým způsobem. Jednou z oblíbených zásad komponování obrazu mezi fotografy-řemeslníky je pravidlo zlatého řezu, vyvozující se z architektury a klasického malířství. Usilování o zlatý řez, jehož idea vznikla ve starověku, plynulo z estetických východisek aplikovaných na umění za účelem dosažení hezkých, harmonických proporcí. Tento tlak na estetičnost záběru v památeční fotografii vykonávané řemeslníky ale představuje jediný odkaz na umění. Vzdálené navázání, protože estetika je v současnosti hodnotou mnoha oblastí života, od průmyslové výroby přes řemeslo, design po navrhování prostor, aniž by byla vyhrazena jen pro umění. U fotografií tohoto typu nemáme co do činění s žádným uvědomělým přemýšlením o médiu, s žádným promyšleným navazováním na stávající díla, dialogem s jinými pracemi, ačkoliv nepochybně část z takto pracujících fotografů by o sobě ráda uvažovala jako o umělcích.

Důležitým aspektem fotografií tohoto druhu je skutečnost, že pozorování událostí stranou, ne jako jejich účastník, ale jako svědek, umožňuje fotografům-řemeslníkům zachytit jiné aspekty událostí, které by jistě unikly jiným účastníkům soustředícím se na emoce a na účast na události. Děje se to jak na kognitivní úrovni, kdy neuniknou žádné důležité a někdy velmi prchavé momenty, tak na formální úrovni, umožňující zachytit estetické závislosti, které by do události zapojenému a zároveň nevycvičenému oku proklouzly.

Takto chápaná práce fotografa rezonuje u fotografů vědomých si média. Samozřejmě zde vytane na mysli jméno Przemysława Pokryckého, dokumentaristy, který práci fotografů na zakázku, připomínajících důležité události ze života svých zákazníků, povznesl na zcela novou úroveň, když vytvořil vědomý dokumentární projekt. Pokryckého cyklus šířeji popíši v další části práce, protože dle mého názoru tvoří významný bod zde formulovaného continua.

4.2. Autorské cykly

Na tomto místě continua se na ose dokument-umění objevují autorské cykly. Nejdříve ty, které jsou dle mého soudu nejbližší „transparentnosti" a „přiléhání" k objektu, následně další, na nichž je podíl fotografa čím dál větší, čím dál více přibližující fotografii k umění, až po takové, v nichž umělec využívá fotografii jako nástroj nebo materiál své práce.[23]

4.2.1. Fotografie-dokument. Přehlednost a věrnost. ul. Oławska *Wojciecha Sienkiewicze, 2011–2013*

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Borek Strzeliński*, 27.03.2011

Když přemýšlím o vzorci „transparentnosti" a „přiléhání" ze Sevres, napadá mě z autorských projektů jako první pokaždé cyklus *ul. Oławska* Wojciecha Sienkiewicze. Tento cyklus vznikal v letech 2011–2013, kdy systematicky vyhledával

[23] Srov. ROUILLE, André. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007. ISBN 97 883-242-0629-2.

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Janików*, 1.04.2012

a fotografoval všechny nalezené Oławské ulice v Polsku – tedy takové, jejichž název pochází od obce, v níž se narodil – Olavy. Našel jich 18. „*Většinu fotografovaných ulic tvoří průchozí silnice „odněkud do Olavy" na území Dolního Slezska, někdy, v některých vesnicích, to jsou jediné ulice. Ve Vratislavi je ul. Oławska reprezentativní obchodní třída běžící z náměstí na východ – směrem k Olavě. Ale v tomto případě jde o odvozené názvy ještě z německých dob. Na území současného Polska, ve městech jako je Poznaň, Varšava nebo Częstochowa, nemá ulice Oławska význam ukazatele cesty mířící „na Olavu". V Poznani je to polní cesta kolem železniční magistrály, ve Varšavě severozápadní okraj města a v Częstochowé zákoutí nové developerské obytné výstavby. Perifernost těchto míst plně odpovídá periferním charakteru města, jehož historie tvoří jen lhostejné pozadí pro mnoho jiných*".[24]

Tyto ulice tedy mají různé postavení, od jediné ulice v obci po polní cestu na okraji, často také nevedou do Olavy a jediné, co je spojuje, je název. Důvodem jejich fotografování není pokus přitáhnout pozornost k nějakým specifickým hodnotám samotného města – Olava, jak autor přiznává, je „neviditelné" město, nijak nevybočující z polské krajiny a nemající nic zvláštního, co by mohlo nabídnout.

[24] SIENKIEWICZ, Wojciech. *ul. Oławska*, doprovodný text k fotografiím, 2014.

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Wierzbice*, 17 11.2012

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Stary Górnik*, 19.02.2012

Jde o výsledek složitého historického procesu – město, které bylo po staletí německé, se po válce ocitlo na polském území a ve výsledku toho došlo k úplné výměně jeho obyvatel a město samotné upadlo. Fotograf naší pozornost nepřímo směřuje na samotné město a na obtížný problém obcí tohoto regionu, které ztratily svou staletou identitu, ale nedokáží si vybudovat novou a představují tak v jistém smyslu důkaz porážky politiky změn hranic poválečného období, protože to, co na tomto území bylo hodnotné, tato politika zničila a na jejich místě nevznikla žádná nová hodnota. Autor, jak se zdá, se ptá po příčinách tohoto jevu. Lidé, kteří území zabydleli, nejsou přece méně hodnotní a tvůrčí než ti, bydlící v jiných městech Polska, více akcentujících svůj význam. Je příčinou jejich vykořenění, přestěhování se sem z jiných, velmi různorodých, oblastí a neidentifikování se s novým místem? Nedostatečná finančních podpora těchto území, stále trochu považovaných za cizí, státem?

O formálním aspektu prací autor píše jen: „*Pokud to bylo možné, snažil jsem se namířit fotoaparát způsobem, který by umožňoval snímání co nejdelší části ulice. Vždy v nedělní rána, vždy za úsvitu, kdy jsem se mohl bezpečně postavit s velkoformátovým fotoaparátem do středu ulice.*" „Transparentnost" těchto fotografií je značná, jako by ilustrovala průhlednost samotného města. Paradoxně ukazováním naprosto jiných míst na mapě Polska, velmi často se samotnou Olavou naprosto nesouvisejících, nebo propojených pouhým názvem, jehož geneze se dá těžko určit, fotograf prezentuje samotné město, s jeho více a méně reprezentativními oblastmi a periferiemi.

Vlastně jediným zaznamenatelným formálním rozhodnutím týkajícím se fotografií z tohoto cyklu se zdá být prezentace co možná nejdelšího úseku ulice, horizont umístěný ve středu záběru a práce s velkoformátovou kamerou a černobílým filmem. Velkoformátová kamera zde na jedné straně působí poněkud neadekvátně, trochu by se zdálo ironicky, přece zachycuje něco, co je spíše malého formátu, bezvýznamné a prakticky „nepostřehnutelné". Na snímcích viditelné ulice a samo město, na něž navazují, se tolik podobají jiným místům tohoto typu, jsou tak zbavené výrazu a vlastní identity, něčeho, co by je odlišilo od jiných, že je až udivující, že se na ně zamířilo oko aparátu. Asi každý si při pohledu na tyto fotografie položil otázku „k čemu?", co je tak zvláštního na této sadě „průhledných" míst, že se fotograf kvůli nim vypravil na cestu po Polsku s těžkým, nepraktickým fotoaparátem a pak strávil mnoho hodin v tmavé komoře, aby jejich obraz vydobyl na denní světlo a postavil před naše oči.

Možná právě tato jejich bezejmennost, ta absence identity, tvoří nějakou významnou „identitu bez identity" na jedné straně celého regionu převzatého území, na druhé straně celého Polska B nebo C, které vidíme na fotografiích. Proto to možná není pouhá ironie. Velkoformátový fotoaparát není neadekvátní, protože se

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Brzeg,* 13.02.2011

fotograf s jeho pomocí snaží vrátit význam neviditelnosti a nepodstatnosti této oblasti a přitáhnout pozornost k důležitému problému identity těch míst, na nichž žije značné procento polské společnosti.

Výběr černé a bílé dnes rovněž nepředstavuje očividnou volbou a měl by mít své opodstatnění. Přirozené je přece fotografování s pomocí nástroje, který nám přináší současná technika, a ne omezení informací, jaké mohou příjemci přinést barvy. Výběr černobílého filmu na jedné straně unifikuje představené krajiny, bere jim šanci existovat alespoň prostřednictvím barvy, zdůraznit svou identitu a odlišnost od jiných růžovou zdí domu nebo divně natřeným plotem. V černé a bílé jsou tyto ulice ještě více stejné a ještě více zbavené svých rysů, než jak by je viděl oko v případě barvy. Na druhé straně představuje výběr černé a bílé navázání na dřívější fotografii a pro mě se pojí s jakýmsi metaforickým fotografováním minulosti, historie a tedy doby, kdy město, k němuž se tyto snímky vztahují, prožívalo své období slávy. Na jedné straně průhlednost samotného fotografa, dosažené omezením jeho role a formálního komentáře na minimum, spojená s průhledností prezentované krajiny, vede v mé hlavě ke vzniku specifického paobrazu. Na místě této pustiny se objevují vymyšlené postavy a místa klokotající v minulosti životem. Život nesnáší prázdnotu, mozek se tuto pustinu automaticky snaží zaplnit. Nevím, na kolik jde o záměrné opatření, jestli fotograf chtěl dosáhnout takovéhoto efektu. Určitě ne. Ovšem jistě chtěl upozornit,

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Warszawa,* 20.11.2011

že se za touto neviditelností skrývá nějaká viditelnost – na jedné straně viditelnost a reálnost života tam žijících lidí, na druhé straně viditelnost a reálnost významu města v minulosti. Když byla v různých, často vzdálených městech, postavena ulice „ve směru Olavy" (takový je běžně smysl a etymologický kořen názvu „Oławska"), muselo mít toto město na mapě regionu nějaký specifický význam. Pokud ho ztratilo v důsledku změn a historických procesů, možná leží na státu, který ho převzal, povinnost zajímat se o příčiny tohoto jevu a pokusit se navrátit tomuto místu význam a udělit mu smysl a zároveň s tím také jiným, bezejmenným, neviditelným místům, které vidíme na fotografiích.

Fotograf tedy nedělá nic, jakoby se stáhl ze zorného pole prostřednictvím převzetí absolutně transparentních formálních prostředků, a dává tak hlas těmto místům a vlastně se k nim důrazně hlásí.

Podstatná zde je také, v tomto cyklu výrazně vnímavá, jistá aestetičnost těchto fotografií, autor nic nepřikrášluje, nepřidává ani se nesnaží tato místa fotografovat tak, aby vypadala atraktivněji než ve skutečnosti, nesnaží se také vytvořit formálně „atraktivní" snímky. Tyto práce tak neplní estetické funkci a nemohou být s její pomocí definovány jako umění. Ovšem dokumentární funkci naplňují čistě, téměř modelově, bez jejího porušování a zprostředkování výraznou formou.

Ze všech výše uvedených důvodů jsem tedy *Oławskou,* s pomocí Barthesem formulovaného pojmu „přímého otisku" nebo teoretiky často používaného výrazu „přiléhání" a „transparentnost", klasifikovala jako čistý dokument.

Ovšem celá situace s tímto cyklem vůbec není tak jednoduchá a očividná. Může se stát v konkrétním kontextu a za jistých okolností uměním? Tento cyklus doposud nebyl popsán žádným z kritiků, žádný vlivný kurátor ho neuvedl do prostoru vážené galerie, takže artworld nám zde v daný okamžik nepomůže, v současnosti se institucionální definice nedá použít. Oproti tomu sám autor cyklus označuje za čisté umění, které časem získá hodnotu dokumentu. Takže v souladu s nominativní teorií tu máme bez diskuzí co do činění s uměleckým projektem. Pokud bychom tento cyklus posuzovali v historických kategoriích, můžeme se pokusit v něm dohledat odkazy na dřívější práce umělců – především k typologii Becherových, která je klasifikována (vedle svých očividných dokumentárních hodnot) jako umělecký, konceptuální cyklus. Ovšem toto navázání vykazuje dosti volné podobnosti. Pro typologii Becherových je charakteristická vysoká formální přísnost, kterou u Sienkiewiczových fotografií nenajdeme. Ulice nejsou fotografovány identicky, jako byly zabírány vodojemy, panuje tu větší volnost – jednou je snímek pořízen ze středu ulice, jindy z boku, zvolená výseč ulice se také liší – jednou je to rovný úsek, jindy zatáčka a vlastně nevíme proč zrovna ta? Někdy je to jistě celá ulice, často ale ne, co tedy rozhodovalo o výběru daného fragmentu ulice pro portrétování? Možná tato spojitost existuje na jiné úrovni? Není to na příklad vždy geograficky vypočtený centrální úsek silnice? Odpovědi na tyto otázky se nenacházejí na samotných fotografiích, ani v textu, který je provází.

Kromě unifikace jednotlivých „portrétů" věží a jejich vyabstrahování prostřednictvím těsného zabírání z okolí a kontextu, Becherovy snímky spíše nepředstavují jednotlivě, jako je tomu u cyklu *Oławska*. Tvoří z nich grafické tabule, na kterých kombinují několik, a někdy několik desítek, identickým způsobem fotografovaných objektů, což umožňuje zachytit podobnosti a rozdíly a na formální úrovni vytváří svého druhu grafickou mozaiku – více podobnou grafikám než jednoduchým dokumentárním fotografiím. Formální zákroky tohoto typu jsou charakteristické pro oblast umění. Formální svoboda, která je viditelná na Sienkiewiczově projektu, a prezentování fotografií formou typickou pro dokumentární fotografii – ve fotografických sekvencích, dle mého názoru tento projekt umisťují rozhodně blíže dokumentu, i když s odkazy na umění.

Pokud cyklus posuzujeme v rámci různých definic umění, vidíme, že se nachází v různých bodech zde utvářené osy. Jednou jde o prakticky čistý, transparentní dokument, jindy o čisté umění. Dokud se tedy kritik a kurátor nerozhodnou tuto práci zasadit do konkrétního kontextu, těžko rozhodneme o definitivní klasifikaci.

4.2.2. Fotografie-sociologický dokument. Rytuały przejścia *Przemysława Pokryckého, 2005–*

Przemysław Pokrycki, *Rytuały przejścia* (*Přechodové rituály*), 2005–

Przemysław Pokrycki se fotografii profesně věnuje od roku 1998. Po mnoho let pracoval jako fotoreportér, věnoval se také černobílému dokumentu. Od roku 2005 se zabývá komerční dokumentaci křtů, prvních svatých přijímání, svateb a pohřbů. Tyto práce mistrovsky využil při tvorbě dokumentárního cyklu *Rytuały Przejścia* (Přechodové rituály). Soustředil se na tyto čtyři události lidského života, kdy na jedné straně zobrazuje nejdůležitější okamžiky lidského žití a na straně druhé tvoří skvělý, uvědomělý a promyšlený dokument o své době.

Pokrycki se soustředí na světský aspekt událostí. *„I přes prudké změny ve zvycích a životním stylu Poláků zůstávají pro většinu z nich křtiny, první svaté přijímání, svatba a pohřeb nadále nejdůležitějšími okamžiky v životě, nejen náboženském, ale především rodinném. Tyto rituály (rites de passage) totiž vytyčují trajektorii lidské existence a jsou symboly přechodu z jednoho stavu do dalšího. Zapojují člověka*

Przemysław Pokrycki, *Rytuały przejścia* (*Přechodové rituály*), 2005–

jak do rodinné, tak i do katolické komunity. Dokonce, i když se v životě Poláků role církve a náboženství zmenšuje, jsou tyto obřady stále slaveny. Mají pro ně totiž velký náboženský, ale také osobní a společenský význam jako pokračování domácích tradic. Během realizace projektu mi záleželo na tom, abych se dostal do všech polských regionů a k osobám z různých společenských tříd. Cíle mé práce má totiž být ukázat podobnosti a rozdíly ve způsobu světského slavení obřadů konaných v kostele. Fotografie představují členy rodiny na místě, kde daný rituál slaví. Mám tak v úmyslu vytvořit sociologický záznam polské společnosti našich časů."[25]

Okamžitě se zde vynořují konotace se *Zapisem socjologicznym* (Sociologickým záznamem) Zofii Rydet – tento projekt se zdá být pokračováním stejného způsobu myšlení charakteristického pro její práci. Název cyklu odkazuje na knihu nizozemského sociologa Arnolda van Gennepa, který popsal univerzální přechodové rituály

[25] POKRYCKI, Przemysław. *Rytuały przejścia*, doprovodný materiál k výstavě v galerii Starmach, 4.–21. května 2007 v Krakově [online]. [cit. 2016-03-09]. Dostupný z WWW: <http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=sztuka&_PageID=850&_cms=newser&newsId=9724&callingPageId=851&_CheckSum=1334557795>.

Przemysław Pokrycki, *Rytuały przejścia* (*Přechodové rituály*), 2005–

vyskytující se v každé společnosti. „*Rituály přijetí do společnosti, symbolického konce dětství, vytvoření nového páru až do konce, tedy do smrti. Rozhodl jsem se spatřit, jak vypadají naše polské rituály, jak je slavíme. Odtud se vzal název celého cyklu „Rytuały przejścia*“.“[26]

Hodnota těchto snímků s časem poroste, jak v rámci rozšiřování cyklu a tvorby čím dál monumentálnějších sbírek, tak v rámci plynutí času, kdy dnes očividné motivy, oblečení, účesy, chování a rituály upadnou v zapomnění a tyto fotografie se stanou svědky a dokumentem umožňujícím přiblížit a poznat naši minulost.

Ovšem i nám, kdo si tyto snímky prohlížíme v současnosti, tento cyklus umožňuje vidět „jiného“, o jehož existenci často nemáme tušení. Na druhé straně také ukazuje unifikaci typickou pro současnost. Pokrycki chtěl na začátku práce na cyklu mimo jiné ukázat regionální rozdíly ve slavení těchto událostí. Ukázalo se, že žádné rozdíly neexistují. Neexistují také odlišnosti mezi městem a venkovem, dokonce ani dobří sociologové, na nichž Pokrycki experimentoval, když jim ukazoval tyto snímky,

[26] ĆWIELUCH, Juliusz. *Jak się zmieniają polskie rytuały? Między rosołem a sushi*, rozhovor s Przemysławem Pokryckým. *Polityka*, 27.03.2013. Nr 22 (2909). ISSN 0032–3500, s. 28–30.

nedokázali určit, v jakém regionu Polska byly pořízeny, ani jestli k tomu došlo ve městě nebo na venkově. Jediným viditelným rozlišením, které se na fotografiích dá velmi silně zaznamenat, jsou odlišnosti mezi bohatstvím a chudobou. Chudoba se nedá zamaskovat ani tehdy, když nejbohatěji prostřeme stůl, vidíme jí na levné nábytkové stěně, ošklivé lampě ze supermarketu, na levných, ošklivých materiálech, z nichž jsou ušity obleky a šaty. Významné jsou pro nás také symptomy proměn probíhajících před našima očima, kdy na stole začíná tradiční řízek nahrazovat de volaille, které se pro tyto lidi stává kvintesencí kulinární rafinovanosti, a vedle něho se objevuje sushi.

Tento cyklus je kromě sociologických, často dokumentárních hodnot zajímavý i z formálního hlediska, záběry jsou pečlivě zkomponované a rafinované. Autor klade důraz na humorné situace provázející oslavy, které plynou ze sociálních kontrastů, „lidové" estetiky nebo z jistých překvapivých kombinací.

Mohli bychom vystoupit s výhradou, že nejde o čistě „objektivní" dokument, že fotograf trochu „inscenuje" fotografované, zachycuje a zdůrazňuje to, co je na nich a v jejich okolí směšné, významné, nějakým způsobem je zrazující a „dekonspirující". Jistě to není transparentní dokument. Fotograf pracuje na zakázku

Przemysław Pokrycki, *Rytuały przejścia* (*Přechodové rituály*), 2005–

těchto lidí, a přesto se zdá, že někdy pracuje „proti" nim a lehce je zesměšňuje. S touto výtkou by se jen těžko dalo polemizovat, ovšem autor to dělá tak subtilně, že si toho fotografovaní pravděpodobně vůbec nejsou vědomi, hranice je pouze lehce narušena, nikdy není překročena, vyrovnanost mezi objektivním představením a podílem autora je mistrovská. Humor a ironie, viditelné na těchto fotografiích, jsou v podstatě plné tepla a srdečnosti. Fotograf si je zřejmě vědom, že se vyjadřuje nejen o jakýchsi nedefinovaných „oněch", ale o „nás" a o sobě.

