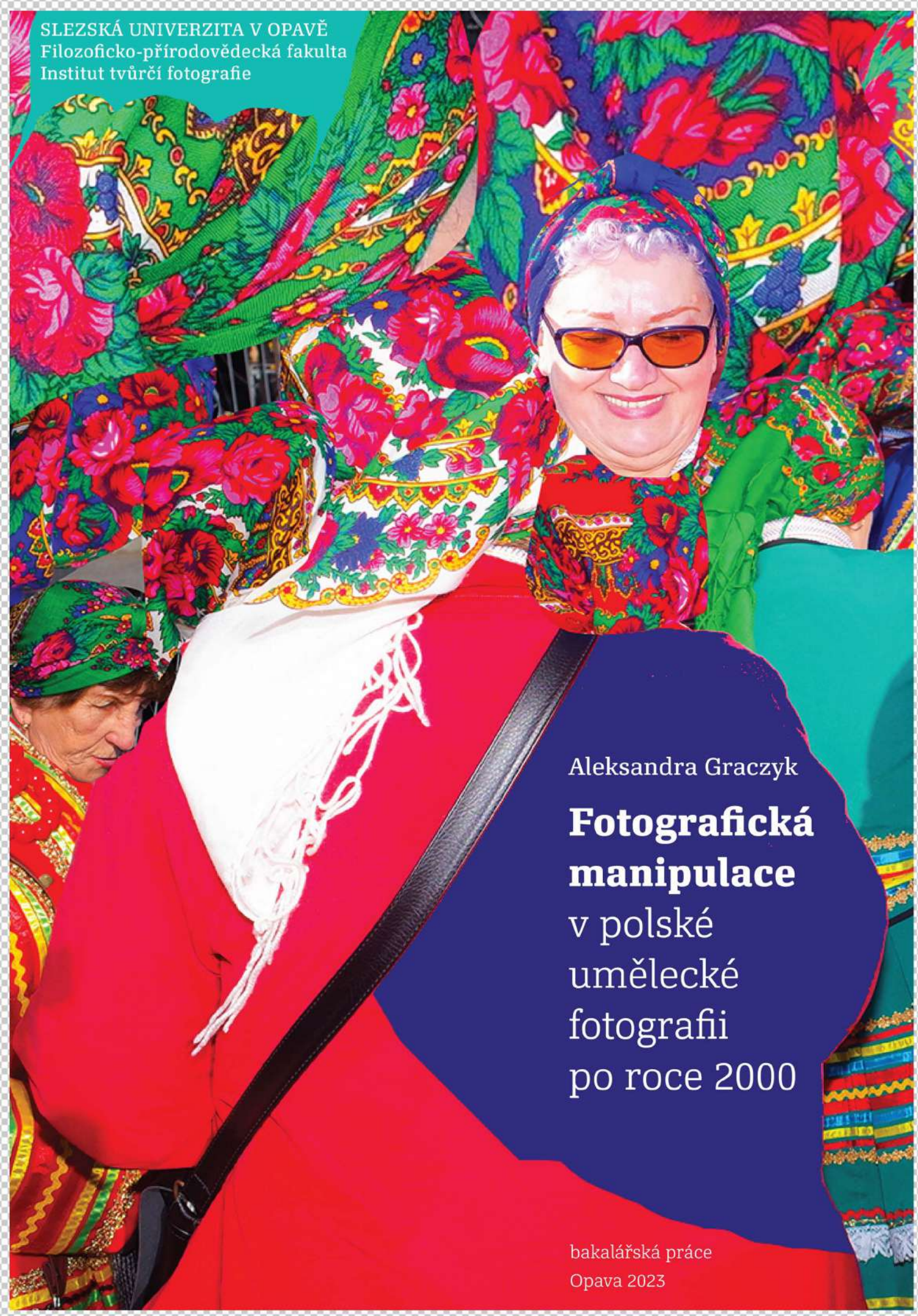
SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie



Aleksandra Graczyk

Fotografická manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000

bakalářská práce

Opava 2023

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

Aleksandra Graczyk

Fotografická manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000

Photo manipulation in Polish fine art photography after 2000

Teoretická bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch Ph.D.
Oponent: Mgr. MgA. Arkadiusz Gola Ph.D.

SLEZSKÁ
UNIVERZITA
V OPAVĚ

Opava 2023

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: Bc. Mgr. Aleksandra Irena Graczyk

UČO: 47686

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Fotografická manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000

Téma práce anglicky: T: Photo manipulation in Polish fine art photography after 2000

Zadání: Cílem práce je zasadit fenomén fotografické manipulace do obecného kontextu dokumentární fotografie a následně představit hlavní osobnosti a tendence v manipulované polské umělecké fotografii po roce 2000. V druhé části práce rozlišuji dvě základní tendence v používání manipulace: estetickou a epistemickou, a blíže se věnuji tvorbě čtyř autorů: Zbigniewa Libery, Anety Grzeszykowské, Weroniky Gęsické a Agnieszky Sejud.

Literatura:
ARASZKIEWICZ, Agata, Karolina ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Adam MAZUR, Caryl SWIFT a Aneta GRZESZYKOWSKA, 2017. Aneta Grzeszykowska: Halina & Frankenstein. Sopot: Panstwowa Galeria Sztuki. ISBN 978-83-8040-036-8.
FINEMAN, Mia, 2012. Faking it: manipulated photography before Photoshop. New York: NewHaven: Metropolitan Museum of Art; Distributed by Yale University Press. ISBN 978-1-58839-473-6.
LÁB, Filip, 2021. Postdigitální fotografie. První vydání. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-4760-9.
LIBERA, Zbigniew a Jan TRZUPEK, 2020. Zbigniew Libera: najnowsza antykoncepcja fotografii dokumentalnej. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Wspolczesnej „Elektrownia" w Radomiu. ISBN 978-83-62140-54-1.
STRAUSS, David Levi, 2020. Photography and belief. New York: David Zwirner Gallery. ekphrasis. ISBN 978-1-64423-047-3.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Datum zadání práce: 19. 5. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt

Cílem práce je zasadit fenomén fotografické manipulace do obecného kontextu dokumentární fotografie a následně představit hlavní osobnosti a tendence v manipulované polské umělecké fotografii po roce 2000. První část práce se zaměřuje na historické pozadí manipulace a její význam v kontextu dokumentární fotografie. Ve druhé části se věnuji současné polské umělecké fotografické scéně. Rozlišuji dvě základní tendence v používání manipulace: estetickou a epistemickou, a blíže se věnuji tvorbě čtyř autorů: Zbigniewa Libery, Anety Grzeszykowské, Weroniky Gęsické a Agnieszky Sejud.

Klíčová slova

umělecká fotografie, dokument, výpočetní fotografie, polská fotografie, manipulace, počítačové zpracování, retuš, koláž, fotomontáž, postprodukce, Photoshop

Abstract

The aim of the following thesis is to place the phenomenon of manipulated photography in a broader documentary context and to present the main personalities and tendencies in manipulated Polish fine art photography after the year 2000. The first part of the thesis focuses on the historical background of manipulation as well as its importance in the context of documentary photography. In the second part I move onto the contemporary Polish art photography scene. I introduce a distinction between two primary tendencies in the use of manipulation: aesthetic and epistemic, and take a closer look at the work of four artists: Zbigniew Libera, Aneta Grzeszykowska, Weronika Gęsicka and Agnieszka Sejud.

Keywords

fine art photography, documentary photography, computational photography, Polish photography, manipulation, digital processing, retouch, collage, photomontage, post-production, Photoshop

Prohlášení

Prohlášuji, že jsem práci vypracovala samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlasím, aby tato bakalářská práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské Univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového musea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Poděkování

Děkuji docentovi Mgr. MgA. Tomášovi Pospěchovi Ph.D za neobyčejně přesné poznámky, bez kterých by tato práce v této podobně vůbec nevznikla. Paulině Kaucz za neocenitelnou redakční práci a podporu v mnoha směrech. Karolovi Jadachovi za zpracování grafického projektu a Milanovi Biegońovi za překlad. Děkuji také umělcům: Weronice Gęsické, Anetě Grzeszykowské a Agnieszce Sejud za inspirující rozhovory a Zbigniewovi Liberovi za trpělivost během naší emailové komunikace.

V Opavě, 31. července 2023

Aleksandra Graczyk, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

OBSAH

Úvod

Nedodržené sliby 8

Část I: Dokumentární souvislosti

Kapitola I

Falešné relikvie

1.1. Bojiště 12

1.2 Historie víry 15

1.3 První podezřelí 16

1.4. Doba předphotoshopová 21

1.5. Doba postdigitální 24

Kapitola II

Palec Kočující matky

2.1. Prostě silnější snímek 27

2.2. Výjimečně přirozený efekt 29

2.3. Pracovník pracuje více 36

2.4. Pravdivější pravda 41

2.5. Malá atomová válka 43

2.6. Malá lež pro dobré účely 52

Část II: Manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000

Kapitola III

Estetický směr

3.1 Od Sibiře k Cyberii 62

3.2 Fotokompozice 67

3.3 Slepovánky 72

3.4 Punková energie, měšťanský sentiment 78

Kapitola IV
Epistemický směr
4.1 Photoshopoví performéři. 84
4.2 Věci nevídané, zdvojené portréty. 87
4.3 Operace v prostoru 95
4.4 K postfotografii 101

Kapitola V
Tragédie i fraška. Manipulace Zbigniewa Libery
5.1 Světy možné 106
5.2 Metamédia a metahistorie 113

Kapitola VI
Cvičení z neexistence. Manipulace Anety Grzeszykowské
6.1. Skryté 117
6.2. Vymazávání 121
6.3 Artist gaze 131
6.4 Nejistota 136
6.5 Neznalost 139

Kapitola VII
Vychýlení z rovnováhy. Manipulace Weroniky Gęsické
7.1. Stopy 144
7.2. Předměty denního užitku 151

Kapitola VIII
Patoshop. Manipulace Agnieszky Sejud
8.1. Země nedodělků 154
8.2. Frustrace a extáze 159

Závěr
Paradox lháře 166

Literatura 170
Internetové zdroje 174
Jmenný rejstřík 182

Úvod

Fotografie jsou složité a fascinující především s ohledem na to, jakým způsobem jim věříme. Tato víra nevyniká z předmětu fotografie. Vychází z podmětu, od nás samých[1].

David Levi Strauss

Nedodržené sliby

Nechat se napálit snímkem je zvláštní druh pocitu – často nepřiměřeně brutální v poměru k napáchaným škodám. Svou silou a hořkosladkou pachutí připomíná spíše mladistvé zklamání láskou než pozdější druhy rozčarování, ty méně naivní, ale také méně zásadní. A přece jako osoby dospělé a s určitými zkušenostmi se stále tvrdohlavě necháváme oklamat – často se stejným nadšením a stejně fatálními následky.

Je vůbec možné se vymanit z tohoto nekonečného kruhu poblouznění a rozčarování? Jako nejjednodušší řešení se jeví volba cynického postoje a zřeknutí se víry (v lásku, ve fotografii). S takovým řešením by toto téma bylo rychle uzavřené, ale tato obranná reakce je také intelektuálně příliš jednoduchá. Vyhýbá se podstatě problému. Rozbití vztahu fotografie se skutečností sice zmírní bolest, ale nedává odpověď na otázku: „Proč to vlastně bolelo?“ V případě jiných uměleckých a technických výtvorů žádná podobná očekávání nemáme, náš výrok o pravdivosti se tak odkládá. Pokud prohlásíme, že malířství nebo technologie lže, je to jako kdybychom neřekli nic, ale pokud řekneme, že klame fotografie, to už něco znamená. Jde o něco, co obsahuje výčitky? Tíhu nedodrženého slibu? Něco nevypovězeného, nějaké: „ale vždycky to tak nebylo, že by lhala“, nebo snad: „ale lhát by přece neměla“. V každém případě něco, co vyžaduje rozvinutí nebo mnohem podrobnější prozkoumání zdroje této deklarace, než celkově triviálních závěrů, které z ní plynou. Tváři v tvář prohlášení, že fotografie lže, podobně jako v případě zjištění, že láska neexistuje, se pohled posluchače přesune spíše směrem k osobě,

1 STRAUSS, David Levi, 2020. Photography and belief. New York: David Zwirner Gallery. ekphrasis. ISBN 978-1-64423-047-3, str.: 66.

která tvrzení pronesla a rány, kterou se pravděpodobně snaží skrýt, než směrem samotného hlasování o nedůvěře. Tak jakoby údajným výchozím stavem naší kultury byla stále prostoduchá víra v jedno i druhé (v lásku i ve fotografii), která, až po svém zrazení, může uvolnit místo rezignaci. Navíc nejde o moc příjemnou rezignaci.

Jinými slovy: i přes všechny dostupné údaje stále zůstáváme zarputile romantičtí. Nějaká podivná fascinace nás neustále tlačí ke stejné porážce. Jsme připraveni uvěřit fotografii a stejně vytrvale se nechat napálit, jako jsme připraveni uvěřit lásce – „ještě jednou a zas ještě jednou“ [2]. Tvrdohlavě si opakujeme „Fotografie lže“– ale věříme jí stále dál.

V této práci se budu věnovat tomu, jak se pojmy manipulace, pravda a lež, iluze a skutečnost spolu prolínají v dějinách fotografie, ale zároveň i v paralelně se rozvíjející historii vnímání „technického obrazu“. Jakým způsobem s pomocí snímků klameme ostatní – a jak sami sebe? Jak s použitím estetiky pravdy můžeme uvádět v omyl a jak s použitím klamu se přiblížit samotné podstatě věcí? Technologické proměny podmiňující existenci fotografie probíhají příliš rychle, abychom mohli na jejich základě předpovídat dalekosáhlé prognózy, proto mnoho z výše zmíněných otázek zůstane bez jednoznačných odpovědí. O to podstatnější je pak jejich pokládání.

V první části práce budu popisovat manipulaci v širších souvislostech: historických i současných metod zpracování a standardů dokumentární fotografie. V první kapitole budu analyzovat fenomén víry ve fotografii v souvislosti víry v církevní vyobrazení zpracovaná Davidem Levi-Straussem. Následně, s využitím závěrů Mii Fineman a Filipa Lába se zamyslím nad tím, jak se tato víra v průběhu let až do dneška změnila, jaký vliv na fotografii měla digitální revoluce a jaký vliv měl rozvoj technologie výpočetní fotografie. Průvodním tématem druhé kapitoly bude dokument – budu analyzovat, které formy zpracování snímků uznáváme jako „přípustné“ (a proč tyto ano, a jiné nikoli), jak si s definicí manipulace pora-

2 „Have enough courage to trust love one more time and always one more time” – bonmot neznámého autora, který je chybně připisován Mayi Angelou. tato slova se neobjevila v žádné její básni ani písni vystoupení, což jim ale nebrání po léta fungovat jako její autentický citát zdobící hrnky a motivační plakáty.

dily média a představím také nejzajímavější příklady historických a současných manipulací v oblasti dokumentární fotografie. Zvláštní pozornost budu věnovat ikonickému portrétu *Kočující matka* Dorothey Lange.

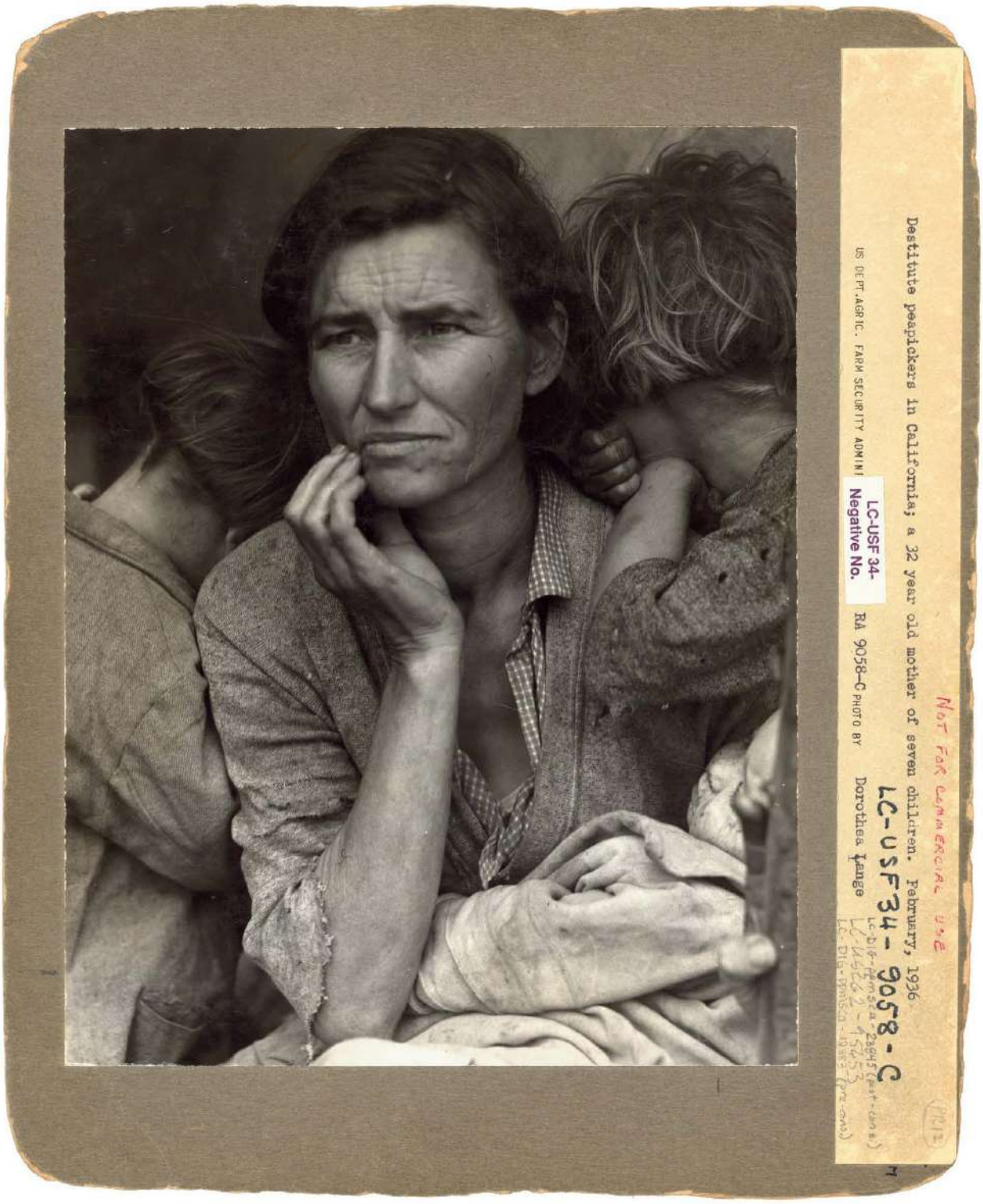
V druhé části práce budu tyto poznatky přenášet na půdu současné polské umělecké fotografie. Ve třetí a čtvrté kapitole se budu podrobněji věnovat dvěma základním směrům ve fotografické manipulaci, kterými jsou směr estetický a epistemický. Ostatní čtyři kapitoly jsou studiemi příkladů – čtyř významných osobnosti polské umělecké scény posledních dvaceti let, které různými způsoby učinily fotografickou manipulaci jedním z hlavních témat své tvorby: Zbigniewa Libery, Anety Grzeszykowské, Weroniky Gęsické a Agnieszky Sejud. V závěru práce krátce popisuji fenomén „paradoxu lháře" – metafory pro specifickou taktiku manipulace používané v umělecké tvorbě. Zamýšlím se také na tím, jaké výzvy a perspektivy stojí před dalším zkoumáním pravdy a lží ve fotografii.

Informace týkající se technik retuše a reality v postprodukční branži jsem do značné míry získala z vlastních profesních zkušeností – v letech 2016–2020 jsem se zabývala profesionálním retušováním, ze začátku pro archivy a později pro reklamu a módu. Od roku 2020 se věnuji digitální rekonstrukci filmových materiálů.

Fragmenty práce věnované Agnieszce Sejud, Anetě Grzeszykowské a Weronice Gęsické se opírají o rozhovory, které jsem s těmito umělkyněmi provedla na konci roku 2022 a na počátku roku 2023.

ČÁST II

Dokumentární souvislosti



Kapitola I
Falešné relikvie

Dokonce i běžné povědomí o fotografii nám umožňuje předpokládat, že manipulace je její integrální částí[3].

Martha Rosler

Naše intelektuální uznání pro nové technologie falešnosti nakonec nemusí být ve shodě s naší emocionální, či přímo fyziologickou reakcí na snímky, které pořád vypadají stejně reálně jako fotografie a jen díky této iluzi jsou tak působivé. Právě tyto zbytky realizmu ve fotografii, jejíž dojem autentičnosti je pravidelně falšován, ji činí tak působivou[4].

Julian Stallabrass

1.1. Bojiště

Náš vztah k fotografii bude v sobě nutně obsahovat vnitřní rozpor, protože samotný status snímků (nutno podotknout že takových, jaké jsme doposud znali) zůstává dvojaký a neurčitý. Fotografie ve světovém řádu mají své speciální místo: někde mezi napodobeninami a výmysly. S ohledem na způsob, jakým jsou vytvářeny, neříkají nikdy celou pravdu, ale nikdy ani úplně nelžou.

Z pohledu teorie obrazu není snadné ohledně ontologického a sémantického statusu fotografie najít jednoznačnou shodu. Zdánlivě však existuje obecný konsenzus týkající se jedné problematiky: s postupem času a díky technologickému rozvoji se vazby spojující skutečnost s jejím finálním obrazem stále více uvolňují.

3 ROSLER, Martha, 2006. Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations. In: Decoys and disruptions: selected writings, 1975–2001. Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press, October books. ISBN 978-0-262-68158-2, str.: 262.

4 STALLABRASS, Julian, 1996. Gargantua: manufactured mass culture. London; New York: Verso. ISBN 978-1-85984-036-8, str.: 35.

V současné již postdigitální[5] realitě fotografie vylepšované různými aplikacemi, mají tyto vazby už v podstatě jen charakter doplňkové volby.

Mohlo by se zdát, že z pohledu produkce a manipulace s fotografickým obrazem jsme se ocitli ve výjimečném okamžiku. Technické nástroje „ohýbání pravdy" dosáhly v dosavadní moderní historii nejvyšší možné úrovně demokratizace, a to jak z pohledu svého rozšíření, tak i přímo absurdní snadnosti obsluhy. Dosud ještě nikdy nebyl svět tak podrobně fotografovaný, a to nejen lidmi a pro potřeby člověka, ale i samotnými přístroji a pro potřeby jiných přístrojů.[6] Nakonec i v případě tradiční fotografie, čili lidské, se role člověka změnila. Také osoba fotografa, která byla kdysi středem celého tvůrčího procesu a s ním souvisejících rozhodnutí, se dnes s trochou nadsázky stále více omezuje na pouhou funkci „živého stativu"[7] pro jeho fotoaparáty. Nejdůležitější však je, že stojíme před vzrůstající záplavou obrázků vypadajících přesně jako zaznamenané snímky, ale které jsou vygenerovány algoritmicky, bez jakékoli spojitosti s reálným světem. Přestože byl nástup této vlny předpovídán již několik desetiletí – nejdříve jako myšlenkový experiment na hranici postmoderní filozofie[8] a vědecké fantazie, později už vnímané stále vážněji[9] – nám nijak nepomohlo se na její tichý nástup intelektuálně a emocionálně připravit, ani si uvědomit její faktické důsledky.

Všechno tak spěje do výjimečně napjaté situace. Spíše než vzrušení v okamžiku před výbuchem revoluce však připomíná krajinu po bitvě a průvodní mučivý neklid, domáhající se závěrů a shrnutí, bilanci zisků a ztrát, či instrukci k přežití v novém světovém uspořádání. Naše zastaralé návyky z 20. století nás však ještě stále brání před uvědoměním si rozsahu změn, ke kterým v oblasti zobrazování

---

5 Vide: LÁB, Filip, 2022. Postdigitální fotografie. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-4760-9.

6 Vide: ZYLINSKA, Joanna, 2017. Nonhuman photography. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. ISBN 978-0-262-03702-0.

7 LÁB, Filip, 2022, op. cit., str.: 111.

8 Vide: BAUDRILLARD, Jean, 2005. Symulakry i symulacja. Přel. Sławomir KRÓLAK. Warszawa: Wydawnictwo Sic! ISBN 83-88807-79-X.

9 Vide: RITCHIN, Fred, 1990. In our own image: the coming revolution in photography: how computer technology is changing our view of the world. New York: Aperture. Writers and artists on photography. ISBN 978-0-89381-398-7.

došlo. Dokonce ani samotný marketingový obal současného fotografického průmyslu, od designu fotoaparátů, přes sezónní módní trendy digitálních úprav včetně umělého zestarnutí snímků, maskování a manipulace retro filtry[10], až po veselé automatické fotostánky na svatbách a firemních večírcích, se stále snaží udržovat sentimentální obraz světa, ve kterém snímky již několik desítek let vznikají stále stejným způsobem. V technologii, kterou jsme vytvořili, a kterou ještě stále máme v rukou, je něco natolik zarážejícího, že se ji rozpačitě pokoušíme neutralizovat a tím ji násilně vrátit do některé z předchozích fází rozvoje.

Pokud jsou technické nástroje manipulace vždy o půl kroku před nástroji verifikace, pak se naše nespolehlivá lidská percepce povleče na konci tohoto poznávacího procesu. Právě tomu vděčíme za magickou moc, se kterou na nás fotografie stále působí. Není vyloučeno, že v určitém okamžiku úroveň pochybnosti vůči Flusserovským „technickým obrázům“[11] dosáhne kritické úrovně a víra zmizí navždy. Naše reakce jsou však stále ovlivňovány určitou na ně navazující vzpomínkou na skutečnost. A pokud snímky (a obrazy, které je připomínají) budou doprovázet alespoň částečný předpoklad pravdivosti, potud bude náš vztah k fotografii dialektický, dynamický a nakonec i fascinující.

Neobyčejně zajímavé také je, že k faktické manipulaci může dojít jedině v situaci domnělé pravdy. Lež opustí neškodný svět literární fikce a stane se lží teprve tehdy, když bude existovat reálná šance, že jí někdo uvěří. Naše víra v obraz již není tak horoucí jako kdysi, ale stále ještě doutná. Fotografie, ležící na pomezí mezi původním založením na pravdivosti a nejasnou budoucí podobou bez reálné předlohy, unášená různými směry a podléhající proměnám, je dnes klíčovým médiem především pro konceptuální umění. Médium opět „nové“ a opět v avantgardním rozvoji, opět neskutečné, neznámé a potenciálně i nebezpečné.

---

10 Nathan Jurgenson tvrdí, že móda polaroidových filtrů v prvních měsících popularity aplikace Instagram a Hipstamatic byla pokusem přidat snímkům z mobilních telefonů, a tím i naším prožitkům, které byly jejich prostřednictvím zachyceny, určité znamení výjimečnosti a „autenticity“, ale podle mého názoru nejde o příliš přesnou diagnózu. V případě tak náhlých a zásadních technologických a společenských změn (na jejichž průniku je i mobilní fotografie) bude nostalgie nejčastěji reakcí na úlek. Vide: JURGENSON, Nathan, 2019. The social photo: on photography and social media. London New York: Verso Books. ISBN 978-1-78873-091-4.

11 Vide: FLUSSER, Vilém, 2000. Towards a philosophy of photography. London: Reaktion Books. ISBN 978-1-86189-076-4.

1.2. Historie víry

Během téměř dvou století existence fotografie může proces postupné ztráty magičnosti jejího obrazů připomínat cestu, kterou si evropská kultura již jednou prošla. Řeč je o osudech náboženských vyobrazení, která byla v prvních stoletích křesťanství považována za spontánní a nezprostředkovaná. Dnes v nich větší hloubku skutečnosti, vnímanou navíc spíše jako symbol než faktický odraz božství, vidí pouze osoby věřící. Rané fotografické obrazy aspirovaly také na status *Acheiropoietosů*, čili ikon, které jsou přímým odrazem božské postavy (Mandilion, šátek svaté Veroniky, později Turínské plátno nebo vyobrazení Panny Marie Gaudalupské). V prvních letech existence nového média byly fotografie často popisovány jako díla samotného božího světla, nebo přírody[12], postosvícenských protějšků božské instance. Snímky, podobně jako kdysi ikony, měly být spontánním zjevením skutečnosti, něčím mnohem pravdivějším než nejdokonalejší výsledek lidské práce, tedy obrazy, které vznikly bez zásahu člověka, samorodou pravdou.

Fenomén „víry ve fotografii“ v dějinách média a teoretické myšlenky, které ji doprovázejí, dnes analyzuje básník a akademik David Levi Strauss[13]. Víru a její sesterskou formu, čili lásku podle Leviho Strausse charakterizuje základní předpoklad, se kterým přistupujeme nejen ke snímkům, ale i ke všem věcem, které bychom chtěli, aby byly pravdivé. Levi Strauss v souvislosti s podobností mezi fotografií a acheirepoetickou ikonou uvádí kontroverzní výzkum jihoafrického vědce Nicholase Allena, který se od konce 80. let zabýval původem Turínského plátna. Podle Allenovy hypotézy je tento renesanční artefakt nejstarším dochovaným produktem fotografické techniky. Jde o velmi kontroverzní teorii[14], která však není úplně nepravděpodobná, protože všechny optické a chemické vynálezy potřebné k vytvoření a zvěčnění fotografického obrazu byly známy již o 300–600 let dří-

12 Vide: TALBOT, William Henry Fox, 2011. The pencil of nature. [Reprint der Ausg., London, 1844] Chicago, Ill. London: KWS Publ. ISBN 978-0-9817736-6-7.

13 STRAUSS, David Levi, 2020, op. cit.

14 WARE, Mike, 1997. On proto-photography and the Shroud of Turin. History of Photography [online]. 21(4), 261–269. ISSN 0308-7298, 2150-7295. Dostupné z: 10.1080/03087298.1997.10443848

ve[15]. Přijetí této hypotézy znamenalo radikální přehodnocení dosavadních dějin fotografie, což se samo o sobě jeví jako významná událost. Z pohledu této práce by však byl zajímavější jiný úkaz. Především by to znamenalo, že již historicky první dochovaná fotografie byla manipulací a na dodatek manipulací výjimečně těžkého kalibru. Mluvíme zde nejen o primární politické moci, čili církevním státě v době renesance, ale také o prvotřídní lži: uměle vytvořeném důkazu o existenci boha. Allenův výzkum můžeme číst anekdoticky. Dokonce i kdyby byl přibarvovaný, představuje dobrou ilustraci toho, co se pokouším dokázat. Jako povedené fotomontáže, mají i určité známky pravděpodobnosti – které chybí konspiračním teoriím z vědecko-fantastických knih Cliva Princeho a Lynn Pickett. Ve svých dílech, opírajících se do značné míry o teorii Nicholase Allena, jdou již rozhodně dál a tvrdí, že hlavním vykonavatelem církevní mystifikace a prvním fotografem v dějinách byl sám Leonardo da Vinci[16].

1.3. První podezřelí

Mohlo by se zdát, že zatím nic neohrožuje přibližné datum narození fotografie: 1822–1839[17]. Co se týče označení první fotomanipulace jde již o složitější případ, protože samotný pojem manipulace je velice široký. Snímek Hipollyta Bayarda z roku 1840, který je ve známých dílech často označován za „první manipulovanou fotografii"[18], je skutečně velice raným příkladem inscenované fotografie, přestože může být i prvním příkladem fotografie mužského aktu, ale z pohledu manipulace

15 Ibidem.

16 PICKNETT, Lynn a Clive PRINCE, 1994. Turin Shroud: in whose image? The shocking truth unveiled. London: Bloomsbury. ISBN 978-0-7475-1740-5 – vydaná ve stejném roce ve Spojených státech s mnohem barvitějším názvem Turin Shroud: In Whose Image? The truth behind the centuries-long conspiracy of silence.

17 V roce 1822 vytvořil Nicéphore Niépce první heliografii a v roce 1839 byly současně v Paříži i Londýně představeny vynálezy daguerrotypie a negativního „fotogenického kreslení" nazvaného později jako kalotypie nebo talbotypie, vide: ROSENBLUM, Naomi, 2005. Historia fotografii światowej. Přel. Inez Baturo. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Baturo. ISBN 83-910302-8-8.

18 Anon., 2022. Hippolyte Bayard [online]. [vid. 2023-02-27]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Hippolyte_Bayard&oldid=21972293

tady jde spíše o aktuálně chápanou emocionální manipulaci než technický zásah do obsahu snímku. Inscenovaný *Autoportrét utonulého* (jiný název: *Sbohem krutý světe*), na kterém se autor snímku vtěluje do polonahé postavy sebevraha, vznikl v reakci na objev daguerrotypie ohlášený v roce 1839. Snímek byl na rubu doplněn překvapujícím popisem: „Toto tělo patří H. Bayardovi, vynálezci procesu, který právě vidíte. Pokud vím, tento neúnavný experimentátor byl tři roky zaměstnán svým vynálezem (...) Vláda, která tolik dala panu Daguerrovi, řekla, že nemůže nic



Hippolyte Bayard, *L'Autoportrait en noyé (Autoportrét utopence)*, 1840.

udělat pro pana Bayarda, a ten nešťastník se utopil... Ach ta rozmanitost lidského života! Byl v márnici několik dní, nikdo jej nepoznal, ani si na něho neuplatňoval nárok. Dámy a pánové, měli byste raději poodstoupit aby nebyl raněn váš čich, jelikož – jak můžete vidět – tvář i ruce džentlmena již začínají zahnívat"[19]. (Dřívější – nebo alespoň stejně staré Bayardovy úspěchy zůstaly na tomto poli bez povšimnutí.)

19 Ibidem.

Mnoho zdrojů[20] jako první fotomontáž mylně uvádí snímek Abrahama Lincolna připisovaný Thomasovi Hicksovi, na níž byla hlava prezidenta spojena s tělem jeho politického protivníka, Johna C. Calhouna. Podobizna vznikla v 60. letech 19. století, čili v době, kdy již technika fotomontáže byla běžně používána. Samotný obrázek je navíc rytinou a nikoli fotografickým snímkem jako takovým. Postava i pozadí pocházejí z dřevorytu z roku 1852 od A. H. Ritchieho, který zachycuje Calhouna, přičemž Lincolnova tvář byla převzata z fotografie Matthewa Bradyho, dlouholetého portrétisty amerického prezidenta.





Alexander Hay *Ritchie, John C. Calhoun*, 1852. / Thomas Hicks, *Abraham Lincoln*, cca 1860.

20 Vide: Wikipedia, heslo: Photograph manipulation [online]. [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Photograph_manipulation&oldid=1145019736
SHARMA, Jitendra a SHARMA Rohita, 2017. Analysis of Key Photo Manipulation Cases and their Impact on Photography. [online] [vid. 2023-03-17]. Dostupné z: http://iisjoa.org/sites/default/files/iisjoa/2017/PDF/11.%20Jitendra%20Sharma%20&%20Rohita%20Sharma.pdf
Anon., 2022. The First Fake Photograph: Abraham Lincoln's Head on John Calhoun's Body, ca. 1860s [online]. [vid. 2023-04-12]. Dostupné z: https://www.vintag.es/2022/02/lincoln-calhoun-composite.html

Nakonec i sám Brady často využíval retuš i inscenaci[21] a secesní materiály, které během války severu proti jihu nashromáždil, následně zdědil Levin Cobin Handy, kterému posloužily v roce 1902 k vytvoření slavné fotomontáže generála Ulysse-sea Granta na koni s bitevním polem na pozadí. Každý ze tří prvků snímků – generálova hlava, tělo sedící na koni a bitva v pozadí – pocházejí z jiného negativu. Jiné známé podoby politických představitelů, u kterých bylo také rozhodnuto skutečnosti trochu pomoci, je mezi jinými portrét Mussoliniho na koni[22] (ze kterého byl odstraněn pomocník držící uzdu), existuje také mnoho Stalinových snímků,



Levin Cobin Handy, *General Ulysses Grant at City Point*, 1902 (montáž ze tří fotografií Mathewa Bradyho).

21 WATERS, Michael, 2017, The Great Lengths Taken to Make Abraham Lincoln Look Good in Portraits. Atlas Obscura[online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: http://www.atlasobscura.com/articles/abraham-lincoln-photos-edited

22 Vide: Anon., 2022. List of photograph manipulation incidents [online]. [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_photograph_manipulation_incidents&oldid=1111942595

z nichž postupně mizeli jeho jednotliví spolupracovníci[23], až po čtyři oficiální portréty Mao Ce-Tunga z období 1950–1964, které byly s nebývalou obratností od základu modifikovány jeho dvorním retušérem Chenem Shilinem[24]. Manipulace v politické propagandě je samostatným, dobře zpracovaným tématem, kterému se však zde nebudeme podrobněji věnovat.

Zpátky k boji o vavříny prvenství manipulace – doposud nejlepším kandidátem na titul první fyzicky manipulované fotografie bude již zmiňovaný snímek z roku 1846, vytvořený na Maltě Calvertem Richardem Jonesem[25], o kterém psala badatelka Mia Fineman. Záběr zachycuje klasickou scénu, na které jsou čtyři spolu hovořící mniši v tmavých hábitech na pozadí světlého nebe. Celkové provedení zvětšeniny nevyvolává žádné podezření. Až při kontrole negativu je možné objevit vyretušovanou postavu pátého mnicha, která nešťastně vyčnívá za zády ostatních postav a tím kazí pohlednicovou kompozici celé skupinky. Důvod tohoto zásahu je pravděpodobně právě „pohlednicový", tedy komerční – v dopise, který Fineman zmiňovala, píše Jones Henrymu Fox Talbotovi o narůstající popularitě Malty mezi turisty lačných po památkách a sugeruje, že by produkce pohlednic mohla být dobrou podnikatelskou příležitostí (s Talbotem v podobě investora). Ať



Calvert Richard Jones, Capuchin Friars, *Valetta, Malta*, 1846. Papírový negativ a zvětšenina.

23 FINEMAN, Mia, 2012. Faking it: manipulated photography before Photoshop. New York : New Haven: Metropolitan Museum of Art ; Distributed by Yale University Press. ISBN 978-1-58839-473-6, str. 89-91.

24 Anon., 2008. Mao portrait story: Image is everything [online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://www.chinadaily.com.cn/china/2008-01/08/content_6376460.htm

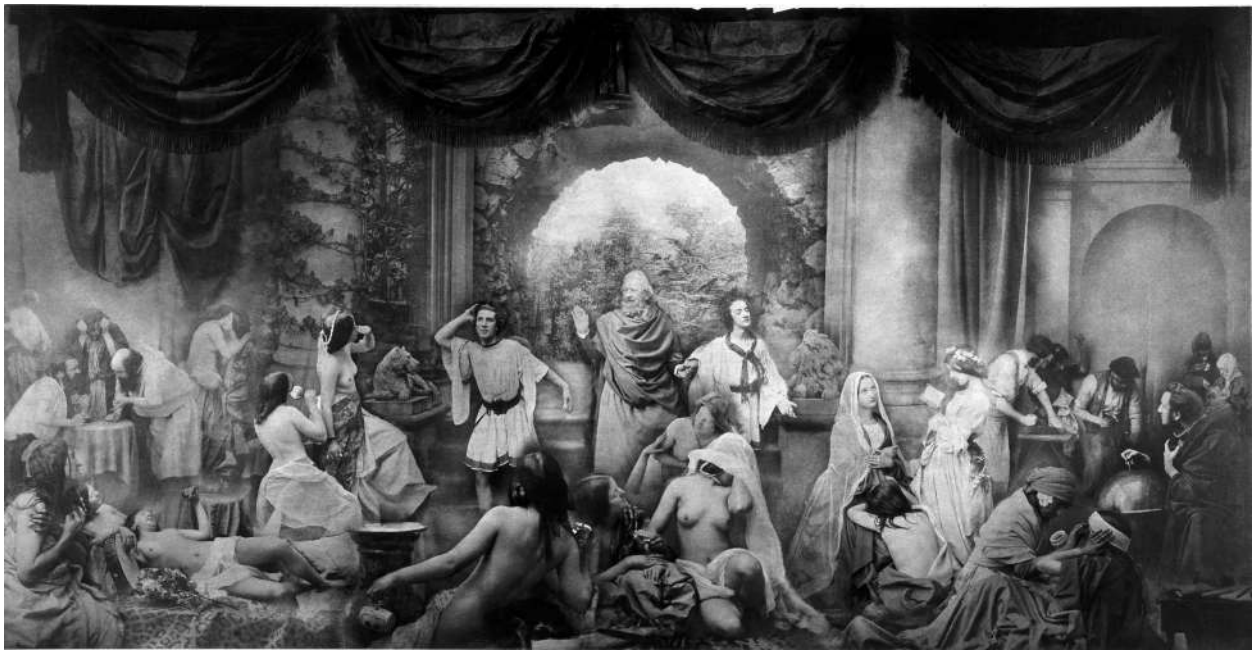
25 FINEMAN, Mia, 2012, op. cit., str. 3–4.

tak, či onak, Fineman zjišťuje, že „snímek vytvořený několik let po vynalezení média fotografie představuje první magické zmizení v dějinách fotografie“[26].

1.4. Doba předphotoshopová

Bez ohledu na to, který obrázek označíme jako první snímek, a který snímek bude první fotografickou manipulací, se musíme smířit s faktem, že dějiny fotografie jsou zároveň dějinami ohýbání pravdy pro vlastní cíle. Neznamená to však, že se manipulace odehrávala v celých dějinách tohoto média stejně intenzívně, ani že se reakce odběratelů na ně neměnily.

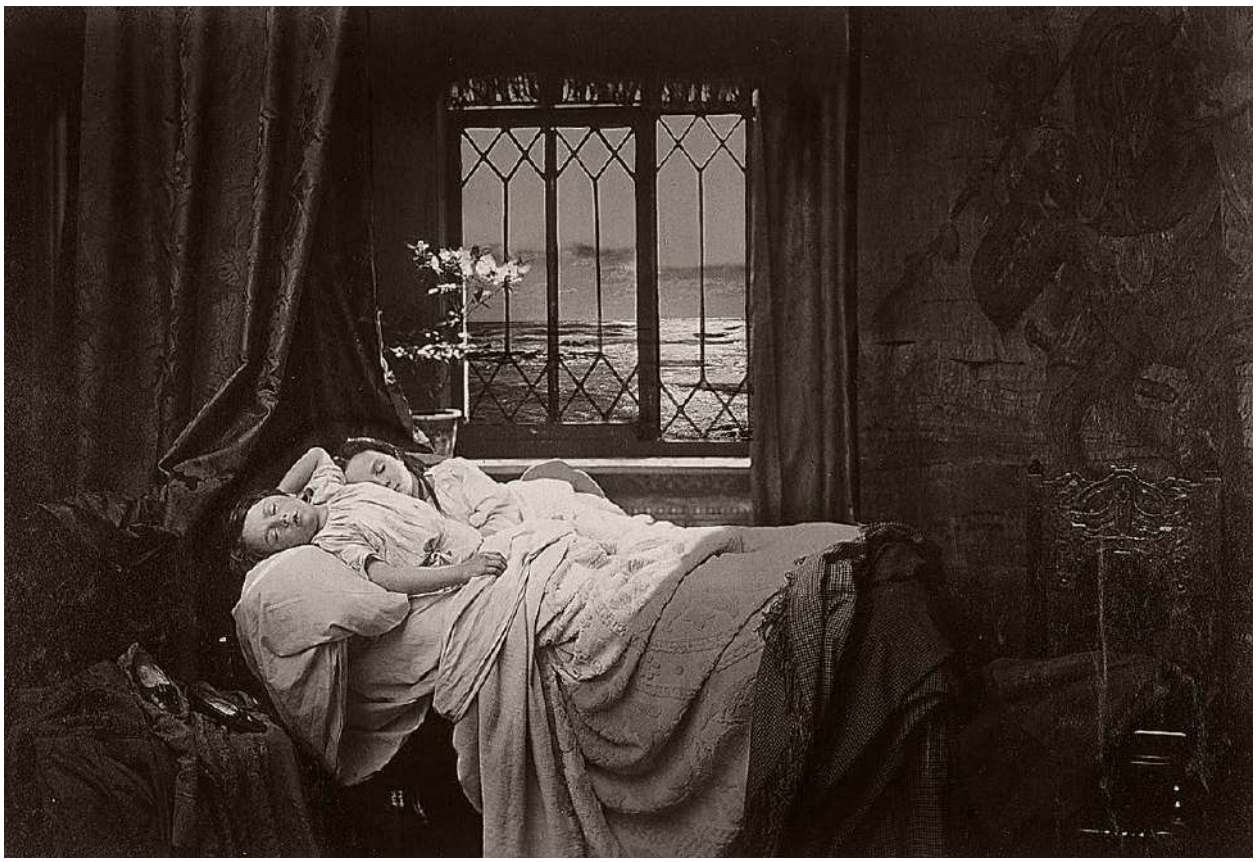
Ve své monografii věnované předdigitálním formám retuše a fotografické manipulace definuje Fineman čtyři fáze evoluce kulturního vnímání fotografie[27]. První etapou je od roku 1839 do 50. let 19. století probíhající fáze pozitivistické víry v bezprostřednost média, která byla popisována v předchozí kapitole. Druhou etapou je období narůstajícího povědomí o tvůrčí povaze fotografie a fascinace jejím iluzionistickým potenciálem. Podle badatelky tato fáze trvala od 60. let až do přelomu



Oscar Gustave Rejlander, *Two Ways of Life*, 1857.

26 Ibidem, str.: 4.

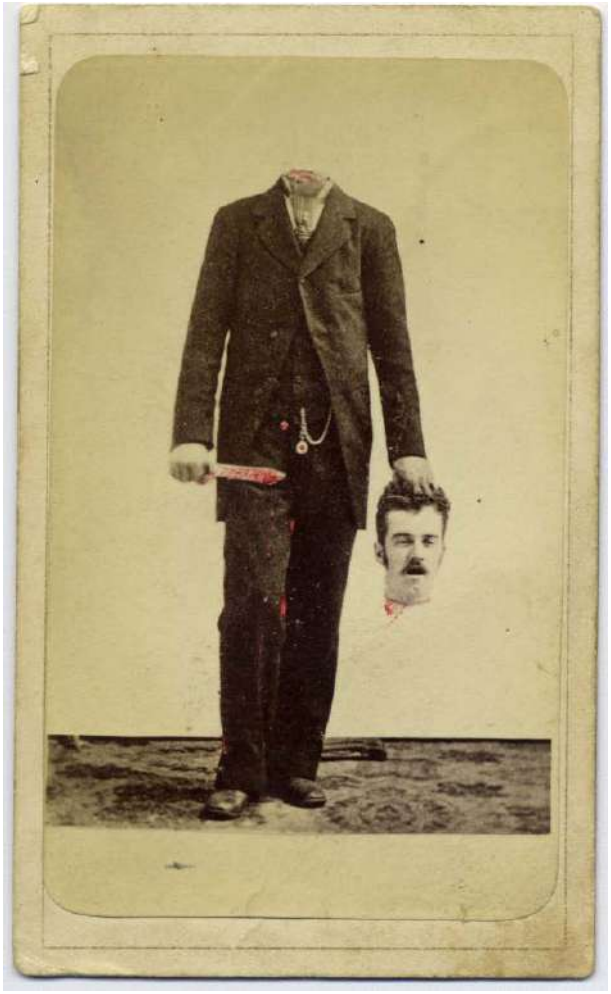
27 Ibidem, str.: 19.



Henry Peach Robinson, *Sleep*, 1867

19. a 20. století. Jednalo se zároveň o období, ve kterém byla fotografie vnímána spíše jako technická novinka a bojovala o uznání své pozice ve světě umění. S ranou formou fotomontáže tzv. *combination printing* začali v oblasti umělecké fotografie úspěšně pracovat Oscar Gustave Rejlander a Henry Peach Robinson, oba autoři vznešených inscenovaných kompozic (tato technika byla původně praktikována především v krajinářské fotografii a snímcích architektury). V rozvíjející se doméně komerční fotografie, obzvláště portrétní, tato tendence přinesla ovoce v podobě záplavy úžasných mystifikací – záběrů postav uzavřených v láhvích, nesoucích vlastní hlavu v podpaží nebo živě diskutujících s vlastním dvojníkem. Jejich popularitu Fineman spojuje s módním trendem různých iluzí a spiritistických seancí panujícím v 19. století. Na konci století pak řadu technik produkce a postprodukce, jejichž úkolem bylo zdůraznit subjektivní prvek „fotografie jako umění“ vyvinuli piktorialisté.





Neznámý autor, *Man juggling his own head, cca 1880.* / Neznámý autor, *Trick photo, decapitated man with bloody knife, holding his head,* cca 1875.

Na počátku 20. století začala převažovat opačná tendence, která se měla udržet až do 70. let. V důsledku osamostatnění se fotoreportáže a sociálního dokumentu jako zvláštní formy výpovědi a novinářských norem, které je doprovázely, nastala etapa obnovené víry v objektivní charakter média fotografie. Z estetiky dokumentu obrněného přísnými formálními a morálními pravidly, čerpala i umělecká fotografie tohoto období, na čele s představiteli nové věcnosti v Evropě a americkou skupinou f/64. Nezanedbatelný vliv na expanzi myšlenky čisté fotografie měla v roce 1937 vydaná kniha Beaumonta Newhalla[28], *Dějiny fotografie*, která na mnoho desetiletí dominovala v historicko-fotografické naraci a tím samým měla i zásadní vliv na identitu média v jeho klasické fázi.

28 NEWHALL, Beaumont, 1982 [1937]. The history of photography: from 1839 to the present. New York : Boston: Museum of Modern Art ; Distributed by New York Graphic Society Books. ISBN 978-0-87070-380-5.

Až teprve od 60. let narůstající vliv postmodernistických myšlenek a bouřlivý rozvoj digitálních technologií v 70. a 80. letech nadobro ukončily období krátkého příměří mezi fotografií a skutečností. V roce 1987 bratři Thomas a John Knollové začali pracovat na programu s pracovním názvem Display, sloužícím především při grafických úpravách obrazu. Program, který následně zakoupila firma Adobe, se začal prodávat na počátku roku 1990 pod názvem Photoshop 1.0.

1.5. Doba postdigitální

Zmiňované dílo Fineman bylo vydáno jako katalog doprovázející výstavu *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop.* Výstava, jejíž kurátorkou byla právě Fineman, byla poprvé veřejnosti prezentována v newyorském Metropolitním muzeu umění v roce 2012[29]. Přestože od vydání katalogu uplynulo již více než desetiletí, je text Fineman stále nejlépe vystihující historickou monografií popisující taje fotografické manipulace. Neznamená to však, že je nestranná. Jak text, tak i samotný výběr obrázků mají zdůrazňovat neustávající zájem o tendence k manipulacím ve fotografii. Na první pohled se od raných dob (nešťastný vyretušovaný pátý mnich na Jonesově fotografii), až po současnost (k velké nevůli firmy Adobe[30] proniká do slovníků pejorativní sloveso „photoshopovat"), změnilo úplně všechno, ale v podstatě jen málo – konstatuje autorka. Je příznačné, že hlavním strategickým partnerem a sponzorem výstavy byla právě firma Adobe, které nepochybně šlo na ruku vylepšení jména svého vlajkového produktu. Rutinně démonizovaný program Photoshop tím byl zařazen do pokračování prastaré ušlechtilé tradice úpravy snímků a ohýbání pravdy.

Z perspektivy více než deseti let je také jasně vidět, k jak hlubokým změnám v oblasti technologií vůbec došlo. Diagnóza společenské situace, kterou sice Fineman vykresluje velmi obecně (její kniha se nakonec týká především historického

29 Anon., [b.r.]. Faking It. The Metropolitan Museum of Art [online] [vid. 2023-03-16]. Dostupné z: https://www3.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/faking-it

30 KASTRENAKES, Jacob, 2020. How photoshop became a verb. The Verge [online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://www.theverge.com/2020/2/19/21143794/photoshop-30th-anniversary-adobe-verb-origin-story

jevu), již vyžaduje řadu zásadních doplnění. Hlavní osou revoluce, podobně jako u většiny badatelů, je podle Fineman přechod z analogových nosičů na digitální, kdy další stádia fotografického rozvoje pouze navazují na tuto základní změnu. Mobilní fotografie se v textu objevuje několikrát, pojem výpočetní fotografie se objevuje pouze jednou na konci a o modelování 3D a umělé inteligenci chybí zmínka úplně. Mohlo by se zdát, že pozornost badatelů přilákají především právě tyto hlavní oblasti rozvoje vizuálních technologií posledního desetiletí, než široce komentovaný digitální průlom.

Tuto problematiku ve své knize *Postdigitální fotografie* z roku 2022 popisuje český teoretik Filip Láb[31], který píše, že digitální revoluce byla v případě fotografie ve skutečnosti značně méně přelomová než změny, ke kterým mělo teprve dojít, a které již nebyly tak hlasité a oslavované, ale v souvislostí s fotografickým obrazem – opravdu revoluční. Samotné převedení signálu z analogového na digitální nemělo ze začátku na ontologický status fotografie vůbec žádný vliv. Snímky stažené přímo z klasické digitální zrcadlovky nejsou vzdálenější od skutečnosti než ty, které vznikají pomocí jejího analogového protějšku. Jeden z nich sice musí být podroben dalšímu mnohem méně nákladnému zpracování, ale není to ještě okolnost zasahující do základních vztahů mezi zachycením obrazu a skutečností, ke které dochází v okamžiku zmáčknutí spouště. Láb jako okamžik komplikující status tohoto spojení označuje až teprve fakt, kdy na scénu vstoupí algoritmy pracující na pozadí, mimo naše zorné pole a často i mimo naše vědomí. Můžeme si také dovolit tvrdit, že prorocká Flusserovská vize – přístroje jako „černé skřínky", do jejíhož vnitřku nemáme žádný přístup, a která samostatně pracuje na realizaci svého „programu" prostřednictvím lhostejné mechanické kombinatoriky vybírající z dostupných možností, s fotografem jako nezúčastněným vykonavatelem[32] tohoto úkolu – získala reálnou podobu až v posledním desetiletí. „Fotografie jsou dnes utvářeny způsobem radikálně odlišným od konceptů, které fungovaly ještě v prvním desetiletí existence digitální fotografie." [33] – píše Láb, který dále uvádí:

31 LÁB, Filip, 2022, op. cit.

32 FLUSSER, Vilém, 2000, op. cit.

33 LÁB, Filip, 2022, op. cit., str.: 10.

„Nacházíme se ve třetí etapě vývoje fotografického média. Po relativně stabilním, dlouhém období analogové fotografie a překotném přechodovém období kolem nástupu digitální fotografie jsme se ocitli v éře algoritmické fotografie. Éře, jejíž nástup nemá přesné hranice, éře, o které vlastně ani nevíme, že nastala, a která zároveň znamená obrovský posun v atributech a funkcích fotografického obrazu, v mnohém diametrálně odlišných oproti předchozímu stavu.“ [34]

34 Ibidem, str.: 17.

Kapitola II
Palec Kočující matky

Všechno co je jisté, se rozpouští v PR[35].
Mark Fisher

2.1. Prostě silnější snímek

Dokument je snad poslední baštou, ve které se klasické standarty fotografické pravdy dlouhodobě udržují ve své nezměněné formě. Jak můžeme vidět, bude v tomto ohledu poetika dokumentární fotografie a reportáže obzvláště cenná pro různé druhy subverzivní umělecké činnosti. Umění klamu má smysl pouze v případě, že se někdo nechá nachytat.

Jak definovat fotografickou lež? Obecná definice manipulace, kterou Fineman používá, zní: „Hlavní kritérium (...) je následující: finální obraz není identický s tím, co fotoaparát ‚viděl' v okamžiku expozice negativu."[36] Nejde sice o nejlepší definici pro potřeby této práce, ale může posloužit jako dobrý výchozí bod.

Povšimněme si například, že se jak v současném digitálním dokumentu, tak i v klasickém analogovém, fotografovaném na film, dopouštíme celé řady úprav. Proč jsou jedny z nich dovoleny a jiné nejsou? Můžeme argumentovat, že akceptované techniky ve většině případů pouze vylepšují fotografovu vizi a jednoduše mu umožňují získat „silnější snímek". Avšak správným použitím těch stejných technik můžeme význam obrazu i diametrálně změnit. K těm zpravidla méně agresivním změnám můžeme zařadit obecnou úpravu barev, kontrastu a expozice (které budeme souborně nazývat *gradingem*). Potenciálně mnohem agresivnější pak budou práce s výřezem, korekce vinětace a lokálního ztmavení nebo zesvětlení

35 FISHER, Mark, 2009. Capitalist realism: is there no alternative? Winchester, UK Washington, USA: Zero Books. ISBN 978-1-84694-317-1, str.: 39.

36 FINEMAN, Mia, 2012, op. cit., str.: 9.

obrazu (*dodge & burn*). Můžeme se domnívat, že pravidla toho, co je dovolené a co zakázané, se do značné míry opírají o historickou dostupnost těchto technik. Všechny výše zmíněné operace, které v dnešní době považujeme za přípustné, byly uživatelsky zvládnutelné v temné komoře i bez zvláštních retušérských zkušeností. Operace na mnohem odbornější úrovni, jako například retuš, kombinovaná expozice (*combination printing,* dnes: digitální *compositing)*, různé formy přidávání, odstraňování a přesouvání částí snímků, byly sice často proveditelné, ale natolik pracné, že to přirozeně omezovalo jejich oblíbenost. Můžeme tedy polemizovat o přístupu Fineman, která považuje fenomén fotografické manipulace jako historický axiom. Mohlo by se zdát, že určitého kritického bodu týkajícího se výměny množství za kvalitu však bylo přece jen dosaženo, a že k tomu došlo během posledních dvou dekád. Snímky byly upravovány od nepaměti, ale technická náročnost – a tím i nákladnost – většinou držely úroveň úprav pevně na uzdě.

Dnes bude paradoxně větší cit a znalosti vyžadovat vytvoření dobrého *gradingu* než pokročilých retušérských operací, které jsou stále více automatizovány. V případě tradiční fotografie již samotné užití konkrétního filmového materiálu v kombinaci s objektivem a nastavením fotoaparátu do značné míry určovalo výsledný vzhled snímků. Menší tolerance chyby způsobovala, že vše muselo být vyobrazené, tedy v určitém smyslu hotové již na etapě návrhu. Současný digitální RAW soubor bude teprve polotovarem, plochým a barevně nijakým záznamem, který je často doprovázen velkým počtem téměř identických variant, ze kterých teprve po procesu výběru a postprodukce vznikne konečný snímek. Stále více kreativních rozhodnutí se tak přesouvá na stále pozdější etapy práce. Zmáčknutí závěrky je jen málo podstatnou etapou celého procesu, dokonce i výběr „rozhodujícího okamžiku" často následuje až po něm. Jak uvádí Láb, v případě mobilní fotografie začíná přístroj zachycovat obraz již v okamžiku spuštění aplikace, takže dlouho před faktickým okamžikem vzniku snímku[37]. Můžeme mít také podezření, že v budoucnosti se to stane standardem i u tzv. profesionálních fotoaparátů, které jsou z trhu stále více vytlačovány smartfony.

37 LÁB, Filip, 2022, op. cit, str. 108-111.

Nové možnosti, které digitální způsob práce umožňuje, jsou pro osoby profesně se zabývající fotografií v jistém smyslu požehnáním, protože téměř vylučují riziko, že se „snímek nepodaří". Můžeme v nich ale také spatřovat i určité prokletí. Prudký technologický rozvoj radikálně urychlil proces produkce a úpravy snímků. Velké množství získaného obrazového materiálu, který je nutné prohlédnout a katalogizovat, spolu s narůstajícím množstvím dostupných možností, a s tím souvisejících nezbytných rozhodnutí, nejen zvětšují rozsah práce nesouvisející se samotným fotografováním, ale nezřídka rozhodovací proces úplně paralyzují. Je příjemné občas pracovat z domu – ale s tím, jak se praktická fotografie, podobně jako mnoho jiných profesí, stále častěji mění na pouhé klikání před monitorem, psaní emailů a administraci dat, namísto bytí mezi lidmi ve světě, ztrácí se i určité základní charisma onoho povolání. Analogová nostalgie mívá v profesionální fotografii utilitární význam – jako forma útěku před noční můrou nekonečných možností. Někdy je snazší přesvědčit klienta k realizaci zakázky na filmu, se všemi z toho vyplývajícími omezeními a náklady, než muset později vybírat ze stovek snímků a několika desítek variant jejich *gradingu*.