Formální aspekt, o němž píši, zachycování významných nebo humorných motivů, mohou za to, že tato práce není čistý, transparentní dokument. Má v souvislosti s tím hodnoty umění? Pokryckého práce byly součástí známé výstavy Adama Mazura *Nowi dokumentaliści* (Noví dokumentaristé), takže se zdá, že by podle názoru tohoto kritika a kurátora spadala do této oblasti. Ovšem název výstavy se ukazuje být pro naše úvahy zavádějící. Shodně s tím, co o výstavě píše Mazur: „*Mezi tendencemi v polském umění začátku století lze, vedle mladého malířství a „postkritického" umění využívajícího ironii, rozlišit proud nových dokumentaristů, založený na zaznamenávání obrazů reality. Do kontextu současného umění zapadající noví dokumentaristé vědomě skoncovali s ve fotografii donedávna dominující tradici uměleckého jednání, chápaného v kategoriích „výtvarného gesta". Jinými slovy, v novém dokumentu nejde o utváření alternativních, osobních prostor. Místo vytváření estetického azylu tvůrce s pomocí fotoaparátu konfrontujte příjemce s reálnými obrazy. (…) V novém dokumentu, i přes příbuznost s reportáží ustupující do pozadí, je důležitější analytický aspekt aktivit tvůrců, kteří reaktivují tradici zosobňovanou v polském umění Zbigniewem Dłubakem (…) Noví dokumentaristé realizují analogický návrat ke skutečnosti a zároveň revidují hranice současného umění, do nichž situují svou uměleckou produkci." A dále: „Postoj nového dokumentaristy, na nějž se výjimečně hodí Benjaminovský pojem „výrobce" (něm. Produzent), se umisťuje na území nikoho, někde mezi uznávanými formami aktivit umělců a fotografů, vyhledává a dokumentuje výseče reality, které by v zásadě mohl vyfotografovat a zvěčnit každý, ale ve skutečnosti to nikdo nedělá. Podobně jako v případě ready mades Marcela Duchampa nebo surrealistických objets trouvés je důležité gesto „nalezení" a udělení nových významů, v tomto případě fragmentům zachyceným na fotografiích. Dokumentace zbavená patosu umožňuje podívat se na realitu novým způsobem. (…) Typické fotografie umožňují nejen nahlédnout, vidět, ale rovněž pochopit výjimečný stav, v němž se nachází současná společnost*."[27]

[27] MAZUR, Adam. GRYGIEL, Marek. *Nowi Dokumentaliści,* katalog výstavy. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2006. ISBN 83-85 142-33-9, s. 7–8.

Mazur si, zdá se, neuvědomuje, že do prostoru umění uvádí tuto práci on, kurátor, nemusí to být, a v mnoha případech není, záměrem jejich tvůrců.

Dále se vyjadřuje Marek Grygiel – druhý z kurátorů výstavy: „*To, co se nabízí při setkání s nejnovější fotografií, která čím dál častěji proniká do výstavních sálů a publikací všeho druhu, je návrat k tzv. materiálnosti představovaného světa. V tomto světě je vše podáno jako na talíři, neexistují zde žádné skryté významy a nevyřčená tajemství. (…) Možná to rovněž představuje reakci na to, že se už fotografie stala historicky zformovanou oblastí umění a začala čerpat a zpracovávat to, co doposud sama nashromáždila. Tato přetvoření, návraty a výpůjčky, vědomé nebo ne, v současnosti představují pro fotografickou kritiku, která fotografii zapojuje (a správně!) do oblasti vizuálních umění, nejzajímavější jev. Zdá se, že jev s názvem nový dokument, pokud zůstaneme u tohoto označení, nové vidění nepředstavuje jen lehce osvěžený pokus toho, co už v bližší a vzdálenější minulosti dostatečně výrazně zaplnilo skříně fotografie, do nových šuplíčků. Je to další krok na cestě k obohacení a rozrůznění fotografie jako moderního prostředku uměleckého projevu*."[28] Dva kurátoři pořádající výstavu, jak ukazují výše uvedené úryvky, řadí jimi prezentované dokumentaristy a jejich fotografické cykly do oblasti současného umění. Rozlišení mizí. Tvůrci využívající nové způsoby dokumentování jsou zároveň plnohodnotní umělci. Kurátoři v jistém smyslu kladou rovnítko mezi současný dokument a současné umění.

Na této výstavě ovšem prezentují celé spektrum prací a tvůrců, kteří mají na jedné straně, tak jako Pokrycki, blíže k dokumentu, i když s výraznými autorskými rysy, na druhé straně zde máme, jako v případě Grzeszykowské a Smagy, rozhodně co do činění s umělci, kteří různě, často převratně, využívají fotografické médium. Jak ve své knize „Fotografie. Mezi dokumentem a současným uměním" poznamenává André Rouille, jsou to naprosto odlišné, nehomogenní, absolutně nespojitelné, dokonce protilehlé skupiny, jejich mísení v rámci jedné výstavy může samozřejmě vést k jistému intelektuálnímu kvasu, klást otázky, načrtnout problémy – ovšem udělat to bez jakékoliv reflexe nad odlišností těchto skupin se rovná neopodstatněnému zjednodušení a zneužití a může vypovídat o absenci hlubšího zamyšlení kurátorů nad prezentovaným jevem.

Výstavy se zúčastnili: Anna Bedyńska, Agnieszka Brzeżańska, Mikołaj Grospierre, Aneta Grzeszykowska/Jan Smaga, Andrzej Kramarz/Weronika Łodzińska, Zuzanna Krajewska, Franciszek Mazur, Rafał Milach, Igor Omulecki, Krzysztof Pijarski, Przemysław Pokrycki, Igor Przybylski, Konrad Pustoła, Szymon Rogiński, Wojciech Wilczyk, Albert Zawada, Krzysztof Zieliński, Ireneusz Zjeżdżałka a Zorka Project

[28] *Ibidem*, s. 25–26.

(Monika Bereżecka, Monika Redisz). Z těchto jmen by se vlastně dalo vytvořit celé toto continuum, jež se zde pokouším zkonstruovat. Několik z nich v této práci popíši šířeji, protože podle mého přesvědčení jejich projekty tvoří důležité body na mé ose.

Rouille upozorňuje, že umění fotografů a fotografie umělců jsou dvě teritoria navzájem oddělená tuhou hranicí. Jak koncepce, tak i způsob věnování se umění a fotografii jsou u obou skupin odlišné. „*Umění fotografů je ve všech ohledech odlišné od umění umělců, podobně jako fotografie fotografů nelze v žádném případě ztotožňovat s fotografií umělců. (…) Svět umění a fotografie totiž dělí vše: problematika a formy, kulturní horizonty, sociální oblasti, místa, sítě, herci a to do té míry, že vzájemné prolínání jednoho a druhého světa musíme ve skutečnosti uznat za něco úplně výjimečného. „Umění fotografů" označuje umělecké aktivity vyvíjené zevnitř fotografické sféry, zatímco „fotografie umělců" se vztahuje k praxi nebo využívání fotografií umělci právě v oblasti umění, jemuž se věnují, a fotografie v jejich případě představuje odpověď na čistě umělecké otázky.*" A dále: „*Než začala fotografie v současném umění sehrávat roli materiálu, byla nejdříve vnímána jako to, co bylo z umění vytlačeno společně s impresionismem, následně jí připadla role paradigmatu umění (Marcel Duchamp), později jeho nástroje (Francis Bacon a v jiné podobě Andy Warhol) a jeho vektoru (konceptuální umění, body art, land art). Teprve v osmdesátých letech, v jakémsi návratu k experimentům, jimž se věnovala avantgardní hnutí na začátku století, ale v naprosto jiné formě, byla fotografie přijata umělci jako skutečný umělecký materiál. (…) Fotografie se stala materiálem umění v menší míře díky samotným fotografům, nejdůležitějšími aktéry zde jsou umělci a tento proces plně zapadá do oblasti umění, jako reakce na nastávající estetické a ekonomické změny.*"[29]

Skutečnost, že kurátoři umístili Pokryckého práci do uznávané umělecké galerie, v sousedství prací umělců, zdálo by se, že ji tak na základě institucionální teorie definovali jako umění.

Na druhé straně název výstavy „Nowi dokumentaliści" a naprostá absence rozlišování mezi pracemi dokumentaristů, uměním fotografů a fotografií umělců, jíž se vyznačuje výběr prací pro tuto výstavu, poukazují na jistý myšlenkový chaos. Zdá se, že kurátoři dosti bezmyšlenkovitě přecházejí nejednolitost této oblasti, na obtížnost a složitost tématu reagují svého druhu únikem. Pojem „nový dokument" se zde stal slovním nástrojem, druhem pytle, do něhož se vhodilo vše, co v současnosti vzniká, od Pokryckého po Liberu, takže ztratil svůj identifikační a definující význam. S tím souvisí skutečnost, že umístění cyklu *Rytuały przejścia* na této výstavě nám

[29] ROUILLE, André. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007. ISBN 97 883-242-0629-2, s. 12–14.

vlastně nic neříká o jeho spíše dokumentární nebo spíše umělecké provenienci. Dá se říci, že kritik a kurátor zde neplní svou roli „identifikující" umění, protože se ani nepokusili uspořádat pojmy, zůstali v myšlenkovém a pojmovém chaosu.

Když nás k odpovědi na otázku, do jaké míry máme v tomto případě co do činění s uměním, nepřiblížili kritici, co vyplyne z aplikování jiných způsobů definování?

Pokud se na tuto práci podíváme z historického úhlu způsobů definování umění, nezdá se, že by odkazovala na nějaké uznávané umělecké směry nebo díla. Autor při popisování projektu jasně navazuje spíše na sociologický dokument a monumentální práci, jíž v této oblasti v 70.–90. letech minulého století vykonala Zofia Rydet. Při definování tohoto projektu na základě Juddova výroku, že „*umění je to, co se za umění považuje*", tedy v rámci nominativní definice, jeví se nám rozhodně jako dokument.

Když dále práci analyzujeme z hlediska plněných funkcí, tak se zdá, že splňuje všechny důležité funkce dokumentu, ovšem funkce umění, prostřednictvím své rafinovanosti a estetizace, naplňuje jaksi mimochodem a v značně omezené míře.

Pokryckého práce rovněž nenesou známky konceptuálního cyklu, podobně jako cyklus Rydet. Sama Rydet neuměla odpovědět na otázku, jestli je jí tvořený cyklus dokument, vědecký nebo umělecký projekt. Nesoustředí se na myšlenku, ani na proces. Z časové perspektivy její cyklus působí jako něco na způsob „totálního dokumentu", v němž se autorka snažila zvěčnit co možná nejvíce různorodých prvků světa a fotoaparát přitom zaměřila příliš mnoha směry, aby se z toho dala vyčíst nějaká koherentní koncepce. Teprve po její smrti se začalo s pokusy o uspořádání tohoto mnohovrstveného cyklu.

Pokrycki sice odkazuje na práci Rydet, ale je nepochybně mnohem důslednější. V souladu s prvotním východiskem se soustředí na čtyři konkrétní události z lidského života, prezentované fotografie tvoří spojitý cyklus. Spíše ale, jak se zdá, zkoumá realitu, než by se soustředil na ideu, jestli exponovat samotný tvůrčí proces, jako tomu je u konceptualismu, nesnaží se také své práce deestetizovat, naopak, stará se o jejich estetický rozměr. I když zdrojem a inspirací tu je jistá vědecká koncepce (rites de passage sociologa Arnolda van Gennepa), výsledek představuje pokus prohlédnout si, jak vypadá v polské realitě a ne soustředění se na diskuzi se samotnou myšlenkou. Není to konceptuální cyklus, ale čistokrevný dokument. Jeho místo je na začátku zde tvořeného continua.

4.2.3. Fotografie jako komentář. Hra s konvencí. Wojciech Wilczyk Niewinne oko nie istnieje, *2006–2008*

Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje* (*Nevinné oko neexistuje*), 2006–2008

Wojciech Wilczyk představuje významnou osobnost současné polské fotografie. Vlastně každý z jeho cyklů by si zasloužil širší komentář a pokus poměřit ho se zde formulovanou osou, i když by v závislosti na provedené volbě byla místa, která by v tomto continuu obsadily, různá.

Vybrala jsem si cyklus *Niewinne oko nie istnieje* (Nevinné oko neexistuje), na jedné straně pro jeho monumentalitu a význam pro polskou fotografii a polské uvědomění,[30] na druhé straně s ohledem na specifické prolínání vlastností dokumentu a umění v něm.

V rámci tohoto cyklu Wilczyk fotografoval dřívější budovy synagog a modliteben, nebo to, co po nich zůstalo. Ty, které nebyly zcela zničené, nyní, jak se ukazuje, plní rozmanité funkce, často velmi vzdálené od svého prvotního účelu – pubů, garáží, skladů, kulturních domů, obchodů, kin, úřadů, řemeslných dílen, požárních stanice nebo polikliniky. Wilczyk provedl svého druhu inventarizaci, když pořídil stovky

[30] Srov. MICHAŁOWSKA, Marianna. *Wolność fotografii dzisiaj*. *Format*, č. 60, 2011, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta. ISSN: 0867–2555.

fotografií, které doprovází historicko-architektonické popisy budov a záznamy rozhovorů, jež vedl fotograf s osobami, které potkal během fotografování.

Nápad fotografovat synagogy byl výsledkem dvou jevů. Zaprvé šlo o přirozené konsekvence jistého procesu: „*když jsem jezdil po Polsku, odedávna jsem si všímal zanedbaných částí měst a přemýšlel jsem přitom, proč vypadají, jako by je 50 let nikdo neopravoval. Moji pozornost přitahovaly formy samotných budov, charakteristické urbanistické rozvržení, no a stav devastace vylučující tyto objekty z udržovanějšího okolí. K svému druhu osvícení došlo v Jędrzejowě, když jsem se pohyboval právě takovýmto okolím a na zdi pekárny, do které jsem vstoupil pro koláčky, jsem uviděl do dřeva vypálené panorama městečka s nápisem Tradice od roku 1943. Dnes už tato „dekorace" neexistuje. Projekt „Niewinne oko nie istnieje" se v jisté míře ukázal být vysvětlením záhady z dětství.*"[31] Druhým, přímým stimulem k zahájení práce na cyklu, byla skutečnost, že se v polské politice, společně s novou vládou, objevil jazyk pohrdání a nenávisti k „jinému", jímž se v polských reáliích s překvapující důsledností stává, po desítky let nepřítomný, Žid. Vyvolalo to jistý morální imperativ tohoto „jiného" a úžeji to, co po něm zůstalo a co jsme s tím udělali, ukázat.[32]

Vznik projektu předcházela poctivá badatelská práce vykonaná Wilczykem, založená na dostupných vědeckých zdrojích, v jejím výsledku vzniklo 5800 fotografií, z nichž jich bylo vybráno 307. Tolik v Polsku zůstalo synagog, které nebyly zdemolovány, ale plní jinou, než jim vlastní, funkci.

Wilczyk původně začal s prací na černobílém materiálu, myslel si totiž, jak říká, že absence barvy umožní očištění fotografovaných objektů od současného kontextu a povede k jejich jakémusi vysunutí do popředí. „*Po naskenování 10 svitků filmu jsem si uvědomil, že šlo o chybnou koncepci a že současný kontext je v tomto případě nesmírně důležitý.*"[33] Ve výsledku vznikly barevné snímky, pořízené v různém, protože právě panujícím v daný okamžik, světle, s různou tonalitou. Různorodá je rovněž kompozice, jednou to jsou centrální záběry „na přímo", jindy ze ¾ nebo z ještě jiného úhlu, který si na jednu stranu vynutilo okolí, budovy obvykle stojí v úzké zástavbě, a na druhé straně je diktoval účel pořizování těchto snímků. Objekty byly fotografovány v kontextu, v němž běžně existují – za zaparkovanými auty na ulici, s reklamními štíty a v obecném estetickém chaosu charakteristickém pro současný polský prostor. Wilczyk se nesnaží je vyabstrahovat, stvořit „portrét" samotné

---

[31] STĘPNIKOWSKA, Aleksandra. *Zapomniane synagogi*, rozhovor s Wojciechem Wilczykem. *Archirama* [online]. [cit. 2016-03-24]. Dostupný z WWW: <http://archirama.muratorplus.pl/architektura/zatarta-pamiec-architektury-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem,67_369.html#>.

[32] JANICKA, Elżbieta. *Fotografowanie niedozwolonych obiektów,* rozhovor s Wojciechem Wilczykem. In *Niewinne oko nie istnieje*. Łódź: Atlas Sztuki. ISBN 83-919506-6-2; Kraków: korporacja ha!art. 2009. ISBN 978-83-61407-96-6, s. 28–36.

[33] STĘPNIKOWSKA, Aleksandra. *op.cit.*

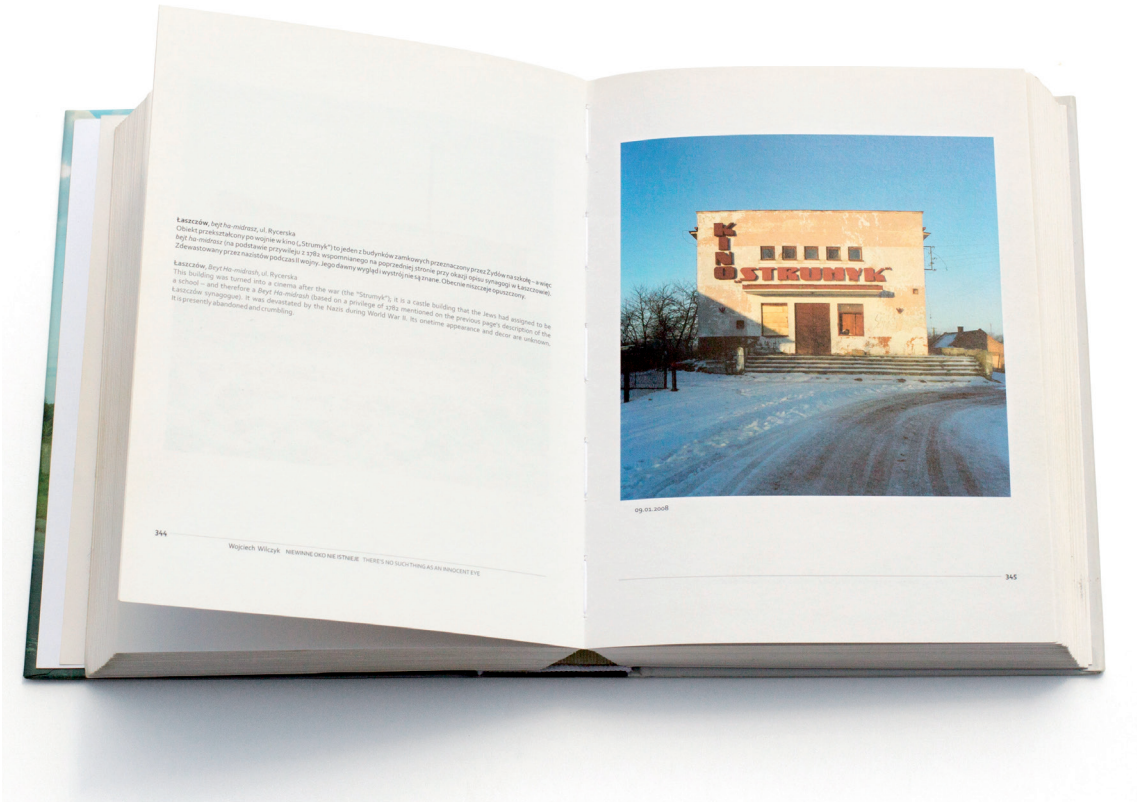
Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje* (*Nevinné oko neexistuje*), 2006–2008

budovy, protože tématem tohoto cyklu vlastně nejsou budovy samotné, ale to, jak fungují ve svém okolí a v našem, obyvatelů těchto měst, povědomí.

Fotografie středního formátu, uzavřené v čtvercovém záběru, jsou pečlivě komponovány, ovšem Wilczyk se je nesnaží „zkrášlovat", tvořit lyrické, nostalgické snímky. Výsledek jeho práce působí chladně a syrově. V některých textech se dokonce objevuje formulace, že to už ani není dokument, ale dokumentace.[34] Pokud z toho Jurecki činí formální výhradu a vyčítá Wilczykovi absenci stylu a formální nedůslednost, Janicka tento pojem používá opisně, bez negativních konotací. Ta tyto fotografie přirovnává k architektonické dokumentaci tvořené vědci. S tímto označením ale nesouhlasím, tyto fotografie představují čistokrevný dokument. Jsou estetické a pořízené s vysokou formální citlivostí a tonální nejednotnost, která plyne z různého osvětlení jednotlivých budov v okamžiku, kdy autor dorazil na místo, může být jistým druhem kompromisu, který ale umožnil dovést projekt do konce v reálném čase – práce na něm trvala dva a půl roku.

[34] JURECKI, Krzysztof. *Dylematy „nowego dokumentu"*. *Obieg* [online]. 25.02.2009, aktualizace 19.03.2009 11:42 [cit. 2016-03-23]. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa. Dostupný z WWW: <www.obieg.pl/recenzje/8293>; JANICKA, Elżbieta. *Fotografowanie niedozwolonych obiektów,* rozhovor s Wojciechem Wilczykem. In *Niewinne oko nie istnieje.* Łódź: Atlas Sztuki. ISBN 83-919506-6-2; Kraków: korporacja ha!art, 2009. ISBN 978-83-61407-96-6, s. 28–36.

Toto rozloučení se s estetizací fotografie, o němž píši výše, je zde velmi významné. Není to lyrický, nostalgický cyklus, který vrací příjemce zpět v paměti do minulosti a přehrává přitom dávné události a minulou realitu. Je to projekt se silně kritickým vyzněním, ukazující současnost a naši dnešní lhostejnost vůči těmto budovám a tedy i vůči holocaustu. Budovy synagog existují v prakticky každém městě a městečku, před 2. světovou válkou čítala židovská menšina v Polsku 3,5 milionu osob, tvořila tedy důležitou součást naší historie a identity. Šoa – holokaust byla tragédie, jež musela způsobit obrovskou ránu a díru v této identitě, ale když se podíváme na naše uvědomění, nevidíme žádnou ránu a žádnou díru. Místo toho tu panuje jasně vnímavá nechuť k „cizosti", která se na jedné straně na fotografiích viditelně vyjadřuje ve vztahu k samotným objektům, které se buď proměňují v úplné ruiny, nebo jsou přestavěny a jejich původní význam je pečlivě zamaskován. Stávají se z nich obchody s nizozemským nábytkem, budovy barů nebo úřadů. Tato nechuť se projevuje rovněž v rozhovorech s potkanými obyvateli, které autor zaznamenává. Obyvatelé chtějí vědět, proč a pro koho autor fotografuje, mají podezření, že to dělá na zakázku původních majitelů budov, kteří je budou chtít získat zpět, můžeme pocítit silnou nechuť jak vůči nim, tak i vůči fotografovi. Dokonce, i pokud je v daném případě otázka vlastnictví nesporná, protože budova byla odkoupena od Židovské



Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje* (*Nevinné oko neexistuje*), 2006–2008

Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje* (*Nevinné oko neexistuje*), 2006–2008

obce, přetrvává v obyvatelích i tak nechuť. Už samotný akt fotografování těchto objektů je políček jejich obyvatelům, jejich dobrému pocitu sama ze sebe. Dokonce aniž by viděli fotografie, tak bezchybně vycítili kritické a obžalovávající vyznění, plynoucí ze samotné skutečnosti jejich fotografování, na denní světlo jsou tak totiž vytaženi z oblasti „nebytí" a „průhlednosti" a jsme nuceni se na ně podívat. A pohled sebou vždy nese následky. Zdá se, že jen v málo případech si řečníci nic nevyčítají, nejčastěji se dá vycítit jakýsi podkožní, někde vzadu na hlavě přítomný, i když z vědomí vytlačený, pocit viny a nejspíše on vyvolává tuto agresivitu. Něco by se mělo udělat, ty budovy by tak neměly vypadat, ovšem každý si myje ruce a odvrací oči, přičemž navrhuje, že tuto práci by měli udělat ti „jiní". Ovšem jiní tu už nejsou, byli vyvražděni a současní obyvatelé se jich staletou přítomnost nijak nesnaží připomenout. Naopak, zdá se, že úsilí je vyvíjeno spíše směrem k zapomenutí na tuto skutečnost a setření stop.

Kniha vydaná ve výsledku této práce čítá kolem 700 stran a teprve ona plně ukazuje měřítko projektu a monumentálnost tohoto cyklu. Poměření se s tímto rozsahem v příjemci vyvolává velmi silný dojem. Síla tohoto cyklu spočívá především v jeho jednoduchosti, formální „transparentnosti" a právě v této monumentálnosti.

Na jedné straně zde máme katalogový záznam, který vyvolává konotace s atlasem památek. To zdůrazňuje abecední uspořádání objektů, katalogové poznámky doprovázející fotografie a jisté „pozastavení" estetizace. To je ovšem matoucí, protože cyklus, jak už jsem uvedla výše, nemá vědecký, ale silně kritický cíl. Wilczyk nemoralizuje,

Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje* (*Nevinné oko neexistuje*), 2006–2008

nekritizuje, vlastně nedělá vůbec nic kromě samotné prezentace současného stavu věcí – a to stačí. Jednoduchý nástroj přináší neočekávaně dobrý výsledek.

Tato formální syrovost a „drsnost" cyklu se stala důvodem kontroverzí mezi polskými kritiky a kurátory. Značný ohlas zaznamenala emocionální polemika mezi Krzysztofem Jureckým a Adamem Mazurem probíhající na stránkách „Obiegu", jednoho z nejvýznamnějších polských periodik věnovaných současnému umění, vydávanému Centrem současného umění Zamek Ujazdowski ve Varšavě.[35] Jurecki Wilczykovi vyčetl, že tento cyklus, i když nepochybně důležitý a potřebný, je fotografován dosti náhodně a nedůsledně. Především mu vytkl neovládnutí světla a barvy a absenci vlastního stylu. Odvolává se přitom na tradici polské dokumentární fotografie, pocházející od Jana Bułhaka, uvádí příklady Andrzeje J. Lecha, Wojciecha Zawadzkého

[35] JURECKI, Krzysztof. *Dylematy „nowego dokumentu"*. *Obieg* [online]. 25.02.2009, aktualizace 19.03.2009 11:42 [cit. 2016-03-23]. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; MAZUR, Adam. *O stylu w fotografii*. *Obieg* [online]. 25.02.2009 [cit. 2016-03-23]. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa. Dostupný z WWW: <www.obieg.pl/recenzje/8293>. ISSN 1732–9795.

nebo Bogdana Konopky, jako těch, kteří tímto stylem podle jeho názoru disponují. Jde však o tradici, na níž Wilczyk nejen že nechce navazovat, ale od které se vědomě distancuje, čehož si Jurecki musí být vědom, protože ve svém textu odkazuje na rozhovor, v němž se o tom Wilczyk jasně vyjadřuje. Chce být co nejdále od lyrických, zamlžených krajin a veškerých těch sentimentálních fotografií, jaké v Polsku představuje Bułhakův odkaz. Považují ho za špatný, pseudoumělecký.

V odpovědi na Jureckého článek Adam Mazur, kurátor Wilczykova projektu, zpochybňuje smysl používání termínu „styl" jako v současném umění neaktuální a neadekvátní, protože byl už před lety vytlačen tvůrci, jako jsou Duchamp, Malewicz, Breton, Rodczenko a jiní, stejně jako samotnou fotografií, která svou bezduchostí a mechaničností zavedla „styl nula", za což si jí tak cenili konceptualisté. A i když se tato antiexpresivita fotografií ukázala být časem fikcí, k návratům ke stylu už nedocházelo a na jeho místě se objevila stylizace a právě její absence, podle Mazurova názoru, v tomto projektu popuzuje Jureckého.[36]

Aniž bych vstoupila do tohoto sporu o opodstatněnosti používání pojmu styl v současnosti, je očividné, že Wilczykovi nejde o malebný černobílý obraz stylizovaný do 19. století. Neskrývá, že takovýto způsob fotografování považuje za anachronický. Estetiku podřazuje etice a povinnostem dokumentaristy. Stylistický chaos, který mu vyčítá Jurecki, ve skutečnosti představuje chaos polského veřejného prostoru, který se Wilczyk nesnaží vyhladit, uspořádat a zapudrovat, ale nelítostně ho přišpendluje a vystavuje. Těžko tak můžeme souhlasit s Jureckého výhradami.

V odpovědi na článek Jureckého Mazur píše, že pokud noví dokumentaristé, mezi něž Wilczyka řadí, mají nějaký styl, je to právě „styl nula", odmítaný Bułhakovými epigony jako neumělecký, amatérský a anonymní.

Tato teze se mi nezdá být trefná. Styl reprezentovaný touto skupinou fotografů (pokud se o ní dá vůbec mluvit jako o celku, má totiž daleko k homogenitě, o čemž jsem psala výše) rozhodně existuje, výrazové prostředky, které používá třeba Krzysztof Zieliński, jsou nepochybně jiné než ty Bułhakových následovníků, ovšem není pochyb o jejich existenci, dají se popsat a dokonce jsou zachycovány jinými fotografy. Jistě nejsou identické s tím, jak fotografii využívali konceptualisté.

Mazur také píše, že přístup estéta domáhajícího se stylu není adekvátní ve vztahu k současnému umění, ale ani k tématu tohoto projektu, jímž je holokaust. Těžko s tímto tvrzením nesouhlasit – estetizování holokaustu by se jevilo jak něco rozhodně nepatřičné, co by jaksi uhlazovalo a činilo snesitelným a tedy, de facto, falšovalo. Pouze prezentace bez ozdob a estetizace plně ukazuje hrůzu, jen tak by měl být prezentován.

---

[36] *Ibidem.*

Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje* (*Nevinné oko neexistuje*), 2006–2008

Tato polemika ovšem ukazuje nesoulad mezi kritiky ohledně Wilczykem zvolených formálních prostředků. I když mám výhrady k obranné linii vytyčené Mazurem a považuji některé jeho teze za kontroverzní, nebo dokonce neodpovídající, souhlasím ale s tím, že Jureckého výhrady jsou buď neopodstatněné nebo, přinejmenším, se jako výtka fotografování v různých atmosférických povídkách, týkají v podstatně drobného a marginálního prvku, který by možná byl na překážku ve sbírce 10 fotografií prezentovaných na výstavě, ale v kolekci 307 snímků je tato spojitost v zamýšleném čase prakticky nedosažitelná, a za druhé, a to především, není její očekávání a vysouvání do popředí adekvátní k povaze tématu. Wilczyk v jistém smyslu odmítá naplňování estetické funkce umění a podřizuje ji etickým nárokům.

Wilczykův projekt se vyznačuje specifickým balancováním mezi dokumentem a uměním. Na jedné straně jsou zvolené formální prostředky čistě dokumentární.

I přes přehled, zvláštní katalog jednotlivých budov fotografie díky různorodému způsobu představení, záběry nelze přirovnat k becherovské typologii, ačkoliv se tato přirovnání v některých recenzích objevují, třeba ve výše zmíněném Jureckého textu. Nepřicházíme zde ale do kontaktu s typologií, ani při analyzování formálních aspektů práce, ani podle záměrů autora, který se od pokusu vytvořit typologii rozhodně distancuje, typologie by vylučovala předvedení kontextu, v němž tyto budovy fungují, a ten je pro Wilczyka nejdůležitější. Při používání různých záběrů se soustředí právě na něj. Elżbieta Janicka (ve výše uvedeném rozhovoru s Wilczykem) navrhuje popsání tohoto cyklu jako navzdory pořízenou typologii, subversivní, což Wilczyk shledává výstižnou interpretací. Pokud to tedy není ani estetizace ani typologie, co činí tento projekt uměleckým? Subverze, zmiňovaná Janickou, je metoda vypůjčená z kritického umění. Těžiště zde leží v jisté Wilczykově hře s vědeckou fotografií a estetikou atlasu památek, do níž se pustil, ovšem nedovedl ji do konce, protože tyto snímky nemají vlastnosti charakteristické pro tento typ fotografií. Jejich vybavení vědeckými popisky, uspořádání do knihy v podobě dvojic, rozkládacích stránek, kde text „vědeckého" popisu předchází fotografie a uzavření knihy sérií dialogů zaznamenaných autorem, které vedl s obyvateli, tvoří svého druhu formální uspořádání, které je něco více, než jednoduchý dokument.

Přijatá stylistika dokumentárních snímků, které pouze popisují, prezentují realitu, se rovněž stává formální hrou – Wilczykovým konečným cílem vůbec není pouhé předvedení stavu věcí, cíl je kritický, je to práce ve svém působení poněkud podobná dílům umělců kritického umění, jako třeba Libery, v nichž je myšlenkou práce provokovat příjemce, přinutit ho k myšlení, k čelení tématu, které bylo z neznalosti nebo špatného úmyslu odstraněno ze zorného pole. Wilczyk s námi pomocí těchto fotografií vede specifické psychoanalytické sezení, zdánlivě přitom nedělá nic zvláštního, ale konfrontuje nás s obrazy vytlačenými z povědomí a tím z našeho podvědomí vytahuje v něm ležící obavy a pocit viny. Práce je především o paměti/nepaměti nebo také o nechtěné paměti – vytlačené, popřené, ale stále přítomné. Zdánlivě nám ukazuje židovské sakrální objekty, ale ve skutečnosti nám nastavuje zrcadlo.

Ve svém textu „Rzecz na łasce opowieści: na marginesie *Rzeczy i Zagłady* Bożeny Schallcross" (Věc na milost a nemilost příběhu: na okraj *Rzeczy i Zagłady* Bożeny Schallcross) věnovaném roli předmětů v transmitování paměti na holokaust a vytváření identifikace s obětmi, tzv. „heteropatické paměti" (Max Scheller, „The Nature of Sympathy, 1923) Katarzyna Bojarska upozorňuje, že „*vidění věci <ne na jejím místě> se může stát důležitým prvkem kritiky kultury. Věci spojené s holokaustem nejsou na svém místě pouze v muzeích, ale také na ulicích (recyklace macev), v domech nových majitelů (věci přecházející z ruky do ruky), v každodenním i svátečním používání.*" Uvádí, že Wilczykův cyklus je „*umělecký a možná nejdůraznější komentář*

takovéhoto stavu věcí". „*V polských městech už Židy téměř vůbec nenajdete, neexistují židovská městečka a, na což poukazuje umělec, ty (po)židovské <věci> obsadily polské kolektivní nevědomí a spektrální přítomnost jejich nepřítomnosti krouží nad těmito místy. S nezbytnou dávkou ironie (a autoironie) se umělci daří zachytit napětí a mnohovrstevnatost vztahu mezi vzájemně soupeřícími vyprávěními o transformaci polské historie a polské krajiny. Fotograf tvoří bohatý archiv mezigenerační péče a transmise <věcí> kromě nich (maskovaného a možná dokonce nevědomého) antisemitismu, stejně jako ztráty a zničení nejen hmotné reality, ale i paměti*".[37] Wilczyk z nás tuto paměť jaksi vynucuje.

Sám Wilczyk zdůrazňuje, že od začátku o této práci přemýšlel jako o uměleckém projektu, podle nominativní definice je rozhodující intence autora. Zároveň říká, že chtěl, aby tento projekt bylo možné přijímat na několika úrovních.

I institucionální definice nás kloní spíše k tomu, abychom tento projekt nazvali uměním – jak o tom jasně píše jeho kurátor Adam Mazur. Nezdá se rovněž, že by tuto skutečnost zpochybňoval s ním polemizující Krzysztof Jurecki, spíše váhá nad kvalitou tohoto umění než o uměleckosti projektu. Historické definice, jak už jsem se zmínila přímo ve vztahu k Becherovým, není opodstatněná, i když zde můžeme mluvit o jisté hře a diskuzi s typologií, tedy aktivitách odkazujících v jistém smyslu na práce Becherových. A když jde o polemiku s konvencí, je to přece umění.

Ovšem při otázce Janické na vizuální referenční body se Wilczyk odvolává na fotografie Roye Strykera a jeho spolupracovníků v rámci Farm Security Administration: Johna Vachona, Walkera Evanse a Todda Webba. Jak říká, záleží mu především na co nejjednodušším způsobu zobrazení, jako u Edouarda Balduse. Odkazuje tak na deklarované dokumentaristy. Je také očividné, že Wilczykově práci se nedají upřít ani obrovské dokumentární hodnoty.

Máme zde tak co do činění se svého druhu balancováním mezi dokumentem a uměním, projektem, který se zdá být umístěn někde na hranici, tedy ve středu tohoto continua.

---

[37] BOJARSKA, Katarzyna. *Rzecz na łasce opowieści: na marginesie „Rzeczy i Zagłady"* Bożeny Schallcross". *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 2011, č. 5 (131), s. 144–152. ISSN: 0867–0633.

O Paragwaju nie wiem nic.
Jest daleko.
W mediach nie słychać o
paragwajskich wojnach, dyktatorach
czy klęskach ekologicznych.

Pustka.

Postanowiłem zapytać znajomych
co wiedzą o tym kraju i
jak go sobie wyobrażają.
Mnie wydaje się, że jest w
nim podobnie jak w Polsce.

Tomek

Tomasz Wiech, *Paragwaj* (*Paraguay*), 2012

Není náhodou, že zde komentuji konkrétní cykly a ne samotné fotografy. Tomasz Wiech se považuje za dokumentaristu a značná část jeho fotografického díla je skutečně takto klasifikována. V letech 2004–2010 pracoval jako fotoreportér deníku „Gazeta Wyborcza" a tento reportérský rys se dosti výrazně otiskl do jeho dokumentární práce, což v roce 2009 vedlo k získání ceny World Press Photo v kategorii jednotlivých snímků, za práci z cyklu „Something Private" o soukromí v korporacích.

Po delší dobu jsem měla dojem, že tento reportérský rys Wiecha poškozoval a že jistou dobu hledal vlastní pole působnosti. V poslední době se jeho projekty jasně přesouvají směrem k umění a získávají rysy konceptuálních prací. *Paragwaj* (Paraguay) (2012) je jedním z pro mě nejzajímavějších a nejlépe ukazujících tuto evoluci.

Jak říká Wiech: „*Paraguay je vzdálená země, která se málokdy objeví na stránkách novin a v televizních programech. Žádné katastrofy, ozbrojené konflikty, slavní umělci, kvůli tomu máme o této zemi málo informací. Je málo důvodů ji zmiňovat. Rozhodl jsem se zeptat svých známých na to, co vědí o Paraguayi a případně jak si ji představují. Všechny výpovědi byly sepsány. Ke každé z nich jsem připojil fotografii, pořízenou tady v Polsku, která měla tyto představy ilustrovat. Díky tomu vznikl materiál o znalostech ve světě vyplněném po okraj informacemi*"[38]

Ovšem tento projekt je čímsi mnohem více, nejen dokumentem o nedostatku znalostí ve světě vyplněném informacemi, možná dokonce něčím úplně jiným, než projektem o znalostech. Wiech využil Paraguay, o níž nic nevíme, jako svého druhu Rorschachovu skvrnu (psychologický projektivní test sloužící k diagnóze osobnosti, v jehož rámci se vyšetřovanému předkládají nic neznamenající inkoustové skvrny a ten je žádán, aby vyprávěl, s čím se mu spojují), na něž jeho známí projektují své představy, sny nebo obavy. V jistém smyslu fotograf pronikl do jejich vnitřního světa, do emocionálního a ne informačního obsahu jejich myslí. Při sběru kolekce takovýchto výpovědí získáme univerzalizovaný obraz obav, snů a představ týkajících se současného světa, které všechny máme schované někde vzadu v hlavě. Vyslechnuté osoby jsou umělci (dvě malířky, vizuální umělkyně), kurátoři nebo grafičtí návrháři, lze tedy diskutovat o tom, jestli jde o univerzální představy, autor se spíše soustředil na skupinu osob reprezentujících mu blízké myšlení, úroveň vědomostí o světě a citlivost. Lze to považovat za vadu celého projektu s ohledem na absenci jeho univerzálnosti, ale myslím, že šlo o cílené opatření. Autor chce ukázat, že dokonce i lidé, kteří by se měli z podstaty svého vzdělání a kontaktu s uměním hodně zajímat o svět a hodně toho o něm vědět, ve skutečnosti tyto znalosti nemají a nahrazují je schématy, představami a obavami.

---

[38] WIECH, Tomasz. *Paragwaj*, doprovodný text k fotografiím. 2012.

Tomasz Wiech, *Paragwaj* (*Paraguay*), 2012

Tento projekt také ukazuje, že naše představy o neznámém a vzdáleném tvoříme na základě toho, co známe, co nás přímo obklopuje, ať už v realitě nebo na obrazovce počítače, televize nebo na stránkách barevného časopisu. Proto se tento vymyšlený Paraguay trochu jeví jako zkřížení Polska s exotikou obrázků pocházejících z reportáží nebo z reklamních katalogů.

Na formální úrovni se tento projekt skládá z triptychů – portrétu osoby, jejíž představy o Paraguayi poznáváme, fotografie ručně sepsaného textu jejího sdělení a fotografie ilustrující toto sdělení, kterou se autor snaží zaznamenat kolem sebe, tedy tam, kde tyto představy vznikly a kde leží jejich skutečný zdroj. Formu triptychů, dokumentování sepsaných textů a rafinovanost „ilustrativních" fotografií (estetická funkce) si spojujeme spíše s uměním než s dokumentem. Také se jedná o projekt od začátku do konce vymyšlený. Na jedné straně jde o formu psychologického experimentu vedeného Wiechem s myslí jeho známých. Na druhé straně jde o jistý intelektuální konstrukt, který fotografovi slouží k vyprávění toho, co chce o světě říci. K analyzování toho, jak v dobách zdánlivě neomezeného přístupu k informacím, v našich hlavách vznikají představy o světě.