2.2. Výjimečně přirozený efekt

Spolu se zjednodušením mechanismů digitálních úprav snímku roste význam stále přesnější definice standardů reportážní fotografie. Organizátoři soutěže World Press Photo pravidelně aktualizují podrobné definice a příklady toho, co bude podle nich uznáváno za manipulaci. Od účastníků soutěže je vyžadováno poskytnutí náhledu na nezpracované soubory ve formátu RAW. Je přísně zakázána jakákoli montáž, přidávání nebo přemísťování části snímků, jako i drastické lokální změny barevnosti. V případě silného *gradingu* nebo umělého zrna – je rozhodnutí na porotě. V roce 2015 bylo téměř 22% snímků, které se probojovaly před porotu posledního kola, diskvalifikována za narušení některého z pokynů souvisejícího s úpravami. Po této a celé řadě předchozích[38] kontroverzních situací

38 Vide: LAURENT, Olivier, 2013. World Press Photo controversy: Objectivity, manipulation and the search for truth. 1854 Photography [online] [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://www.1854.photography/2013/05/world-press-photo-controversy-objectivity-manipulation-and-the-search-for-truth/

souvisejících s manipulací soutěžních fotografií, se organizátoři události neúspěšně pokusili změřit své síly s novou realitou a prohlásili, že pracují na vytvoření paralelní soutěže věnované „kreativní dokumentární fotografii", ve které budou umožněny všechny metody produkce i postprodukce. Koncepce „kreativního dokumentu" se setkala s chladným přijetím[39] a zprávy o tomto záměru brzy utichly. Avšak v roce 2022 byla do hlavní soutěže zavedená nová kategorie „Open Format"[40], v rámci které byla omezení týkající se manipulace zrušena.

Pravidla novinářské cti v souvislosti se snímky podobným způsobem jako v případě World Press Photo popisuje i deník *New York Times*[41]. Příručka obsahující pravidla je pravidelně aktualizována s cílem přizpůsobit platné formulace neustále se měnící realitě produkce aktuálních zpráv. Při srovnání různých verzí této příručky můžeme získat zajímavý obrázek o změnách v obecné definici fotografie, tedy toho, čím je a k jakému účelu může sloužit. Verze z roku 2003 například uvádí scénáře a druhy výpovědi, ve kterých jsou úpravy snímku povoleny, přičemž tyto úpravy zahrnují koláže, montáže, portréty, ilustrace módy nebo interiéry budov, fantastické inscenované situace a různé demonstrace užití nástroje"[42] Aktuální verze používá pouze pojem „fotografická ilustrace" jako označení pro jinou než důkazní roli formy fungování snímku. Je zajímavé, že ve srovnání s verzí pravidel před 20 léty, jsou z této kategorie vyloučeny portréty a zátiší. Část citovaná dále je však celých dvacet let stejná: „Fotografie na naších stránkách, jejichž úkolem je zachytit skutečnost, musí být v každém ohledu autentické. Žádné

DONADIO, Rachel, 2015. World Press Photo Revokes Prize - The New York Times [online] [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2015/03/05/arts/design/world-press-photo-revokes-prize.html
MURABAYASHI, Allen, 2017. Why Does Controversy Follow World Press Photo? PetaPixel [online] [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://petapixel.com/2017/03/08/controversy-follow-world-press-photo/

39 MURABAYASHI, Allen, 2016. The Perils of „Creative Documentary Photography". PhotoShelter Blog [online] [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://blog.photoshelter.com/2016/10/the-perils-of-creative-documentary-photography/

40 Open Format nahradil multimediální kategorii Digital Storytelling, který existovala od roku 2011, vide: Anon., [b.r.]. History | World Press Photo [online] [vid. 2023-03-17]. Dostupné z: https://www.worldpressphoto.org/contest/2021/digital-storytelling-contest/history

41 Anon., 2018. Ethical Journalism. The New York Times [online]. [vid. 2023-03-17]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: https://www.nytimes.com/editorial-standards/ethical-journalism.html

42 BERSAK, Daniel R., 2006. Ethics in photojournalism: past, present, and future [online]. Cambridge, Massachusetts. Massachusetts Institute of Technology. Dostupné z: http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/39148

osoby ani objekty nesmí být na zachycené scéně přidány, přemístěny, obráceny, deformovány nebo odstraněny (s výjimkou již přijaté praxe výřezu s cílem zbavit se vnějších částí snímku). Úpravy barevnosti nebo šedé škály musí být omezeny na minimální a pouze nebytné pro čitelné a precizní reprodukce, analogické pro techniky *burning* a *dodging*, které byly akceptovány při práci v temné komoře. Snímky reportážních aktualit nesmí být inscenovány“[43].

Rozdělení metod digitálního zpracování na povolené a nepovolené zákroky nám někdy může připadat nekompromisní. Láb uvádí příklad ukrajinského fotografa Stepana Rudika, jehož soutěžní snímek byl v roce 2010 vyloučen ze soutěže World Press Photo[44]. V jeho případě šlo o výřez z většího snímku. Použití výřezu je běžná praxe, ale v tomto případě představoval výřez pouze okolo 15% původního snímku ve formátu RAW. Fragment snímku následně prošel převedením do stupně šedi, zesílením kontrastu a doplněním silné vinětace. Tyto úpravy způsobily, že finální snímek byl blíže formulaci fotografické ilustrace než reportážní fotografie jako takové. Důvodem diskvalifikace však nebyly výše zmíněné zákroky, ale fakt, že se Rudik rozhodl dodatečně pomocí retuše odstranit malý element obrazu – celkové kompozici překážející kousek boty.

Rozhodování o tom, který ze zákroků by měl být uznán jako interpretace, a který jako manipulace, bude záviset na změnách, kterými procházejí samotné technické možnosti úprav. Pravidla, podle nichž fotografickou činnost kategorizujeme, se budou muset přizpůsobovat reakcím na konkrétní užití a zneužití nových technologií a jako výsledek toho, jak chápeme jejich fungování. Uvedeme příklad: intuitivní pravidlo, že na dokumentárních snímcích „nesmíme pohnout s pixely“ [45] není příliš užitečná. Pokud vezmeme v úvahu čtvercový tvar pixelu, jsou všechny pixely „vyměněny“ při každém otočení snímku o hodnotu jinou než násobek pravého úhlu. Ve srovnání s fyzickým světem je rotace obrazu v digitálním prostředí překvapivě netriviálním matematickým procesem, během kterého jsou originální

43 Ibidem.

44 Ibidem, str. 86-88.

45 CROSBIE, Jack, 2016. Don’t Move the Fucking Pixels. Inverse [online] [vid. 2023-03-20]. Dostupné z: https://www.inverse.com/article/17168-steve-mccurry-s-photoshop-fail-e-don-t-move-the-fucking-pixels



Stepan Rudik, snímek ze série *Street fighting, Kijev, Ukrajina*, 2009. Porovnání soutěžní verze a originálu.

pixely nahrazeny novými – to znamená takovými, jejichž hodnoty byly vypočítány znova pomocí interpolace[46].

Podobné je to i v případě snímků vytvořených smartfonem, kde pokročilé algoritmy a strojové učení musí nahrazovat nedostatky samotného přístroje. Tyto snímky tak budou blíže počítačově generované grafice než klasické fotografii. Musíme je proto nazývat snímky, grafikami nebo manipulacemi? Jednání soutěžní komise tedy ještě neskončilo[47].

Vraťme se ještě jednou k podmínkám soutěže deníku *New York Times*: „Úpravy barevnosti nebo šedé škály musí být omezeny na minimální a pouze nebytné pro čitelné a precizní reprodukce, analogické pro techniky *burning* a *dodging*, které

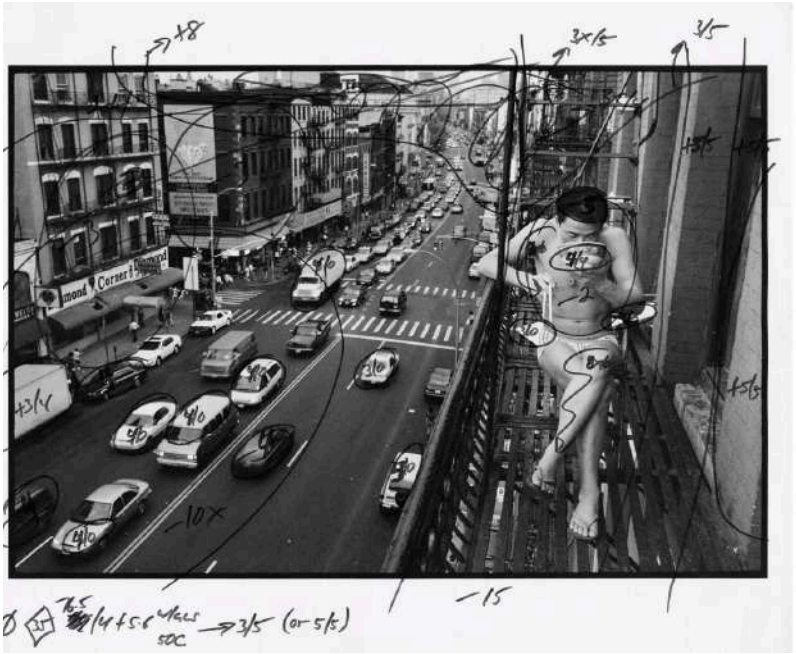
46 Anon., 2023. Interpolacja (grafika komputerowa) [online]. [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: https://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Interpolacja_(grafika_komputerowa)&oldid=69513205

47 JOHNSON, Allison, 2023. Samsung's Moon photos are fake — but so is a lot of mobile photography. The Verge [online] [vid. 2023-03-23]. Dostupné z: https://www.theverge.com/2023/3/14/23640006/samsung-s23-moon-photo-controversy-space-zoom-computational-photography

byly akceptovány při práci v temné komoře". Uvedená „technika *burning* a *dodging*", běžně známá pouze jako *dodge & burn* je neobyčejně zajímavým případem. Jde o metodu zpracování, jejíž – velmi jednoduchý – princip fungování se od doby analogové příliš nezměnil. Avšak rozsah možností jejich použití vzrostl tak extrémně, že již nemůžeme mluvit o neutrálním zákroku.

Dodge & *burn* je technikou lokálního zesvětlení nebo ztmavení zvětšeniny, která byla ve svém klasickém podání používaná s cílem napravit chyby expozice, získat důležité prvky v obraze a odvrátit pozornost od těch méně důležitých[48]. Kromě zdůraznění atmosféry a dojmu větší hloubky, nebo správné reprodukce snímku, existuje ještě jedna operace, kterou je možné provést s využitím pouhé manipulace se světly a stíny. Operace již mnohem podezřelejší, konkrétně vyhlazení povrchu.





Chien-Chi Chang, *New York, USA*, 1998 a Burt Glinn, *Andy Warhol, Edie Sedgwick and Chuck Wein, New York*, 1965 – poznámky tiskaře spolupracujícího s agenturou Magnum Pabla Iniria týkající se stupně expozice jednotlivých částí zvětšeniny.

V rámci digitální postprodukce se *dodge & burn* považuje za příklad tzv. nedestruktivní retuše. Znamená to, že na rozdíl od někdy zaměnitelně používané techniky *frequency separation* není narušena struktura snímku: nic není přidáno, nic odstraněno. Jako za starých dobrých časů se pracuje pouze s místním ze-

48 MATTHEWS, Katherine Oktober, 2015. Interview with Pablo Inirio. oktoberNIGHT [online]. [vid. 2023-03-18]. Dostupné z: https://oktobernight.com/2015/01/interview-pablo-inirio/

světlením a ztmavením části obrázku. *Dodge* & *burn* není nástrojem jako takovým, spíše obecným principem činnosti, který jen v samotném Photoshopu může být použit nejméně čtyřmi různými způsoby. Od sebe se liší rozsahem možností, ale jejich logika zůstává stejná, jako před stoletím. Největší změnou je preciznost



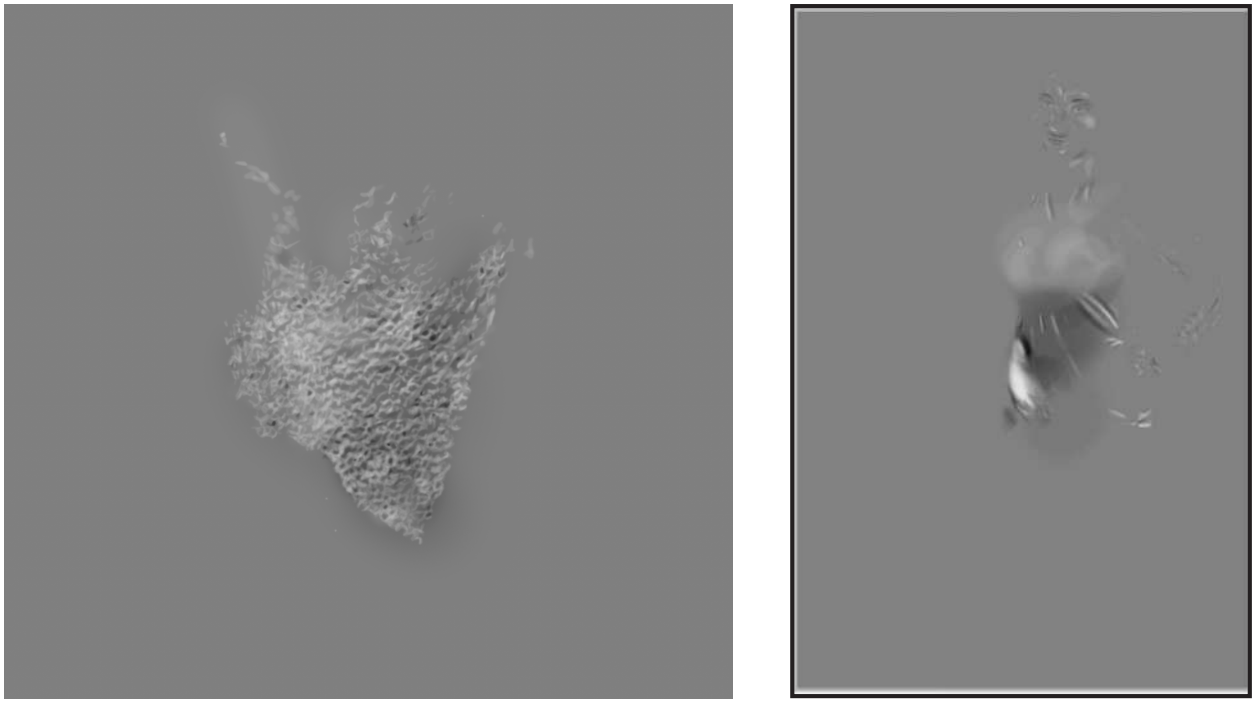
Příklady užití techniky *dodge & burn* k vytvoření textur a vyhlazení povrchu (soukromý archiv autorky).

techniky – ale díky ní, se ve svém důsledku změnilo všechno. To, čeho bylo možné pod zvětšovákem dosáhnout pouze ve velkém detailu, je v grafickém programu možné provést v libovolném rozsahu a pokud je to nutné, i na úrovni jednotlivých pixelů. Díky radikálnímu nárůstu preciznosti začal *dodge* & *burn* přebírat část funkcí, které byly kdysi rezervovány pro manuální retuše negativu a zvětšenin pomocí tužky, barev a aerografu. Co se stane, když s obrovskou přesností zesvětlíme malý podélný záhyb v kůži a ztmavíme přilehlé vypouklé plochy? Odpověď: „odstraníme vrásku“, zároveň ji však neodstraníme.

Nová algoritmická řešení pravděpodobně brzy změní metody práce, ale dosud je s použitím grafického tabletu manuálně používáná *dodge* & *burn* stále nejoblíbenější profesionální technikou retuše kůže. Technikou, která vyžaduje průpravu

a je poměrně časově náročná, ale poskytuje neobyčejně přirozený výsledek. Především je však díky ní možné odstranit vrásky, zahustit vlasy nebo zeštíhlit tělo v míře značně překračující tvůrčí interpretaci snímku, kterou bylo možné dosáhnout v temné komoře a zároveň zachovat auru analogové ušlechtilosti. Nakonec co jiného znamená fotografie, pokud ne právě – kresbu světlem?

Můžeme argumentovat, že *dodge* & *burn* je technikou povolenou v rámci určité setrvačnosti, protože byla dovolena v dobách rozkvětu klasické dokumentární fotografie. Potenciál manipulace obsažený v této metodě byl v minulosti držen pod kontrolou díky přirozeným omezením: tonální rozsah fotografického materiálu, počet pokusů a chyb, které jsme si mohli dovolit a především preciznost provedených změn. Dnes, kdy tato omezení zmizela, se změnil i rozsah tohoto jevu – a ten nakonec změnil i něco v jeho podstatě.

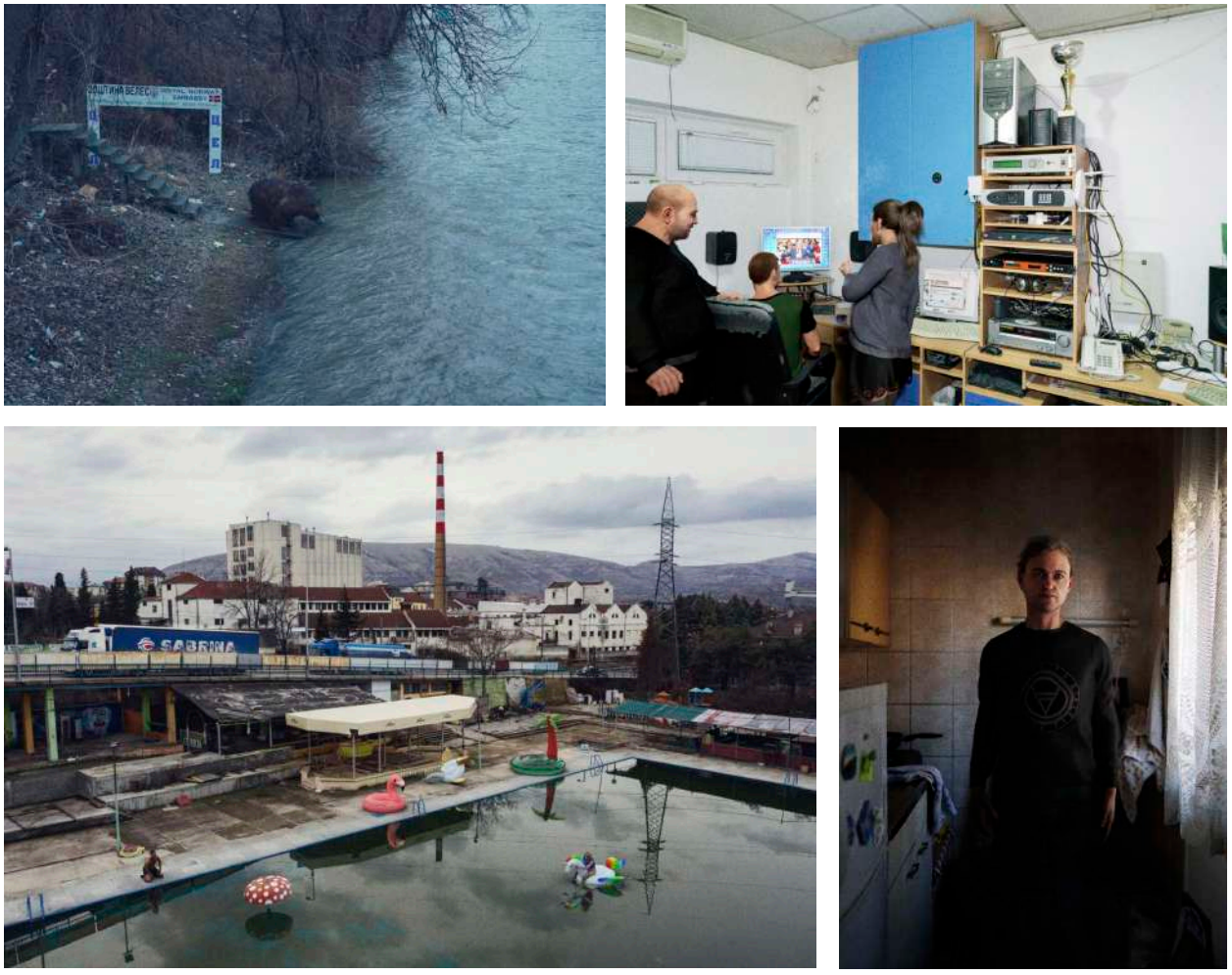


Příklady vyhlazení kůže a modelování siluety technikou *dodge & burn* na 50% šedé vrstvě v režimu prolnutí soft light ve Photoshopu (soukromý archiv autorky).

2.3. Pracovník pracuje více

Postupný rozvoj zobrazovacích technologií a souběžný úpadek novinářských standardů a procesů verifikace mají i svoji světlejší stránku – umožňují vznik velezajímavých příkladů subverzivního umění.

Jedním z vítězů[49] výše zmiňované kategorie „Open Format" soutěže World Press Photo byl v roce 2022 norský fotoreportér Jonas Bendiksen spolupracující s agenturou Magnum. Jeho projekt byl konceptuálním fotografickým podvodem, který byl natolik rozvinutý a mnohoznačný, že v podstatě můžeme mluvit o díle na hranici intermediální performance. Projekt *The Book of Veles*[50] byl zpočátku ve-



Jonas Bendiksen, práce z cyklu *The Book of Veles*, 2021

49 Částečným oživením pravidel soutěže bylo zrušení dosavadních tématických kategorií a zavedení rozdělení na regiony; Bendiksen zvítězil jak soutěžící z Evropy.

50 BENDIKSEN, Jonas, 2021. The book of Veles. London: Gost. ISBN 978-1-910401-61-3.

řejnosti prezentován jako reportáž o severomakedonském městečku Veles, které je neslavně známé produkcí zpráv typu *fake news*. Až půl roku po vydání knihy Bendiksen prozradil, že snímky byly ve skutečnosti kompozicemi autentických záběrů prázdných interiérů a krajin, které vytvořil ještě před pandemií a brzy na to, v období dalších lockdownů do nich pečlivě zakomponoval postavy a předměty, které sám vygeneroval v 3D programu. Doprovodný text ke snímkům napsala umělá inteligence. „Začal jsem se sám sebe ptát – kolik času uběhne, než začneme vidět ‚fotoreportáže', které nemají žádnou souvislost s realitou, kromě fantazie fotografa a jeho silnou grafickou kartou? Budeme je ještě schopni identifikovat? Jak těžké bude něco takového udělat? (...) Byl jsem tak vyděšený možnými odpověďmi, že jsem se rozhodl udělat to sám"[51] – přiznal Bendiksen v rozhovoru odhalujícím mystifikaci. Kromě určité technické nedokonalosti – nemusíme být odborníky na počítačovou grafiku, abychom si všimli, že s postavami na snímku není něco v pořádku – publikaci provázela pověst váženého dokumentu od uznávaného fotoreportéra zapojeného do boje s *fake news,* která až do konce zahalovala projekt ochranným mrakem pravdivosti. Bendiksen ukazoval snímky i jiným spolupracovníkům agentury Magnum a kniha byla více než šest měsíců v oběhu jako klasická reportáž. Dokonce i tweety vyčítající Bendiksenovi manipulaci, které se v určitém okamžiku začaly na sociálních médiích objevovat, byly ve skutečnosti generovány automatickými boty, které si fotograf objednal v zoufalé snaze vyvolat alespoň stín pochybnosti o pravdivosti projektu.

Podobný zákrok, ale v menším rozsahu, se rozhodl použít v Čechách žijící lotyšský umělec Ivars Gravlejs ve svém projektu *Moje Noviny.* Cyklus vznikl v letech 2008–2009, kdy Gravlejs, ihned po ukončení studia na FAMU, nastoupil jako fotoreportér v redakci *Deníku*. Přestože již dříve pracoval v jiných novinách a sliboval si, že už stejnou chybu neudělá, nutnost vydělávat na živobytí rozhodla za něj[52]. Aby se motivoval k činnosti, rozhodl se vnímat práci jako záminku k umělecké inter-

---

51 CHAO, Jade, 2021. The Book of Veles: How Jonas Bendiksen Hoodwinked the Photography Industry | Magnum Photos. Magnum Photos [online] [vid. 2023-03-14]. Dostupné z: https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/book-veles-jonas-bendiksen-hoodwinked-photography-industry/

52 Informace získaná na základě nahrávky z dílen s Gravlejsem v roce 2013. Cargo Cult | Useful Advices For Photographers | Ivars Gravlejs [online] [vid. 2023-03-14]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=ZY4A4ySyoTU&t=482s



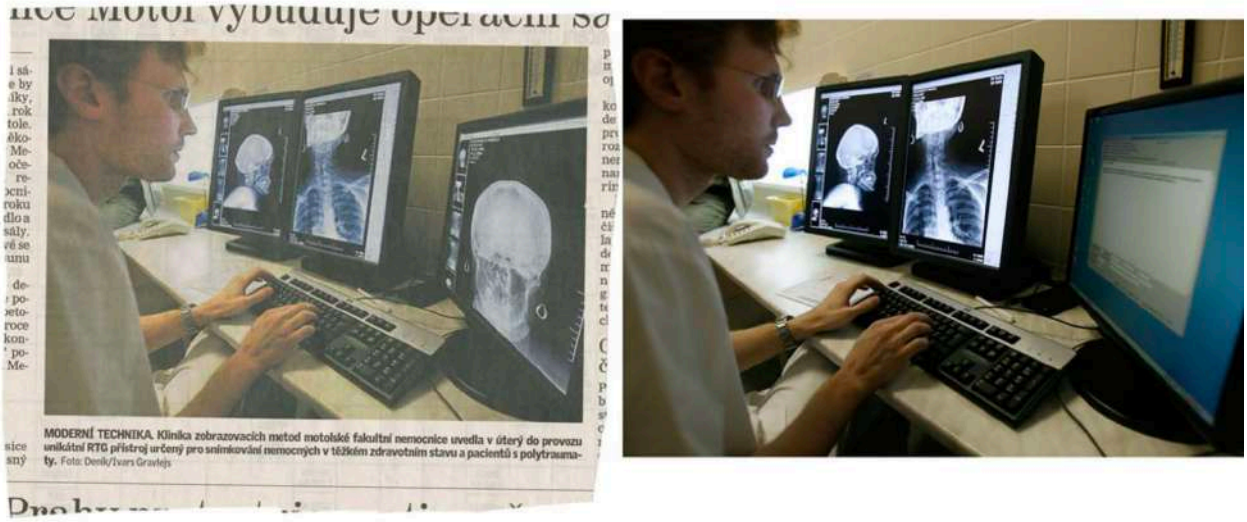
Ivars Gravlejs, práce z cyklu *Moje Noviny,* 2008-2009

venci. Do svých rutinních snímků ilustrujících články o „zácpách, špíně na ulicích a v parcích, bezdomovcích, cizincích a počasí“[53] začal Gravlejs vkládat drobné modifikace, které ze začátku jejich vyznění nijak neměnily. Snímky následně putovaly do interní fotobanky deníku a mnoho z nich bylo následně i otištěno. Po roce vystavil v pražské galerii NoD výstřižky z *Deníku* porovnané s originály snímků. Zmínka o události byla rovněž publikována v samotném *Deníku* – podle novinového oznámení měly tématem výstavy být „paradoxy a frustrace provázející fungování současného umělce v tržním systému.“[54]

53 GRAVLEJS, Ivars, My Newspaper [online] [vid. 2023-03-18]. Dostupné z: https://www.ivarsgravlejs.com/

54 Ibidem.

Ve většině případů byly Gravlejsovy intervence absurdní a nesmyslné jako kouzelné rozmnožení knoflíků na košili Zdeňka Mahlera, tetování přidané na něčí ruce nebo sprosté slovo naškrábané na zdi v pozadí. Je však patrné, že postupně začaly plnit mnohem užitečnější funkci. „Měl jsem za úkol vyfotografovat automobilovou zácpu. Přijel jsem na dané místo, ale zácpa tam zrovna nebyla." – umělec komentuje fotografii, na kterou byla auta nakopírovaná až po všem, v pohodlí domova. „Na tomto snímku jsem udělal více modrých koleček v pozadí, aby byl záběr hezčí a měl větší šanci se dostat na první stránku, a nakonec se tam i dostal." – píše autor u dalšího snímku. „Tady jsem přidal třetí rentgen, aby to vypadalo, že pracovník pracuje více." – komentuje další snímek. (Můžeme se jen domýšlet, jestli tady Gravlejs mluví o technikovi na snímku, nebo o sobě). O několik let dříve si podobným způsobem ulevil od frustrace polský intermediální umělec a performer Oscar Dawicki. Výsledkem jeho úprav byl soubor *Projekt reklamowy* (Reklamní projekt) z roku 2002. Dawicki, zaměstnaný jako grafik v reklamní agentuře dva roky umisťoval miniaturní snímky svojí tváře na připravované materiály své firmy: „plakáty, letáky, reklamní složky objednávané výrobci různého energetického vybavení, medicínských a sanitárních produktů nebo dodavatelů surovin v těžkém průmyslu. Všechny tyto tisky byly tištěny v desítkách tisíc exemplářů a distribuovány přesně podle své funkce, přičemž miniaturní tvář umělce, která se na nich skrývala zůstala nepovšimnuta."[55]



Ivars Gravlejs, práce z cyklu *Moje Noviny*, 2008-2009

55 Anon., [b.r.]. Raster [online] [vid. 2023-03-18]. Dostupné z: http://rastergallery.com/prace/projekt-reklamowy/



Oskar Dawicki, detaily prací z cyklu *Projekt reklamowy*, 2002.

Grevlajsovy a Bendiksenovy projekty jsou konceptuální fotografií vydávající se za dokumentární, jejíž myšlenkou je fakt, že si toho nikdo nevšiml. Reakce veřejnosti, stejně jako necitlivost ověřovacích mechanismu, jsou v obou případech integrálními částmi díla. *The Book of Veles* a *Moje Noviny* jsou příklady autoreferenční manipulace, lži, která tím, že ukazuje přímo na sebe – bočními cestičkami prozrazuje mechanismy svojí reprodukce. Díky stupňované mystifikaci, bořící všechna pravidla novinářské čestnosti, jsou Grevlajs s Bendiksenem paradoxně blíže pravdě, než kdyby to provedli pomocí tradiční reportáže o špíně na pražských ulicích nebo produkci *fake news* v balkánském městečku.

Strategie pronikání k pravdě prostřednictvím zesílení lži bude klíčové pro činnost umělecké fotografie, které se budu věnovat v druhé části práce. Kontext dokumentu zde není snadné určit. Proto než přejdu k další části práce, krátce popíšu některé známé fotografické manipulace v oblasti dokumentu a podrobněji se podívám na jednu ikonickou „čistou fotografii", jejíž retuš je překvapivě málo známým faktem.

2.4. Pravdivější pravda

Úpravy dokumentárních snímků se většinou provádějí z kosmetických nebo opravných důvodů a jako takové se snaží zůstat v pozadí. Mlčky předpokládáme, že skutečnost by neměla být opravována ani zkrášlována.