Vše je tady inscenizace, nejen samotná myšlenka, která se celá zrodila v hlavě autora. Jsou jí portréty „dotazovaných" a především jí jsou fotografie ilustrující představy o Paraguayi, protož i když to jsou fotografie prezentující nějakou skutečnost (tygra v zoo, indiánské stany nebo staveniště), ve skutečnosti tvoří v hlavě autora vymyšlený, často žertovný nebo pokrytecký komentář k tomu, co se projevuje v myšlenkách známých. Tyto fotografie jsou pro autora spíše nepřímo působící nástroj, odkazující na naprosto jinou realitu, než prostým „přiléháním" a dokumentováním zachycené reality. Wiech zdánlivě ilustruje, ale do tohoto ilustrování zavádí drobné posuny, jemné přesunutí důrazů, díky nimž se ze zdánlivé ilustrace stává v podstatě komentář. Tento projekt nepochybně tvoří formu sdělování nějaké pravdy, především ale pravdy samotného fotografa a ne pravdy věcí, které představuje, za použití a prostřednictvím této věci nebo obrazu. Je zde více exprese než představování, použité nástroje pocházejí spíše z oblasti umění než dokumentu, jako třeba výše popsaná subversivní strategie, která je charakteristická pro proud kritického umění.[39] Následuje přechod od transparentnosti k výpovědi. „*Obraz se už neodvolává přímo na objekt (věc) ale na jiný obraz; obraz zapadá do něčeho, u čeho nejsme schopni určit původ, do řetězce po sobě následujících kopií.*"[40]

---

[39] Srov. RONDUDA, Łukasz. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych.* Kraków: Wydawnictwo RABID, 2006. ISBN 83-60236-09-7.

[40] ROUILLE, André. *op.cit.*, s. 180.

Jest po drugiej stronie
świata i mało wiem
o tym kraju.
Dużo mogłoby mnie
w nim zaskoczyć.
Pewnie jest tam
dużo skrajności.
Ania

Tomasz Wiech, *Paragwaj* (*Paraguay*), 2012

Jest ciepło nie ma zimy
Piękna przyroda
Łatwy dostęp do oceanu
Dużo kolorowych roślin i
zwierząt.
Motyle, papugi i pyszne owoce
i jeden wielki znak
zapytania.
Monika

Tomasz Wiech, *Paragwaj* (*Paraguay*), 2012

Dle mého přesvědčení je to projekt převážně umělecký, práce nesoucí konceptuální vlastnosti, od začátku do konce vymyšlená a naplánovaná/navržená. Pokud ji posuzujeme v kontextu definic umění, vidíme návaznosti na umění a vypůjčení jeho nástrojů, jako je třeba využití pro umění typické kritické subverze. Takže dokonce i za situace, kdy nemůžeme použít institucionální definici, protože doposud se k tomuto cyklu nevyjádřili ani kritici ani kurátoři, můžeme, tak jak nám to napovídá historická definice, na zásadě analogií přirovnávajících k dříve existujícím a popsaným pracím, přijmout, že zde máme co do činění s uměním.

Wiech nemá rád slovo umělec, považuje se za „*fotografa, který se dívá a komentuje to, co vidí kolem*".[41] V kategoriích nominativní definice by se to, co dělá, zdánlivě jen těžko dalo označit jako umění. Na druhé straně sám Wiech mluví o tom, že nepředává skutečnosti, ale o jejím komentování a tedy ne o nestranném představování skutečností, ale o předkládání svého úhlu pohledu. Máme tu tak jasný posun na ose mezi dokumentem a expresí dokonce i v deklaraci samotného autora.

Jak píše Rouille: „*Čím více touží být fotografie-dokument přímým otiskem, o to více fotografie exprese uznává svůj nepřímý charakter. Místo zajišťování shody modelu a kopie vede hru, do níž se zapojily věci a obrazy-které-už-jsou, dříve viděné obrazy a tedy klišé, metody záznamu, subjektivity. V režimu exprese se to, co už bylo viděno, nestaví proti tomu, co vidíme nyní, protože to, co vidíme nyní, se vyvozuje z toho, co bylo viděno dříve. Od dokumentu k expresi přecházíme jako od kopírování k mapování, jako od ideálu k pravdě a od blízkosti k nekonečné hře odchylek a odstupů*".[42]

Rouille, jak jsem uvedla u analýzy Pokryckého cyklu, klade důraz na odlišování umění fotografů od fotografie umělců a upozorňuje, že to jsou naprosto odlišné skupiny, vyrůstající z různých tradic a využívající fotografii jinak a komunikace mezi nimi je vzácností. Zdá se, že od doby, kdy Rouille psal tuto knihu, došlo mezi těmito skupinami k jistému sblížení. Fotografové dokumentaristé, kteří doposud na slovo „umělec" nahlíželi velmi nedůvěřivě, už v současnosti dobře poznali metody a formální prostředky, které ve své práci s fotografií využívají současní umělci. Osvojili si je, a jak se zdá, pro část z nich se staly nepochybnou inspirací. Výše zmíněný Wiechův cyklus dobře ilustruje tento posun. Těžko říci, jestli to plyne z jistého opotřebení dokumentární metody, ze ztráty důvěry vůči ní, nebo možná, což si myslím já, z nových potřeb, které v současnosti nastaly. Když dnes fotograf pociťuje spíše nutkání komentovat realitu, než o ní jednoduše informovat, potřebuje k tomu nové nástroje. Ty používané doposud na poli umění se k tomu dobře hodí a rozšiřují tak instrumentárium fotografa – komentátora reality.

---

[41] Z korespondence s Tomaszem Wiechem, 18.03.2016

[42] ROUILLE, André. *op.cit.*, s. 183.

Kojarzy mi się z Wieolą
i narkotykami.
Jest ciepło
Ludzie są mili oprócz tych
z mafii narkotykowej
Miasta mają duże i
brudne.

Karolina

Tomasz Wiech, *Paragwaj* (*Paraguay*), 2012

Andrzej Kramarz, *Niewidzialne mapy* (*Neviditelné mapy*), 2014

Proces představení *Niewidzialnych map* (Neviditelných map) příjemcům proběhl ve dvou etapách. Nejdříve se objevila kniha. Když na ni díváme, není nám prakticky nic známo. Evidentní je jen obálka a forma knihy, sled stran, které ale vyplňují podivné obrazy podivných míst tištěné na spad, nezůstal ani kousíček bílého papíru. Chybí tu jakékoliv názvy, autor, úvod umožňující se orientovat, s čím jsme v kontaktu. Žádná vysvětlení, žádné stopy. Vlastně nevíme, kde je první a kde poslední stránka, kde je nahoře a kde dole. Autor nás nechává v této nevědomosti, odmítá jakákoliv vysvětlení, také autorská setkání probíhají v nesmírně tajemné atmosféře. Dozvídáme se, že se nic dalšího nedozvíme, kromě toho, že oblast, k níž se tyto fotografie vztahují, zaujímá 0,17 hektaru. Těmito obrazy se musíme prokousat sami a najít jejich smysl nebo jim jednoduše smysl udělit, protože samy o sobě neznamenají nic. Zůstáváme tu tedy s pocitem nejistoty, neklidu plynoucího z poznávací disonance, máme před sebou něco, co kompletně nechápeme a co vyvolává diskomfort. Kniha začíná odpuzovat, iritovat. Během této fázi ji lze znechuceně odložit, ale také se jí můžeme pokusit prozkoumat. Čím déle si tyto fotografie prohlížím, tím silněji si uvědomuji, že nikam nevedou. Všechny příběhy a pokusy o vyprávění, které z nich poskládáme, budou jen naší projekcí, plynoucí spíše z nás a našich zkušeností, než ze samotných obrazů. Takže knihu nakonec odložíme. Za nějakou dobu po ní sáhneme znovu,

protože se v ní přece musí skrývat nějaký smysl, nějaké sdělení, na tolik, na kolik známe Kramarze, chápeme, že to není jen umění pro umění. A odkládáme ji stejně bezradní.

Celé toto jednání autora představuje jasnou provokaci a experiment, který na nás provádí. Pozoruje nás přitom chladným okem badatele, jak si s tímto materiálem poradíme a co s ním uděláme.

Ke knize je přiložen volný list papíru, na němž antropolog Dariusz Czaja rozvádí své myšlenky týkající se této práce. Navazuje na *Kosmos* Gombrowicze, který zde, jak Kramarz přiznává, představuje dobrou stopu, protože tato kniha je pro autora důležitá, neustále v něm rezonuje a možná jistou část sdělení a jazyka, Gombrowiczovu estetiku přenesl do své práce. Ovšem z Czajova textu toho příliš nevyplývá. Je to jakýsi pokus o interpretaci, ovšem v podstatě jen jednou z mnoha interpretací. Takovýchto interpretací existuje tolik, jako příjemců této knihy, takže tolik takovýchto listů by mohlo být umístěno do knihy. Vlastně by si každý měl takovýto list napsat sám. Jistě právě proto je tento list do knihy tak náhodně vložen, není její součástí a jistě se, takový byl zřejmě záměr autora, brzy ztratí. Pak už s touto knihou zůstaneme úplně sami.

Jistou stopou je skutečnost, že Kramarz je dokumentarista, který pracuje s tematikou paměti a vazeb člověka s místem. Můžeme tak soudit, že i zde zkoumá toto téma. Tento projekt je však naprosto jiný, rozhodně jiný na formální úrovni. Získáním formy knihy-objektu umožňuje, abychom s ním pobývali doslovným, hmatatelným, způsobem, ovšem nedává se poznat.

Andrzej Kramarz, *Niewidzialne mapy* (*Neviditelné mapy*), 2014

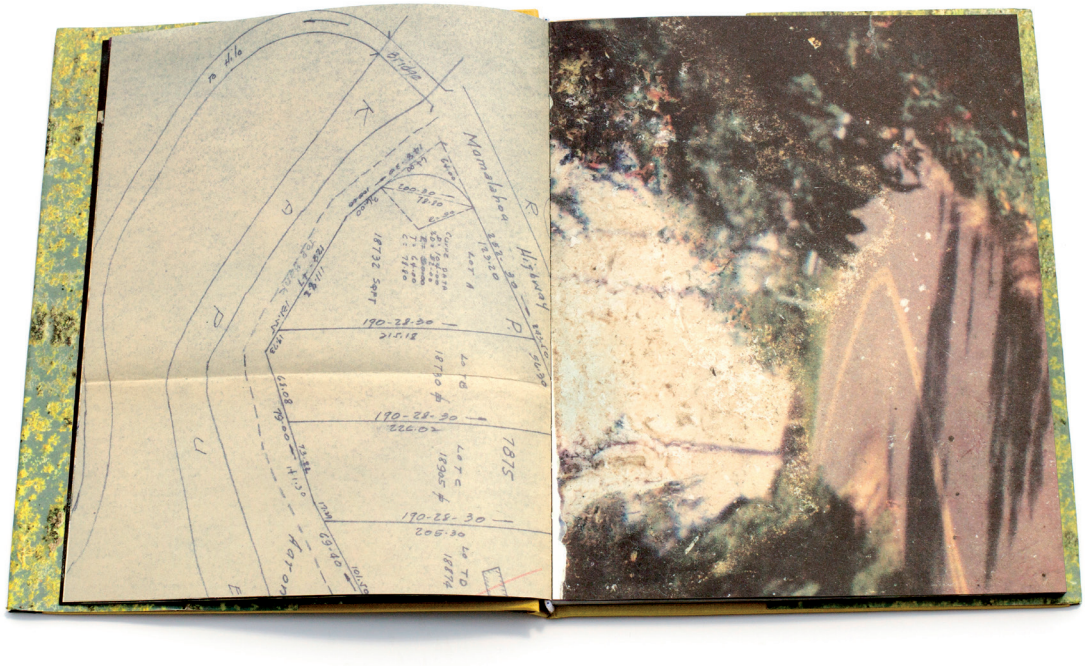
Andrzej Kramarz, *Niewidzialne mapy* (*Neviditelné mapy*), 2014

Fotografie obsažené v knize jsou přiblížení k jakýmsi rozpadávajícím se prostorům, interiérům domů, dávno opuštěných, které přebírá vlhkost, hmyz a časem všezahrnující příroda. Nějaká zeď s lišejníkem, nějaká tlející větvička, jakýsi vlhkostí se rozkládající dopis, prakticky už nečitelný, jakési fotografie, na nichž se už nedají zachytit postavy. To vše v přiblížení, jakoby pozorované přes lupu. Zvětšení lupy na jedné straně předmět přibližuje, umožňuje lépe ho vidět, na druhé straně ho ale abstrahuje z okolí, odděluje. Tak to tedy je s těmito fotografiemi. Každá z nich je samostatná, nespojují se, jedna není správnou nápovědou k druhé.

Kniha nese název *Neviditelné mapy*, ale mapa je uspořádaný prostor, popsaný, s připojenou legendou, směrovou růžicí ukazující světové strany, měřítkem, stupnicí, vším tím, co umožňuje tomuto prostoru porozumět. Tyto snímky se intelektuálně nedají pochopit, přinejmenším nijak kromě toho, že jde o soubor fotografovaných zbytků, pozůstatků, artefaktů, které tento prostor definovaly, když byl obýván, a dnes představují jakési stopy pro detektiva snažícího se dozvědět o tomto opuštěném místě a jeho obyvatelích něco více. Rozklad, který se dotkl těchto předmětů, ztěžuje jakékoliv sledování, nedají se přečíst dopisy, prohlédnout fotografie.

Při prohlížení této knihy se cítím trochu jako voyer, nacházím se v cizím intimním prostoru, zobrazeném v přiblížení, což má na jedné straně vzrušující příchuť poznávání něčího tajemství, na straně druhé pociťuji neohrabanost a neoprávněnost přehrabovat se v cizí minulosti, o níž nevím, proč nebyla zabalena a vyhozena na smetiště, jen se tu rozkládá v nicotě a zarůstá jí zeleň. Je to trochu, jako bych se dívala na rozkládající se tělo člověka, které natéká, zapáchá a je před mýma očima pojídáno hmyzem. Není náhoda, že ostatky zakopáváme. Tělo v procesu rozkladu je cosi intimního, co by mělo zůstat mimo náš zrak. Přesně stejný pocit nepovolanosti mám při pohledu na tyto snímky. Upoutají, tím voyeurským zájmem typickým pro naši dobu, kdy nám bylo namluveno, že máme právo všechno vidět, ale také odpuzují, na jedné straně tímto pocitem neoprávněnosti, na druhé samotným vnímáním procesu rozkladu. Zdá se, že tyto fotografie mají svou texturu, že kniha je vlhká, že tento rozklad smrdí a hned ho pocítíme, není to příjemný zážitek.

Tento prostor se nedá intelektuálně poznat, protože nevíme, co to je za dům, ale také, jestli je to jeden nebo několik domů a tedy jestli list na jednom snímku jakkoliv souvisí s rozkládající se fotografií na druhém. Možná je to příběh jedné osoby, možná rodiny, možná několik samostatných osudů několika osob nebo rodin, které se zde mísí. Neexistuje tu žádné spojité vyprávění, ale možná vlastně ano, v tom smyslu, že tyto příběhy různých osob jsou ve své podstatě univerzální a dosti banální příběh narození, života a smrti. Znamená to něco? Nevíme. My se ale snažíme vdechnout tomu všemu nějaký smysl a najít v tom nějaký pořádek. Jako v životě. Proto, i když na intelektuální úrovni nechápu, na co se dívám, čtu tento



Andrzej Kramarz, *Niewidzialne mapy* (*Neviditelné mapy*), 2014

příběh intuitivně na jiných úrovních. Jsou známé a blízké, protože jsou univerzální. Detaily, jimiž zaplním chybějící místa, jsou samozřejmě projekcí, jsou moje, ale také tato různorodost a subjektivnost podrobností týkajících se našich příběhů je zároveň opakovatelná a nepodstatná. To, co je důležité, je společné. Pomalu tedy poznávám ta místa, jako bych chodila po tom domě (těch domech?), poznávám ten prostor intimně, intuitivně, stejně, jako ho znali jeho obyvatelé.

Nějaký čas po knize se objevila výstava. A ta už vysvětlila o něco více, ukázalo se, že autor nám předvedl jednu krátkou, 300 metrovou přístavní ulici Mamo ve městě Hilo na Havaji, kde Kramarz bydlí. Dozvěděli jsme se, že práce na projektu zabrala tři roky, že autor zkoumal historii, zahrabal se v knihovně, vyptával se obyvatel na jejich vzpomínky týkající se toho, jak tato ulice vypadala v minulosti. Všechna tato vysvětlení se ale ukázala být bezvýznamná, protože vybraný prostor je zcela náhodný. Byl blízko, proto Kramarz „popsal" právě jej, stejně lze ale popsat každý prostor a každý nám bude vyprávět podobný příběh. To se nám nakonec autor pokoušel říct od samotného začátku, když se bránil uvádění detailů. Ale teprve, když jsme ho poznali, pochopili jsme, že měl pravdu. Nemají význam.

Výstava je mnohem širší než kniha, nyní je vidět, že tento projekt představuje totální práci, vedle knihy-objektu se nám dostává fotografií na zdech, hald snímků poházených na stole nahraných zvuků, rozhovorů, vzpomínek okolních obyvatel, knihovních dokumentů a stop, které Kramarz pečlivě shromažďoval po tři roky.

Samy obrazy jsou něčím téměř nepřehlédnutelným, práce zahrnuje téměř 1000 fotografií, map, výstřižků z novin, obrázků, poznámek – nevíme, jestli zapsaných autorem, nebo nalezených. Část je nedbale rozházena po stole a tvoří tak hromadu proměňující se během prohlížení jednotlivými osobami. Část je vlepena do alb, nevíme, jestli vytvořených autorem nebo vypůjčených od sousedů. Část se ocitla na zvětšeninách na zdech, ani zde nevíme, jestli jim to má udělit zvláštní význam a důležitost, nebo jestli jde o náhodný výběr a každý jiný by byl stejně oprávněný. Jsem si schopna představit libovolný počet dalších výstav, aranžovaných podobně, na nichž budou vybrány a zvětšeny jiné obrazy a význam a sdělení výstavy se nezmění. Jejich prohlížení můžeme začít kdekoliv a kdekoliv také můžeme skončit. Zůstáváme po ní s pocitem přebytku, přesycení, příliš mnoha impulzů, abychom je s pochopením obsáhli. Neexistuje žádná hierarchie, nikdo neoddělil to důležité od nepodstatného. Protože všechno je stejně důležité. Jako v životě. Důležité je to, na co klademe důraz, na co se soustředí naše pozornost.

Poznávání této práce se trochu podobá hledání informací na internetu. Dostáváme jich příliš, ovšem ve skutečnosti toho z nich příliš neplyne. Pocit, že to, co jsme se dozvěděli, je klamné. Informace si často protiřečí, nejsme schopni ověřit si jejich zdroje, podstatné věci se mísí s informačním odpadem, chybí řád a hierarchie. Znalost, jíž získáváme, je zdánlivá.

V případě této práce to je skutečně znalost, jíž jsme už disponovali. Jen se aktualizuje vlivem všech těch obrazů. Tato místa vlastně známe, protože známe intimní prostory vlastních domů, podobně jako cizí, i když blízké prostory – byt uklízený

Andrzej Kramarz, *Niewidzialne mapy* (*Neviditelné mapy*), 2014

po smrti babičky, prázdný dům, do kterého jsme jako děti chodili, protože v něm strašilo. V bytě babičky byly předměty, jejichž smysl známe, většina by však pro nás byla, stejně jako tady, hádanka. Dům, který jsme navštěvovali, patřil lidem, o kterých jsme něco věděli od dospělých, dostávaly se k nám střípky příběhu, ovšem většina byla, stejně jako zde, tajemství.

Tato práce představuje otevřený projekt bez jakékoliv dominantní narace. Každá je opodstatněná. Jistě vypovídá o vzájemném působení prostoru na nás, kteří ho obýváme, a nás na tento prostor. Formujeme, měníme a uzpůsobujeme se vzájemně. Také mu dodáváme význam, který vyplývá z naší historie, prožitých zkušeností, dobrých i zlých. Někdy se říká, že místa, domy mají svou energii a někdy se jí dá vycítit. Na místech, o nichž víme, že se tam stalo něco špatného, pociťujeme nějakou zlou energii, jakousi hrůzu. Ale někdy ji pociťujeme i tam, kde o daném místě nic nevíme. Na jiných se zase, z neznámého důvodu, cítíme nečekaně dobře. Není to tak, že na tento prostor promítáme nějaké naše emoce a konotace, nebo skutečně v těchto zdech a prostorech zůstala nějaké energie, významy? Na této úrovni našich znalostí se to nedozvíme. Ale když je, jak říká současná fyzika, všechno energie, kdo ví?

Kramarz říká, že: „*Niewidzialne Mapy se stávají vyprávěním o místě a čase. Jsou to interpretace jednotlivých, obyčejných míst, jakých nevědomky denně míjíme desítky, nejsou to jejich obecné plány, na něž jsme si přivykli díky současným navigačním nástrojům. Síť cest postupně přivádím do detailu. Zaznamenávám drobné vibrace života, což tato místa činí méně lhostejnými. Takto se anonymní body na mapě mění ve významné prostory a nabízení spektra synestezních, vícesmyslových, vícerozměrových a vícečasových impulzů a spouští možnost navázání vztahu s místem. Z elementárních věcí se stává metafora. Tvorbu map chápu spíše jako vytváření, udělování smyslu, když se snažím zachytit významy, které se rodí na protnutí (našich) cest.*" Tato práce je „*pokus zkonstruovat umění, které by bylo jakýmsi intelektuálním a emocionálním modelem, v němž objekt není cílem kontemplace, ale má vyvolat, nebo také spustit, proces nastávající během vytváření vztahu člověka s místem.*"[43] Tedy fotografie znovu nevypovídají o tom, o čem se zdá, že mluví, ale odesílají k něčemu jinému, jsou vehikulem jiné formy poznání, procesu, který má po jejich zhlédnutí proběhnout v příjemcích.