Mediální teoretik Julian Stallabrass však prohlásil: „skutečnost občas potřebuje pomoc“ [56]. Omezené tonální rozpětí ortochromatického fotografického materiálu z 19. století neumožňovalo správně osvítit nebe spolu s krajinou pod ním. V případě raných krajinářských snímků a dvojnásobný osvit stejného negativu nebo stínová montáž několika oddělených expozic byl vlastně standardně používanou technikou. Umělkyně a akademická pracovnice Martha Rosler řekla: „Každý sní-



Gustave Le Gray, *Étude de nuages, clair-obscur*, 1856-57, *Marine, bateau quittant le port*, 1856-57, *Étude de nuages, clair-obscur*, 1856-57.

56 STALLABRASS, Julian, 1996, op. cit., str.: 25.





Gustave Le Gray, *Étude de nuages, clair-obscur*, 1856-57, *Marine, bateau quittant le port*, 1856-57, *Étude de nuages, clair-obscur*, 1856-57.

mek plenéru tedy pravděpodobně byl montáží, která nepředstavovala žádný problém s pravdivostí ani pro jeho autora, ani pro diváka. Všechny tyto manipulace sloužily pravdě mnohem pravdivější, bližší konceptuální adekvátnosti, nemluvě už o zkušenostech."[57] Značná část manipulací z 19. století jsou jen obyčejnou kompenzací nedostatků tohoto média na rané etapě jeho rozvoje – tvrdí Rosler. Ale právě krajinářskými fotografy vypracovaná technika fotomontáže, mající za cíl pomoci snímkům se více blížit realitě, ve svém důsledku umožnila fotografii se od ní ještě více vzdálit.

Krajináři typu Gustava Le Graye rutinně fotografovali nebe „do zásoby", pro jistotu, a připravovali si tím určitý archiv, který bychom dnes mohli nazvat prvními soukromými fotobankami. Samotný Le Gray, přestože za svého života neprozradil tajemství svého umění, „zanechal omylem několik stop"[58] – píše Fineman a naznačuje, že přinejmenším na třech různých krajinách z let 1856–1857 vidíme stejnou výjimečně malebnou zataženou oblohu. Tímto způsobem fotografie plynule přešla od opravování technologických nedostatků při zachycování skutečnosti až k vytváření technologií pro opravy chyb samotné skutečnosti.

57 ROSLER, Martha, 2006 [1989], op. cit., str.: 263.

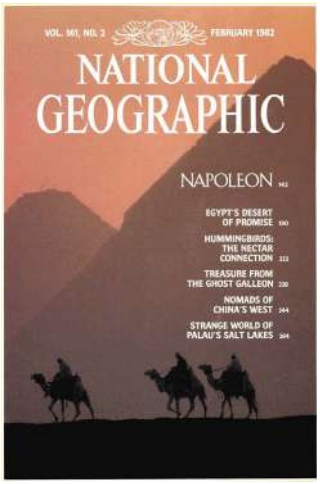
58 FINEMAN, Mia, 2012, op. cit., str.: 49.

2.5. Malá atomová válka

V únoru roku 1982 vyvolal magazín *National Geographic* první velký skandál éry digitální manipulace, když na obálku umístil snímek pyramid v Gize. Manipulace, stejně jako její důvod byly velmi prozaické. Fotografie byla vytvořena vo-



Originální fotografie Gordona Gahana.



Upravená fotografie na obálce magazínu *National Geographic*, únor 1982.

dorovně a aby bylo možné umístit obě pyramidy ve vertikálním formátu stránky, bylo nutné je poskládat těsněji. Fakt, že autor snímku zaplatil karavaně, kterou nestihl vyfotografovat, aby prošla před objektivem ještě jednou, zůstal bez větší odezvy[59]. Ale samotné gesto „posunutí pyramid" vyvolalo téměř biblickou hrůzu. „Pokud fotografie reprezentuje proměnlivost, pak pyramidy jsou zcela jistě obrazem neměnnosti – neměnnosti věci mrtvých" – píše Rosler[60]. Toto symbolické gesto ve spojení s povahou *National Geographic*, jako periodika stojícího na stráži novinářské spolehlivosti, rozvířilo veřejné mínění. Navíc byla manipulace provedena digitálně, na úrovni *pixelů*. Tyto pojmy byly v roce 1982 v souvislostí s foto-





Souvid Datta, snímek z cyklu *In The Shadows of Kolkata*, 2017. / Mary Ellen Mark, *Transvestites getting dressed in a courtyard, Falkland Road, Bombay, India,* 1978.

grafií ještě stále nové a budoucnost, kterou předvídaly, nevyvolávala optimismus. „Je to jako malá atomová válka...nic takového neexistuje"[61] – poznamenal krátce po svém odchodu do důchodu v roce 1985 Robert E. Gilka, dlouholetý vedoucí fotografické oddělení *National Geographic*.

Po dobu dalších čtyřiceti let rozvoje technologií se podobné skandály v oboru novinářské fotografie pravidelně vracely. K nejbarvitějším incidentům posledního desetiletí můžeme určitě zařadit bezohledné kopírování mladého indického reportéra Souvida Datty (celou sérii skandálů souvisejících s tímto fotografem po-

59 NICKLE, Raigan, 2017. Visual Deceptions: National Geographic and the Pyramids of Giza. ENGL462 [online]. [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: https://medium.com/engl462/visual-deceptions-national-geographic-and-the-pyramids-of-giza-3fee6d448d0d

60 FINEMAN, Mia, 2012, op. cit., str.: 261.

61 Ibidem, str.: 38.



Steve McCurry, *Cuba*, 2014.

drobněji popisuje Láb[62]), obzvláště výjimečně troufale působí překopírování postavy ze starého snímku Mary Ellen Mark, objevené na dokumentárním snímku Souvida Datty v roce 2017. Jen o trochu dříve vyšly najevo digitální úpravy snímků jiného reportéra: Steva McCurryho, pracujícího na vyšší pozici – spojeného s *National Geographic* a agenturou Magnum. K objevení úprav došlo náhodou. V roce 2016 italský svatební fotograf Paolo Viglione navštívil McCurryho výstavu a začal zkoumat jeho monumentální tisky. Byl fascinován – jak později napsal –



Detail snímku.

62 LÁB, Filip, 2022, op. cit., str. 46-52.



Srovnání dvou verzí fotografií Stevea McCurryho.

precizností barevných úprav, přišel tedy blíže ke snímku zachycujícímu kubánskou ulici, kde se mu tento efekt zdál obzvláště silný. Na vzdálenějším plánu záběru si povšiml netypické scény: jeden z chodců šel z podstavcem pro dopravní značku připevněným k nohám a jeho horní část levitovala několik ve vzduchu kroků před ním. Někdo, kdo retušoval snímek, se chtěl vyhnout kardinální chybě v podobě „sloupu vyrůstajícího z hlavy“ a rozhodl se přesunout miniaturní postavu nalevo, ale udělal to nedbale. Viglione tento objev popsal na svém blogu[63], čímž spustil ob-

63 VIGLIONE, Paolo, 2016. Quando Steve McCurry etc etc (Era quando Steve McCurry inciampa in Photoshop). paolo viglione fotografo di matrimonio [online]. [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://www.paoloviglione.it/quando-steve-mccurry-etc-etc/

rovskou lavinu dalšího pátrání[64]. Rychle se ukázalo, že desítky McCurryho snímků krouží po internetu ve dvou odlišných verzích. Úpravy byly často tak minimalistické, že jim bylo občas těžko uvěřit – některé verze „před“ i „po“ připomínaly spíše hlavolamy typu „najdi deset rozdílů“ [65].

McCurry skandál překonal tvrzením, že se již dlouho nepovažuje za fotoreportéra, ale spíše za „obrazového vypravěče“, v důsledku čehož pravidla platící v novinářské fotografii nejsou v případě jeho tvorby závazná. Nemění to však nic na faktu, jak upozorňuje Láb[66], že McCurry dlouhá léta opíral svoji kariéru právě na renomé reportéra a s ní související pravdomluvností a jeho snímky byly pozoruhodné právě svojí neuvěřitelnou dokonalostí. S rostoucí kvalitou fotoaparátů v mobilních zařízeních se konkurence na fotografickém trhu stává stále zarytější. Profesionální fotografové, ale i reportéři mají stále méně výmluv, kterými by obhájili to, že prezentují světu snímky, které nejsou po všech stránkách dokonalé. Debata se podivným způsobem točí v kruhu a začíná připomínat paralelní diskuzi na téma retušování v reklamě – jeden z kritiků Steva McCurryho jej obvinil z propagace nerealistických standardů estetických snímků, které budou chtít mladí naivní fotografové následovat [67].

Ještě jinak se točily osudy portugalského dokumentaristy Edgara Martinse. Po osobní krizi související se sérií upravovaných snímků fotograf úplně změnil směr své kariéry, a jak se zdá, s velkým úspěchem. Ještě v květnu roku 2008 v rozhovoru pro Aperture Foundation Martins prohlašoval: „Když fotografuji, nemyslím na žádnou portprodukci – ani v temné komoře, ani digitálně – protože to ničí proces“[68]. Na podzim stejného roku si redakce *New York Times Magazine* u něj objed-

---

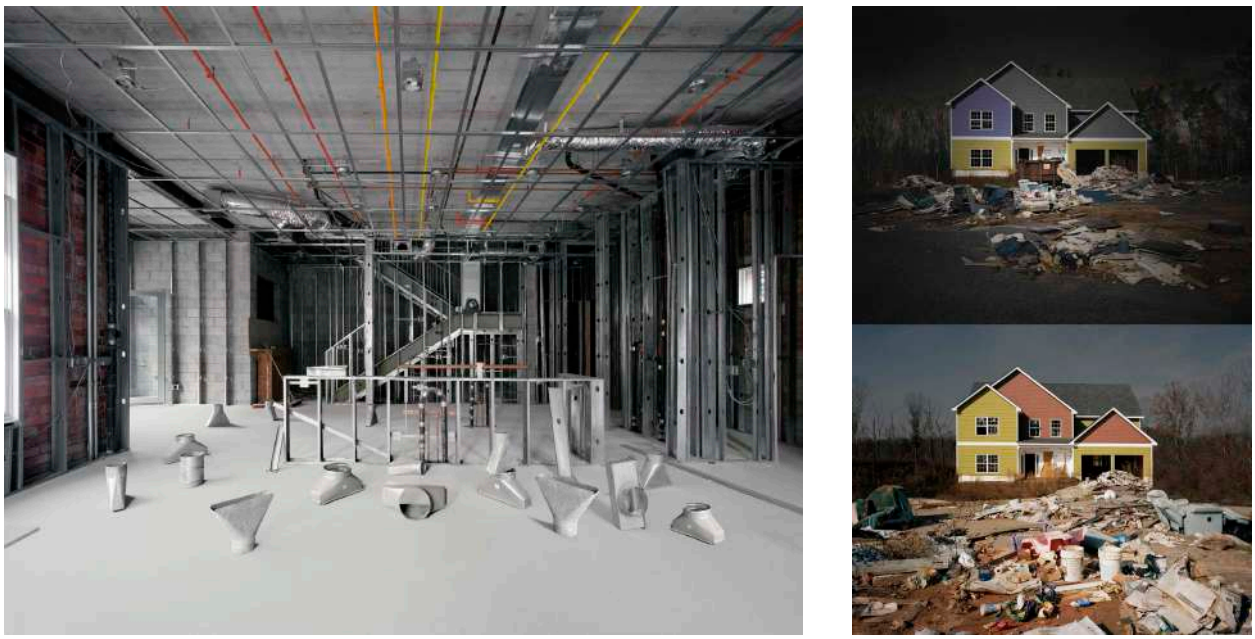
64 CADE, D. L., 2016. Botched Steve McCurry Print Leads to Photoshop Scandal. PetaPixel [online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://petapixel.com/2016/05/06/botched-steve-mccurry-print-leads-photoshop-scandal/

65 ZHANG, Michael, 2016. More Photoshopped Photos Emerge in the Steve McCurry Scandal. PetaPixel [online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://petapixel.com/2016/05/26/photoshopped-photos-emerge-steve-mccurry-scandal/

66 LÁB, Filip, 2022, op. cit., str.: 59.

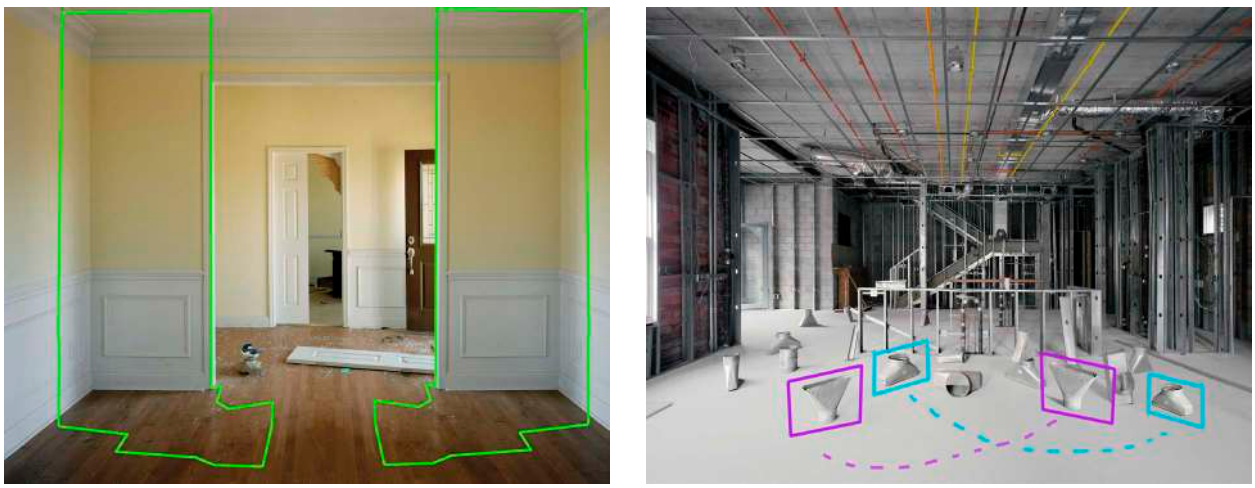
67 CROSBIE, Jack, 2016. Don’t Move the Fucking Pixels. Inverse [online] [vid. 2023-03-20]. Dostupné z: https://www.inverse.com/article/17168-steve-mccurry-s-photoshop-fail-e-don-t-move-the-fucking-pixels

68 RUBEN, 2008. ARTmostfierce: Edgar Martins Topologies Book @ Aperture Foundation. ARTmostfierce [online]. [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: http://artmostfierce.blogspot.com/2008/04/edgar-martins-topologies-book-aperture.html



Edgar Martins, fotografie z cyklu *This Is Not a House*, 2008.

nala fotografickou esej. Materiál nazvaný *Ruins of the Second Gilded Age* se objevil v tisku a v rozšířené formě pak i v internetovém vydání magazínu v červenci roku 2009[69]. Fotografie zachycovaly měsíční krajiny nedokončených amerických sídlišť a opuštěné vnitřky domů, jejichž stavbu přerušila krize realitního trhu. Redakce uvedla, že autor používal dlouhé expoziční časy, ale snímky byly „bez digitální manipulace“[70]. Pozornost diváka však upoutaly podivně se opakující vzory a detaily



Edgar Martins, fotografia z cyklu *This Is Not a House*, 2008 [označení opakujících se detailů – A.G..]

69 WILSON, Charles. Ruins of the second gilded age [online]. New York: New York Times Company, Jul 5, 2009. 34-43 s. Dostupné z: https://www.proquest.com/magazines/ruins-second-gilded-age/docview/215470675/se-2

70 Ibidem.



Edgar Martins, fotografie z cyklu *This Is Not a House*, 2008.
[označení opakování – A.G.]

objevující se na fotografiích[71]. Brzy vyšlo najevo, že nepravděpodobné symetrie interiérů bylo dosaženo v postprodukci díky zrcadlovému odrazu poloviny snímku a jeho následnému zamaskování přelepením nějakého méně podstatného asymetrického elementu. Ukázalo se, že většina fotografií této série byla v určitém rozsahu digitálně upravována.

Na téma projektu se rozhořela bouřlivá diskuze[72], *New York Times* odstranil esej ze svého internetového vydání a na jeho místo umístil prohlášení[73]. V reakci na kritiku Martins připravil výjimečně květnatou esej, ve které vsadil na inovativní linii obrany a použil kvantovou teorii: „Pravděpodobnostní povahu vesmíru beru jako fakt. Stejně jako ve fyzice rozložila neurčitost pohyb částic na funkce pravděpodobnosti, tak i ve fotografii je výchozím bodem každého projektu to, že celá skutečnost je zmanipulovaná, všechna fakta jsou konstruktem, který formulují ti,

71 Anon., [2009]. Ruins of the Second Gilded Age [online] [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: https://www.metafilter.com/83061/Ruins-of-the-Second-Gilded-Age

72 Anon., [2009.]. Truthy lies: photographers speak out on Edgar Martins | Critical Terrain | image object environment [online] [vid. 2023-03-20]. Dostupné z: https://criticalterrain.wordpress.com/2009/07/23/truthy-lies-photographers-speak-out-on-edgar-martins/

73 Editors' Note: July 8, 2009. - The New York Times > Magazine > Slide Show [online] [vid. 2023-03-20]. Dostupné z: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/slideshow/2009/07/05/magazine/20090705-gilded-slideshow_index.html

kteří je zachycují“ [74]. Samotný projekt pak nakonec nazval *This Is Not a House.* Titul – navazující na *Zradu obrazů* René Magritta – byl, jak můžeme předvídat, nejen komentářem na téma kondice realitního trhu ve Spojených státech, ale spíše sarkastickou narážkou na kontroverzi, kterou snímky vyvolaly. Rozvoj Martinsovy kariéry se po skandálu z roku 2009 ubíral zajímavým směrem. Fotograf se úplně vzdal klasické formy dokumentu a vydal se směrem sociálně angažovaných, konceptuálních uměleckých projektů spojujících manipulaci, inscenaci, práci s archivy, objekty a prostorem. V záložce tisk na jeho internetové stránce najdeme téměř 200 článků, rozhovorů a mediálních zpráv z celého světa, ale nic, co by pocházelo z období před rokem 2010[75].



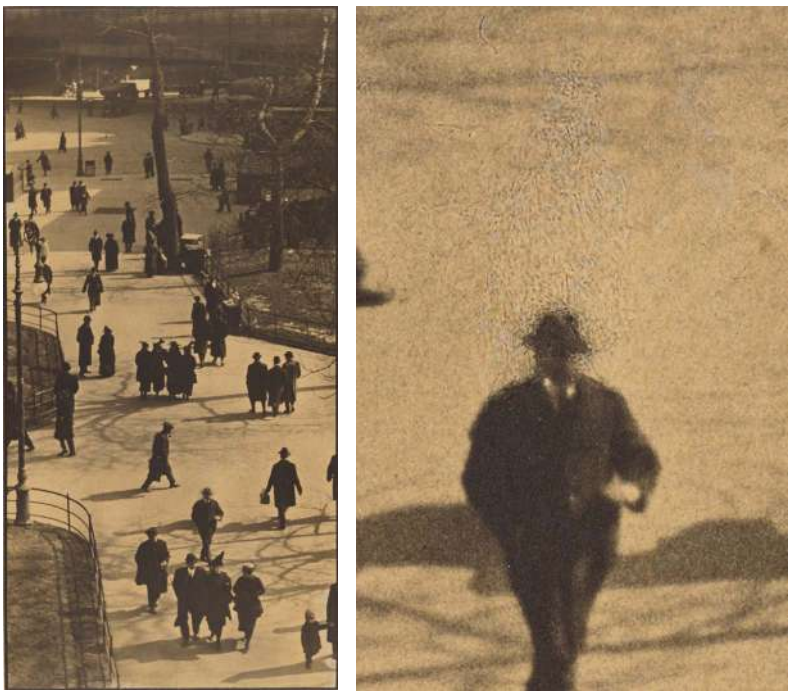
Peter Henry Emerson, *A Stiff Pull*, 1886-87, srovnání dvou verzí snímku.

Příklady úprav můžeme najít i v klasickém dokumentu. Tyto zásahy jsou si často velmi podobné: drobné klamy, které pomohly snímkům proniknout na vyšší úroveň, dosáhnout uspokojivější krásy, větší univerzálnosti. Fineman poukazuje mj. na případ mizející skupiny keřů na jedné z verzí snímků Petera Henryho Emersona z roku 1888[76]. Kompozice bez nich opravdu vypadá lépe, ale Emerson byl veřejným nepřítelem podobných forem zásahů. Ještě zajímavější je příběh úpra-

74 MARTINS, Edgar, 2010. How i can see what i see, until i know what i know? [online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://web.archive.org/web/20100722201103/http://www.edgarmartins.com/html/09_07_19_how_i_can_see_01.html

75 Anon., [b.r.]. Press – Edgar Martins [online]. [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: https://edgarmartins.com/press/

76 Fotografie má název A Stiff Pull (1886-87), vide: FINEMAN, Mia, 2012, op. cit., str.: 83.



Paul Strand, *Park City Hall*, 1915. Fotografie a detail.

vy, kterou v temné komoře provedl Paul Strand, legenda čisté fotografie. Strand v roce 1915 vyretušoval z negativu malou postavu, jejíž přítomnost rušila perfektní rozmístění ostatních osob na snímku (již tradičně: šlo o postavu vyrůstající někomu ze zad). Na konci svého života se k tomuto zásahu přiznal v rozhovoru a dodal, že ji provedl bez zvláštních výčitků svědomí[77].

Fotografie byla prezentována v roce 1916 na výstavě v newyorské galerii 291 Alfreda Stieglitze. V komentáři k výstavě publikovaném v magazínu *Camera Work* nic netušící Stieglitz nadšeně komentuje: „Obrazy pana Strandta jsou čisté zvětšeniny na platinovém papíře, vytvořené bez jakýchkoli úprav nebo korekcí jasů (dodging), ať už na negativech nebo zvětšeninách“[78].

Z mnoha ohledů nejzajímavější příklad retuší v dokumentární fotografii, na který jsem během sbírání materiálů pro tuto práci narazila, se skrýval na nejméně očekávaném místě.

77 JACKSON, Bruce, 2023. On Photography: Paul Strand. Journal on Images and Culture [online]. [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: https://vjic.org/vjic2/?page_id=7196

78 Ibidem, str. 34-35.

2.6. Malá lež pro dobré účely

Kočující matka (1936) Dorothey Lange je snímek dokonalý: je brutálně konkrétním, ale zároveň i univerzálním ztělesněním archetypu. Kurátorka newyorské galerie moderního umění MoMA Sarah Meister o něm přímo píše: „Možná se jedná o nejslavnější snímek, který kdy byl vytvořen“[79]. Někdy je označován i jako *Mona Lisa velké krize*[80] nebo *Kočující Madonna*[81] (skladba obrazových prvků na snímků fakticky připomíná tradiční vyobrazení panenky Marie s herubíny a s dítětem v šátku), fotografie byla základem celé řady knižních monografií a milionů reprodukcí. Pro mnoho lidí je snímek Dorothey Lange nejen symbolem hospodářské krize 30. let a celé Ameriky tohoto období, ale něčím mnohem větším: symbolem víry v politickou sílu fotografie a dřímajícího v ní potenciálu měnit svět k lepšímu. Kde se pak skrývá zmíněná manipulace?

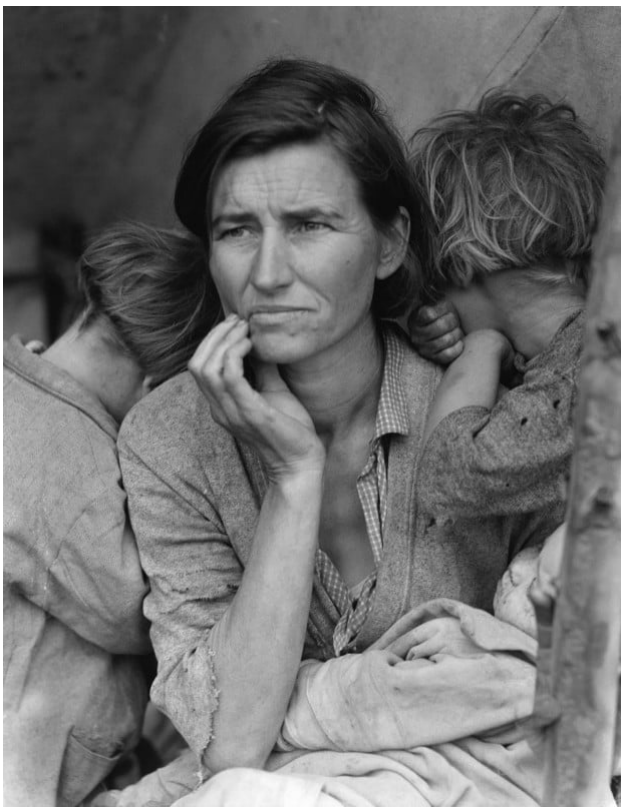
Fotografie Dorothey Lange je jednou z více než 270 tis. snímků[82] vytvořených na objednávku vládního programu Resettlement Administration (který byl později přejmenován na Farm Security Administration – FSA). Agentura FSA fungovala v letech 1935–1942 a zaměstnávala patnáct fotografů a fotografek, včetně Dorothey Lange. Základním úkolem fotografické divize FSA, vedené Royem Strykerem, bylo dokumentování dramatických životních podmínek námezdních dělníků a rolníků v regionu Velké planiny zasažených krizí a dlouhodobým suchem, které ji předcházelo. Dlouhodobým cílem bylo vytvořit obrazový materiál propagující a podporující myšlenku zavádění hospodářské doktríny New Dealu. Působení FSA bylo tedy považováno, podle politické orientace hodnotící osoby, jako edukace v zájmu pokroku nebo jako propaganda ve prospěch sociálního inženýrství. Oba tyto přístupy se však budou shodovat v tom, že fotografická odnož FSA plnila fakticky

79 MEISTER, Sarah, 2020. Piecing Together Dorothea Lange's Migrant Mother | Magazine | MoMA. The Museum of Modern Art [online] [vid. 2023-03-21]. Dostupné z: https://www.moma.org/magazine/articles/233

80 DAVIS, Lennard J., 2020. Migrant Mother: Dorothea Lange and the Truth of Photography [online] [vid. 2023-03-16]. Dostupné z: https://lareviewofbooks.org/article/migrant-mother-dorothea-lange-truth-photography/

81 GOTTSCHALK, Molly, 2018. The Story behind Dorothea Lange's „Migrant Mother". Artsy [online] [vid. 2023-03-21]. Dostupné z: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fateful-roadside-led-dorothea-langes-migrant-mother

82 ROSENBLUM, Naomi, 2005, op. cit., str.: 366.

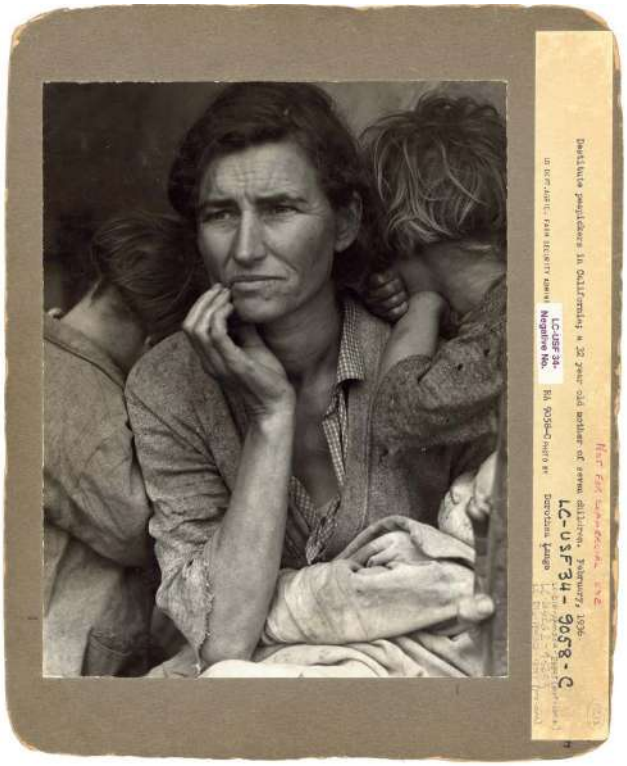


Dorothea Lange, *Migrující matka, Nipomo, California,* 1936.

funkci PR. Podle slov Edwarda Bernayse, průkopníka PR aktivit 20. století: „Jediný rozdíl mezi ‚propagandou' a ‚vzděláním' spočívá popravdě v úhlu pohledu. Šíření názorů, ve které věříme, je vzděláváním. Šíření názorů, se kterými nesouhlasíme, je propaganda"[83]. Právě přítomnost subtilní příchutě PR bude prvním z důvodů, pro které můžeme snímek Langeové považovat za manipulaci – v jejím nejširším významu.

Tato fotografie bývá označována jako manipulace i z běžného lidského pohledu, kde se zmanipulovanou stranou nakonec stava hrdinka snímku. Její totožnost byla určena až na konci 70. let, jednalo se o Florence Owens Thompson. Dorothea Lange ve svých poznámkách její jméno neuvedla. Jak se později ukázalo, zachycená žena tento snímek nesnášela, protože jí připomínal těžké období hospodářské krize a složité podmínky, ve kterých tehdy žila. Tvrdila, že snímek vznikl bez jejího souhlasu (Lange jí ujišťovala, že snímky budou využity pouze pro vnitřní potřeby agentury) a že ona a její rodina neměli z okolností proslavení se fotografie žádný

83 BERNAYS, Edward L., 2015. Crystallizing public opinion. New York: Open Road Integrated Media. ISBN 978-1-4976-9880-2, str.: 184.





Dorothea Lange, *Migrant Mother, Nipomo, California*, 1936.
Verze fotografie ze sbírky Kongresové knihovny ve Washingtonu.

Srovnání detailu.

materiální, osobní, ani jakýkoli jiný užitek. Se vším souvisel i aspekt třídní a rasový. Lange byla portrétistkou pohybující se ve vyšších sférách, kterou až hospodářská krize přinutila uzavřít svůj ateliér. Thompson – matkou sedmi dětí toulající se po světě za prací. Jak se až po letech ukázalo, byla také rozenou Američankou z plemene Cherokee – což je fakt, který si Lange ani Stryker vůbec neuvědomovali (Stryker při jiné příležitosti přiznal, že co se týče potenciálních hrdinů snímků FSA, „téma indiánů ho příliš nezajímá“ [84]).

Další výhrady se již týkají přesněji standardu dokumentární fotografie. Na základě vzpomínek Dorothey Lange a dalších šesti záběrů vytvořených během jejího krátkého pobytu v táboře Nipomo v únoru 1936 můžeme shledat, že hrdinové a jejich okolí nebyli zachycení za „zcela přirozených okolností“, tedy takových, ve kterých je fotografka našla po svém příjezdu do tábora. Snímky nemůžeme označit jako úplně inscenované, přinejmenším ne v přímém významu tohoto slova. Nějaké změny v podobě přesouvání scénografie a režírování situace – nebo

84 V originálu: You know I just don’t get too excited about the Indians. Vide: DAVIS, Lennard J., 2020, op. cit.

spíše choreografie postav – byly však Dorotheou Lange nepochybně provedeny[85]. Jedná se ještě o povolenou úroveň interpretace nebo jde již o inscenaci? Tato otázka zůstane otevřená. Ale již další okolnost bezpochyby umožní umístit snímek v oblasti nejzásadněji vnímané manipulace: jde o fakt, že snímek byl retušován.

Změna není velká – malá lež pro dobré účely – ale o to více překvapující. Hrdinka snímku se jednou dlaní dotýká tváře, a druhou se na pravé straně záběru opírá o dřevěný sloup nebo konstrukci stanu. V pravém dolním rohu je vidět částečně tvář spícího nemluvněte a neostrý fragment matčiny dlaně. Na originálním snímku z roku 1936, který se nachází v archivech FSA ve Washingtonské Kongresové knihovně, vidíme na tváři dítěte i matčin palec. Verze snímku, která je aktuální od roku 1939, čili ta, která vešla do dějin umění a kolektivní paměti jako *Kočující matka*, je již rozšiřována bez matčina palce, který Lange po úvaze uznala za „rušící prvek"[86] a nechala ho vyretušovat. Na jeho místě však zůstal jemný obrysový stín, který je postřehnutelný pouze tehdy, pokud víme, kam se máme dívat.

V žádném případě nejde o žádné zvlášť střežené tajemství. Samotný fakt je uváděn v rozsáhlejších rozborech díla Lange a činnosti FSA. Je však těžké vyhnout se dojmu, že zmíněný fakt je zmiňován s výjimečnou nevolí a určitým studem – nejčastěji v souvislostí s jinými úvahami nebo jen v poznámkách[87]. Monografie týkající se samotné fotografické manipulace z nějakého důvodu o tomto z každého pohledu fascinujícím faktu vůbec nezmiňují. Nepatrný rozsah úpravy nevysvětluje mlčení, které ji obklopuje. V případě stejně ikonických fotografií jsou často dokonce i drobné zásahy široce komentovány, někdy i s určitou satisfakcí. Dokonce i v současném archivu všeobecných vědomostí – Wikipedii – se v několika odstavcích článku věnovaném snímku Langeové uvádějí podrobnosti o procesu vznikání každého ze sedmi záběrů[88], včetně rekonstrukce pokynů Dorothey

85 Ibidem.

86 CURTIS, James C., 1986. Dorothea Lange, Migrant Mother, and the Culture of the Great Depression. Winterthur Portfolio. 21(1), str.:17.

87 Poprvé jsem na tuto informaci narazila v poznámkách k citaci z eseje Marthy Rosler: ROSLER, Martha, 2006, op. cit., str.: 306.

88 Anon., [b.r.], Migrant Mother [online]. [vid. 2023-03-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Migrant_Mother&oldid=1141722613

Lange během režírování scény a úvahami na téma její estetické motivace, ale mlčí o retuši finální fotografie. Otázka nešťastného palce se objevuje teprve v biografické poznámce o Florence Owens Thompson[89].

Rozhodnutí o manipulaci můžeme samozřejmě považovat za čistě estetický zásah, neměnící obsah snímku, na který měla Lange jako umělkyně právo. Zajímavou hypotézu nabízí James C. Curtis[90], který říká, že význam snímku byl prostřednictvím tohoto zásahu přece jen změněn. Jakmile Thompson přiložila pravou dlaň na tvář, ať už na pokyn Lange nebo z vlastní potřeby, pravděpodobně se znepokojila tím, že její dítě ztratí oporu a proto ho instinktivně druhou rukou podepřela o konstrukci stanu. Palec, který Lange v zápalu fotografování přehlédla, byl o několik let později uznán za defekt a odstraněn při příležitosti přípravy zvětšenin mající doplnit stálou expozici MoMA. „Tato změna odsunula *Kočující matku* ještě dále od reality, směrem k univerzálnímu symbolismu. Transformace začala nutným potlačením individuality hrdinky, mající za úkol z ní učinit archetypicky nosič hodnot Langeové sdílených měšťanskou veřejností. Dorothea Lange si jméno matky nikdy nezapsala (...), ale řídila každý její pohyb. Následně v temné komoře odstranila poslední stopy jediného instinktivního gesta, který matka vykonala. Přestože bylo toto gesto z pohledu estetiky nežádoucí, představovalo zásadní důvod k tomu, že nejvyšší prioritou kočující matky zůstávala starost o rodinu a pózování pro vládní fotografku bylo druhořadou záležitostí“ [91].

Bez významu není ani fakt odstupu několika let mezi okamžikem vytvoření snímku a aktem jeho modifikace. Fotografie se v tisku poprvé objevila už několik dní od svého vytvoření, dokonce bez uvedení jména autora. Teprve s rostoucí popularitou začal být snímek spojovan s Lange. K rozhodnutí vyretušovat palec fotografka dospěla mnohem později, v okamžiku, kdy snímek začal fungovat jako uznávané umělecké dílo. Nešlo tedy o zločin v afektu, ale spíše promyšlenou strategii, která měla za cíl nejenom ocenit samotnou fotografii (dokonale vy-

89 Anon., [b.r.], Florence Owens Thompson [online]. [vid. 2023-03-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Florence_Owens_Thompson&oldid=1125420726

90 CURTIS, James C., 1986. Dorothea Lange, Migrant Mother, and the Culture of the Great Depression. Winterthur Portfolio. 21(1), str.: 1–20.

91 Ibidem, str. 19-20.

váženou kompozici, charisma hrdinky a vznešené pohnutky stojící za snímkem atd.), jako ocenit Dorotheu Lange jako skvělou fotografku. Musíme si uvědomit, že se Lange před tím, než z ní finanční krize učinila dokumentaristku, zabývala především komerční portrétní fotografií, kde tento typ zásahů do snímků byl na denním pořádku. Jakmile se tedy naskytla příležitost „vstoupit do kánonu", stal se perfekcionismus silnější než ona. Úprava je malá – ale v jistém smyslu je i malicherná.

„Existuje všeobecný názor, obzvláště na staně levice, že politicky zaangažované umění má spasitelskou veřejnou hodnotu"[92] – píše ve své eseji o *Kočující matce* Lennard J. Davis. Možná proto je nešťastný palec mlčky opomíjen? Drobná retuš narušuje puristickou vizi tohoto díla mnohem více než inscenizace. V dějinách fotografie není mnoho stejně esteticky a eticky „kompletních" obrazů, tedy takových, které by se podobným způsobem blížily ke klasické triádě krásy, dobra a pravdy. Nakonec dochází k tomu, že jeden ze tří základů, na kterých tento dojem stojí, se začíná chvět. A jako naschvál jde právě o ten, který je v souvislosti s dokumentem nejdůležitější. Úprava je natolik velká, že je nepříjemné na ni myslet, ale přitom tak nepatrná, že není nutné se o ni zmiňovat.

Chtělo by se nám věřit, že *Kočující matka*, jako ikona společenské reportáže a angažovaného umění, nám o lidském utrpení říká nějakou hlubokou pravdu a tím samým legitimizuje pokusy o její zvěčnění. Jako umělecká výpověď zcela jistě mluví. Ale jako důkazní materiál slouží spíše ujištění se v přesvědčení o poslání fotografie. Udržuje romantickou víru, že s pomocí fotografie můžeme nejen zachytit krásu a dotknout se pravdy, ale také obrátit svět k lepšímu. Umožňuje nám cítit se na chvíli lépe, vzrušit se svým progresivním světonázorem. Přízračný stín vyretušovaného palce se v této situaci vrací jako výčitky svědomí – v zásadě ho neskrýváme, ale když na něj přijde řeč, cítíme se nesví. Přestože rozumná myšlenka, že pro ušlechtilý cíl je nevinná lež přijatelná, nevyzní nahlas příliš dobře. Možná právě prázdné místo po palci bude Barthesovským *punctum* tohoto snímku: není důkazem toho, že nás fotografie klame, ale toho, že se sami s její pomocí obelháváme.

---

92 DAVIS, Lennard J., 2020. Migrant Mother: Dorothea Lange and the Truth of Photography [online] [vid. 2023-03-16]. Dostupné z: https://lareviewofbooks.org/article/migrant-mother-dorothea-lange-truth-photography/

Více než sedmdesát let od vytvoření *Kočující matky* na tento snímek v jednom ze svých děl navazuje Zbigniew Libera. Dílo *Wyjście ludzi* z *miast* (Vystoupení lidí z měst), které autor vyfotografoval v prosinci roku 2009[93], představuje postapokalyptické panorama inspirované *Památníkem přežití* Doris Lessing[94]. Matku můžeme spatřit na výpadovce z města, mezi několika tucty dobytkem obklopených běženců. Ženská postava, sedící pod plachtou stanu, obklopená tulícími se k ní dětmi, není v celkovém měřítku monumentální fotografie nikterak velká, zaujme však tím, že je centrálním bodě obrazu. Jak píše Jan Trzupek, je to „zásah podobný k vytvoření divadla v divadle, filmu ve filmu – jde o fotografii ve fotografii a přes-



Zbigniew Libera, *Wyjście ludzi z miast*, 2009-2010, fot. Maurycy Stankiewicz.

93 SŁODOWNIK, Agnieszka, 2010. Wyjście ludzi z miast / Sztuka / dwutygodnik.com [online] [vid. 2023-03-31]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/1014-wyjscie-ludzi-z-miast.html

94 LIBERA, Zbigniew a Jan TRZUPEK, 2020. Zbigniew Libera: najnowsza antykoncepcja fotografii dokumentalnej. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia“ v Radomi. ISBN 978-83-62140-54-1, str.: 27.



Detail snímku.

něji: inscenace v inscenaci“[95]. Nejnovější přírůstek této konstrukce pochází od Diany Lelonek, která v roce 2021 prezentovala digitální koláž *Wyjście ludzi z galerii* (Vystoupení lidí z galerie), ztvárňující exodus pracovníků z budovy bělostocké galerie Arsenał[96], která byla pomocí Photoshopu upravena do podoby ruin.

Od okamžiku, kdy jsem narazila na stopu palce *Kočující matky*, se tento případ na několik měsíců stal moji malou posedlostí. Zbytkové množství informací na toto téma v publikovaném prostředí mi nedávala spát. Prohledávala jsem knihy, posílala emaily a srovnávala názory. Z čisté zvědavosti jsem se nakonec rozhodla napsat i Zbigniewu Liberovi dotaz, zda-li v návaznosti na snímky Dorothey Lange

95 Jan TRZUPEK, 2020. Hipotezy i gry z historią w fotografiach Zbigniewa Libery. In: Zbigniew Libera: najnowsza antykoncepcja fotografii dokumentalnej. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia“ v Radomi. ISBN 978-83-62140-54-1, str.: 7.

96 Anon., [b.r.]. DIANA LELONEK: Wyjście ludzi z galerii — Postfotografia.pl [online] [vid. 2023-04-12]. Dostupné z: https://postfotografia.pl/DIANA-LELONEK-Wyjscie-ludzi-z-galerii



Diana Lelonek, *Wyjście ludzi z galerii*, 2021.

v díle *Wyjście ludzi* z *miast* věděl o provedené retuši. Kdyby věděl, dodalo by mi to další vrstvu do již rozškatulkované konstrukce celého příběhu. Kdyby však nevěděl – potvrdilo by to ve mě narůstající paranoidní pocit, že palec Florence Owens Thompson je skutečně nejlépe skrývaným tajemstvím dokumentární fotografie 20. století. Libera mi odepsal: „Popravdě řečeno jsem si o tomto snímku vůbec nemyslel, že byl retušovaný. Skoro všechno z kanonických fotografií, jak dobře víme, bylo takovým nebo jiným způsobem retušováno. Ale tady jsem to nečekal“.[97]

97 Komunikace autorky se Zbigniewem Liberou. 7. 4. 2023.

ČÁST II

Manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000



Kapitola III
Estetický směr

Říká se, že fotografie nelže. Když začínám pracovat, mám pocit, že nelže. Později však zjišťuji, že lže strašně[98]*.* .

Ryszard Horowitz

Vycházím z přesvědčení, že fotografie nelže. Nakonec jsem se vždy zajímal o fotografii kreativní a inscenovanou[99]*.*

Ryszard Horowitz

3.1 Od Sibiře k Cyberii

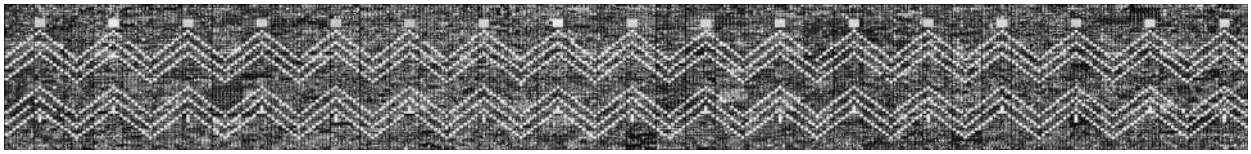
Přelom roku 2000 vnímám volně, jde především o zachycení okamžiku v rozvoji média, ve kterém začaly vstupovat do všeobecného použití digitální metody produkce, zpracování a šíření snímků. Umělci, o kterých píšu, však nemusí pokaždé používat příslovečný Photoshop. Paradoxně to nejsou přímo digitální technologie, které byly středem diskuze o hranicích manipulace ve fotografii během posledních dvou desetiletí, ale fakt, že vytvořily kontext, ve kterém se manipulace stala normou.

Manipulaci vnímám velmi široce. Z jedné strany technicky, jako nástroj činnosti, což znamená užití takových metod zpracování, které zásadně ovlivní vzhled a obsah dříve zachyceného obrazu. Z druhé strany pak jako záměrné uvedení diváka v omyl. Nakonec také jako obsah díla, čili takový druh umělecké výpovědi, která bude upozorňovat na různé formy nejasného provázaní se jak mediálního sdělení, tak i našich mechanismů percepce. Navíc můžeme říci, že manipulace může být podstatou uměleckého díla i v případě, že při zpracování obrazu není

98 HOROWITZ, Ryszard a Anna BOGUSZ, 2004. Ryszard Horowitz. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe : Oficyna Wydawnicza Auriga. ISBN 83-221-0755-2, bez paginacji.

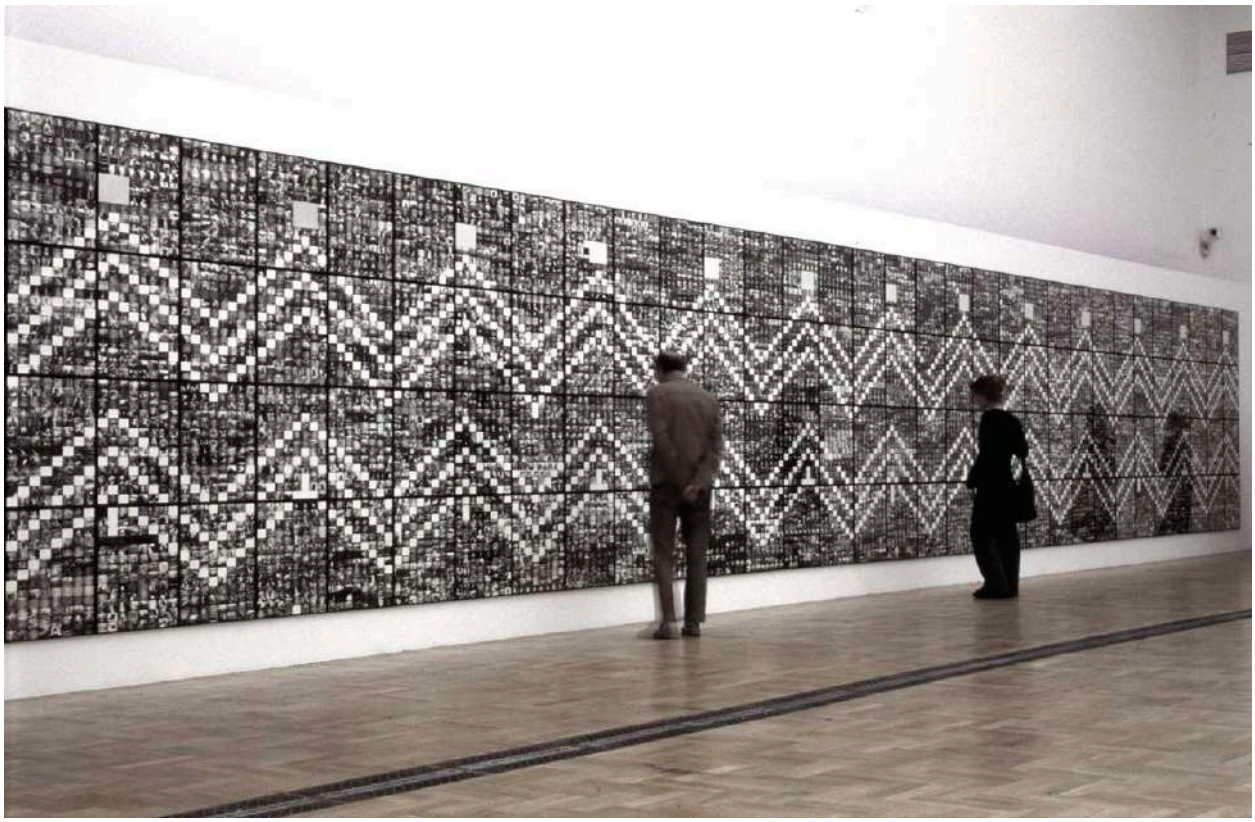
99 Ibidem.

technicky vůbec využívána. Pokud je obraz záměrně konstruován tak, aby působil dojmem, že je digitálně upravován, přičemž ve skutečnosti byl fotografem vytvořen „doopravdy“ již během scénografie nebo charakterizace, pak jeho hlavním obsahem bude právě onen klamný dojem, kterým působí na odběratele.



Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii II*, 1998-2004.

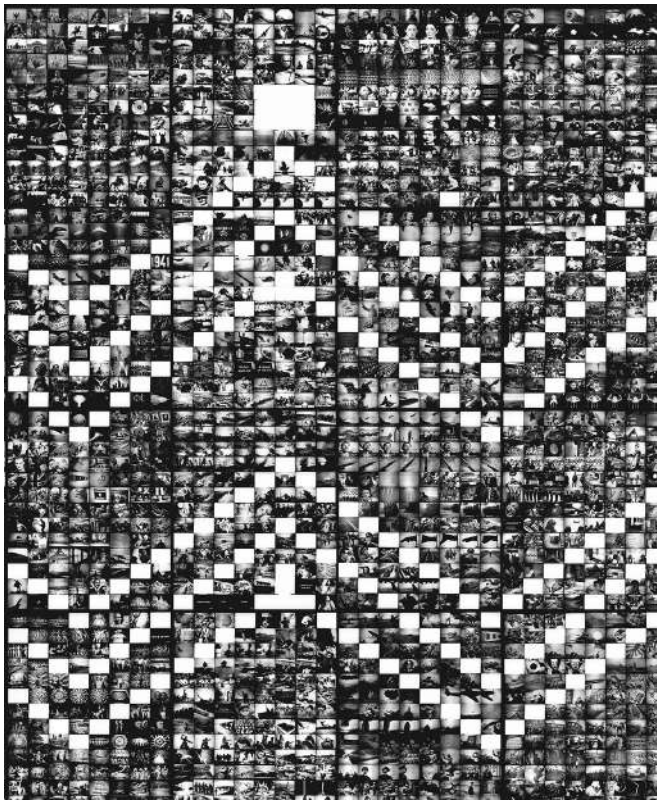
Posledním velkým dílem 20. století – a zároveň prvním ve století 21. byla v oblasti manipulace v polské umělecké fotografii monumentální mozaika Zofie Kulik *Od Syberii do Cyberii* (Od Sibiře k Cyberii) (1999–2004). Autorka své dílo poprvé prezentovala v Poznani v roce 1999. Jeho finální rozšířená verze, prezentovaná



Pohled na výstavu v galerii Zachęta, 2004.

v roce 2004 ve varšavské galerii Zachęta měla podobu 21 metrů dlouhého patchworku skládajícího se z 18 tis. snímků, přičemž všechny zachycují televizní obrazovku. Samotná instalace vznikla na přelomu tisíciletí, ale její první elementy

pocházejí ještě ze 70. let. „Zůstala jsem se synem sama. Začala jsem se učit vařit. V kuchyni stála televize. Postavila jsem stativ s fotoaparátem před televizi. Chvíli jsem škrábala brambory a pak chvíli fotografovala. (...) Kdybych nepracovala v kuchyni, nevznikla by ani tato práce, anebo by neměla takový rozsah a nebyla by tak jednolitá.“ [100] – říká autorka. Práce, která tehdy začala vznikat, se během tří desetiletí rozrostla na gigantický archiv snímků televizních obrazovek. „Silným aspektem sbírání tohoto typu záběrů je v podstatě vytvoření katalogu manipulace a kontrola nad myšlením, pocity a mentalitou společnosti“[101] – píše se v novinové poznámce doprovázející výstavu. Je zajímavé, že instalace Zofie Kulik zároveň je i není fotomontáž. Je ní v tom smyslu, že zásadně představuje efekt montáže velkého počtu snímků. Ale není fotomontáží ve smyslu, ve kterém byly autorčiny předchozí práce.



Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii II*, 1998-2004, detail.

100 TUROWICZ, Joanna a Zofia KULIK, 2005. „Bunt neoawangardowej artystki”, rozmawiała – Joanna Turowicz, 2005 — Zofia Kulik / KwieKulik / Fundacja Kulik-KwieKulik [online] [vid. 2023-04-23]. Dostupné z: http://kulikzofia.pl/archiwum/bunt-neoawangardowej-artystki/

101 Anon., [b.r.]. Zofia Kulik - OD SYBERII DO CYBERII 1998 - 2004 | artinfo.pl – Portál trhu s uměním. artinfo.pl [online] [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/zofia-kulik-od-syberii-do-cyberii-1998-20042/

Fotografie Zofie Kulik z 90. let jsou dokonalé grafické kompozice, vytvořené v procesu mnohonásobné expozice, které napodobují strukturu a bohatou ornamentální zdobnost mandal, koberců, vitráží anebo mozaikové dlažby. Ornamentálnost tady není čistě dekorativním prvkem – vzory jsou zde poskládány z opakujících se snímků rostlin, náboženských, falických, či politických motivů (kříže, střely, Palác kultury), ale i mužských postav strnulých v nepřirozených, někdy až



Zofia Kulik, *Pięć po dziesiątej*, 1992.

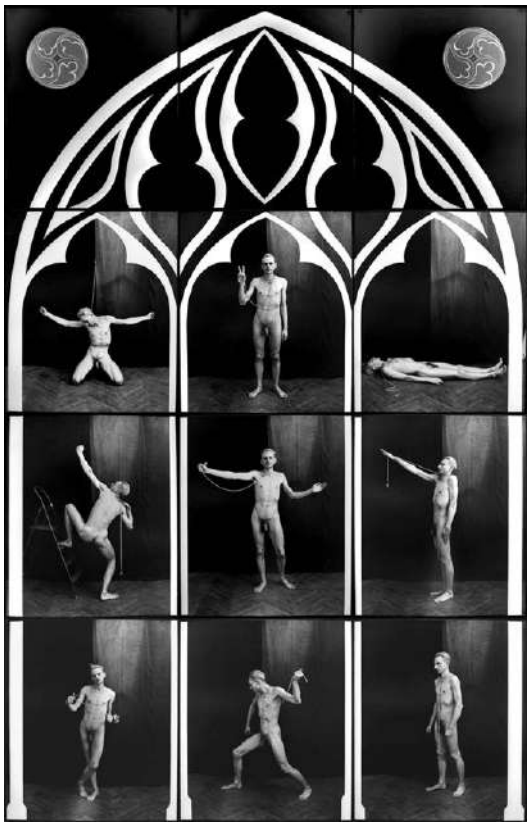
karikaturních pózách. Akty pocházejí ze souboru *Archiwum gestów* (Archiv gest) vytvořeného v letech 1987–1991, obsahujícího téměř 700 snímků[102]. Modelem Zofie Kulik byl autorčin kamarád Zbigniew Libera. „V období nejintenzivnější práce jsem pózoval i několik hodin denně, několik dní v týdnu“[103] – vzpomíná Libera. Druhou postavou objevující se na fotomontážích je samotná Zofia Kulik: panovačná, umístěná ve středu obrazu a ozbrojena insigniemi. Umělkyně se brání intelek-

102 CZUBAK, Bożena a Maria Anna POTOCKA, 2004. Zofia Kulik: archiwum gestów = archive of gestures. Kraków: Starmach Gallery, str.: 5.

103 LIBERA, Zbigniew a Jan TRZUPEK, 2020. Zbigniew Libera: najnowsza antykoncepcja fotografii dokumentalnej. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia“ v Radomi. ISBN 978-83-62140-54-1, str.: 21.

tualizaci svých děl[104], ale možná není daleko od pravdy ani tvrzení, že její tvorba z 90. let je dodnes nejdůslednějším rozebráním „mužského pohledu“[105] v polském uměleckém prostředí. „Podřízení muže není realizováno prostřednictvím samotného rozhodování o jeho póze, v přebírání za něj zodpovědnosti, ale s ohledem na vizuální charakter těchto póz. Zofia Kulik z nich ‚skládá‘ abstraktní vzory, či dekorativní, mohlo by se říci – estetické tvary“[106] – píše Piotr Piotrowski.

Díla Zofie Kulik v sobě spojují dvě zásadní strategie použití fotografické manipulace objevující se v umění po digitálním přelomu: dekorativní a kritickou. Budu argumentovat, že v polské umělecké fotografii po roce 2000 funguje



Zofia Kulik, *Gotyk Między-Narodowy,* 1990.



Zofia Kulik, *Wspaniałość siebie* III, 1997.

104 RACZEK, Marta, 2004. „Syberia i Cyberia“ — Zofia Kulik / KwieKulik / Fundacja Kulik-KwieKulik [online] [vid. 2023-04-11]. Dostupné z: http://kulikzofia.pl/archiwum/marta-raczek-syberia-i-cyberia/

105 Male gaze – koncepce kterou poprvé zavedl John Berger v roce 1972, následně ji na základě teorie filmu rozvinula Laura Mulvey.

106 PIOTROWSKI, Piotr, Andrzej TUROWSKI, Sarah WILSON a Ewa HORNOWSKA, 1999. Zofia Kulik. Od Syberii do Cyberii = Zofia Kulik. From Syberia to Cyberia. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, str.: 14.

manipulace především ve dvou polohách. Pro lepší pochopení navrhuji je označit jako směr estetický a epistemický, ale s jednou výhradou, že přechod mezi nimi je plynulý, protože mnoho autorů používá oba směry současně. V širší perspektivě úvah o podstatě fotografie najdeme zcela jistě mnohem více vlastností společných pro obě tyto kategorie, než rozdílů, které by je odlišovaly.

3.2 Fotokompozice

Estetický směr se ujal již o něco dříve, nejen z pohledu chronologie, ale v jistém smyslu i duševně. Opírá se především o umělecké směry první poloviny 20. století, především dadaismus a surrealismus, ale i různorodé formy naivní manipulace (v odborné literatuře označovaný jako *trick photography*[107]) a také tradice avantgardní fotomontáže meziválečného období[108]. Záměrně neužívám označení „piktorialistický" protože estetický směr není jednoduchým opakováním piktorialistických tendencí.

Významným impulzem přispívajícím k rozkvětu fotografické manipulace v Polsku na konci 90. let a na počátku nového tisíciletí byla bezpochyby popularita tvorby Richarda Horowitze v Polsku, jehož díla byla prezentována polské veřejnosti v roce 1987 na jeho autorské výstavě v galerii Zachęta. Horowitz, dítě z Schindlerova seznamu a jeden z nejmladších přeživších vězňů z Osvětimi, v roce 1959 emigroval do Spojených států, kde se jako fotograf dokázal prosadit i komerčně[109]. Horowitzova tvorba se pohybuje na hranici reklamní a umělecké fotografie, přestože on sám podobné rozlišování zpochybňuje: „Dělení fotografie na reklamní a uměleckou je nesmysl. Podle mého názoru vznikají nejzajímavější

107 TOMAN, Jindřich, 2019. From Carnival to Satire: Photomontage as a Commentary on Photography. History of Photography [online]. 43(2), 144–155. ISSN 0308-7298, 2150-7295. Dostupné z: doi:10.1080/03087298.2019.1688993

108 Vide: ADES, Dawn, 2021. Photomontage. Third edition. London: Thames & Hudson. World of art. ISBN 978-0-500-20467-2.

109 Vide: HOROWITZ, Ryszard, 2014. Życie niebywałe: wspomnienia fotokompozytora. Wydanie I. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak. ISBN 978-83-240-3183-2.

věci v reklamě“[110] – říká. Jeho poznávacím znamením je surrealistická manipulace, ze začátku vytvářená tradičním způsobem, tzn. pečlivě konstruována ve studiu s použitím nejrůznějších optických triků a úprav v temné komoře – a později pomocí počítače. Horowitz svoje díla označuje jako fotokompozice a sebe jako fotoskladatele. „Fotomontáž ukazuje na grafiku nebo koláž. Já se snažím dosáhnout celkové iluze. To, co dělám, bych spíše nazýval složenou fotografií nebo fotokompozicí“[111]. Dnes se snímkům tohoto typu jednoduše říká kompozity, pokud se vůbec tento fakt komentuje – představují významnou část reklamních snímků a potřeba vytvářet pro ně osobní kategorii přirozeně pominula.



Ryszard Horowitz, *Fake Dali*, 1970, analogová technika.



Ryszard Horowitz, *Pearl Birth*, 1999, analogová technika.



Ryszard Horowitz, *Pearly Hand*, 1971, analogová technika.

110 “Dzielenie fotografii na reklamową i artystyczną to bzdura. Moim zdaniem najciekawsze rzeczy robi się obecnie w reklamie.” Vide: HOROWITZ, Ryszard a Anna BOGUSZ, 2004, op. cit.

111 Ibidem.



Ryszard Horowitz, *Panel Beauty,* 2008,
digitální technika.



Ryszard Horowitz, *Waterbird*, 1996,
digitální technika.