Je to také práce o médiu, o fotografii, a úzce řečeno o neustále nás doprovázejícím riziku nesprávné interpretace obrazu. V textu provázejícím knihu Dariusz Czaja píše, že Kramarz nám důsledně zpod nohou odstraňuje koberec. Právě toto odstraňování koberce nám znovu pomáhá uvědomovat si, že naše interpretační pokusy nás dovedly na scestí, kde jsme si sami vytvořili nějaké příběhy a nějaká vyprávění, k nimž nás fotografie vůbec neopravňovaly – je v tomto procesu klíčové.

---

[43] KRAMARZ, Andrzej. *Niewidzialne mapy*, doprovodný text k výstavě. Kraków, 2015.

Andrzej Kramarz, *Niewidzialne mapy* (*Neviditelné mapy*), 2014

Kramarz je fotograf-dokumentarista, na to nás minimálně přivykl. Dokonce, i pokud měly dřívější cykly umělecký rys, třeba konceptuální, byl dominující důraz kladen na tuto dokumentární hodnotu, i když to byl dokument nastavěný už spíše na kladení otázek, komentování, než na informování. Tato práce je něco naprosto jiného. Je to totální, multimediální práce, kterou je těžké uzavřít do rámců a definic. A jistě by to bez pokusu umístit jí na tuto osu mezi dokumentem a uměním ani nebylo zapotřebí. A, protože jsem si ji pro umístění na této ose vybrala mezi jinými pracemi, musí se na této ose nějak popsat, definovat její důležitý bod.

Tato práce je umělecké dílo vytvořené fotografem-dokumentaristou. Její nejzajímavější součástí je nepochybně kniha, art-book, která ničím nepřipomíná jiné fotografické knihy.

Fotograf samozřejmě vždy, když uzavírá fotografie do knihy, těmto dává jistou vyšší strukturu, vyšší formu, z plochých jednotlivých lístků je proměňuje v trojrozměrný objekt. Jejich uspořádání s pomocí grafiky a typografie je přenáší na vyšší úroveň, nově je interpretuje. V jistém smyslu se z nich více stává umění. Ovšem „Niewidzialne mapy" tvoří totální objekt dovedený do vlastních hranic. Zároveň využívají výrazové prostředky, které nabízí kniha, a popírají je. Absolutně vystupuje z rámu. Nepochybně právě proto jsou tak zajímavé.

Intuitivně nemám pochybnosti, jde o práci zcela uměleckou. Přesto, že se skládá z divných, přeestetizovaných dokumentárních snímků. Fotografie samotné nejsou kreace, minimálně v tom smyslu, že představují to, co autor našel během svých tříletých hledání. Do obsahu nepřidává nic ze sebe. Velmi mnoho ovšem dodává ve své formě – v tomto zvětšení jakoby přes lupu a jeho „vtlačení", jakoby silou, do této zvláštní knihy. Tato forma tvoří podstatnou část sdělení, to ona obsahuje komentář a nejdůležitější stopy.

Kramarz byl nepochybně sveden nesmírnou plastičností tohoto místa – to se odráží v této estetizaci, která fotografie připodobňuje k malířským dílům, takže samy nepochybně plní estetickou funkci umění.

Sám autor o této práci mluví jako o uměleckém díle. Trochu bezradně se vůči ní jeví kritici a kurátoři, ale zdá se, že spíše na úrovni interpretace jejích smyslů a významů, než na úrovni definování polohy na ose dokument-umění. I když výstavy prezentující tento projekt proběhly spíše ve fotografických než v uměleckých galeriích, zdá se, že umělecký charakter tohoto projektu není zpochybňován.

Těžší je pro mě vyjádřit se k této práci v rámci historické definice. Nenapadá mě nic, na co by navazovala. Obzvláště kniha samotná představuje ve své kategorii novátorskou práci. A jako taková se vměstná do definice umění, které se redefinuje v důsledku vzniku nových děl přesahujících jeho rámec.

4.2.6. Umění fotografů – dokumentace jako převzetí umění. Anna Orłowska Niewidzialność – studium przypadku, *2012–2014*

Anna Orłowska, *Niewidzialność – studium przypadku* (*Neviditelnost – případová studie*), 2012–2014

Cyklus *Niewidzialność – studium przypadku* (Neviditelnost – případová studie) je pokus autorky o nashromáždění kolekce obrazů, které se vztahují k pojímání neviditelnosti jak ve vědě, přírodě, filmu, tak i v mýtech nebo anekdotách. Všechny v této kompilaci získávají stejný status – černá díra, tank i jednorožec, protože se stejnou silnou zaplňují náš svět a stejně na nás působí ze svého úkrytu.

Práce na projektu trvala dva roky, Orłowska tento bestiář vytvořila, když částečně fotografovala samostatně, částečně pořízení snímků zadávala jiným a částečně je kopírovala z internetu.

Neviditelnost je termín, jež má v současném světě mnoho, často protichůdných odkazů, smyslů a významů. Jak pozitivních, tak negativních. Jak píše kurátor projektu Jakub Ćwircz: „*Lidé se z těch, kteří ze svých jeskyní příliš neviděli, od okamžiku Prométeovské vzpoury čím dál rychleji měnili v ty, kteří se mohou dívat shora,*

Anna Orłowska, *Niewidzialność – studium przypadku* (*Neviditelnost – případová studie*), 2012–2014

pomalu zaujímající místo doposud vyhrazené bohům. Ti se nakonec měli ukázat být v průběhu tohoto procesu jako zbyteční."[44]

Zrak ovládl naší dobu, vidění, často chybně, ztotožňujeme s poznáním, na což se nás Orłowska snaží upozornit. „*Už ve starověkém Egyptě oko symbolizovalo vševědoucnost; vševidoucí oko je také symbolem opatrnosti – oko Boha, který vidí všechno a ví všechno. Samozřejmě to vše v paprscích světla, stín je, jak víme, vyhrazen pro nelegální věci, černou magii a tajemství. Takže pohled se rovnal disponování znalostmi. Skryté ve stínu uniká oku a tedy i znalostem.*"[45]

Dominance zraku a vidění mohou za to, že se začaly hledat různé metody kamufláže, tedy zachránění své neviditelnosti. V přírodě slouží připodobnění se okolí

[44] ŚWIRCZ, Jakub. *Niewidzialność. Studium przypadku,* text kurátora, doprovodný leták k výstavě. 2014.

[45] ŚWIRCZ, Jakub. LISOK, Marta. *Chodzi o obraz.* Rozhovor s Annou Orłowskou. *Magazyn Szum* [online]. 5/2014. 04.09.2014 [cit. 2016-03-27]. Dostupný z WWW: <magazynszum.pl/rozmowy/chodzi-o-obraz-rozmowa-z-anna-orlowska>. ISSN 2300-3391.

buď obranným účelům, nebo efektivnějšímu lovu, v obou případech tedy, ve své podstatě, k přežití. Podobný význam má neviditelnost ve vojenské sféře, i když tam nabývá naprosto nové formy – často už nejde o neviditelnost pro oko (maskovací vzor), ale pro radarové systémy nebo pro kamery s termovizí, neviditelnost v tomto případě spočívá v přijetí teploty okolí.

V současné civilizaci, kde jsme permanentně sledováni jak všudypřítomnými kamerami, tak i k tomu speciálně vytvořenými internetovými programy, jsou pokusy dosáhnout neviditelnosti ve své podstatě pokusy o záchranu zbytků svobody, rozšíření oblasti, která není vystavena kontrole.

Ve vědě se neviditelnost zase pojí s oblastí, která existuje a působí na nás, ale která odolává poznání a omezuje tak naše znalosti. Neviditelnost je tedy ztotožněna s neznalostí, s omezením našeho poznání. Nejznámějším a na představivost nejvíce působícím příkladem neviditelného a nepoznaného je černá díra.

V současnosti se nejen mění formy neviditelnosti, ale máme také co do činění se smršťováním, téměř zánikem, oblastí neviditelnosti do té míry, že někde bylo nutné začít tvořit chráněné oblasti (jako v případě Jizerské oblasti tmavé oblohy – „rezervace tmy“).

Neviditelnost je velice silně spojena s fotografií. Ta se téměř 200 let věnovala rozšiřování oblastí viditelnosti – když fotografové jezdili na jiné, pro běžného smrtelníka nedostupné kontinenty, aby odtamtud přivezli fotografie a rozšířili naše představy o tom, jak vypadá svět; přes fotografie pohybu, makro- a mikrofotografie, ukazující oblasti unikající lidskému oku, až po rentgenovou fotografii, která nám ukazuje to, co je uvnitř nás. Aspirací fotografií od jejích počátků na konec bylo nejen ukázat hmotný svět, ale také pokusy o zachycení pocitů, emocionálních stavů a dokonce duchovnosti, jako v případě fotografií aury nebo ve své době oblíbených fotografií duchů.

Anna Orłowska, *Niewidzialność – studium przypadku* (*Neviditelnost – případová studie*), 2012–2014

Anna Orłowska, *Niewidzialność – studium przypadku* (*Neviditelnost – případová studie*), 2012–2014

Fotografie představuje civilizační nástroj sloužící k rozšíření oblasti poznání, jak vnějšího světa, tak i samotného člověka s jeho složitostí. Fotografie se tak vlastně, i když se ze své podstaty vztahuje k vidění, neustále od počátku své existence snažila fotografovat neviditelné. Projekt Orłowské tvoří druh hry s tímto paradoxem. Je to výpověď nejen o samotném zkoumaném jevu a mechanismech fungujících ve světě, ale také o fotografickém médiu. Tento jev také představuje genezi vzniku projektu. *„První impulz pocházel z bytí v pozici fotografa přemýšlejícího, jak vyfotografovat něco neviditelného, s reflexí, že je tato touha v podstatě absurdní a zároveň neustále přítomná, prakticky od začátku fotografie."*[46]

Na formální úrovni mají tyto snímky hodnotu jednoduché, antiestetické dokumentace, charakteristické pro konceptuální fotografii. Mají blízko k vědecké fotografii, snímku exponátu v muzeu, označení „hezký" nebo „estetický" se k nim úplně nehodí. O to v tomto cyklu nejde. *„Zjistila jsem, že mě čím dál méně zajímá to, jak*

[46] *Ibidem*.

je obraz zhotoven, jak vypadá, a více to, co je na něm. To se nejčastěji dozvídáme z textu, ne z obrazu samotného, ve skutečnosti ale z prostoru někde mezi textem a snímkem. Tento prostor mě zajímá."[47] Jde o co možná nejtransparentnější předvedení předmětů samotných, samotných referenčních objektů bez zprostředkování takovouto nebo jinou formou.

Autorství snímků zde není pro Orłowskou nejdůležitější, jen část fotografií pořídila sama, myšlenkou je prezentovat jev, jakousi další oblast neviditelnosti která má být přiblížena a katalogizována všemi dostupnými prostředky – pokud musí být snímky vyfotografovány někým jiným, pro autorku to nepředstavuje problém.

Na jednom z obrazů se nachází trojrozměrná maketa loveckého zámečku, jehož vyrobení autorka zadala. Když byla dítě, nacházelo se blízko jejího rodného městečka takovéto místo, skryté hluboko v lese, kde sídlil ústav pro zdravotně postižené. Autorka pořídila sérii fotografií ze všech stran budovy a šlo o jediný materiál, na jehož základě vznikl model. Osoba, která ho vyráběla, neměla žádné doplňující informace: rozměry, plány, jen fotografie. „*Tento proces budování něčeho jen na základě fotografií připomíná dnešní procesy tvoření představ, tzv. „znalostí". Získáváme různé střípky informací a na tomto základě si máme tvořit názory*."[48] Dochází zde tak k patrové hře s neviditelností – nejdříve neviditelnost postižených lidí skrytých na zámku uprostřed lesů, na níž se nanáší „neviditelnost" objektu samotného, za což může jeho zbavení plánu, rozměrů a jiných dat, omezení znalostí o něm jen na samotné fotografie. Jak se ukazuje, ta není dostatečným nástrojem pro popis – jejím výsledkem je zfalšování reality.

Práce má analytický, intelektuální charakter, odmítá všechna omezení, která na fotografii klade imperativ pořízení „dobrého snímku". Dokonce představuje celkové odmítnutí nutnosti vyfotografovat snímek, jak říká autorka – „jde o obraz" – jak bude získán, jestli fotografickými nebo jinými metodami, je druhořadá záležitost.

Zároveň v tomto cyklu, i přes jeho intelektuální, chladný charakter, nechybí vtip, vědomé mísení faktů a mýtu, anekdot, zajímavostí nebo klevet, je to intelektuální hra, která vtáhne jako dobrá detektivka. Autorka se baví různorodostí, mezidruhovostí a vícevýznamovostí oblastí, o nichž vypráví. Vzrušení při sledování těchto prací plyne ze skutečnosti, že před námi autorka otevírá nové významy, nové oblasti, už ne jen týkající se samotného pojmu neviditelnosti, ale následků, plynoucích z jeho různých ztělesnění. V podstatě nám ukazuje složitost světa.

---

[47] DREWKO, Piotr. Niepoprawność narracji, rozhovor s Annou Orłowskou. *MAGENTAMAG* [online]. 7/2014, 16.07.2014 [cit. 2016-03-27]. Dostupný z WWW: <www.magentamag.com/post/91926059580/niepoprawno%C5%9B%C4%87-narracji-rozmowa-z-ann%C4%85-or%C5%82owsk%C4%85>.

[48] ŚWIRCZ, Jakub. LISOK, Marta. *op.cit.*

Orłowska paradoxně díky využívání dokumentárních konvencí si dosti volně silně s nimi hraje, třeba když je bez upozornění doplňuje o inscenizace tvářící se jako dokument, vypovídá o světě více než nejeden tradiční dokument. Rozšiřuje oblast vidění a chápání světa přesně tak, jako to od začátku své existence dělala fotografie. Jak je tedy vidět, informační funkce není vyhrazena pro fotografický dokument, fotografie-umění jí může naplňovat stejně dobře.

Význam zde vzniká na kontaktu obrazů a doprovodných textů, které mají také jednou podobu přísně vědecké informace a jindy jsou jen žert podobající se vědeckosti. Nové významy tu vznikají mezi jednotlivými obrazy díky jejich nashromáždění. Při prohlížení této práce je tvoříme sami. Do této hry se nejprve zapojila autorka, později k ní zve diváka. Nenoří se do každého z těchto jevů, pouze je načrtává a nechává další prozkoumávání na příjemci. Jak Orłowska říká v rozhovoru – proces shromažďování materiálu pro tento cyklus byl *„jako navíjení cukrové vaty na špejli, kterou bylo slovo neviditelnost. Cokoliv se na ní přilepilo: klepy, anekdoty, zaslechnuté nebo přečtené informace – jsem zohlednila, zkoumala"*[49]

Anna Orłowska, *Niewidzialność – studium przypadku* (*Neviditelnost – případová studie*), 2012–2014

Anna Orłowska, *Niewidzialność – studium przypadku* (*Neviditelnost – případová studie*), 2012–2014

Velkou část oblasti jejího zájmu tvoří internet, který je rovnocennou, ne-li dnes dominantní, formou reality. Vyhledává na něm jevy, pochází z něj část obrazů.

Ačkoliv jde nepochybně o umělecký projekt, jeho jednoduchost střižená lidem na míru jej činí čitelným i pro ty příjemce, kteří s uměním nepřicházejí do kontaktu každý den. Autorka ho staví především na jim známých prvcích, s nimiž už přišli do kontaktu, fotografiích, které tu už byly, vyprávěních, mýtech, anekdotách a tedy na něčem, co se dá pochopit.

Bez jakýchkoliv pochyb jsme se už na zde formulovaném continuu ocitli na straně umění. Orłowska je fotografka-umělkyně, její práce je umělecký projekt, takže podle záměru umělkyně i na základě všech definic – institucionální – máme k tomu ujištění kurátorů a kritiků, historickou – protože navazuje na celé umělecké dědictví, třeba na konceptuální umění a využívá jeho nástroje. Tím, co je na této práci zajímavé, je skutečnost, že na rozdíl od svých dřívějších prací autorka přitom využívá dokumentární fotografii, v podstatě fotografickou dokumentaci, kterou doplňuje o utvářené fotografie, ale ty se snaží připodobnit dokumentu, který je díky tomu činí věrohodnými. Lze říci, že Orłowska v této práci používá fotografickou dokumentaci jako umělecký materiál a zároveň jako jeho převlek.

4.2.7. Umění fotografů – fotografické ready-mades. Mikołaj Długosz Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać, *2006*

Mikołaj Długosz, *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać* (*Tak krásné počasí, že je až škoda odjíždět*), 2006

Mikołaj Długosz je fotograf. Studoval fotografii na Státní filmové, televizní a divadelní akademie L. Schillera (Państwowa Wyższa Szkola Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera) v Lodži, komerčně se věnuje reklamní fotografii. Ovšem ve své tvůrčí práci prakticky nefotografuje. Podle jeho názoru už ve fotografii vše bylo a on se chce vyhnout duplikování. Proto si za modus operandi své tvůrčí práce zvolil naprosto jinou metodu. Je sběrač, který hledá zajímavé motivy mezi už existujícími obrazy. Tím se z něj stal svého druhu kronikář dokumentující svoji éru.

Cyklus a kniha *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać* (Tak krásné počasí, že je až škoda odjíždět) představuje sbírku sto třiceti pohlednic ze 70. a 80. let, pořízených jako melouchy fotografy Národní vydavatelské agentury (Krajowa Agencja Wydawnicza), např. Andrzejem Świetlikem, Mariuszem Wideryńským, Leszkem Surowcem, Jerzym Malinowským nebo Krzysztofem Gierałtowským. Představují prázdninové a slunečné Polsko časů PLR. Długosz si je vybral z archivu agentury čítajícího více než 15 000 fotografií.

Jak píše Adam Mazur „*Długosz se chopil přepracování propagandistického obrazu PLR a obnovení paměti na léta dětství a raného mládí svých vrstevníků. V tomto smyslu je Pogoda ładna aplikovaná archeologie PLR, odkrývání průměrných, špatných a divných pohlednic pořízených jako „melouchy" dnes v naprosté většině zapomenutými fotografy. Chladný pohled na minulost se tu mísí s kouzelnou „nudnou" estetikou, která projektu vdechuje specifickou nostalgickou eleganci.*"[50] Pokud se odpoutáme od toho, že za zapomenuté byli označeni fotografové, jako jsou Andrzej Świetlik nebo Krzysztof Gierałtowski, těžko nesouhlasit s tezí, že zde máme co dělat s často podivnými fotografiemi, jejichž kvalita mnohdy značně pokulhává a autoři fotografující architekturu mají problém třeba i s běžným udržením vertikálních směrů. Teze o „světové úrovni" těchto fotografií představená Krzysztofem Miękusem v doprovodném textu výstavy v Yours Galery (2006) se zdá být poněkud nadsazená. Ale i přes tyto někdy překvapivé nedostatky, mají fotografie jedinečnou, nostalgickou atmosféru. Těžko říci, jestli právě to k nim přitáhlo Długoszovu pozornost, nebo jestli je tato nálada spíše výsledkem jím vědomě provedeného výběru snímků.

Jak Długosz prohlašuje, tento cyklus se pro něj stal způsobem, jak podniknout sentimentální cestu časem do Polska svého dětství, pokusem reprodukovat náladu oněch let. Vzdává se ale veškerých posměvačných nebo ironických konotací, nekritizuje ani tehdy panující zřízení. Odřízl zde celý aspekt společensko-politického života, velmi živého v oněch politicky horlivých dobách. Život na jím vybraných pohlednicích se omezuje na opalování, hraní her, rybaření nebo na jiné formy relaxačního trávení času v přímořských letoviscích, lázeňských parcích nebo na dětských hřištích. „*Má matka je fotografka. Když jsem byl malý, brala mě na cesty po celém Polsku, kde fotografovala architekturu malých měst – vypráví Długosz. – Když jsem si prohlížel tento archív, vracely se mi vzpomínky.*"[51] Tato atmosféra vzpomínek se dá jasně vycítit, najdeme zde výrazně méně ironie než v jiných projektech autora „Real Foto".

Obrazy na těchto pohlednicích jejich autoři vytvářeli podle pokynů, které pro potřeby jejich pořízení vydala Národní vydavatelská agentura: „*zalidněné ulice sídlišť, slunečné záběry v pohybu, barevná auta; v rámci možností vybraní lidé, živě, barevně oblečení; na snímcích záběry květinových záhonů a městských zelení, školy rozhodně s dětmi a mládeží. Prázdné fotografie nebudou posuzovány", fotografování zajímavých průmyslových staveb v krajině v přiblížení s figurální stafáží, např. horníci*

---

[50] MAZUR, Adam. *Wyprowadzenie kupców. Mikołaj Długosz, Rekonstrukcja* [online]. 2009 [cit. 2016-04-22]. Dostupný z WWW: <fotoprezentacje-animatornia.blogspot.com/2010_01_01_archive.html>.