Horowitzovy fotokompozice v 90. letech vzaly útokem polské veřejné mínění, které prahlo po příběhu o světovém úspěchu a pro které hesla jako „popkultura", reklamní agentura" nebo „kreativní ředitel" stále ještě měly kouzlo vzrušujících tajemství a příslibů. V očích polského tisku 90. let Horowitz vyrostl na umělce nejvyšší mezinárodní úrovně. „Zkazí snad guru vizionářské fotografie Ryszard Horowitz naši přímočarou svěžest, nebo nás naučí dívat se jinak?"[112] zněla otázka v magazínu *Przekrój.* Deník *Gazeta Wyborcza* psal o surrealistickém umělci, „jehož štětcem je fotografický přístroj, plátnem – oxid stříbrný negativu, poslední dobou podpořený hardwarem a softwarem v nejvyšší možné kvalitě počítačového světa (...)"[113]. Deník *Rzeczpospolita* s velkým respektem Horowitze označil za „jednoho z nejlepších fotografů našeho století, člověka, který dokázal, že fotografie začala být považována za umělecké dílo"[114]. Horowitz byl v Polsku i ve světě průkopníkem digitálního zpracování a *compositingu*; významným popularizátorem technologií a výrazné estetiky. Jeho zahraniční kariéra byla nezpochybnitelná a na tehdejší poměry i neobvyklá díky jeho úspěchům i ve Spojených státech. Přesto nebyl jeho úspěch až tak spektakulární, jak ho chtěly vidět polská média. S odstupem času se nezdá, že by se Horowitz nějak výrazně zařadil do čela „nejlepších fotografů"

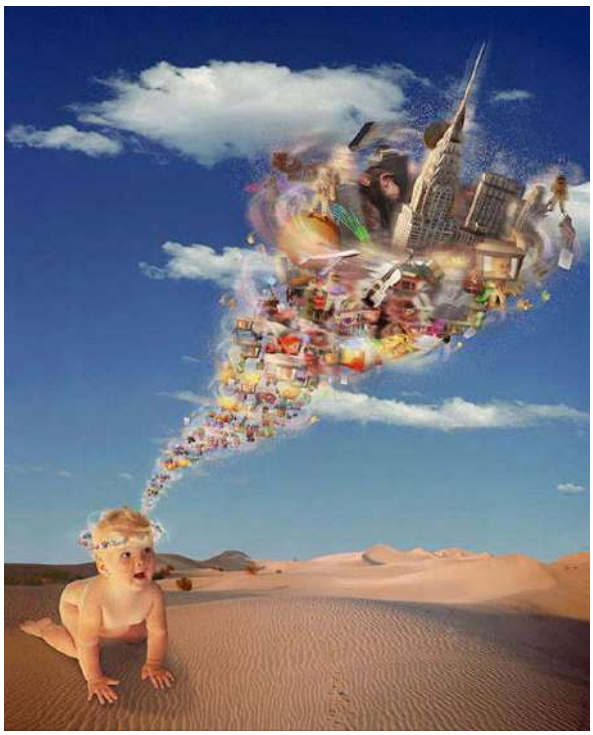
112 KUBIAK, Katarzyna a Ryszard HOROWITZ, 2022. ...Ale belfrem nigdy nie będę. Z Ryszardem Horowitzem rozmawia Katarzyna Kubiak. Przekrój. (194), str.: 37.

113 BLAIR, Jon, 1994. Fotograf XXI wieku. Magazyn Gazety Wyborczej. (47 (91)). ISSN ISSN 1230-4670, str.: 9.

114 BOŃCZA-SZABŁOWSKI, Jan, 1997. Zakłócona perspektywa. Rzeczpospolita Magazyn. (1194). ISSN 0208-9130, str.: 5.



Ryszard Horowitz, *Allegory*, 2004,
digitální technika.



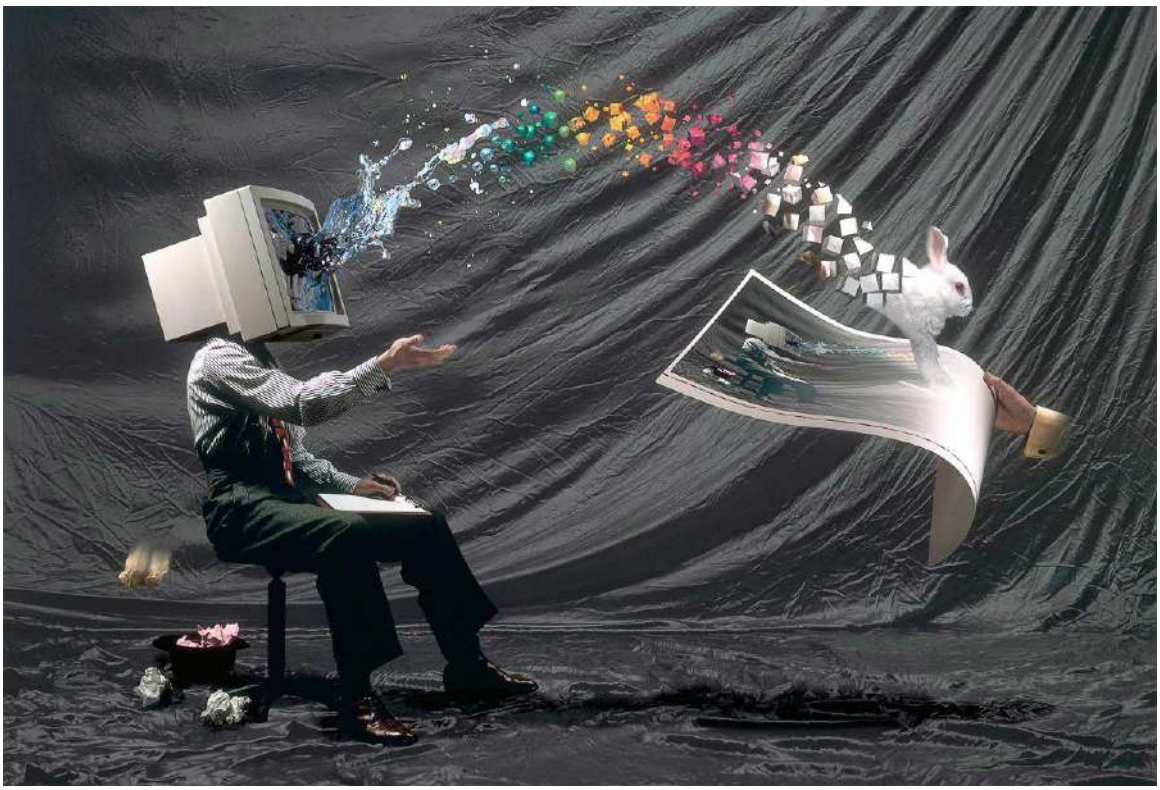
Ryszard Horowitz, *Thought Funnell*, 1993,
digitální technika.

v dějinách reklamy 20. století, nebo manipulované umělecké fotografie (v dnes již klasickém kompendiu Adama Mazura *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*[115] o Horowitzovi není ani zmínka). Navíc to vypadá, že zkoušce času lépe odolávají Horowitzova ranější analogová díla – jakoby ničím neomezené možnosti, které s sebou digitální technologie přinášejí, jeho umělecké tvorbě neprospívaly. Mezi jinými fotoskladateli stejné generace, stejně silně inspirovanými Magrittovým[116] malířstvím, dosáhl největšího úspěchu Jerry Uelsmann, který se po zkušenostech photoshopovými úpravami rozhodl zůstat u analogového zpracování[117]. Mezi velkoformátovými vizionáři pak Jeff Wall, jehož prezentované světy jsou rovněž kompozicemi skládajícími se někdy i ze stovek záběrů, které si i přesto uchovávají určité rysy dokumentární pravděpodobnosti.

115 MAZUR, Adam, 2009. Historie fotografii w Polsce 1839-2009. Warszawa : Kraków: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski ; Fundacja Sztuk Wizualnych. ISBN 978-83-928967-2-2.

116 ROSENBLUM, Naomi, 2005, op. cit., str.: 585.

117 FINEMAN, Mia, 2012, op. cit., str.: 189.



Ryszard Horowitz, *Magic Rabbit*, 1992, digitální technika.



Ryszard Horowitz, *Birds*, 1991,
digitální technika.



Ryszard Horowitz, *Hollywood Babies*, 2008, digitální technika.

Nejvýznamnější Horowitzova díla byla vydána v roce 2004 v obsáhlé knize *Ryszard Horowitz*, která doplňuje několik desítek krátkých citátů[118]. Kniha nemá číslované stránky a z kontextu vytržené úryvky delších výpovědí nikoho nikam neve-

118 HOROWITZ, Ryszard a Anna BOGUSZ, 2004, op. cit.



Jerry Uelsmann, *Moon and Boat*, 1982.



Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993.

dou a citáty s fantastickým řezem písma se vybranými fotografiemi prolínají nebo je obklopují. Vytvářejí tím dojem podobný motivačním heslům s trochou „věčné pravdy", pro které je jejich původ nepodstatný (jako v případě „odvahy, abychom lásce znovu a znovu uvěřili"). Z knihy pocházejí dva zrcadlové citáty, které jsem umístila na začátku kapitoly. Věty „říká se, fotografie nelže" a „předpokládám, že fotografie klame" si zdánlivě odporují. Ale můžeme se na ně podívat i z jiného pohledu. Dohoda, kterou Horowitz popisuje – mezi pravdou, klamem a fotografií – je v neustálém pohybu, a v tomto smyslu umělec opravdu vyjadřuje neobyčejně důležitou intuici.

3.3 Slepovánky

Mnohem méně seriózní přístup k umění vidíme v druhé oblasti estetického směru, který je blíže tomu, co Horowitz označuje jako „grafika, koláž". Za duchovního patrona této oblasti na přelomu tisíciletí můžeme považovat básnířku a nadšenou kolážistku Wisławu Szymborskou. V „duchovním patronátu" Szymborské pak vidím fakt, že přestože byla postavou nesouvisející s fotografií, prezentovala vůči obrazu velice vyhraněný postoj, který se stal pro určitou obecnou filozofii umělecké tvorby symptomatický. Szymborska začala techniku koláže používat na přelomu 60. a 70. let, kdy s její pomocí vytvářela ve své době nedostatkové



Slepovánky Wisławy Szymborské, vytvařená od konce 60. let do prvního desetiletí 21. století.

zboží – pohlednice. „Wyklejanki" (slepovánky, koláže) měly osobní nevinný obsah a nazývala je „kartičkami vlastní výroby". „Byla to její korespondence, dopisy různým lidem, určené především pro okruh blízkých přátel a známých."[119] – vysvětluje básník Ryszard Krynicki. Koláže si k autorčiným blízkým nacházely cestu při různých příležitostech, jako Vánoce nebo Nový rok, jmeniny, významnější jubilea a jiné příležitosti. Stávalo se, že Szymborska touto formou odpovídala i čtenářům. Dělala to pravidelně skoro čtyřicet let, a v posledních letech svého života jich ročně posílala přibližně sto. Jak uvádí Rusinek, je docela možné, že je ve světě, u jejích dědiců, přátel a známých rozeseto i několik desítek tisíc koláží Wisławy Szymborské."[120,121] Po tom, co v roce 1996 autorka získala Nobelovu cenu, začal být tento aspekt její dříve poměrně neznámé tvorby vnímán jako národní dědictví. O dvě

119 BARANOWSKA, Małgorzata, Jerzy JURUŚ, Ryszard KRYNICKI, Maria Anna POTOCKA a Michał RUSINEK, ed., 2014. Wisława Szymborska: kolaże = collages. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej. ISBN 978-83-62435-10-4.

120 Michał Rusinek, tajemník básnířky.

121 NIEBAŁ, Ilona, 2022. Szymborska, Beksiński i wielu innych tworzyło kolaże. Zobaczymy je na wystawie „Collage - klejone światy"; wroclaw.wyborcza.pl [online] [vid. 2023-04-13]. Dostupné z: https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,29025191,szymborska-beksinski-i-wielu-innych-tworzylo-kolaze-zobaczymy.html

desetiletí později již byla Szymborska v tisku označována za „asi nejznámější osobnost náruživě vytvářející díla tohoto typu“[122]. V roce 2014, dva roky po smrti této básnířky, byly její koláže vystaveny v krakovské galerii MOCAK. „Koláže jsou plnohodnotná umělecká díla“ [123] – psala v publikaci doprovázející výstavu ředitelka muzea a kurátorka výstavy Maria Anna Potocka, která pohlednicovou tvorbu básnířky přirovnávala ke „korespondážím“ Jiřího Koláře.

Nesmíme zapomenout, že koláže Wisławy Szymborské nevznikly z ničeho. Polsko mělo již v meziválečném období v oblasti koláží silné zastoupení v osobách



Jiři Kolář, *bez názvu*, 20.8.1986, koláž, fotografie Beatrice Bizot.

Janusze Maria Brzeského a Kazimierze Podsadeckého. Po válce pak podobnou estetiku absurdna začal popularizovat týdeník *Przekrój*, techniku fotomontáže používali umělci polské školy plakátů, mj. Roman Cieślewicz nebo Wojciech Zamecznik. Mezi představiteli mladé generace po roce 2000 tuto formu nejvíce rozvíjel Jan Dziaczkowski, který tragicky zemřel v roce 2011. V posledních letech se koláž vrací v nejrůznějších podobách, které často souvisí s tělesností, jako například v cyklech Magdy Hueckel *REM Cycle/Primavera*[124] z roku 2016, nebo o dva roky

122 CHUTNIK, Sylwia, 2015. Góry dla Warszawy w kolażach Jana Dziaczkowskiego [FELIETON]. warszawa.wyborcza.pl[online] [vid. 2023-04-13]. Dostupné z: https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,19174141,gory-dla-warszawy-w-kolazach-jana-dziaczkowskiego-felieton.html

123 BARANOWSKA, Małgorzata, Jerzy JURUŚ, Ryszard KRYNICKI, Maria Anna POTOCKA a Michał RUSINEK, ed., 2014. Wisława Szymborska: kolaże = collages. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej. ISBN 978-83-62435-10-4, str.: 52.

124 Anon., [b.r.]. REM CYCLE / PRIMAVERA (2016). Magda Hueckel [online] [vid. 2023-04-21]. Dostupné z: http://www.hueckel.com.pl/personal/164-rem-cycle-primavera



Janusz Maria Brzeski, *Dwie cywilizacje* z cyklu *Narodziny robota*, 1933.



Kazimierz Podsadecki, *Miasto – młyn życia*, 1927.

později v souboru *In My Garden*[125], ve kterém umělkyně spolu kombinuje motivy z botaniky a anatomie ze starých vědeckých ilustrací a vytváří hybridy lidských těl a rostlin. Podobným stylem jako Andrzej Różycki spolu sestavuje rostlinné motivy se snímky z rodinného archivu Iwona Germarek v dílech ze souboru *Zielnik* (Herbář) (2021), postdigitální estetiku nedokonalostí navazující na Hannu Höch spojuje Ewa Doroszenko v souboru *Radical Beauty* (2021). Další, odlišnou formu využití tělesnosti, popisovanou jako „homoerotické selfsploitation"[126], ve svých kolážích používá Sebastian Winkler. Winklerovy práce nám mohou připomínat transgresivní sexualitu fotomontáží Pierra Moliniera nebo pozdější díla Roberta Heineckena, o kterých Naomi Rosenblum psala, že představují „kombinaci odsou-

125 KONKOL, Sławomir a Adriana ZIMNOWODA, ed., 2018. Body dysmorphic adoration: Małgorzata Wielek-M, Magda Hueckel: collaborative art project = wspólny projekt artystyczny. Sosnowiec: Sosnowieckie Centrum Sztuki - Zamek Sielecki. Galeria Extravagance. ISBN 978-83-64219-42-9.

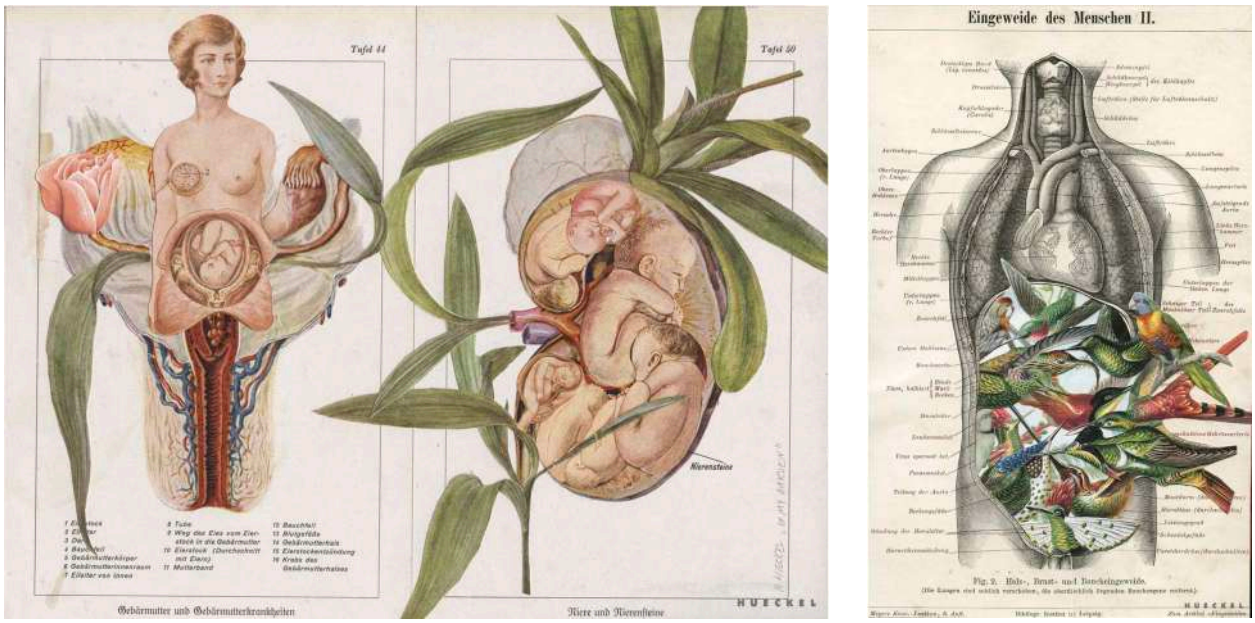
126 FORTUNA, Piotr, 2022. „SELFSPLOITATION" Sebastiana Winklera w DOMIE. SZUM [online] [vid. 2023-04-15]. Dostupné z: https://magazynszum.pl/selfsploitation-sebastiana-winklera-w-domie/



Roman Cieślewicz, *Moda Polska*, 1959, plakát.



Jan Dziaczkowski, *Pocztówka z Radomia* ze souboru *Pozdrowienia z wakacji*, 2003–2007.



Magda Hueckel, práce ze souboru *In My Garden*, 2018–2019.

zení a určitého pocitu splnění přání“[127]. Napůl soukromou tvorbu v duchu „kartiček vlastní výroby“, podobně jako v případě díla Wisławy Szymborské, vytváří spisovatelka a grafička Małgorzata Halber ve svém projektu *ZESZYTY* (Sešity)[128].

127 ROSENBLUM, Naomi, 2005, op. cit., str.: 585.

128 HALBER, Małgorzata, 2020. Ołówek w żółwie / Obyczaje / dwutygodnik.com [online] [vid. 2023-04-13]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/8819-olowek-w-zolwie.html



Iwona Germanek, práce ze souboru *Zielnik*, 2020.



Ewa Doroszenko, práce ze souboru *Radical Beauty,* 2021.



Sebastian Winkler, *Narcyz/Chrystus,* 2021.



Robert Heinecken, *Credit Card Witch*, 1987.

3.4 Punková energie, měšťanský sentiment

Důležitým polem působnosti pro estetický směr jsou nejrůznější druhy užité fotografie jako módní, reklamní či produktová. Manipulace tady bude častěji v podřízené funkci, sloužící jako prostředek k získání určitého efektu nebo sdělení dalšího obsahu, vykračující mimo autotématické soustředení se na manipulaci. Estetický směr představují rovněž mnohem spektakulárnější vizuální výpovědi, které jsou schopny oslovit širší okruh tvůrců. Práce tak budou prezentovat celé spektrum umělecké tvorby – od punkové bezprostřednosti až po měšťanskou exaltaci, mohli bychom však argumentovat, že je to cena za určitou bezhlavost. Estetický směr v sobě obsahuje potenciál upřímné energie a víry ve smysl vytváření obrazů, epistemický směr nám pak může někdy připadat bez tohoto potenciálu a bez života.

Opravdovou pokladnicí mnohem afektovanějších příkladů estetického směru jsou archivy čenstochovské soutěže Cyberfoto, organizované od konce 90. let. „Cílem soutěže Cyberfoto je snaha prezentovat možnosti fotografického obrazu vytvářeného prostřednictvím počítačové grafiky a moderních zobrazovacích



Radosław Wróbel, *ProteCtors, Blow IT, ToTem*,
ocenění v soutěži Cyberfoto, 2022.



Jolanta Krawiec, *Dreamland*,
ocenění v soutěži Cyberfoto, 2017.

technik“[129] – uvádějí jeho organizátoři. Vítězná a oceněná díla, se i přes intence soutěže ve většině případů přiklánějí k reflexi nad účelností „možnosti kreace prostřednictvím použití počítače“ a představují spíše další argument pro tvrzení, že umělecké tvorbě se lépe daří v arbitrárně definovaných podmínkách, než ničím neomezené tvůrčí svobody.

129 Anon., [b.r.]. CYBERFOTO - MIĘDZYNARODOWY KONKURS CYFROWEJ FOTOKREACJI [online] [vid. 2023-04-15]. Dostupné z: http://www.cyberfoto.czest.pl/index2.php



Małgorzata Kozakowska, *Głębia duszy – głębia wrzechświata*, ocenění v soutěži Cyberfoto, 2023.



Jacek Szczerbaniewicz, *Zakryte oczy,* ocenění v soutěži Cyberfoto, 2017.



Marlena Woźniak, *Przemijanie,* ocenění v soutěži Cyberfoto, 2023.



Marek Eligiusz Janicki, *Cafe Pomidor, Exodus, Pułapka,* II. cena v soutěži Cyberfoto, 2003.

Vítěznými projekty jsou nejčastěji ukázky vznešených alegorií nebo předvádění se v ovládání grafických programů. Častými prvky jsou „Draganův efekt“[130] a plný arzenál surrealistických motivů, přičemž vyobrazené sny jsou hlavně erotického charakteru nebo noční můry. Obsahují tedy: ptáky (dravce nebo holuby), ženské nohy, prsa a oči. Dalšími motivy jsou andělé, nemluvňata, praskliny v půdě, mořské vlny, hodiny včetně přesýpacích, masky, manekýny a měsíc. V soutěži nezříd-

130 Andrzej Dragan – polský fotograf, autor manipulovaných portrétů, při jejichž zpracování používá charakteristickou techniku kontrastu s vysoce zesílenou střední hladinou tónů, oblíbenou především v prvním desetiletí po roce 2000.



Ryszard Czernow, *Avatar 5, Bramy Europy, Organicus 32*, I. cena v soutěži Cyberfoto, 2021.



Jan Zych, *Dziady Polskie, Baśń litewska, Cykl życia, Covidian Art*, ocenění v soutěži Cyberfoto, 2021.

ka vítězí zasloužení umělečtí fotografové, členové sdružení ZPAF (mj. Ryszard Czernow, Marek Eligiusz Janicki, Jan Zych), kteří se více či méně úspěšně potýkají s „moderními zobrazovacími technikami". Objevují se však i autentické oslnivější projekty, převážně od mladších autorů: například cyklus *Inni* (Jiní) Michała Piotrowského, který se v roce 2010 umístil na prvním místě[131], nebo *Arealne* Natalie Kubieli, oceněné v roce 2018[132]. V kategorii nestorů soutěže vyniká tvorba umělkyně z trojměstí Krystyny Andryszkiewicz, která klasickou techniku fotomontáže používala již před čtyřiceti léty (cyklus *Wnętrze z uwięzioną* (Interiér s uvězněnou) (1979–1982)), opravdový rozmach její tvorby však proběhl především díky technice digitální manipulace. V roce 2006 „po letech uměleckého mlčení"[133] se Andrzyszkiewicz vrátila k technice fotomontáže a pod pseudonymem Serafína začala publikovat barokní kompozice, které podle Horowitzova vzoru nazývá fotokompozice. Její díla, bohatá na esoterické a rostlinné motivy, jsou tak přehnané, že se někdy blíží kýčovité estetice postinternetového umění ve stylu Agnieszky Sejud.

131 Anon., [b.r.]. CYBERFOTO - MIĘDZYNARODOWY KONKURS CYFROWEJ FOTOKREACJI [online] [vid. 2023-05-13]. Dostupné z: http://www.cyberfoto.czest.pl/index2.php?action=prace

132 Ibidem.

133 Anon., [b.r.]. BIOGRAM [online] [vid. 2023-04-15]. Dostupné z: http://www.krystynaandryszkiewicz.iportfolio.pl/default-url-11482234795



Natalia Kubiela, *Arealne,* ocenění v soutěži Cyberfoto 2018.



Michał Piotrowski, *Inni*, I. cena v soutěži Cyberfoto, 2010.



Krystyna Andryszkiewicz, *Kwiaty zła*, ocenění v soutěži Cyberfoto, 2021.



Krystyna Andryszkiewicz, *Zatruta Studnia* ze souboru *Wnętrze z uwięzioną,* 1982.

Z mladší generace polských tvůrců s velkým úspěchem rozvíjí poetiku snového přání, ale tentokrát v omlazeném panensko-gotickém podání Kamily Kansy, skrývající se pod pseudonymem Laura Makabresku. Zvláštní kategorii představují inscenované fotografie, které vypadají téměř jako fotomontáže, ale při jejichž vytváření bylo digitálních nástrojů použito jen minimálně, například velkoformátová díla Tomasze Wysockého nebo ráná tvorba surrealistická módní fotografie polsko-německé autorky Sylwany Zybury, z raného období její kariéry (umělkyně v tehdejší době používala pseudonym Madame Peripetie). Vytváření dojmu zdánlivé fotografické manipulace je také určitou formou manipulace. Wysocki i Zybura ji aplikují v estetické rovině, ale není to pevným pravidlem. Protože pokud se podobné strategie chopily Weronika Gęsicka nebo Aneta Grzeszykowska, pak je jejich cíl epistemický – poznávací.



Laura Makabresku, *Virgin who unties the knots of purgatory*, 2019.



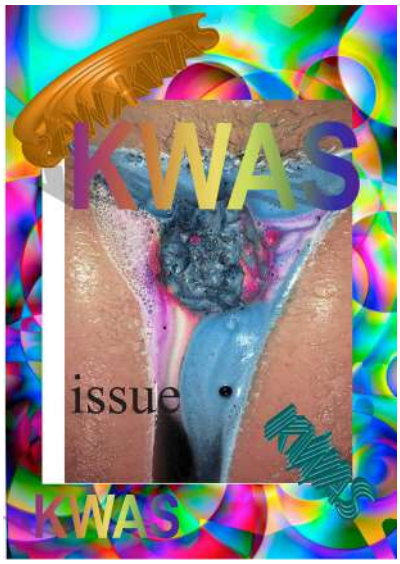
Tomasz Wysocki, *#9 (Girl & Fish)*, ze souboru *Exodus 2064*, 2015/2019.



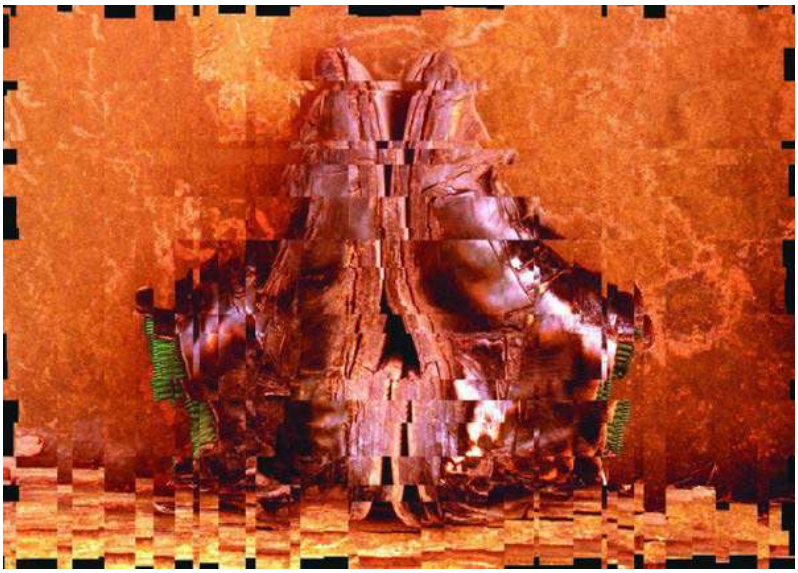
Madame Peripetie, práce ze souboru *Dream Sequence*, 2012-2014.

Tvorba Weroniky Gęsické je nakonec velmi zajímavým příkladem. Podobně jako díla Kulik ji můžeme analyzovat zároveň z obou směrů. Duo KWAS, čili absolventky ITF Agnieszka Sejud a Karolina Wojtas spolu tvoří skupinu, ve které se kromě velké vizuální podobnosti každá autorka orientuje trochu jiným směrem: Wojtas mnohem estetičtějším a Sejud epistemičtějším. Umělcem ve všech ohledech, kterého není možné zařadit do žádného směru, ale není možné jej ani pominout, je Andrzej Dudek-Dürer, interdisciplinární autor aktivně tvořící nepřetržitě již od 60. let. Hlavním Dudkovým motivem, používajícím různé formy manipulované fotografie je jeho vlastní totožnost. Jde především o totožnost v mnohem ontologičtějším chápání než v tom současném podobnostním, čili kontinuitě existence člověka v prostoru několika let a jeho následných převtělení. Autorovo

spojené příjmení se vztahuje k faktu, že „v průběhu jednoho ze stavů iluminace našel v roce 1969 svoje alter-ego z minulosti Albrechta Dürera“[134].



Duet KWAS (Agnieszka Sejud a Karolina Wojtas), obálka prvního čísla magazínu *KWAS*, 2019.



Andrzej Dudek-Dürer, *Sztuka butów? po 30? Trans A?*, 1999.



Andrzej Dudek-Dürer, *Trans... Medytacjo-Lewitacja I*, 2011, živá socha, metafyzická performance.

134 KOSTOŁOWSKI, 2006. Andrzej Dudek-Dürer a zmiana źródeł sztuki. In: Andrzej Dudek-Dürer: rekonstrukcja tożsamości: fotografia i wideo: prace z lat 1965-2005 = Reconstruction of Identity: photography and video: art works from years 1965-2005. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki. ISBN 83-87104-76-0, str.: 6.

Kapitola IV
Epistemický směr

(...) mezi zeleň fotografie a zeleň louky se vplížila celá série komplikovaného kódování (...)[135]

Vilém Flusser

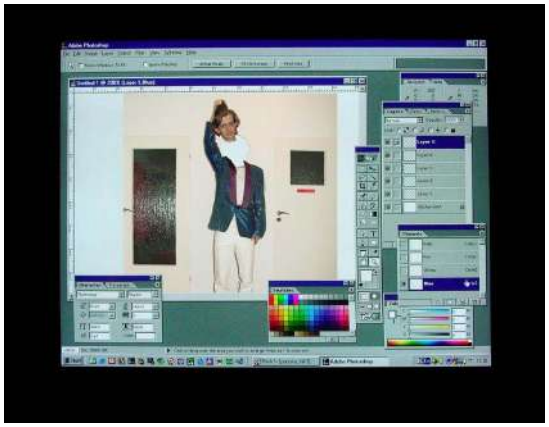
4.1 Photoshopoví performéři

Ve srovnání s estetickým směrem, vypovídá epistemický směr mnohem častěji z určitého odstupu. Čerpá především ze směrů poválečného umění – performance, kritického a konceptuálního umění, jako i široce vnímaných výtěžků postmodernismu, se zvláštním důrazem na gesto umělecké zápůjčky. V estetickém směru se citát objevuje také, ale nejčastěji má podobu dadaistického vtipu nebo oniristického symbolu. Tady budou zápůjčky mnohem méně ornamentální, ale spíše hypertextové, odkazující se na konkrétní významnější obsahy. Nadřazeným cílem epistemického směru přitom není jenom dosáhnout pomocí manipulace určitého vizuálního efektu, ale upozornit i na samotný proces manipulace. V tomto směru je manipulace s pomocnou funkcí povýšená na centrální motiv celého uměleckého díla, je zahleděná do sebe a sebestředná. Pokud bychom jako hlavní nebezpečí estetického směru považovali past v podobě určitých manýr, pak nad epistemickým směrem bude z jedné strany viset hrozba přehnané didaktiky a z druhé strany pak nebezpečí hermetičnosti. Fotograficky nejdůležitější kontext tohoto druhu výpovědi je dokument, ale nikoli ve smyslu klasického žurnalistického dokumentu. Jde o všechny snímky, o kterých mlčky předpokládáme, že jsou ve své podstatě skutečné, a to především proto, že neexistuje důvod, proč by nebyly,

135 FLUSSER, Vilém, 2000. Towards a philosophy of photography. London: Reaktion Books. ISBN 978-1-86189-076-4, str.: 43.

jde tedy o rodinnou, průkazkovou, archivní a průmyslovou fotografii. Dnes také stále častěji mobilní a sociální fotografie.[136]

Ústřední postavy epistemického směru v polské manipulované fotografie prvních dvou desetiletí 21. století souvisejí s varšavskou galerií Raster Aneta Grzeszykowska a Zbigniew Libera – těmto umělcům jsou v této práci věnovány zvláštní kapitoly.



Oskar Dawicki, *Photoshop Performer*, 2004.



Oskar Dawicki, práce ze souboru *Gimnastyka profana,* 2013

Hlavní rysy epistemického směru jsou dobře patrné ve třech po sobě následujících dílech jiného v galerii prezentovaného umělce – Oscara Dawického. Neplánovaný triptych začíná již zmíněným subversivním dílem *Projekt reklamowy* (Návrh reklamy) (2002), něco pozdější *Photoshop Performer* (2004) a finálním dílem pak *Gimnastyka profana* (Zprofanovaný tělocvik) (2013), ve kterém se umělec ve svém neodmyslitelném pracovním oblečení (bledě modré látkové blůze) vtěluje do postav popravených obětí z obrazů Andrzeje Wróblewského. Proces vznikání druhého a třetího snímku popisuje Dawicki takto: „Před více než 10 léty jsem vytvořil dílo *Photoshop Performer*. Na pozadí pracovní plochy oblíbeného grafického programu jsem rozmístil tři fotografie, na kterých jsem měl v podpaží vlastní, před chvíli utrženou hlavu. Po tom co jsem to udělal, jsem se cítil mnohem lépe, protože jsem pracoval pro reklamní agenturu. Po dalším shlédnutí Wróblewského díla *Rozstrzelanie* (Zastřelení) se mi vybavila vulgární asociace, že bych je mohl pomocí Photoshopu upravit, protože se k tomu v rovině iracionálních asociací

136 První termín „mobilní" je myšleno ve smyslu jak snímek vznikl – mobilními přístroji, druhý pojem souvisí s tím, kde snímek existuje – na sociálních sítích.



Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie IV (Zastřelení u zdi)*, 1949.



Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie VIII (surrealistické)*, 1949.

výborně hodí. V okamžiku, kdy jsem se začal do figur převtělovat, se kromě jejich hanebného zkopírování objevila i určitá dvojsmyslnost. Vložil jsem do toho ještě svoji naraci, čili mužskou postavu v krátkém kouzelnickém saku“[137].





Rafał Bujnowski, *Wiza*, 2004, olej na plátně / *Selfportrait*, 2004, tři pasové fotografie



Fotografie amerického vizum v pasu autora (fot. Galeria Raster).

Jinou formu fotografické manipulace pohybující se na hranici malířství, fotografie a performance využíval malíř Rafał Bujnowski v díle *Wiza* (Vízum) z roku 2004. Bujnowski, který při podávání žádosti o vízum na americkém konzulátu na formulář místo standardní fotografie připojil fotografie olejomalby se svým autoportrétem, který nakonec namaloval podle snímku. Nikdo si ničeho nevšiml a umělec obdržel fotografii svého díla vloženou do oficiálního dokladu, na jehož základě

137 GRUSZCZYŃSKI, Arek, 2013. Poczucie zażenowania / Sztuka / dwutygodnik.com [online] [vid. 2023-03-29]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/4829-poczucie-zazenowania.html

také vycestoval. „Trik se povedl, protože tento ‚zločin' je momentálně mimo rámec představivosti úředníků"[138] - okomentovala dílo Maria Anna Potocka. Jak uvádí galerie Raster – varšavské velvyslanectví USA odmítlo případ komentovat[139].

4.2 Věci nevídané, zdvojené portréty

Mezi malíři spojovanými s epistemickým směrem musíme zmínit Wojciecha Gilewicze, jehož tvorba se pohybuje někde na hranici malířství a fotografie. Gilewicz se prostřednictvím svých pláten, která umisťuje do městského prostředí a přírody snaží narušit strukturu světa. Bílá místa na plátně je pak třeba zamaskovat, proto na ně maluje fotorealistické obrazy toho, co je za nimi. „Mohlo by se říci, že vytvářím věci, které se stánou neviditelné"[140] – říká Gilewicz. Ale „to, co se skrývá v pozadí", na rozdíl od v čase zastaveného malířského nebo fotografického obrazu, podléhá neustálým změnám – vlivem světla, denní doby a roku, nebo počasí. Svými změnami pak skutečnost způsobí „odmítnutí transplantátu" a bude neustále na povrch vytlačovat cizí prvky, nutící k provádění úprav a malování dalších vrstev, pokud má být iluze zachována. Fotografie tento proces nejen dokumentují, ale podporují i další po sobě jdoucí cykly sladění obrazu se skutečností, ale i jejich rozpadu.

„Na prostranství před galerií Biała v Lublinu bylo umístěno prázdné bílé plátno (...). Během dvou týdnů před vernisáží vznikal obraz, který představoval fragment místa, které bylo za plátnem. Proces vzniku obrazu zohledňoval všechny změny počasí a vzhledu okolí. Díky tomu obraz ideálně zapadl do svého okolí. Na

138 POTOCKA, Maria Anna, 2007. Rafał Bujnowski. In: Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. ISBN 83-85142-74-6, str.:68.

139 Anon., [b.r.]. Wiza, 2004 [online] [vid. 2023-04-18]. Dostupné z: http://rastergallery.com/prace/wiza/

140 GILEWICZ, Wojciech, 2008. Produkuję rzeczy, które stają się niewidzialne. Agnieszka Wojewoda i Roman Lewandowski w rozmowie z Wojciechem Gilewiczem [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: http://teksty.bunkier.art.pl/?id=56



Wojciech Gilewicz, práce ze souboru *Galeria Biała*, 2000.

snímcích, které dokumentovaly celou událost vzniká neviditelný obraz“[141] – tak byl proces popsán v doprovodném textu ke Gilewiczově výstavě v lublinské galerii Biała v roce 2000. Další díla z tohoto období jsou rozvinutím stejné myšlenky: pětietapová studie *Obraz w polu* (Obraz v poli) (1999–2001), instalace *Miasto – osiedle – pracownia – mieszkanie* (Město – sídliště – pracovna – byt) (2001), vytvořená kompozicí olejových obrazů a několika stovek snímků připomínajících



Wojciech Gilewicz, práce ze souboru *Plener nad morzem,* 2001.

někdy polaroidové obrazy Davida Hockneyho, malířská akce *Plener nad morzem* (Plenér u moře) (2001), po které zůstalo pět fotografií zachycujících průběžně jednotlivé etapy malování krajiny skrývající se za plátnem na stojanu. Je to typický pohled – moře, nebe, oblaka, ale malovaný pomocí fragmentů, obdélník za obdélníkem, v neustále se měnících podmínkách. Každý další fragment může reflektovat to, co zakrývá a ponořit se do skutečnosti jen na okamžik. Navíc jsou v plátně i díry, ve kterých na nás skutečnost vykukuje a verifikuje svoji podobu – pokaždé je již neaktuální. Jak plyne čas a práce se obraz mění na stále více nejednorodou mozaiku složenou ze všech předchozích etap.

141 Anon., 2000. Galeria Biała 2000 [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: http://www.gilewicz.net/galeria-biala-2000



Wojciech Gilewicz, práce ze souboru *Oni*, 2002-2007

Z pohledu fotomanipulace se nejzajímavějším Gilewiczovým dílem jeví cyklus *Oni* (Oni) 2002–2007), ve kterém umělec používá výhradně fotografické médium. Série snímků představuje dvojice mužů v každodenních, často intimních situacích. Nevíme, jestli jde o běžný romantický vztah, ve kterém partneři se partneři začali sobě připodobňovat, nebo jde o podezřele blízký bratrský vztah. Postavy mají odlišné oblečení i účes, ale ve tváři jsou si podobní jako blíženci.

Snímky jsou skutečně zdvojené autoportréty, přičemž do obou postav se převtělil přímo Gilewicz. Kompozity nevznikly digitálně v postprodukci, ale klasicky, ex-

ponované na jednom filmovém políčku, kdy autor v obou případech použil půlený filtr. „Při použití půleného filtru“ – říká autor v rozhovoru se Zbigniewem Liberou – „Probíhá středem každého snímku prázdný pruh. Neexistuje žádná možnost, aby mezi zachycenými postavami vznikl nějaký tělesný vztah, aby se dotkly nebo objaly. Tento druh média je sice trochu omezující, ale umožňuje i velmi zajímavý prvek. Na snímcích totiž vzniká druh ‚blízkosti na vzdálenost‘, blízkosti, která sice existuje, ale ve skutečnosti žádná není, protože se tyto postavy nikdy nesetkaly“ [142].

Tento motiv má bohatou tradici a i přes svoji popularitu poskytuje stále zaručené výsledky. Přítomnost dvojníka vyvolává pocit prvotní úzkosti, Freudovského *Das Unheimliche*[143]. Rozmnožení jedné osoby na snímku, obzvláště přímo autorovy postavy, je jeden z nejstarších fotografických triků, někdy v literatuře označovaných jako *duplex* nebo *polypose*. Řadu příkladů jeho použití pocházejících z 19. století uvádí Fineman[144] např. fotografie Maurice Guiberta zachycujícího Henriho



Maurice Guibert, *M. Toulouse peint M. Lautrec*, 1892.

142 GILEWICZ, Wojciech, [b.r.]. Oni 2002-2007, Z Wojciechem Gilewiczem rozmawia Zbigniew Libera [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: http://www.gilewicz.net/oni-2002-2007

143 FREUD, Sigmund, 2003. The Uncanny. Přel. David MCLINTOCK. London: Penguin Books Ltd. ISBN 978-0-14-193050-3.

144 FINEMAN, Mia, 2012, op. cit., str: 117-133.



Paweł Żak, práce ze souboru *Bliski znajomy*, 2004.

de Toulouse-Lautreca v dvojroli znuděného malíře a stejně znuděného modelu[145], nebo také první známé použití motivu ve filmu, ve kterém se rozmnožený Georges Méliès převtěluje zároveň do postavy dirigenta i šesti členů orchestru[146].

V současné polské fotografii tento postup používá mj. Katarzyna Górna v triptychu *Portret podwójny* (Dvojitý portrét) (2001) nebo Paweł Żak v sérii autoportrétů *Bliski znajomy* (Blízký známý) (2004). Ve světě dlouhodobě použí-



Anthony Goicolea, *Blizzard*, 2001.



Nathan Baker, *Scooter Repair Shop* práce ze souboru *People at work*, 2003.

145 Ibidem, str.: 123.

146 film L'Homme orchestre z 1900 roku, vide: FINEMAN, Mia, 2012, op. cit., str.: 129.



Asger Carlsen, *Tim Barber,* 2011.

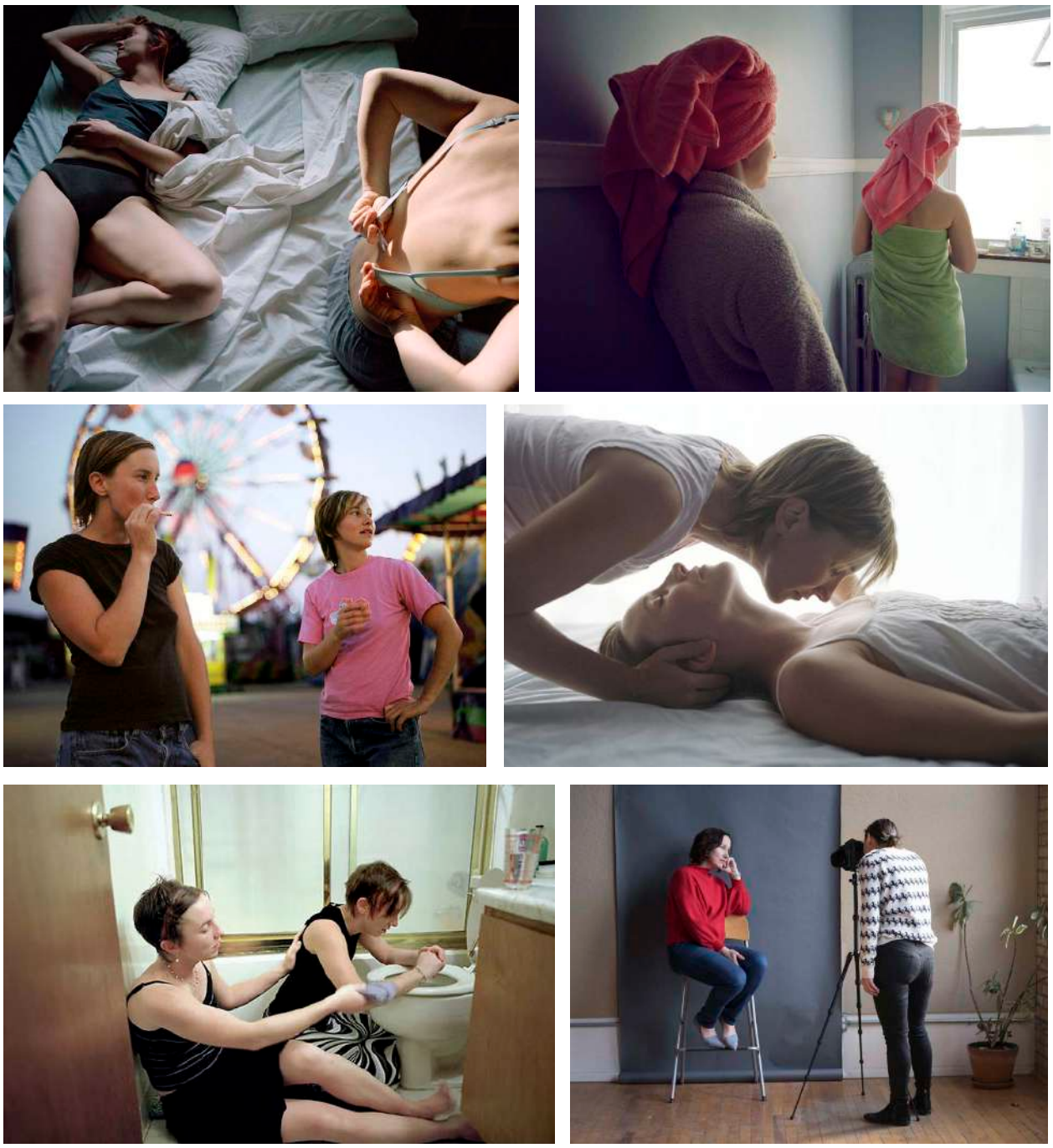
vá stylizované autoportréty Anthony Goicolea, který digitálně multiplikuje celé skupiny postav ve vzájemné interakci. Další Američan, Nathan Baker, v projektu *People at Work* (2003–2004) využívá zákrok multiplikace obrazu stejné osoby k zachycení procesu lidské práce. Odlišnou a rozšířenou oblast představuje manipulace prostřednictvím nakopírování různých částí těla na jedné osobě, jako v případě portrétů Asgera Carlsena.

Nezvyklou podobnost s cyklem *Oni* polského umělce můžeme najít i v paralelně vznikajícím projektu *Double Life*[147] Kelli Connell, na kterém od roku 2002 pracuje dodnes. Umělkyně nám podobně jako Gilewicz nabízí pohledy do života





147 CONNELL, Kelli, Susan BRIGHT a Dawoud BEY, 2011. Double life. 1st ed. Seattle, Wash: Decode Books. ISBN 978-0-9793373-9-0.



Kelli Connell, práce ze souboru *Double Life*, 2002 – současnost.

páru, přičemž není úplně jasné, jestli jde o sestry nebo partnerky. Snímky vznikají také na filmu, ale Connell obě části výsledného snímku fotografuje na oddělených políčkách a k výslednému spojení obrazů dochází až v grafickém programu[148]. Connell při aranžování modelky, kterou je její kamarádka a fotografka ze školy Kiba Jacobson, dosahuje požadované preciznosti tím, že se střídavě převtěluje do role

148 Katalog k výstavě Kelli Connell:Double Life, 20 Years z roku 2021, [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: https://aliceausten.org/wp-content/uploads/2021/06/Kelli-Connell-exhibition-catalogue-.pdf



Kelli Connel, schéma skladby snímků z cyklu *Double Life*, 2002 – současnost.

i kostýmu „té druhé", která na výsledném snímku není[149]. Tím, že zde chybí formální omezení, které sjednocovalo Gilewiczův cyklus, dochází k tomu, že mizí mrtvý prostor mezi ženou a její partnerkou-dvojnicí. Iluze nenarušuje žádný přechod, ale přesto je méně fascinující než v případě polského umělce, protože postrádá prvek neklidu. Na snímcích Kelli Connell je její setkání se sebou i s druhým člověkem nakonec reálné. Je to vize sice povzbudivá, ale mnohem méně zajímavá.

149 Ibidem, str.: 11.

4.3 Operace v prostoru

Neobyčejně širokou kategorii fotografických manipulací představují aktivity související s fotografií architektury a veřejného prostoru. Její původ můžeme hledat v avantgardě meziválečného období fascinované „městem, hmotou a stroji", projevující se v dílech Kazimierze Podsadeckého, Paula Citroena nebo Thurmana Rotana. Ale jak dokazuje Fineman, fotografie architektury byla oblastí manipulace už jako jedna z prvních. Tak jako v případě krajiny to bylo způsobeno technickými možnostmi, jelikož správného osvitu jednotlivých částí budovy bylo možné dosáhnout pouze při procesu mnohonásobné expozice[150].



Kobas Laksa, práce ze souboru *Budynków życie po życiu*, 2008.

Manipulace ve fotografii architektury má rovněž svoje estetické a epistemické variace. K projevům té první můžeme v Polsku zařadit přinejmenším díla Kobase Laksy *Projekt miejski Warszawa* (Městský projekt Varšava) (2003–2005), *Budynków życie po życiu* (Život budov po životě) (2008) nebo *Rollercoaster Warsaw* (2010–2016). Obzvláště věhlasný byl cyklus z roku 2008, prezentovaný v polském pavilónu na Zlatým lvem oceněné výstavě konající se v rámci Bienále architektury v Benátkách[151]. Vystaveny na ní byly klasické fotografie současné architektury Varšavy od Nicolase Grosspiera a tragikomické interpretace stejných míst vytvořené Kobasem Laksou. Laksovy fotomontáže se pokoušejí odpovědět na otázku:

150 FINEMAN, Mia, 2012, op. cit., str: 45-47.

151 DĄBROWSKI, Michał, [b.r.]. Nicolas Grospierre i Kobas Laksa, praca z wystawy „Hotel Polonia. Budynków życie po życiu" | #fotografia | Culture.pl [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/nicolas-grospierre-i-kobas-laksa-praca-z-wystawy-hotel-polonia-budynkow-zycie-po-zyciu



Kobas Laksa, *Wysypisko śmieci Marina Mokotów 2043* z cyklu *Budynków życie po życiu*, 2008.

jakému účelu může sloužit budova, pokud její funkce přestane být potřebná? Umělec přetváří knihovnu Varšavské univerzity „na obchodní galerii, sídliště Marina Mokotów na utečenecký tábor, terminál č.2 letiště Okęcie na zemědělská pole, kancelářskou budovu Metropolitan na vězení a svatyni v Licheni na aquapark“[152]. Laksa ve svých fotomontážích využívá pouze vlastní snímky, což jeho výtvarné možnosti poněkud omezuje. „V Polsku nejsou podobné tábory, které bych mohl nafotografovat“ – zjišťuje, a dodává že z důvodu nedostatku běženců se pokoušel jejich roli „obsadit“ prodavači na Stadionu desetiletí, ale nevypadalo to příliš přesvědčivě, protože „siluety lidí a jejich tváře výrazně napovídaly, že se věnují aktivitám souvisejícím s obchodem“ [153]. Z developerského projektu sídliště pro vyšší střední třídu Marina Mokotów nakonec umělec vytvořil skládku odpadu.

Ve světě se fotomontáži podobným způsobem věnuje mj. Murat Germen, Filip Dujardin, Justin Plunkett nebo Olivier Ratsi. Leigh Merrill pak s fragmentů snímků městské architektury a zeleně skládá celé neexistující fasády a ulice, které jsou

152 KOWALSKA, Agnieszka, 2008. Kobas Laksa: Miejska gangrena. warszawa.wyborcza.pl [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34861,5433259,kobas-laksa-miejska-gangrena.html

153 Ibidem.



Olivier Ratsi, práce z cyklu *Anarchitecture in Seoul*, 2010-2013.



Leigh Merill, *Now Open* z cyklu *Cinder Blocks and Cherry Blossoms*, 2014.

zdánlivě realistické, ale nepřirozeně pastelové a geometrické, až se místy blíží abstrakci.

Charakteristickým gestem v rámci epistemického směru, se pak častěji než rozšíření a zvětšení stává odstraňování jednotlivých částí i celků z městského prostoru. Ikonickým příkladem takového zákroku je dílo Karoliny Kowalské *Niespodziewane załamanie rynku reklamowego* (Nečekaný kolaps reklamního trhu) z roku 2004, ve kterém jsou ze všech zastaváren a bazarů sídlících na Kalwaryjské ulici v Krakově brutálním zásahem odstraněny všechny reklamy. Reklamní štíty a billboardy, dokonce i nálepky na sloupech zmizely a na jejich místě zůstala bílá místa (stejný postup autorka zopakovala v roce 2011 na snímku zachycujícím Times Square v New Yorku[154]). Manipulace je tady epistemická, protože se týká našeho vnímání skutečnosti, přesněji toho, že reklamní boom zevšedněl. Všimnout si můžeme až zmizí – fotografie je barevná, ale nejzářivější barvou je na ní bílá nečekaně odhalených negativních prostor. V díle *Bez tytułu* (Bez názvu) (2006) Kowalska rekonfiguruje horizontální dopravní značky na silnici. Šipky směru jízdy se začínají rozvětvovat a ukazovat na všechny směry najednou. Zdánlivě jde o čistě estetický tah, který však z pohledu řidiče vyvolává najednou záchvaty paniky – co mám dělat, jak mám jet?

154 SARZYŃSKI, Piotr, 2012. Reklamy: pięknem w brzydotę. Wrzask w przestrzeni [online]. [vid. 2023-04-19]. Dostupné z: https://wrzask.blog.polityka.pl/2012/02/27/reklamy-pieknem-w-brzydote/



Karolina Kowalska, *Niespodziewane załamanie rynku reklamowego*, 2004



Karolina Kowalska, *Bez tytułu*, 2006.

Digitální očista městského prostoru je efektní zákrok, který je nakonec běžně používán v samotné reklamě a různými způsoby se vrací i do umělecké fotografie. V projektu *Hidden Town*[155] z období 2004–2008 rakouský umělec Georg Graf čistí Varšavu, Londýn a Linec od lidí, reklam a automobilů. Ve Venezuele zase Alexander Apóstol[156] odstraňuje projevy života z budov, včetně oken a dveří. Na polském Slezsku ve svých cybergrafiích[157] vrací budovám ničím neposkvrněný cihlový vzhled Ryszard Czernow[158]. Nejznámějším čističem prostoru je bezpochyby Andreas Gursky, přestože u něj, podobně jako u Czernowa a již v druhé



Georg Graf, Linz, *Situation 4* z cyklu *Hidden Town*, 2004.



Andreas Gursky, *Rhein II*, 1999.

155 Anon., [b.r.]. Hidden town [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: http://www.gregorgraf.net/warschau.html

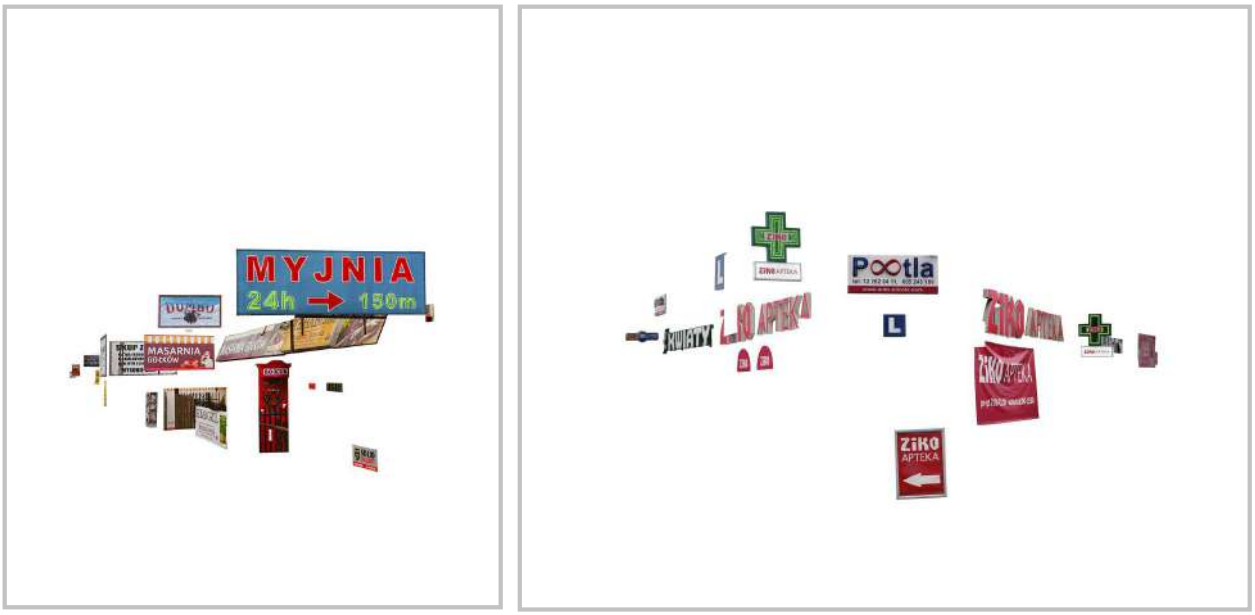
156 Anon., [b.r.]. Polished Resident | Alexander Apóstol. Transfer [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: https://www.transfer-arch.com/delight/polished-resident/

157 Pojem používaný Czernowem.

158 CZERNOW, Ryszard, 2011. Ryszard Czernow. Świat z cegieł. Cybergrafia. Tychy: Muzeum Miejskie w Tychach. ISBN 978-83-62193-28-8.

kapitole zmiňovaném Edgaru Martinsovi bude manipulace pouze prostředkem k dosažení cíle, takže bude mít charakter především estetický.

Do zajímavého dialogu s dílem *Niespodziewane załamanie...* Kowalské vstupuje cyklus Jana Brykczyńského *Všední místo* z roku 2023, v podobě negativu díla umělkyně (použitím správné „photoshopové terminologie" bychom měli v podstatě použít metaforu „obrátit masku"). Na Brykczyńského snímcích je odstraněno přesně to, co Kowalska na svých dílech nechává – čili všechno kromě reklam. Billboardy, reklamní štíty a poutače levitují v bílé prázdnotě rozházené jako otazníky na stránce papíru. Až teprve s pomocí úhlů zkreslení v perspektivě se můžeme pokusit domýšlet, jaký tvar měly budovy pod nimi, ale další otázky zůstanou bez odpovědi. Jak vypadal prostor ve kterém byly? K čemu mohl sloužit? Za jakou cenu? My tady opravdu žijeme takto?

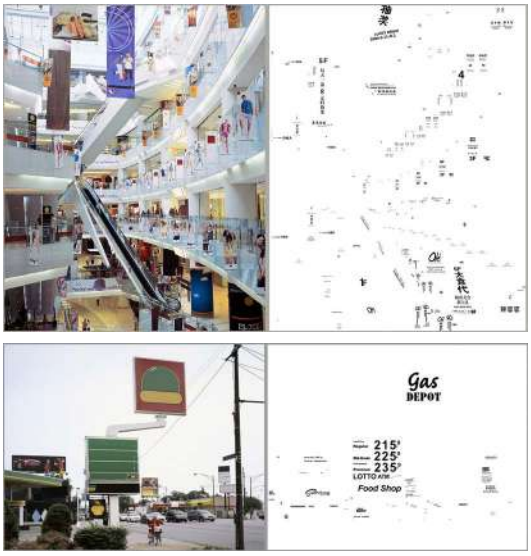


Jan Brykczyński, práce ze souboru *Všední místo*, 2023.

Ještě jiným způsobem dokonstruuje reklamní sdělení ve veřejném prostoru americký umělec Matt Siber. V díle *Floating Logos* (2003–2008) odtrhává monumentální loga benzinových stanic a supermarketů od základů a nechává je volně levitovat nad městem. V díle *Untitled Project* (2002–2010) je toto město rozděleno na dvě roviny: textovou a obrazovou. Z levé strany pak máme snímky „současných svatyní konzumu": obchodní galerie, hlavní ulice nebo fastfoody u dálnice, kterým však byly odstraněny všechny nápisy. Z pravé strany jsou zase pouze samotné



Matt Siber, práce ze souboru *Floating Logos,* 2003-2008.