[51] Cit. podle: KAMIŃSKI, Łukasz. *Ładna pogoda na starych pocztówkach*. *Gazeta Wyborcza*. Warszawa [online]. 2006, 24.07 [cit. 2016-04-21]. Dostupný z WWW: <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,3504602.html>. ISSN 0860-908X.

Mikołaj Długosz, *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać* (*Tak krásné počasí, že je až škoda odjíždět*), 2006

na pozadí důlních šachet, brána hutě s dělníky ve větší skupině, loděnice, přístavy apod. Moderní polní práce – mechanizovaná setba, sklizeň. Chovatelství – stáda krav, koní, ovcí na pastvinách v zajímavé krajině. Sběry např. ovoce/Krásné dívky /".[52] Autoři pohlednic se nesnaží tyto směrnice obejít nebo propašovat nepovolený obsah. Jsou to typické fotografie pořízené na objednávku systému, se silným propagandistickým vyzněním. Ale, jaksi navzdory jejich záměrům a intencím socialistickorealistické propagandy, mají dnes ohromný dokumentární potenciál, když ukazují neobroušenost Polska oněch let. To je jakoby zesíleno autorským výběrem fotografií, někde upravených tak, aby zachytily něco, co by oku nezasvěceného pozorovatele uniklo a co jistě uteklo cenzuře, jako třeba muži otevírající láhev vodky v křoví na jedné z fotografií. Proto se, i přes deklarování autora, na tyto fotografie nedá dívat výhradně sentimentálně. I když ironie, přinejmenším té přímo čitelné, je v nich méně, můžeme jí pocítit pod kůží, tyto snímky mají silný posměvačný potenciál, naprosto nechtěně ukazují absurdnost života v tomto uměle vytvořeném, selankovitém světě.

[52] Cit. podle: JARECKA, Dorota. *Kolorowy sztafaż ludzki na pocztówkach z PRL. Gazeta Wyborcza*. 2006.10.–12.11. Nr 263.5270. ISSN 0860-908X, s. 16.

To je obzvláště silně pociťovatelné pro osoby z Długoszovy generace a starší, které si tuto realitu pamatují.

Zdánlivě nijak nudné pohlednice jsou ve skutečnosti, obzvláště když se na ně díváme dnes, silně prosyceny absurdností. Tato absurdnost se neomezuje jen na umělé vytvořené scény idylického života, kde cítíme hru herců jakoby náhodně zachycených kolemjdoucích, nebo osob ležících na pláži, kteří pro fotografie de facto pózují, ale také ve formální vrstvě. Zdá se, že Długosz z obrovského archivu agentury vybral právě ty fotografie, které disponují tímto potenciálem absurdnosti. Jejich správné uspořádání tuto skutečnost ještě posiluje. V tomto přehledu se jejich forma zdá být překvapivě moderní a překvapivě si je „vědoma" této absurdnosti.

Daný cyklus si recenzenti spojují s dvěma jinými autory. Na jedné straně s Jerzym Lewczyńským a jeho koncepcí „archeologie fotografie", na straně druhé s Martinem Parrem a jeho cyklem *Boring postcards*. I když je těžké nezaznamenat očividné podobnosti a odkazy, mnohem více zřejmých konotací tuto práci spojuje s ready-mades Marcela Duchampa. Długosz si stejně vybírá a ukazuje předměty (v tomto případě fotografie), které se mají díky jeho zásahu přesunout do prostoru galerie a zároveň se tak povýšit na úroveň současného umění. Jde o fotografie, které původně, ani podle záměru jejich zhotovitelů, ani podle svých formálních vlastností,

Mikołaj Długosz, *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać* (*Tak krásné počasí, že je až škoda odjíždět*), 2006

Mikołaj Długosz, *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać* (*Tak krásné počasí, že je až škoda odjíždět*), 2006

neusilovaly o to, aby byly umění. Díky novému kontextu je vnímáme jako překvapivě umělecké. Tímto kontextem je na jedné straně jejich výběr a vytvoření z nich určitého sledu, na druhé straně je to jejich uvedení do prostoru galerie a udělení statusu díla.

Navazování na Lewczyńského archeologii fotografie je u tohoto cyklu silnější než u jiných Długoszových prací. V Real Foto bychom těžce dohledali zájem o autora nebo hrdiny snímků, jejich život, nebo úctu k nim, jimiž se vyznačoval Lewczyńského přístup. Jde spíše o silně ironický soubor, který komentuje současný svět a zevšeobecňuje jevy nebo procesy, nesoustředí se na příběhy jednotlivých osob – autorů fotografií. Na pohlednicích spíše cítíme tento zájem. Fotografie představují, stejně jako u Lewczyńského, materiální stopy po minulých událostech, svědky minulosti umožňují dospět k pravdě o ní. Umožňují prohlédnout si život lidí oněch časů, poskytují představu o reáliích, v nichž museli fungovat, laskavá pozornost, s níž se autor na ně soustředí, jde silně vycítit a ironie je mnohem vřelejší. Długosz se s nimi jasně identifikuje, což je pochopitelné, jde přece o dobu jeho dětství. Ve stejných reáliích se pohyboval on sám a jeho blízcí.

Na druhé straně jsou relikty oněch dob, v podobě architektury bytových sídlišť, letovisek nebo celkové organizace prostoru, v našem okolí stále patrné, i když obrostly reklamními štíty a banery. Tento dobře známý prostor tak dnes paradoxně vypadá mnohem hůře než tehdy, když byl zbaven této reklamního strakatosti. Námi tak živě kritizovaná komunistická šeď se ukazuje být mnohem čistší a promyšlenější než současný vizuální chaos a architektura oněch časů bývá zajímavější než současné architektonické paskvily. Tyto fotografie tak nejen ukazují minulostí a představují dokument o vizuální kultuře PLR, ale také čitelný komentář k současnosti zbavené jakékoliv vizuální kultury.

Długoszem vybrané pohlednice do jisté míry popírají to, co si obecně spojujeme s „pohlednicovostí". Nejsou na nich malebná historická města, hrady, náměstí a v lidovém smyslu krásné výhledy. Naopak tam jsou sídliště, rekreační střediska, komíny továren, zvláštní architektonické objekty nebo překvapivé žánrové scény, jako třeba

Mikołaj Długosz, *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać* (*Tak krásné počasí, že je až škoda odjíždět*), 2006

žena uprostřed sídliště, které pes dává pac. V jistém smyslu jde o pohlednice *à rebours*. Trochu podobně je tomu v případě pohlednic nashromážděných v cyklu *Boring Postcard*s Martinem Parrem. Długosz psal Parrovi, informoval ho, že má podobný nápad, a žádal ho o souhlas, ovšem Parr shledal, že žádný souhlas není zapotřebí, protože by to bylo jako souhlasit s pořizováním černobílých fotografií. Podobnost a navazování na Parra tak jsou zároveň očividné i žádné, Parr nevymyslel ani sbírání starých pohlednic, ani techniku found footage. Nepochybně si však vypůjčil název „Nudné pohlednice", který Długosz používá na svém blogu, kde prezentuje více fotografií z této série.

Długoszova práce tedy odkazuje na dříve uznané umělecké aktivity – jako třeba Lewczyńského konceptualismus nebo Duchampův ready-mades. Rekontextualizaci, jíž provádí na starých fotografiích, se řadí mezi subverzivní strategie fungující v současném umění.[53] Práce tím zároveň splňuje veškeré požadavky historické definice umění. Jako umění jí také klasifikují kurátoři a kritici, třeba Łukasz Gorczyca nebo Adam Mazur, podobně ji chápe i Długosz samotný. Jde o velmi inteligentní způsob, jak svým jazykem mluvit v době, kdy tu už všechno bylo, forma je podřízena panující realitě a v ní dominujícímu chaosu obrazů a udělování jim nových významů.

[53] Srov. RONDUDA, Łukasz. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych.* Kraków: Wydawnictwo RABID, 2006. ISBN 83-60236-09-7.

Aneta Grzeszykowska,
Bez tytułu (*Bez názvu*),
2005–2006

Práci *Bez tytułu* (Bez názvu) Anety Grzeszykowské tvoří soubor 18 portrétů, které byly celé vytvořeny v Photoshopu. Grzeszykowska využívá části různých fotografií a s pomocí korigačních nástrojů vytvořila nesmírně věrohodně vypadající portréty neexistujících osob.

Tato práce vznikla v reakci na dvě jiné práce. Na jedné straně rozvíjí o rok dříve vzniklou jinou práci umělkyně, *Album*, v níž Grzeszykowska ze skutečných památečních fotografií, pocházejících z domácího alba, odstranila svou osobu. Můžeme tak mluvit o jisté symetrii těchto prací, o tom, že spolu určitým způsobem komunikují a navzájem na sebe navazují. V jedné kdosi existující mizí, v druhé se objevuje někdo neexistující. Nakolik je neexistence na památečních fotografiích specifickou formou ztráty vlastní minulosti a tedy i identity, natolik se existence na fotografii v naší kultuře rovná udělení této identity, jejímu potvrzení, i když dané osoby ve skutečnosti neexistují.

Aneta Grzeszykowska, *Bez tytułu* (*Bez názvu*), 2005–2006

Druhou prací, na niž portréty navazují, je cyklus portrétů Thomase Ruffa. Portréty Ruffa, žáka Becherových a následovníka jejich typologické filozofie, jsou emocionálně neutrální dokumentace typů lidských obličejů, přestavené unifikovaným způsobem a připomínající snímky pořizované pro potřeby průkazů totožnosti. Na první pohled se tyto práce zdají být téměř identické. Ovšem projekt Grzeszykowské odlišuje nejen to, že postavy neexistují. Manipulace zde zachází mnohem dále. Pokud jsou tváře na Ruffových fotografiích natolik zbaveny emocí, že se zdají až nereálné, obličeje Grzeszykowské emoce jasně mají. Vidíme na nich mimiku, která vlastně potvrzuje vnitřní život, tedy identitu a existenci.

Můžeme tedy říci, že portréty Grzeszykowské jsou v podstatě inverzí Ruffových portrétů. Každý z těchto obličejů vyjadřuje emoce a to znamená, že prožívá, že přemýšlí, nemůže tedy neexistovat, v souladu se samozřejmou logikou našeho vnímání, dokonce shodně s Descartovským „myslím, tedy jsem".

Pokud tedy tyto obličeje, i přes jasné důkazy existence, nejsou pravdivé, co se v takovém případě děje s mou, divákovou, identitou a s mými důkazy existence? Buduji ji přeci na stejných předpokladech. François Soulages píše v „Estetice fotografie", že subjekt dnes sám sebe už nepoznává během dialogu s „jiným", ale prostřednictvím fotografií – na autoportrétech, fotobiografiích, v rodinné fotografii. Fotografování uspokojuje důležitou potřebu vyjádření vlastní individuality a jedinečnosti, subjekt se vnímá prizmatem fotografií, které pořizuje, a těch, na kterých se nachází.

Aneta Grzeszykowska,
Bez tytułu (*Bez názvu*),
2005–2006

Snímky, vyfotografované, vybírané, sledované a uchovávané, se stávají materiálem, s jehož pomocí poznáváme sami sebe a ve výsledku konstruujeme svou identitu.[54]

Fotografie se od svých počátků stala důkazem, potvrzením existence, jako tomu bylo v roce 1854 v případě snímků z Jeruzaléma, pořízených Augustem Salzmannem, které dokazovaly správnost, společností zpochybňovaných, tezí archeologa Caignarta de Saulcy. Pořízení fotografií ukončilo kontroverze – staly se konečným a nezpochybnitelným důkazem.[55]

Tato role po léta přetrvává a dokonce i nyní, kdy důvěra k fotografii zdánlivě poklesla, a najít se na ní se rovná potvrzení existence. „Pics or it didn't happen" říká oblíbená průpovídka. Jsme si samozřejmě vědomi podvodů, které s sebou nese fotografie, přivykly nás na ně všudypřítomné reklamy a retuš, ovšem podvody se týkají výhradně toho, JAK vypadá realita prezentovaná na fotografii, důvěra ke skutečnosti, že tato existuje, nebyla zpochybněna.

[54] SOULAGES, François. *Estetyka fotografii, strata i zysk*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2012. ISBN 97883-242-1764-9, s. 140.

[55] ROUILLE, André. *op.cit.*, s. 51.

Aneta Grzeszykowska,
Bez tytułu (*Bez názvu*),
2005–2006

Pokud tedy obličeje na fotografiích Grzeszykowské mají emoce, musí někomu patřit. Informace, že neexistují, je tak stejně nevěrohodná, jako moje, divákovo, neexistování. V rámci prvního instinktu umělkyni těžce uvěříme. Nakonec jí musíme věřit na dobré slovo, nemáme možnost si ověřit, že nám nelže. Někde vzadu v hlavě připouštíme možnost, že někde na ulici někdy potkáme některou z postav jejích portrétů a odhalíme tak její podvod. Chceme si to myslet, protože uvěření v nepravdivost těchto postav se rovná zpochybnění i naší identity, když jí stavíme na stejných důkazech existence – fotografiích. Kromě toho zpochybňuje také naše znalosti o vnějším světě, pravdivost celého našeho dosavadního poznání – přece pokud se jí povedlo nás oklamat, určitě to už udělali jiní. Nic už není jisté.

Skutečnost, že na tvářích viditelná mimika neodkazuje na nic kromě sebe sama, nepřekrývá se s žádnou emocí, protože se za ní neskrývá žádná osoba, navazuje na teorii simulakrů Jeana Baudrillarda. Takovouto interpretaci „fotografií" Grzeszykowské představuje Ewelina Mykicka ve svém texu „Między teorią symulakrum a portretem. *Portrety* Anety Grzeszykowskiej i *Portrety* Thomasa Ruffa" (Mezi teorií simulakrum a portrétm. *Portrety* Anety Grzeszykowské a *Portrety* Thomase Ruffa).

Ve své teorii simulakrů („Simulakry a simulace", 1981) Jean Baudrillard říká, že žijeme v simulovaném světě, obklopeni symboly, které se jen zdánlivě vztahují k nějaké realitě, ve skutečnosti už ale na nic neodkazují.

„*Simulování je způsob generování – s pomocí modelů – skutečnosti zbavené zdroje a reálnosti."*[56] Hyperrealita (výsledek „nahrazení reality symboly reality") v oblasti, v níž se podle Baudrillardova názoru pohybujeme, je produkt moci. „*Jako masa jsme vystaveni rozmanitým působením, které mají za cíl především manipulovat společností tak, aby se nijak nevymykala totální kontrole. Základním jednáním moci je podrobný plán, scénář, podle kterého společnost, nazývaná zde společnost divadla, funguje*" (…) „*Lidská paměť je nahrazena uměle vytvořenou náhražkou – lze s ní manipulovat.*" (…) „*Jak k tomu došlo? V novověké éře se kapitalismus tvářil, že kontroluje produkci zboží, v postmoderní době se základní aktivitou společnosti stala produkce a výměna symbolů. Ale ani vláda ani kapitál ani samotná společnost už tuto produkci neovládá, symboly neustále obíhají v nekonečné výměně, uvádějí realitu do tekutého stavu. Končí možnost uspořádání světa, protože nepřetržitý oběh symbolů neumožňuje skládat události do jasných vztahů „příčina – následek" nebo „symbol – význam". Podle Baudrillarda je svět simulakrů výtvorem naší zoufalé a nenasytné honby za skutečností – za pravdou, identitou, pojmem, jasností. Směřujíc k absolutní jistotě jsme si ušili extrémně nejistý svět."*[57] V Baudrillardově teorii je simulakr symbol, který neodkazuje na nic kromě sebe sama. Naprosto stejně jako fotografie Grzeszykowské. Manipulace, jíž se umělkyně dopustila, nám tak paradoxně sděluje mnohé o světě, který nás obklopuje, pomáhá nám uvědomit si hrozby a manipulace, jímž jsme vystaveni. Zřejmě proto tato práce vyvolává tak silnou disonanci a tak silnou nechuť, protože zpochybňuje smysl všeho, v co věříme.

Cyklus Grzeszykowské představuje stoprocentně uměleckou práci. Prakticky to už vlastně ani není fotografie, i když ji umělkyně používá.[58] V Rouillově nomenklatuře je to fotografie umělců. Jak podle záměru (nominativní definice), tak podle názoru uměleckého světa (institucionální definice), máme co do činění s uměním. Uměním oceněným kritiky, Grzeszykowska se vedle Zbigniewa Libery, jako jedna z pouhých dvou polských umělců, ocitla v knize „PhotoArt. The New World of Photography"

---

[56] BAUDRILLARD, Jean. Cit. podle: MYKICKA, Ewelina. *Między teorią symulakrum a portretem. Portrety Anety Grzeszykowskiej i Portrety Thomasa Ruffa. Polisemia, Czasopismo Naukowe Antropologów Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego*. číslo 1/2012, 2012, 15.04. ISSN 2082–3053.

[57] *Ibidem.*

[58] Adam Mazur píše o rozšířeném poli umění, které vzniklo v důsledku koexistence mnoha uměleckých diskurzů a na němž se práce Grzeszykowské, která je výsledkem konstruování obrazů, pohybuje někde mezi výtvarným gestem a dokumentárním impulzem, tedy mezi uměním a fotografií. Srov. MAZUR, Adam. *Fotografia w rozszerzonym polu*. In *Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*. Kraków: Muzeum Historii Fotografii, 2008. ISBN 978-83-89177-37-7, s. 30–40.

(Grosenick Uta; Seelig Thomas), prezentující medailony 112 nejdůležitějších světových tvůrců věnujících se fotografickému médiu.[59] Rovněž historicky tato práce odkazuje na dříve uznané umělecké práce (třeba Ruffovy snímky). Dělá to ještě jedním, překvapivým, způsobem – vytvoření obrazu prakticky od nuly v počítačovém programu, s pomocí virtuálního štětce, s využitím řemeslnického umění a talentu, se ve své podstatě podobá klasickému malířství – je to jeho aktualizovaná forma.

[59] Podle: MAZUR, Adam. *Fotografia artystyczna XXI wieku, czyli globalny kanon z Grzeszykowską i Liberą*. In *Kocham fotografię*. Warszawa: Wydawnictwo 40 000 malarzy, 2009. ISBN 978-83-928 864-1-9, s. 150–154.

4.2.9. Fotografie umělců – fotografie jako materiál a obsah umění. Zbigniew Libera Pozytywy, *2002–2004*[60]

Zbigniew Libera, *Robotnicy* (*Dělníci*), 2002

Zbigniew Libera je jeden z nejdůležitějších současných polských umělců, pionýr proudu kritického umění 90. let 20. století. Jeho práce, kontroverzní a často obrazoborecké, se už staly klasikou současného umění v Polsku.

Cyklus *Pozytywy* (Pozitivy) je fotografická práce jak ve formální vrstvě, protože se skládá ze souboru velkoformátových fotografií, tak i ve vrstvě obsahové a symbolické. Libera v ní navazuje na ikony zakódované v masovém povědomí. Vybral si známé a v kolektivní paměti zakódované reportážní a historické fotografie, jejichž vyznění je negativní, téměř drastické. Ke každé z těchto fotografií vytvořil jí odpovídající „pozitiv" – snímek, na němž je představovaná scéna na první pohled stejná, po pozornějším prohlédnutí se ale ukáže, že má pozitivní vyznění.

[60] Text zpracovaný na základě mé bakalářské práce *K čemu je nám umělec? Zbigniew Libera – vybraná díla jako ilustrace kritické role umění*. Opava. 2011.

Zbigniew Libera, *Więźniowie Auschwitz po wyzwoleniu*, „Negatyw" 1945 r.

Zbigniew Libera, *Mieszkańcy* (*Obyvatelé*), 2002

„*Cyklus* Pozitivů *je dalším pokusem o hru s traumaty* – komentuje Libera – *Vždy máme co do činění se zapamatovanými zobrazeními věcí, ne s věcmi sami o sobě. Chtěl jsem využít tento mechanismus vidění a pamatování, dotknout se fenoménu paobrazů paměti.* Pozitivy *chápeme právě takto – přes nevinné scény*

pronikají flashbacky těch originálních, krutých fotografií. Ony „negativy" jsem vybral z vlastní paměti, z fotografií zapamatovaných z dětství."[61]

Je to vícerozměrová práce. Na jedné straně se zdá, že autor říká, v návaznosti na jazyk fotografie a za využití dvouznačnosti v ní existujících pojmů, že každá negativní událost musí mít svou pozitivní verzi, že pokud existuje „negativ", musí také někde existovat jeho „pozitiv". Na druhé straně se tento pozitiv zdá být ironickou odpovědí na jisté očekávání pořádku a konečného štěstí. Zdá se, že autor sděluje: „nechcete pravdu, jen barevné obrázky, dám vám tedy to, po čem toužíte." Není to ale tak snadné. I v těchto „ideálních" obrazech tkví jistý nesoulad a druhé dno. Postavy, zdánlivě radostné a jednoznačné, se tu jeví být pouhými statisty, kteří dobře sehrávají jim svěřené role, uzavřeni do jistých schémat – tak jako na fotografii „Mieszkańcy" (Obyvatelé) (antitezi osvětimských vězňů), kde jsou od světa odděleni šňůrou na prádlo. „Možná to není tak, že jsou obyvatelé spokojeni, ale měli tak na fotografii vypadat" v realizování definované propagandistické vize a představující žádoucí obraz reality. Díky jejich používání propaganda přepracovává realitu do souboru optimistických hesel. Jedna mytologie, negativní, je nahrazena druhou – pozitivní. Nejsme zde tedy v kontaktu s pravdou, ale buď s ideologií mučednické paměti, nebo s ideologií komercionalizované paměti, není tu východisko mimo ideologii jako takovou, ta je totiž součástí společenského systému.[62]

Další věcí, kterou Libera prostřednictvím těchto fotografií sděluje, je to, jak jsme si zahledění do televizoru a absorbující obrazy smrti a násilí tyto osvojili a zdomácněli u nás do té míry, že už na nás nijak nepůsobí. Tyto fotografie známé z kolektivní paměti byly naším mozkem „osvojeny" do té míry, že se už staly jakoby prázdnou formou, z níž už naše mysl nevyčte v ní obsažený negativní, drastický obsah. Paradoxně teprve předvedení „antiteze" takovéhoto negativního obrazu v mozku uvolní primární obraz, pomůže uvědomit si celou jeho hrůzu. Libera vylovil z moře fotografických dokumentů ty nejcharakterističtější ikony současné historie, které mají své místo v naší paměti, ale prostřednictvím jistého „okoukání" se staly nečitelnými.

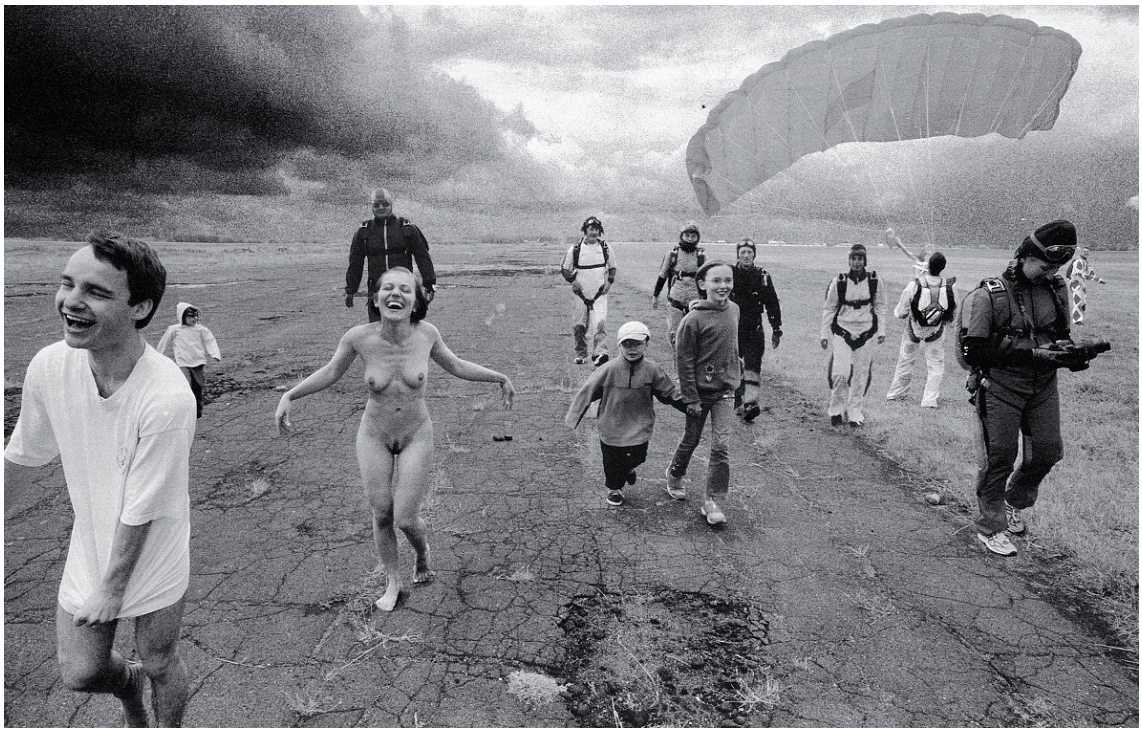
Jak velmi přesně usuzuje Jerzy Jarniewicz: „*Jsou to fotografické záznamy čili negativy, které se objevují na snímcích – čili na výsledných pozitivních obrazech exponované reality*."[63] Proto se na *Pozytywy* nedá jednoduše dívat s potěšením, skutečně totiž v našem vědomí „vyvolávají" zdrojový „negativ". Také to do jisté míry

---

[61] Materiály galerie Raster.

[62] DOMAŃSKA, Ewa. *Czy Libera mógłby nas jeszcze uratować*. *Obieg* [online]. 2006-12-23, last revision 2009-07-26 [cit. 2016-04-20]. Dostupný z WWW: <www.obieg.pl/artmix/4159>. ISSN 1732–9795.

[63] Cit. podle: JARNIEWICZ, Jerzy. *Łączniczka w konspiracji, o książce „Co robi łączniczka Darka Foksa i Zbigniewa Libery. Twórczość*, březen 2006, Warszawa: Biblioteka Narodowa. ISSN 0041–4727, s. 105.



Zbigniew Libera, *Nepal*, 2003

Zbigniew Libera, *Che. Następny kadr* (*Che. Další záběr*), 2003

Zbigniew Libera, *Kolarze (II) (Cyklisti (II))*, 2003

ilustruje síly spočívající v negativních obrazech tkvících v našich myslích, které představují svého druhu „klišé" nebo také „matrice", jejichž prostřednictvím vnímáme svět a „pamatujeme" si události z minulosti.

„Pozytywy" jsou také práce o zneužívání a manipulaci. Stejně jako jsou smrt a drama každý den využívány televizí a tiskem k vytvoření podívané, která má oslnit publikum, lze i tento obraz zmanipulovat, představit ho pro potřeby propagandy a v souladu s jejími očekáváními. Autor, jak se zdá, říká, že v dnešní době nelze věřit dokumentární fotografii, protože ta je dnes prostorem stejné manipulace jako reklama. Je to nástroj utváření reality a ne její odraz. Do kolektivního povědomí lze naočkovat jakoukoliv vizi světa a změnit tak smysl událostí. Manipulování s fotografií je dnes manipulování s pamětí. Libera manipuluje s divákem a s pomocí této manipulace odkrývá mechanismus, jenž využívá systém, aby manipuloval kolektivní představivost.

Díky využívání konvencí inscenované fotografie si umělec hraje s propagandistickými metodami, s jejichž pomocí média hlásí o smrti, zoufalství nebo válce. Například americká intervence v Iráku získala svůj „pozitivní" protějšek v Liberově díle *Bushův sen* (Sen Busha). V nejhorším období války (13.04.2003) se na obálce týdeníku Przekrój objevil inscenovaný snímek: irácká žena plná emocí a vzrušení objímá amerického vojáka. Dílo mělo cynický název: *Bushův sen*. Je to aluze na manipulaci s kolektivní představivostí, k níž každý den dochází na stránkách novin. Je to také jasné poukázání na hrozby: propaganda, tentokráte americká, by mohla

Zbigniew Libera, *Sen Busha* (*Bushův sen*), 2003

vypreparováním takovéto fotografie ovlivnit americkou společnost a přesvědčit jí o opodstatněnosti války.

Tato práce rovněž upozorňuje na sílu fotografie, která je i přes četné důkazy o nedůvěryhodnosti stále, v percepci společnosti, nejdůležitějším (vedle televize) a důvěryhodným svědkem událostí.

Libera využívá fotografii opačným způsobem, na jedné straně k ní přistupuje jako k materiálu, na druhé jako k tématu svého umění a vytváří z ní jistý model, jehož prostřednictvím si uvědomujeme širší jevy. Dle mého názoru se jedná o nejzajímavější přístup k fotografii v polském umění posledních let.

Je to nejvzdálenější bod navrženého continua – umění tvořené umělcem. Uznávaným umělcem, který se v 80. letech 20. století stal v Polsku pionýrem kritického umění a dnes je ikonou a referenčním bodem polského umění. Ve vztahu ke všem mnou zde používaných definic umění, ať už nominativní, institucionální nebo historickou, máme zde co do činění s čistým uměním. Fotografie je tedy jak materiálem, tak i obsahem této práce.

Shrnutí

Mezi dokumentem a uměním dochází spíše ke kvantitativním než kvalitativním rozdílům. Čistý dokument ideálně reprodukuje realitu a je v podstatě výhradně teoretickým konstruktem. Ve skutečnosti ho nelze s ohledem na omezení plynoucí za prvé ze samotného nástroje, na něž fotograf nemá vliv nebo je tento jeho vliv omezen (3D realita převáděná na 2D, klamná perspektiva, omezení rozlišení matrice nebo citlivosti negativu), za druhé z účasti fotografa, jehož rozhodnutí se týká toho, CO bude vyfotografováno a tedy čemu je přikládán význam a co bude zapomenuto, stejně jako toho JAK to bude vyfotografováno (vzdálenost od objektu, ohnisková vzdálenost, úhel, hloubka ostrosti, barva nebo černobílá atd.), dosáhnout. Na začátek zde představeného continua jsem umístila průmyslové kamery, jako co možná nejbližší čisté dokumentaci, ale dokonce i ony byly kýmsi vybaveny konkrétním objektem (s danou ohniskovou vzdáleností) a namířeny daným směrem. Nějaká účast fotografů existuje vždy, o tom, jestli má fotografie spíše dokumentární nebo spíše umělecký charakter, rozhoduje míra této účasti.

Přechod od dokumentu k umění lze popsat s pomocí několika stupnic. Za prvé to jsou stupnice týkající se obsahu. První z nich je stupnice projekce-inscenizace-kreace. Přičemž i zde můžeme mluvit o stupňování inscenizace, už samotné zabírání je jemnou formou inscenizace. Tak jako je (shodně s definicí) inscenizace díla způsobem jeho interpretace režisérem, je inscenizace skutečnosti způsobem její interpretace fotografem a nemusí nutně probíhat na uměle vytvořeném pozadí. Inscenizací je tedy na příklad výběr úhlu fotografování, díky čemuž se mění jak vzhled, tak i pozadí představovaného objektu. Dalšími formami inscenizace, již čitelnějšími, je hraní událostí, k nimž došlo, ale nebyly vyfotografovány, jejich další upravování a následně utváření. Čistá kreace je už čisté umění.

Formou inscenizace je také používání nástrojů pro úpravy, jako je Photoshop, třeba pro odstraňování nechtěných detailů, nebo zaostření a rozjasnění objektu,

který chceme odlišit, k němuž chceme přitáhnout pozornost příjemce. Extrémní formou photoshopové inscenizace je tvorba neexistujícího – jako to na svých „portrétech" udělala Aneta Grzeszykowska.

Mohou také existovat inteligentní formy inscenizace/interpretace – jako u *Paragwaje* Tomasze Wiecha, který v této práci uplatňuje subverzivní strategii – zdánlivě jen ilustruje slova vyjádřená svými respondenty, snímky se zdají „citovat" jejich výpovědi, ve skutečnosti ale tvoří jemné posuny, když je interpretuje v souladu se svým viděním světa a tím, co nám chce o tomto světě a zákonech, které ho řídí, sdělit. Zpracování reality je také hra, do níž se s ní pouští Libera, když vytváří její zrcadlový odraz, její pozitiv.

Druhou stupnicí týkající se obsahu fotografie je stupnice objektivita-subjektivita. Čím větší je vklad fotografa do to, co a jak má být ukázáno, tím větší je subjektivita sdělení. Tím více se fotografie stává komentářem, méně pak informací, a tím méně je dokumentem a více uměním.

Kromě stupnic vztahujících se k obsahu fotografií, můžeme rozlišit také stupnice týkající se formy. Nejdůležitější z nich je stupeň estetizace. Podíl fotografa se týká nejen výběr obsahu, ale i vědomé tvorby kompozice, tedy všeho, co se vztahuje k estetickým otázkám. V zásadě můžeme přijmout, že čím je větší podíl tohoto vědomého kompozičního rozhodnutí, tím více je zde umění. Přitom nemá význam, jestli toto rozhodnutí povede k zvýšení stupně estetizace nebo k vědomému a zamýšlenému odestetizování fotografie – v obou případech se to rovná spíše myšlení tvůrce než dokumentaristy. Umění tedy nepředstavuje jen estetizování, ale i zamýšlenou hru s estetičností, jednou z jejich forem může být odestetizování, jako tomu je v případě studie o neviditelnosti Anny Orłowské, kde autorka využívá hru s konvencí čisté dokumentaci, aby učinila své sdělení věrohodnější.

Uměním jsou i jiné formy hry s konvencí, jejím zpochybňování, přetváření, jako je tomu v případě Wilczykova projektu, který vede převrácenou, vzdorovitou hru s typologií.

Specifickým formálním zákrokem je vytvoření fotografické knihy. Umístění fotografií do fotografické knihy jim vdechuje další, vyšší formu. Jejich spojení s grafikou a typografií (a tedy formami umění) a učinění z nich trojrozměrného objektu vytváří na kontaktu mezi těmito dvěma oblastmi nové významy, opatřuje je doplňujícím interpretacemi a v důsledku toho je na ose posouvá směrem k umění. Možná proto se to v poslední době stalo mezi fotografy tak módní – jaksi to nobilituje, dodává další smysl jejich pracím.

Tím, co se na této ose nestupňuje, je pravda. Oproti názoru některých dokumentaristů v sobě dokument ze své definice neobsahuje větší dávku pravdy než umění. Ukazuje to třeba studie Orłowské o neviditelnosti. O realitě lze říkat pravdu s pomocí různých nástrojů, včetně simulace.

Závěry

Vystupuji, podle André Rouillea, s tezí, že fotografický dokument se dá odlišit od umění a že rozdíl panující mezi dokumentem a uměním má spíše kvantitativní než kvalitativní charakter. Co s tím souvisí, je možné vytvořit continuum mezi čistým dokumentem a čistým uměním.

Na příkladu vybraných polských prací jsem načrtla toto continuum. Tyto práce jsem nejdříve intuitivně rozmístila na konkrétní body osy a následně jsem podrobila analýze za prvé to, do jaké míry plní dokumentární funkci, a za druhé, jaké je jejich postavení ve vztahu k nejdůležitějším v současnosti přijímaným definicím umění.

Prvotní intuice se tu ukázala být víceméně správná. Samozřejmě v závislosti na tom, kterou definici umění v daný okamžik využijeme, se může analyzovaná práce ocitnout na poněkud jiném bodě continua, tento posun se však jeví být spíše jemný. Výjimku představuje nominativní definice, u níž se stává, že tvůrce svou práci označuje za umění, ovšem při konfrontaci s ostatními definicemi se ukazuje být spíše dokumentární prací. Stává se, že nejsem dané definice schopna aplikovat, protože se o práci ještě nevyjádřili kritici, ovšem tehdy se to, díky historické definici, daří udělat nepřímo, pokud komentovanou práci vztáhneme ke kritiky už klasifikovaným dílům, cestou analogie pak rozhodnu, jestli je to spíše dokument nebo spíše umění.

S jistými drobnými výhradami se tedy daří nakreslit takovéto continuum. Dají se definovat jak krajní body (čistý dokument a čisté, umělci tvořené, umění) ale i body uprostřed této osy. Je to přibližně přechod od čisté dokumentace průmyslových kamer a Google Street View přes technickou a vědeckou fotografii, památeční fotografie tvořené amatéry, památeční fotografie pořizované profesionálními fotografy a dále (už v rámci autorských cyklů) od téměř čistého dokumentu (*ul. Oławska* Wojciecha Sienkiewicze, *Rytuały przejścia* Pokryckého) přes práce, v nichž je podíl interpretace a komentáře již výrazně větší (*Niewinne oko nie istnieje* Wilczyka, *Paragwaj* Wiecha), dále přes umělecké práce tvořené fotografy dokumentaristy, kde je dalším prvek určujícím

místo na této ose využití fotografické knihy (*Niewidzialne mapy* Andrzeje Kramarza), následně přes umělecké práce tvořené fotografem-umělcem (*Niewidzialność* Anny Orłowské, *Pogoda ładna* Mikołaje Długosze), až dospějeme k čistému umění tvořenému umělci s pomocí fotografie (*Portrety* Grzeszykowské, *Pozytywy* Libery).

V případě každé z těchto prací se dá umístění na této ose přesvědčivě opodstatnit. Zdá se očividné, že *Rytuały przejścia* jsou situovány blíže dokumentu než Kramarzovy *Niewidzialne mapy* a tím spíše než *Niewidzialność* Orłowské. Na první pohled se *Niewinne oko nie istnieje* může jevit být téměř čistým dokumentem, při bližší analýze ale vidíme, že se situuje mnohem blíže umění.

V závislosti na tom, jaké kritéria více zohledníme, může na této ose docházet k posunům. Continuum by mohla začínat Pokryckého práce a *Oławska* Sienkiewicze by se mohla ocitnout na dalším bodu téže osy. Podobně je myslitelná změna míst mezi Wilczykovou a Wiechovou prací. Umístění ostatních prací jak se zdá, ale nevyvolává pochybnosti.

Na continuun se dají vydělit oblasti, které načrtává André Rouille ve své knize „Fotografie. Mezi dokumentem a současným uměním". V zóně, kterou definuje jako „fotografie-dokument" by se ocitly práce Sienkiewicze a Pokryckého, dále v souboru fotografie-exprese (nebo také fotografie-komentář) by se ocitli Wilczyk a Wiech, v další oblasti „umění fotografů se pohybují práce Kramarze, Orłowské a Długosze a nakonec do zóny „fotografie umělců" zařadíme práce Grzeszykowské a Libery (dokonce i když práce Grzeszykowské fotografie vlastně nejsou). Přeskupení na mnou zde navrženém continuu jsou možné jen v rámci těchto zón navržených Rouillem, ale ne mezi nimi – to, že dané práce patří do dané zóny, jak se zdá, nevyvolává pochybnosti.

Samozřejmě lze vystoupit s výhradou, že přiřazení jednotlivých prací k jednotlivým bodům continua, které provádím v tomto textu, i když založené na definicích umění, jsou zatíženy jistým interpretativním subjektivismem. Takovouto výhradu ale budeme moci klást i před každý alternativní návrh. Ten předložený zde představuje spíše vybídnutí k diskuzi, než její konec.

Na základě výše uvedené analýzy je nutné zdůraznit, že definice umění, dokonce i zlomkovité a kontroverzní, pomáhají uspořádat naše chápání umění a naše chápání fotografie. Jako nesprávné se zdají být výroky některých filozofů, že přestaly být zapotřebí. Kvůli jejich kontroverznosti se dá přemýšlet o načrtnutí alternativního continua nebo na příklad okruhu, ovšem na druhé straně je díky nim možná smysluplná a homogenní diskuze o fotografii a jejím místě v umění.

Seznam literatury a použitých zdrojů

BERGMAN, Eleonora. *Co z tymi synagogami.* In *Niewinne oko nie istnieje*. Łódź: Atlas Sztuki. ISBN 83-919506-6-2; Kraków: korporacja ha!art. 2009. ISBN 978-83-61407-96-6.

BOJARSKA, Katarzyna. *Rzecz na łasce opowieści: na marginesie „Rzeczy i Zagłady Bożeny Schallcross"*. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja.* 2011, č. 5 (131), 144–152. ISSN 0867–0633.

COTTON, Charlotte. *Fotografia jako sztuka współczesna.* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2010. ISBN 97 883-242-1353-5.

ĆWIELUCH, Juliusz. *Jak się zmieniają polskie rytuały? Między rosołem a sushi*, rozhovor s Przemysławem Pokryckým. *Polityka*, Nr 22 (2909). 27.03.2013. ISSN 0032–3500.

DOMAŃSKA, Ewa. *Czy Libera mógłby nas jeszcze uratować*. *Obieg* [online]. 2006-12-23, last revision 2009-07-26 [cit. 2016-04-20]. Dostupný z WWW: <http://www.obieg.pl/artmix/4159>. ISSN 1732-9795.

DREWKO, Piotr. *Niepoprawność narracji*, rozhovor s Annou Orłowskou. MAGENTAMAG [online]. 7/2014, 16.07.2014 [cit. 2016-03-27]. Dostupný z WWW: <http://www.magentamag.com/post/91926059580/niepoprawno%C5%9B%C4%87-narracji-rozmowa-z-ann%C4%85-or%C5%82owsk%C4%8>.

Encyklopedia popularna PWN, 22. vyd. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1992. ISBN 83-01-10416-3.

FLUSSER, Vilem. *W stronę filozofii fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015. ISBN 978-83-62 858-72-9.

GRYGIEL, Marek. *Rozmowy o fotografii (bez uników). Fototapeta* [online]. 2004 [cit. 2016-03-20]. Dostupný z WWW: <http://fototapeta.art.pl/2004/frl.php>. ISSN 1730-069X.

GÓRNICKA, Marta. *Co macewy mogą zrobić nam? Krytyka Polityczna* [online]. 08.02.2013 [cit. 2016-03-20]. Dostupný z WWW: <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/sztuki-wizualne/20130208/co-macewy-moga-zrobic-nam>. ISSN 2391-4688.

HERRMANN, Jarosław. *Filozofia sztuce koniecznie potrzebna. Miesięcznik Znak* [online]. 2007, č. 628 [cit. 2016-02-28]. Kraków. Dostupný z WWW: <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/6282007jaroslaw-herrmannfilozofia-sztuce-koniecznie-potrzebna/>. ISSN 0044-488X.

JANICKA, Elżbieta. *Fotografowanie niedozwolonych obiektów,* rozhovor s Wojciechem Wilczykem. In *Niewinne oko nie istnieje.* Łódź: Atlas Sztuki. ISBN 83-919506-6-2; Kraków: korporacja ha!art, 2009. ISBN 978-83-61 407-96-6.

JARECKA, Dorota. *Kolorowy sztafaż ludzki na pocztówkach z PRL. Gazeta Wyborcza.* 2006, 10.–12.11. Nr 263.5270. ISSN 0860-908X.

JARECKA, Dorota. *Świat przedstawiony. Gazeta Wyborcza.* 2004, 2.06. ISSN 0860-908X.

JARNIEWICZ, Jerzy. *Łączniczka w konspiracji*, *o książce „Co robi łączniczka" Darka Foksa i Zbigniewa Libery. Twórczość*, březen 2006. Warszawa: Biblioteka Narodowa. ISSN 0041–4727.

JEDLIŃSKA, Eleonora. *Pamięć jak sumienie – fotografie Wojciecha Wilczyka.* In *Niewinne oko nie istnieje*. Łódź: Atlas Sztuki. ISBN 83-919 506-6-2; Kraków: korporacja ha!art, 2009. ISBN 978-83-61 407-96-6.

JEDLIŃSKA, Eleonora. *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002.* Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005. ISBN 83-7171-915-9.

JURECKI, *Krzysztof. Dylematy „nowego dokumentu". Obieg* [online]. 25.02.2009, aktualizace 19.03.2009 11:42 [cit. 2016-03-23]. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Dostupný z WWW: <http://www.obieg.pl/recenzje/8293>. ISSN 1732–9795.

JURECKI, Krzysztof. *Jerzy Lewczyński*. culture.pl [online]. Kwiecień 2004 [cit. 2016-03-12]. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi. Dostupný z WWW: <http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-lewczynski>. ISSN 1734-0624.

KAMINSKI, Łukasz. *Ładna pogoda na starych pocztówkach. Gazeta Wyborcza* [online]. 24.07.2006 [cit. 2016-04-21]. Dostupný z WWW: <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34861,3504602.html>. ISSN 0860-908X.

KENIG, Kinga. WÓJCIK, Piotr. *Polemika wokół fotografii. Gazeta Wyborcza*, 3.06.2004. ISSN 0860-908X.

KOWALCZYK, Izabela. *Niepamięć u Wojciecha Wilczyka*. In *Straszna Sztuka* [online]. blog, 11.04.2013 [cit. 2016 03 23]. Dostupný z WWW: <http://strasznasztuka.blox.pl/2013/04/Niepamiec-u-WojciechaWilczyka.html>.

KRAMARZ, Andrzej. *Niewidzialne mapy*, doprovodný text k výstavě. Kraków, 2015.

KUCHARSKA, Jolanta B. MILLER, Maria. WORNBARD, Małgorzata. *Różne aspekty opisu dokumentów ikonograficznych w Bibliotece Cyfrowej Politechniki Warszawskiej na przykładzie kolekcji fotografii Henryka Poddębskiego*. Warszawa:

Polskie Biblioteki Cyfrowe, Biblioteka Główna Politechniki Warszawskiej, 2008. ISBN 978-83-7314-014-1.

LEŚNIAK, Kamila. *Dyskusje nad pojęciem i istotą dokumentu fotograficznego*. *Quart*, 2010, č. 4 (18). Wrocław: Uniwersytet Wrocławski. ISSN 1896–4133.

Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii. Kraków: Muzeum Historii Fotografii, 2008. ISBN 978-83-89 177-37-7.

MAZUR, Adam. *Czy tu była synagoga?* In *Niewinne oko nie istnieje*. Łódź: Atlas Sztuki. ISBN 83-919 506-6-2; korporacja ha!art, Kraków, 2009. ISBN 978-83-61 407-96-6.

MAZUR, Adam. *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012. ISBN 978-83-62 376-20-9.

MAZUR, Adam. *Efekt czerwonych oczu*, doprovodná složka k výstavě. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008.

MAZUR, Adam. *O stylu w fotografii. Obieg* [online]. 25.02.2009 [cit. 2016-03-23]. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Dostupný z WWW: <http://www.obieg.pl/recenzje/8293>. ISSN 1732–9795.

MAZUR, Adam. *Po końcu fotografii*, přednáška. Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz, 23.06.2015.

MAZUR, Adam. *Wyprowadzenie kupców. Mikołaj Długosz, Rekonstrukcja* [online]. 2009 [cit. 2016-04-22]. Dostupný z WWW: <http://fotoprezentacje animatornia. blogspot.com/2010_01_01_archive.html>.

MAZUR, Adam. GRYGIEL, Marek. katalog výstavy *Nowi Dokumentaliści.* Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2006. ISBN 83-85 142-33-9.

MICHAŁOWSKA, Marianna. *Wolność fotografii dzisiaj*. *Format*, 2011, č. 60, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta. ISSN 0867–2555.

MIĘKUS, Krzyszof. *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać*, doprovodný text k výstavě v Yours Galery, Warszawa. 2006.

MLECZKO, Małgorzata. *Archeologie Lewczyński/Długosz w Kronice.* Korporacja ha!art [online]. 08.01.2010 [cit. 2016-04-21]. Dostupný z WWW: <http://www.ha.art.pl/joomla2014/aktualnosci/527-malgorzata-mleczko-archeologie-lewczynski--dlugosz-w-kronice>.

MYKICKA, Ewelina. *Między teorią symulakrum a portretem. Portrety Anety Grzeszykowskiej i Portrety Thomasa Ruffa. Polisemia, Czasopismo Naukowe*

Antropologów Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego, číslo 1/2012, 15.04 2012. Poznań. ISSN 2082–3053.

Nowy słownik języka polskiego WN PWN. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe. 2002. ISBN 83-01-13675-8.

OPAŁKA, Ewa. *Archiwum w nowym świetle: Lewczyński i Długosz. Obieg* [online]. 10.03.2009. aktualizace 13.03.2009 [cit. 2016-04-21]. Dostupný z WWW: <www.obieg.pl/felieton/8976>. ISSN 1732–9795.

Oxford Advanced Learner's Dictionary [online]. [cit. 2016-02-26]. Dostupný z WWW: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/learner/art>.

Oxford dictionaries [online]. [cit. 2016-02-26]. Dostupný z WWW: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/art>.

PELEG, David. text z katalogu. In *Niewinne oko nie istnieje*. Łódź: Atlas Sztuki. ISBN 83-919 506-6-2; korporacja ha!art, Kraków, 2009. ISBN 978-83-61 407-96-6.

POKRYCKI, Przemysław. *Rytuały przejścia*, doprovodný materiál k výstavě v galerii Starmach, 4.–21.05.2007 v Krakově [online]. [cit. 2016-03-09]. Dostupný z WWW: <http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=sztuka&_PageID=850&_cms=-newser&newsId=9724&callingPageId=851&_CheckSum=1334557795>.

POSPĚCH, Tomáš. *Nowy dokument. Czechy, Slowacja, Wegry, Polska / Nový dokument. Česká republika, Slovensko, Maďarsko, Polsko*. In MICHAŁOWSKA, Marianna. POSPĚCH, Tomáš. SIOSTRZONEK, Jiří. ŠTREIT, Jindřich. TOMASZCZUK, Zbigniew. *Fotografie dokumentalna w projektach fotograficznych / Dokumentární fotografie ve fotografických projektech.* Sborník mezinárodní konference věnované dokumentární fotografii. Cieszyn: Galerie Szara, 2005, s. 22–37. ISBN 83-923 036-0-1.

RONDUDA, Łukasz. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych.* Kraków: Wydawnictwo RABID, 2006. ISBN 83-60 236-09-7.

ROUILLE, André. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną.* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007. ISBN 97883-242-0629-2.

SIENKIEWICZ, Wojciech. *ul. Oławska*, doprovodný text k fotografiím. 2014.

Słownik języka polskiego PWN [online]. [cit. 2016-03-12]. Dostupný z WWW: <http://sjp.pwn.pl/sjp/dokument;2555296.html>.

SOBIERAJ, Tomasz. *O fotografii – terminy i pojęcia istotne* [online]. 2006, 2012 [cit. 2016-03-12]. Dostupný z WWW: <http://www.sobieraj.art.pl/dmdocuments/O_fotografii_terminy_i_pojecia_istotne.pdf>.

SOULAGES, François. *Estetyka fotografii, strata i zysk*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2012. ISBN 97883-242-1764-9.

Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. [cit. 2016-01-03]. Dostupný z WWW: <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>.

STĘPNIKOWSKA, Aleksandra. *Zapomniane synagogi*, rozhovor s Wojciechem Wilczykem. *Archirama* [online]. [cit. 2016-03-24]. Dostupný z WWW: <http://architekturama.muratorplus.pl/architektura/zatarta-pamiec-architektury-rozmowa-z-wojciechem-wilczykiem,67_369.html#>.

SZEWCZYK, Krzysztof. *Nový polský dokument.* Opava 2010.

Sztuka. Wikipedia [online]. [cit. 2016-02-26]. Dostupný z WWW: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Sztuka>.

ŚWIDZIŃSKI, Jan. *12 punktów sztuki kontekstualnej* [online]. [cit. 2016-03-22]. Dostupný z WWW: <http://swidzinski.art.pl/12punktow.html>.

ŚWIDZIŃSKI, Jan. *Sztuka kontekstualna* [online]. [cit. 2016-03-22]. Dostupný z WWW: <http://swidzinski.art.pl/kontekst1.html>.

ŚWIRCZ, Jakub, *Niewidzialność. Studium przypadku,* text kurátora, doprovodný leták k výstavě, 2014.

ŚWIRCZ, Jakub. LISOK, Marta. *Chodzi o obraz. Rozmowa z Anną Orłowską. Magazyn Szum* [online]. 5/2014, 04.09.2014 [cit. 2016-03-27]. Dostupný z WWW: <http://magazynszum.pl/rozmowy/chodzi-o-obraz-rozmowa-z-anna-orlowska>. ISSN 2300-3391.

TOMASZCZUK, Zbigniew. *Świadomość kadru – szkice z estetyki fotografii*. Września: Wydawnictwo Kropka, 2003. ISBN 83-89494-04-3.

WIECH, Tomasz. *Paragwaj,* doprovodný text k fotografiím, 2012.

WILCZYK, Wojciech. *Fotograficzna sztuka uników. miesięcznik Lampa* [online]. č. 9/2004 [cit. 2016-03-20]. Dostupný z WWW: <http://fototapeta.art.pl/2004/frl-t.php>. ISSN 1732-4661.

WILCZYK, Wojciech. *„»Pogoda ładna«, że…" Obieg* [online]. 08.09.2006. aktualizace 23.12.2008 09:34 [cit. 2016-04-21]. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Warszawa. Dostupný z WWW: <www.obieg.pl/teksty/5786>. ISSN 1732–9795.

Seznam obrázků

Timo Arnall, *Robot readable world* (*Svět pohledem robota*), 2012 26, 27

William Betts, *Executives* (*Vedoucí pracovníci*), 2008 27

William Betts, *Miami Beach January 2013* (*Pláž Miami, leden 2013*) 28

Kyle F. Williams, *Bez tytułu* (*Bez názvu*) 29, 30

Jon Rafman, *Nine Eyes of Google Street View* (*Devatero očí Google Street View*), 2007 30

Jon Rafman, *Nine Eyes of Google Street View* (*Devatero očí Google Street View*), 2009 31

Jon Rafman, *Nine Eyes of Google Street View* (*Devatero očí Google Street View*), 2010 31

Thompson Harrell, *The Color Project* (*Barevný projekt*), 2013 32

Justin Blinder, *Vacated* (*Vyklizené*), 2013 33

Emilio Vavarella, *The Google Trilogy* (*Google trilogie*), 2012 34

Halley Docherty, *Classic album covers in Google Street View* (*Klasické obaly alb v Google Street View*), 2014 34

Halley Docherty, *Classic paintings of world cities meet Google Street View* (*Klasické obrazy světových měst potkávají Google Street View*), 2014 34

Výstava *Záření*, A Schulz, *Portréty žen v lidových krojích*, Kielce, 1916 r. / Aneta Grzeszykowska, *Bez titulu*, 2005 35

Výstava *Záření*, Łukasz Trzciński, *Szare paszporty* (*Šedé pasy*), 2011 / Němečtí vojáci – Druhá světová válka 36

Trevor Paglen, *Ostatnie obrazy* (*Poslední obrazy*), 2012 37

Taryn Simon, *Kolekcja obrazów* (*Sbírka obrazů*), 2013 38, 39

Aneta Grzeszykowska, *Album*, 2005 40

Jerzy Lewczyński, *Tryptyk znaleziony na strychu* (*Triptych nalezený na půdě*), 1971 41

Aneta Grzeszykowska, *Album*, 2005 42

Albom.pl, Gródek, 1950 43

Przemysław Pokrycki, *Rytuały przejścia* (*Přechodové rituály*), 2005– 44

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Borek Strzeliński*, 27.03.2011 46

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Janików*, 1.04.2012 47

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Wierzbice*, 17 11.2012 48

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Stary Górnik*, 19.02.2012 48

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Brzeg*, 13.02.2011 50

Wojciech Sienkiewicz, *ul. Oławska, Warszawa*, 20.11.2011 51

Przemysław Pokrycki, *Rytuały przejścia* (*Přechodové rituály*), 2005– 53–56

Wojciech Wilczyk, *Niewinne oko nie istnieje* (*Nevinné oko neexistuje*), 2006–2008 61, 63–66, 68

Tomasz Wiech, *Paragwaj* (*Paraguay*), 2012 71, 73, 75, 76, 78

Andrzej Kramarz, *Niewidzialne mapy* (*Neviditelné mapy*), 2014 79–81, 83, 84, 86

Anna Orłowska, *Niewidzialność – studium przypadku* (*Neviditelnost – případová studie*), 2012–2014 88–91, 93, 94

Mikołaj Długosz, *Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać* (*Tak krásné počasí, že je až škoda odjíždět*), 2006 96, 98–101

Aneta Grzeszykowska, *Bez tytułu* (*Bez názvu*), 2005–2006 102–105

Zbigniew Libera, *Robotnicy* (*Dělníci*), 2002 108

Zbigniew Libera, *Więźniowie Auschwitz po wyzwoleniu,* „Negatyw" 1945 r. 109

Zbigniew Libera, *Mieszkańcy* (*Obyvatelé*), 2002 109

Zbigniew Libera, *Nepal,* 2003 111

Zbigniew Libera, *Che. Następny kadr* (*Che. Další záběr*), 2003 111

Zbigniew Libera, *Kolarze [II] (Cyklisti (II)*), 2003 112

Zbigniew Libera, *Sen Busha* (*Bushův sen*), 2003 113

Jmenný rejstřík

Abakanowicz, Magdalena – 14
Arnall, Timo – 26–28
Atget, Eugène – 9
Atkinson, Terry – 14
Bacon, Francis – 24, 59
Baldus, Edouard – 70
Barry, Robert –16, 19
Barthes, Roland – 11, 52
Baudrillard, Jean – 105, 106
Beardsley, Monroe – 19, 20
Becher, Bernd – 52, 70, 103
Becher, Hilla – 52, 70, 103
Bedyńska, Anna – 58
Benjamin, Walter – 57
Bereżecka, Monika – 59
Betts, William – 27, 28
Blinder, Justin – 32, 33
Bojarska, Katarzyna – 69, 70
Breton André – 67
Brzeżańska, Agnieszka – 58
Bułhak, Jan – 66, 67
Bush, George W. – 112
Cage, John – 16, 20
Carroll, Noel – 16, 17, 19, 109
Cohen, Ted – 19
Czaja, Dariusz – 80, 85
Ćwieluch, Juliusz – 55
Danto, Arthur – 16
Dąbrowska, Urszula – 41
Dąbrowski, Grzegorz – 41
Delacroix, Eugene – 10
Descartes, René – 103
Dewey, John – 19
Dickie, George – 16, 17, 19
Dłubak, Zbigniew – 36, 57
Długosz, Mikołaj – 96–101, 118
Docherty, Halley – 32, 34
Domańska, Ewa – 110
Drewko, Piotr – 92
Duchamp, Marcel – 14, 16, 19, 20, 24, 26, 57, 59, 67, 99, 101
Evans, Walker – 70
Foks, Dariusz – 110
Gaut, Berys – 15
Gennep, Arnold van – 54, 60
Gierałtowski, Krzysztof – 96, 97
Giraud, Jean – 9
Gombrowicz, Witold – 80
Gorczyca, Łukasz – 101
Grierson, John – 9
Grosenick, Uta – 107
Grospierre, Mikołaj – 58
Grygiel, Marek – 57, 58
Grzeszykowska, Aneta – 35, 40, 41, 42, 58, 102–107, 116, 118
Harrell, Thompson – 32
Iseminger, Gary – 19
Janicka, Elżbieta – 62, 63, 69, 70
Jarecka, Dorota – 98
Jarniewicz, Jerzy – 110
Jurecki, Krzysztof – 41, 63, 66–68, 70
Judd, Donald – 14, 21, 60

Kamiński, Łukasz – 97
Kertész, Adré – 9
Kivy, Peter – 19
Konopka, Bogdan – 67
Krajewska, Zuzanna – 58
Kramarz, Andrzej – 58, 79–87, 118
Kucharska, Jolanta B. – 8
Lech, Andrzej J. – 66
Leśniak, Kamila – 9, 10
Levinson, Jerrold – 17, 18
Lewczyński, Jerzy – 41, 99, 100
Libera, Zbigniew – 7, 59, 69, 106, 107, 108–114, 116, 118
Lisok, Marta – 89, 92
Lumièrovi bratři (August Marie Louis, Louis Jean) – 9
Łodzińska, Weronika – 58
Malewicz, Kazimierz – 67
Malinowski, Jerzy – 96
Matravers, Derek – 17
Mazur, Adam – 57, 58, 66–68, 70, 97, 101, 106, 107
Mazur, Franciszek – 58
Michałowska, Marianna – 9, 61
Miękus, Krzysztof – 97
Milach, Rafał – 58
Miller, Maria – 8
Mykicka, Ewelina – 105, 106
Nowicki, Wojciech – 35
Omulecki, Igor – 58
Orłowska, Anna – 88–95, 116, 118
Paglen, Trevor – 36, 37
Parr, Martin – 99, 101
Pierce, Charles Sanders – 9, 10
Pijarski, Krzysztof – 58
Pokrycki, Przemysław – 44, 45, 53–60, 77, 117, 118
Pospěch, Tomáš – 9
Przybylski, Igor – 58
Pustoła, Konrad – 58
Rafman, Jon – 29, 30, 31
Redisz, Monika – 59
Robakowski, Józef – 36
Rodczenko, Aleksander – 67
Rogiński, Szymon – 58
Ronduda, Łukasz – 74, 101
Rorschach, Hermann – 72
Rouille, André – 7, 10–12, 22, 24, 25, 46, 59, 74, 77, 104, 106, 117, 118
Ruff, Thomas – 103, 105–107
Rydet, Zofia – 54, 60
Sadoul, Georges – 9
Salzmann, August – 104
Saulcy, Caignart de – 104
Schallcross, Bożena – 69, 70
Scheller, Max – 69
Seelig, Thomas – 107
Shelley, James – 19
Sienkiewicz, Wojciech – 46–52, 117, 118
Sikora, Sławomir – 9
Simon, Taryn – 38, 39
Siostrzonek, Jiří – 9
Smaga, Jan – 58
Sobieraj, Tomasz – 8
Solomon-Godeau, Abigail – 9

Soulages, François – 103, 104
Stecker, Robert – 17
Stępnikowska, Aleksandra – 62
Stieglitz, Alfred – 24
Strand, Clare – 36
Stryker, Roy – 70
Surowiec, Leszek – 96
Štreit, Jindřich – 9
Świdziński, Jan – 14
Świetlik, Andrzej – 96, 97
Śwircz, Jakub – 88, 89, 92
Tatarkiewicz, Władysław – 13
Tomaszczuk, Zbigniew – 9, 40
Vachon, John – 70
Vavarella, Emilio – 32, 34
Warhol, Andy – 24, 59
Webb, Todd – 70
Wiech, Tomasz – 71–78, 116, 117, 118
Wideryński, Mariusz – 96
Wilczyk, Wojciech – 58, 61–70, 116, 117, 118
Williams, Kyle F. – 29, 30
Wittgenstein Ludwig – 13
Wornbard, Małgorzata – 8
Zawada, Albert – 58
Zawadzki, Wojciech – 66
Zemach, Eddy – 20
Zieliński, Krzysztof – 58, 67
Zjeżdżałka, Ireneusz – 58