Matt Siber, práce ze souboru *The Untitled Project*, 2002-2010.

nápisy – vykopírované z reklam, novin a potisků, na bílém pozadí a v mírně zjednodušené verzi, bez perspektivních deformací, připomínajících kartografickou legendu k Mapě Kapitálů.

Další iteraci mnohaúrovňového čištění prostoru, tentokrát v uměleckém prostoru, předvádí Dominika Sadowska v projektu *Widok wystawy* (Pohled na výstavu) (2018). Sadowska proces začíná od úklidu prostředí galerie. Jde o typicky sklepní výstavní prostor – rádoby bílé stěny, narušené teplovodními trubkami a vedením neznámého účelu – autorka jej fotografuje a digitálně upravuje na elegantní vzhled renderovaných objektů architektury. Obrazy čistého, minimalistického interiéru visí v prostoru, který je jeho pokulhávajícím pravzorem. Posledním krokem je vrácení odstraněných elementů zpátky na svět. Ze snímků odstraněné fragmenty potrubí, vnímané jako abstraktní trojrozměrné objekty, se vracejí na stěny v podobě dalších obrazů.



Dominika Sadowska, práce ze souboru *Widok wystawy*, 2018.

4.4 K postfotografii

V poslední době dochází ke stále výraznějšímu objevování se tendencí „post", přičemž nejde již o dobře osvojené postmodernistické tendence, ale o postinternetové[159], postmediální[160] a postfotografické aktivity. Přestože širší popis oblastí, které budu souhrnně nazývat postfotografií, je téma pro samostatnou práci, můžeme se o nich zmínit především proto, že se tvorba epistemického směru stále častěji bude ubírat právě tímto směrem.

Základním teoretickým textem pro celou oblast postfotografie je krátk*á*, ale důležit*á* kniha *Za filosofii fotografie*[161] Viléma Flussera. Většina uměleckých i akademických projevů v tomto směru se bude ať už více nebo méně očividným způsobem pokoušet zvládnout výzvu, kterou fotografii předhazuje Flusser. Co je to za výzva? V největší zkratce: vystoupit mimo „program" a překročit samotný rámec média. Nejen mimo to, což již bylo vyobrazeno a je tedy vedlejší, ale i mimo to, co je téměř neviditelné, čili záměrně předpovídané. Nejde přitom o hrátky v akademické prázdnotě, hra se točí o vysoké sázky. Ve světě, ve kterém žijeme, světě technických obrazů, píše Flusser, je to jediná forma revoluce, jaká nám zůstala[162].

Skvělým zpracováním tendencí panujících na současné polské scéně je v období pandemie spuštěný internetový archiv *Postfotografie*. Jeho zakladatelé o něm píšou: „Je to alternativa k již neexistujícím polským časopisům zaměřeným na současnou fotografii. Cílem archivu je shromažďovat materiál reprezentující nejnovější technologie zobrazování a tendence současné fotografie v Polsku, ale je i pokusem vysvětlit pojem postfotografie"[163]. Co tento termín vlastně označu-

---

159 Vide: DOMAŃSKI, Marek Andrzej, Katarzyna MACIEJCZYK, Krystian BERLAK, Dagmara BUGAJ a Anita OSUCH, ed., 2016. Visual reality: fotografia postinternetowa: media, nośniki, znaczenia. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego. ISBN 978-83-65403-25-4.

160 Vide: DOMAŃSKI, Marek Andrzej, Katarzyna MACIEJCZYK, Krystian BERLAK, Dagmara BUGAJ a Anita OSUCH, ed., 2016. Visual reality: fotografia postinternetowa: media, nośniki, znaczenia. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego. ISBN 978-83-65403-25-4.

161 FLUSSER, Vilém, 2000, op. cit.

162 Ibidem, str.: 82.

163 Anon., [b.r.]. Postfotografia.pl [online] [vid. 2023-05-13]. Dostupné z: https://postfotografia.pl

je? Jeho asi nejlepší definici poskytl zasloužilý teoretik fotografie[164] a průkopník konceptuální manipulace Stefan Wojnecki ve dvacet let starém článku, ve kterém se však termín postfotografie vůbec neobjevuje. „Ukázalo se, že existuje významná oblast fotografie mimo samotné médium, kterou můžeme označit jako postmediální fotografie. Tato oblast se vyhýbá všeobecné pozornosti, jelikož je při plnění mediální funkce spočívající ve sdělování obrazu světa neužitečná. Na rozdíl od dobře známých mediálních vlastností fotografie, se její mimomediální známky nacházejí na okraji společenského zájmu. Tento okraj, či periferie fotografického obrazu, se pro umělce staly neobyčejně důležitou surovinou. V této oblasti zavládlo umění, které je neobyčejně přátelské k sebevyjádření, různorodým interpretacím a hlubším reflexím nad světem. Umělce inspirují neočekávané paradoxy, náhlé se objevující protiklady a překvapivé podmínky. Neobyčejná pružnost a poddajnost látky, nevídaná v centrální oblasti fotografie, je pro kreativitu velkou výzvou“ [165] – píše.

„Periferie fotografického obrazu“ budou velmi často přitahovat umělce vycházející z dokumentu (Igor Omulecki), působící v oblasti intermediálního umění (Mateusz Sadowski) nebo obdařených akademickým charisma (Witek Orski). Na konci kapitoly se krátce zmíním o třech takových projektech.

V digitální koláži *Pół banana* (Půlka banánu) (2014) nám Mateusz Sadowski předkládá ovoce, které je nakrájené podélně i na plátky – každý druhý plátek chybí, vidíme tedy slupku, ale prosvítá i vnitřek ovoce. Banán se stává „modelem, který nám umožňuje lépe vidět problém, který umělce trápí: jak získat zajímavý obraz, pokud používáme pouze slabé nástroje? Jak zesílit výrazovou sílu pomocí nezajímavého materiálu?”[166] – píše Adam Mazur. Není to typická půlka banánu, se kterou se denně setkáváme – to je první rovina vtipu. Druhá spočívá v tom, že při pohledu na obraz, vlastně ani nevíme, s čím máme co do činění. Zda-li renderovaný obrázek nějaké věci představuje onu věc nebo snad „půlku té věci“? Hlavní my-

164 Vide: WOJNECKI, Stefan, 2007. Fotografia: gwiazda podwójna kultury: pisma z lat 1977-2004. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych : [KaGra, Krzysztof Grausz].

165 WOJNECKI, Stefan, 2003. Fotografia postmedialna [online] [vid. 2023-04-18]. Dostupné z: https://postfotografia.pl

166 MAZUR, Adam, 2019. Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas. ISBN 978-83-242-3176-8, str.: 368.



Mateusz Sadowski, *Pół banana*, 2014.

šlenka díla však leží ještě dále a jde o myšlenku epistemickou. Sadowského půlka banánu je z určitého pohledu více než celý banán, protože nám nabízí ucelenější náhled do podstaty banánovosti, jedním pohledem totiž zároveň ukazuje jak svůj průřez, tak i vnější slupku. Slovy samotného autora: „Obraz půlky předmětu obsahuje více informací než obraz tohoto předmětu v celku“[167].

V cyklu Igora Omuleckého *Mikado* (2018) se objektem reflexe stává samotná tvůrčí činnost. Umělec, pozorující konstrukce, které spontánně staví jeho devítiletý syn, se začíná pozastavovat nad intuitivním chápáním kompozice u dětí, ale i jinými bytostmi, které přece nebyly žádným způsobem vizuálně vzdělávány, ale přesto disponují přirozeným pudem k vytváření těchto struktur (Omulecki uvádí příklad bobrů)[168]. Autor se pomocí digitální manipulace pokouší stejný princip přeložit do oblasti fotografie. Dřevěné konstrukce na snímcích se začínají dělit, bobtnat a přetvářet se do nových neznámých forem – napůl geometrické abstrak-

167 ŻOŁĘDŹ, Magdalena a Mateusz SADOWSKI, 2022. Szczegółowy plan przyszłych zaskoczeń – rozmowa z Mateuszem Sadowskim - Kwartalnik Fotografia [online]. [vid. 2023-04-20]. Dostupné z: https://kwartalnikfotografia.pl/szczegolowy-plan-przyszlych-zaskoczen-rozmowa-z-mateuszem-sadowskim/

168 OMULECKI, Igor, [b.r.]. IGOR OMULECKI: MIKADO — Postfotografia.pl [online] [vid. 2023-04-20]. Dostupné z: https://postfotografia.pl/IGOR-OMULECKI-MIKADO



Igor Omulecki, práce ze souboru *Mikado*, 2018.

ce, napůl totemy někde mezi trojrozměrným prostorem a plochou. „Při práci na souboru *Mikado* odhaluji proces stavby obrazu“ – *píše* Omulecki. – „Reálný svět se stává látkou pro přetváření na úrovni energie. *Mikado* je sochou fotografického prostoru, představující hmotu i strukturu postobrazu. (...) Vytváření skutečnosti přestalo být pro umělce tvůrčím imperativem; mnohem důležitější se stalo prostřednictvím obrazu ukazovat celé jevy, mechanismy a struktury, vytvářející naší skutečnost, jak to mentální, tak i materiální“ [169]. I přes nepochybnou estetiku získaných obrazů, nejsou jejich hlavním cílem estetická nutkání, ale spíše položení si otázky: proč živé bytosti tato nutkání vůbec mají?

Dalším příkladem konceptuálních manipulací z oblasti postfotografie jsou aktivity Witka Orského (sám umělec svoji činnost označuje jako postkonceptuální

169 OMULECKI, Igor, 2018. Mikado. Obrazy postfotograficzne – Streszczenie. [online] [vid. 2023-04-20]. Warszawa. Akademia Sztuki w Szczecinie, Wydział Malarstwa i Nowych Mediów, Katedra Fotografii. Dostupné z: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiF9-Wcvbj-AhWC_CoKHTdbCt4QFnoECB8QAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.akademiasztuki.eu%2FProduct_Download%3Ffile%3Dstreszczenie.rozprawy.doktorskiej..4&usg=AOvVaw0drD7clrRkYy6qwC0wXcUt, str.:2.



Witek Orski, *Fałda*, 2017.



Witek Orski, *Fałda*, 2017, pohled na instalaci výstavy.

fotografii[170]). V projektu *Fałda* (Záhyb) (2017) jsme například svědky něčeho, co z nedostatku lepšího označení můžeme nazvat „opravnou projekcí". Orski deklaruje: „V rámci výstavy bych chtěl zaměnit výstavní prostor BWA v Zelené Hoře na optický přístroj, který rozvlní Křivý les"[171]. Jmenovaný Křivý les je přírodní zvláštnost v okolí přímořského Gryfinu, kde byla před válkou zahájená výsadba borovic, které byly ještě zamlada tvarovány tak, aby mohly být později použity při výrobě nábytku ve stylu art deco. Plány na stolařské projekty narušila válka, ale kouzelný les zůstal. Orski pomocí práce s optikou projektoru pokřivené kmeny stromů silou narovnává. Operace zvlnění skutečnosti přitom není úplně povedená, struktura obrazu se pod tlakem začíná štěpit a praskat. Čím více však tato iluze slábne, tím silnější se stává podezření: jestli se náhodou nepokoušíme v naší každodenní fotografické praxi zopakovat stejný, k neúspěchu předem odsouzený manévr.

---

170 POLICHT, Piotr, 2019. Witek Orski - Życie i twórczość | Artysta | Culture.pl [online] [vid. 2023-04-20]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/tworca/witek-orski

171 Anon., 2017. BWA Zielona Góra - Fałda - Witek Orski [09.12] [online] [vid. 2023-04-20]. Dostupné z: https://bwazg.pl/archiwum/75-2016/1771-fada-witek-orski-0912

Kapitola V
Tragédie i fraška. Manipulace Zbigniewa Libery

Popravdě to, na co se díváme není tím, co se opravdu objeví před našima očima, ale tím, co náš mozek z toho vytvoří. On tuto slepou skvrnu maskuje pomocí obrázků nalezenými v blízkém okolí. Funguje to podobně, jako jeden z nástrojů Photoshopu[172].

Zbigniew Libera

5.1 Světy možné

U Zbigniewa Libery, jednoho z čelních postav epistemického směru, bývá lež často škatulkovaná. Jako v případě díla *Wyjście ludzi* z *miast* – snímek migrující rodiny, která se zapsala do všeobecného podvědomí jako záznam „nahé a syrové skutečnosti“[173] (*Kočující matka* Dorothey Lange), přestože režírování i retušování je vloženo do jiného vyprávění o velké migraci, kterou v prvním okamžiku také můžeme považovat za dokument. Ale utečenci u Libery jsou statisté, opuštěný úsek dálnice je filmová scéna a odpadky a vraky aut na scénu dovezli scénografové[174]. Krize, která vedla k prezentovaným událostem, se nikdy nekonala. Poprvé se začaly autorské vize Zbigniewa Libery opakovat už několik let po premiéře snímku v roce 2010 v obrazech dalších vln migračních krizí v Evropě.

Historie *Kočující matky* může být klíčem k pochopení této práce i z jiného pohledu. Jako v rozhovoru s Janem Trzupkiem přiznává sám Libera: „Normálně,

172 LIBERA, Zbigniew a Jan TRZUPEK, 2020. Zbigniew Libera: najnowsza antykoncepcja fotografii dokumentalnej = Zbigniew Libera: anti-concept of documentary photography. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia“ v Radomi. ISBN 978-83-62140-54-1, str.: 20.

173 André Rouillé o poetyce sztuki dokumentalnej lat 30-tyc, vide: ROUILLÉ, André, 2007. Fotografia: miedzy dokumentem a sztuka współczesna. Přel. Oskar HEDEMANN. Kraków: TAiWPN Universitas. Horyzonty nowoczesności, 56. ISBN 978-83-242-0629-2, str.: 93.

174 SŁODOWNIK, Agnieszka, 2010. Wyjście ludzi z miast / Sztuka / dwutygodnik.com [online] [vid. 2023-05-13]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/1014-wyjscie-ludzi-z-miast.html



Aleksander Woroncow (kameraman), záběr z filmu natočeného během osvobození koncentračního tábora v Osvětimi, 1945.



Zbigniew Libera, *Mieszkańcy* z cyklu *Pozytywy*, 2002-2003.

když se dívám na různé zajímavé fotografie, mě nejvíce zaujme to, co neukazují, to, co je mimo záběr“[175]. Pokud již známe „pozadí produkce“ snímku Lange, můžeme i v případě díla *Wyjście ludzi z miast* jít trochu do hloubky: co se ocitlo mimo záběr? Kdo snímek vytvořil a pro potřebu čí PR? Kdo se při pohledu na něj alespoň na chvíli cítil se svým pokrokovým světonázorem lépe?

Strategie pohrávání si s dějinami je ústředním tématem tvorby Zbigniewa Libery. Dějiny posuzované jako narace vítězů, které formují nejen aktuální současnost, ale i aktivně přepisující paměť minulosti, vyplňují mezery v chronologii světa. Valná většina „všeobecně známých historických snímků, patřících do určitého výběru naší společné vizuální paměti“ [176] – jak poznamenává Libera – je koneckonců zinscenovaná. Umělec ve své fotografické tvorbě tento stav věcí důsledně narušuje. Liberovy fotografie jsou ve velkém stylu vytvářené rekonstrukce neuskutečněných historických událostí, které jsou upravenými variantami těch, ke kterým opravdu došlo a reportérskými relacemi ze světů možných i předpokládaných. V souboru *Pozytywy* (2002–2003) Libera pracuje s všeobecně známými záběry zachycujícími válku a smrt – „negativy“ – jsou pak jeho výchozím bodem k současné verzi hry na živé obrazy. Večírková atrakce, jejíž vrcholná popularita připadla na stejné období, jako první dekády fotografie, se stává v Liberových rukou nemilos-

175 LIBERA, Zbigniew a Jan TRZUPEK, 2020. Zbigniew Libera: najnowsza antykoncepcja fotografii dokumentalnej. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia“ v Radomi. ISBN 978-83-62140-54-1, str.: 28.

176 Ibidem, str.: 25.



Fotografia Hansa Sonnke, 1939.



Zbigniew Libera, *Kolarze* z cyklu *Pozytywy,* 2002-2003.



Dmitri Baltermanc, *Hoře,* 1942.



Zbigniew Libera, *Porażka w przełaju* z cyklu *Pozytywy,* 2002-2003.

rdnou hrou. V jejím důsledku se největší tragédie moderních dějin ukazují v nové, perverzně bezstarostné verzi. Z napalmu se stane *Nepal*, osvobození tábora v Osvětimi památkou z integračního soustředění nebo snad i léčebny, mrtvoly padlých na Krymu – těla unavených sportovců na trase přespolního běhu. Podobně jako v případě pozdějšího souboru *Wyjście ludzi z miast*, zde máme do činění s několikaúrovňovou inscenací, protože již samotné autorem vybrané negativy v sobě převážně obsahují určitý prvek podvodu. Historické snímky vojáků Wehrmachtu, lámajících 1. září 1939 závoru na polsko-německé hranici, je ve skutečnosti scénka inscenovaná pro potřeby tisku o dva týdny později, navíc na přechodu v Kolibkách ležícím mezi Polskem a Svobodným městem Gdaňsk. Na snímku Libery pak závoru přenáší skupina cyklistů v přiléhavém oblečení z lycry. Na válečné fotografii *Hoře* Dmitrije Baltermance z roku 1942, jež je původní předlohou již zmiňovaného snímku *Porażka w przełaju* (Prohra v přespolním běhu), jsou těžké mraky na nebi nakopírované z jiného snímku. Zákrok v podobě fotomontáže, jak



Nick Ut, *The Terror of War*, 1972.



Zbigniew Libera, *Nepal* z cyklu *Pozytywy*, 2002-2003.

vysvětloval Baltermanc, byl motivován technickými a nikoli estetickými důvody[177] – k originálnímu negativu se během vyvolávání měly přilepit zbytky lepidla. To však nic nemění na faktu, že nové nebe, které se na snímku objevilo, vypadalo nesrovnatelně obrazněji než to, které na něm bylo předtím[178]. Bez kontroverzí není ani příběh legendárního snímku *The Terror of War*[179] Nicka Uta, zachycující Kim Phuc, devítiletou oběť napalmového útoku. Snímek, který v mediálním světě existuje jako *Napalm Girl*, bývá nazýván snímkem, který „pomohl zastavit válku ve Vietnamu"[180]. Jeho věrohodnost měl nakonec zpochybňovat i Richard Nixon, který tvrdil, že scéna na fotografii byla hraná[181], protože do té doby nikdo útok napalmem nepřežil. Současné pochybnosti se však soustřeďují na jiném aspektu, jmenovitě na otázce zpracování a především výřezu. „Příběh zpracování tohoto snímku ukazuje mnoho manipulací týkajících se změny kompozice, práce

177 SHNEER, David, 2010. Picturing Grief: Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory. The American Historical Review [online]. 115(1), 28–52. ISSN 0002-8762, 1937-5239. Dostupné z: doi:10.1086/ahr.115.1.28, str.: 43.

178 Ibidem.

179 V Česku známá jako Dívka z Trang Bang.

180 Slova samotného Uta: My older brother (...)always told me that an image could stop the war and that was his goal. (...) [O]n that fateful day in 1972 on the Trang Bang road, my brother's goal was accomplished. Anon., [b.r.]. The Vietnam War Pictures That Moved Them Most. TIME.com [online]. [vid. 2023-04-04]. Dostupné z: https://time.com/vietnam-photos/

181 FAIRCLOUGH, Steve, 2022. Nick Ut: 50 years on - the story of the „Napalm Girl" photo. Amateur Photographer[online]. [vid. 2023-04-04]. Dostupné z: https://amateurphotographer.com/latest/photo-news/nick-ut-50-years-on-the-story-of-the-napalm-girl-photo/

se světem a zákroky mající za cíl vyvolávat větší hrůzu ze zachycené situace"[182]. vysvětluje Anna Grzelewska. Slovo „mnoho" je možná trochu silné, ale kontroverze nejsou úplně neopodstatněné. Fotografie ve své nejčastěji reprodukované verzi je výřezem z širšího záběru. Na ustřihnutém fragmentu, na pravé straně políčka, je vidět jiného fotografa[183], který s poklidem vyměňuje film ve svém fotoaparátu a podle všeho dívce nevěnuje zvláštní pozornost. Jeho přítomnost tak snímek oslabuje nejen graficky, ale také snižuje dramatičnost celé situace, nebo spíše: vnáší jiný druh dramatičnosti. Spolu s postavou fotografa se na snímek dostává i cynický element, kdy z „hrůzy války" přecházíme na území „hrůzy mediální války", které je mnohem rozbředlejší než solidní archetypický příběh o utrpení nevinných. Navíc, na Utových zbývajících snímcích i na filmu natočeném během stejné události, již dítě vypadá mnohem klidněji. Objevuje se tedy pochybnost – zda dramatičnost „rozhodujícího okamžiku" byla opravdu reprezentativní pro celou událost? Vypadá to, že ano. Mnoho Utových[184] vzpomínek, ale i samotné Phuc[185] potvrzuje povahu i hrůzu situace a všechny metody, které byly použity při produkci výsledného obrazu (jako ztmavení nebe a odstřižení vnějších částí snímku) jsou v dokumentu všeobecně akceptovány. Ale stín pochybnosti, který se na fotografii již jednou objevil s ní zůstane na dlouho. V paralelním světě Zbigniewa Libery namísto popálené dívky běží smějící se nahá žena a vojáky nahradili parašutisté. Samá inscenace pak zůstává „bez výřezu", čili v souvislostí s výše zmíněnými námitkami můžeme říci: nemanipulovaná. Na pravé straně záběru vidíme fotografku pokoušející se vyměnit film ve fotoaparátu.

182 GRZELEWSKA, Anna, 2019. Niewinność czy skandal, czyli o dziecku w fotografii. In: Wszyscy jesteśmy fotografami vol.1. Warszawa: Fundacja Powiększenie. ISBN 978-83-954109-0-1, str.: 98.

183 Davida Burnetta.

184 HOLLAND, Oscar, 2022. „Napalm Girl" at 50: The story of the Vietnam War's defining photo. CNN [online] [vid. 2023-04-04]. Dostupné z: https://www.cnn.com/style/article/napalm-girl-50-snap/index.html

185 THI, Kim Phuc Phan, 2022. Opinion | It's Been 50 Years. I Am Not 'Napalm Girl' Anymore. The New York Times[online]. [vid. 2023-04-04]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2022/06/06/opinion/kim-phuc-vietnam-napalm-girl-photograph.html

Cestou karnevalové zábavy s historickým *sacrum* s použitím inscenace a fotomontáže se Libera vydává i v dalších dílech. V knize *Co robi łączniczka*[186] (Co dělá spojka) (2005) v ruinách Varšavy jako účastníci povstání přistávají spoře oděné hvězdy filmového nebe. V díle *Solidarność według Chima* (Solidarita podle Chima) (2004) pak politický přelom v Polsku nabírá anarchistické a proticírkevní rysy



Zbigniew Libera, práce z cyklu *Co Robi Łączniczka*, 2005.

– dělník s odznáčkem Solidarity připnutým na kazajce drží hrdě hlavu Jana Pavla II. sraženou z pomníku. V díle *Wrażliwy policjant* (Vnímavý policista) (2012), *Śmierć patrioty* (Smrt vlastence) (2016) a souboru *Ekonomiczna Norymberga* (Ekonomický Norimberk) (2014) je vina vykoupena a zločiny potrestány: policista pláče, matriarchát se brutálně mstí patriarchátu a finanční elity jsou pohnány před tribunál.

Autor velmi výjimečným způsobem řeší v úvodu práce naznačený konflikt mezi přesvědčením, že snímky mluví pravdu a hořkým konstatováním, že všechny stejně především lžou. „(...)Bergson tvrdil, že celý svět je pohyblivou fotografií a že je výsledkem existence a působení světla. V tomto smyslu je každá fotografie dokument. A není důležité jestli děláme něco, co je záznamem spontánně zachyceného

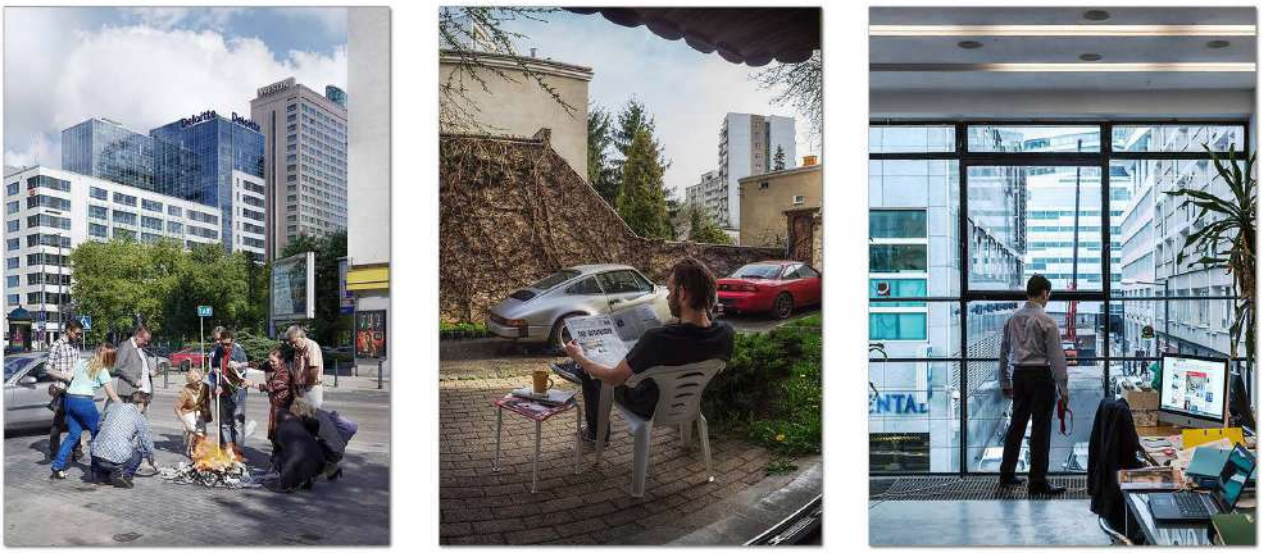
186 FOKS, Darek a Zbigniew LIBERA, 2005. Co robi łączniczka. Wydanie pierwsze. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum. Z Kraju i ze Świata. ISBN 978-83-66267-88-6.



Zbigniew Libera, *Solidarność według Chima,* 2004.



Zbigniew Libera, *Wrażliwy policjant*, 2012.



Zbigniew Libera, práce z cyklu *Ekonomiczna Norymberga*, 2014.

okamžiku někde na ulici, tak jak to dělal Cartier-Bresson, nebo je to tak, jak to dělám já, tedy sehraná, inscenovaná situace, ve které moje postavy hrají to, co po nich chci, ale přitom to opravdu dělají. Opravdu pak tady stojí postava vypadající jako dělník z doků, který drží hlavu papeže utrženou ze sochy"[187].

187 LIBERA, Zbigniew a Jan TRZUPEK, 2020. Zbigniew Libera: najnowsza antykoncepcja fotografii dokumentalnej. Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia" v Radomi. ISBN 978-83-62140-54-1, str.: 27.

5.2 Metamédia a metahistorie

Častým motivem Liberovy tvorby jsou metamediální témata. *Pozytywy* byly prezentovány jako novinové fotografie, které byly i se stále viditelnými útržky textů na otrhaných okrajích ručně vytržené z neexistujících časopisů. V paralelně prezentovaném cyklu *Mistrzowie* (Mistři) (2003) autor upravil první stránky a středové dvojstránky novin tak, aby se věnovaly tématům, kterým by se podle jeho názoru měly věnovat (polské neoavantgardě 70. let). V triptychu *Tak, to jest to co myślisz, że jest* (Ano, je to to, co si myslíš) (2017–2018) stylizovaném do „fotografie konfliktu" je pointou vtipu fakt, že obrázky nedoprovází žádný text. Máme sice titul, ale bez podpory, kterou by nám dávala instituce popisku pod snímkem jsme bezradní a úplně nevíme, jaké situace zachycují, co si o tom máme myslet, ani na kterou stranu konfliktu se máme přidat (právě tento element je asi nejméně příjemný).



Zbigniew Libera, *Zofia Kulik (Na Dworze)* z cyklu *Mistrzowie*, 2003.



Zbigniew Libera, práce z cyklu *Tak, to jest to, co myślisz, że jest*, 2017-2018.

Poetika radikálního nepohodlí je i stálým prvkem Liberovy tvorby, počínaje od kontroverzních videoprojektů z 80. let, přes jeho možná nejznámější dílo – *Lego, obóz koncentracyjny* (Lego, koncentrační tábor) z 1996 roku. Pozdější fotografická díla s podobnou razantností boří jakékoli dekorum. Ale Liberovým cílem není pouze jednoduše šokovat – akt zesměšnění „svatých obrázků" nás nutí všímat si hlubších mechanismů vytváření narace a prožívání traumat, ať už společenských, tak i osobních. Parafrázováním Theodora Adorna se umělec ptá, jestli je ještě vůbec možné nějaké umění po holocaustu? Jak můžeme vidět, je nejen možné, ale i potřebné. „Ihned po válce vznikl určitý nepřekročitelný kánon, že holocaust je nepředstavitelný, nevyslovitelný a vizuálně nezobrazitelný. (...) Prolomení tohoto poválečného kánonu se ukázalo jako velmi potřebné a stručně řečeno i plodné. Přivedlo do našeho fotografického myšlení nové náměty, umožnilo například se zamyslet nad podstatou fotografického dokumentu" [188] – říká ve zmiňovaném rozhovoru Libera. Dále shledává: „Neznají snad dějiny světa ‚věčných návratů' také

188 Ibidem, str.: 29.

taková opakování? Přesně to samé, ale jinými slovy! Gilles Deleuze na základě Nietzscheho myšlenek zdůrazňoval, že první opakování je vždy komické“[189]. Mimochodem setkávají se zde dvě koncepce – Deleuzův výklad Nietzscheho myšlenek a Marxův komentář k Heglovým slovům. Přičemž sám Deleuze na Marxe odkazuje[190], a tvorbu Libery můžeme se stejným úspěchem interpretovat prizmatem obou textů.

Gilles Deleuze při analýze Nietzscheho myšlenky „Věčného návratu téhož“ upozorňuje na rozdíl mezi dalšími iteracemi. Věčný návrat není jen prostým opakováním toho samého: je selektivní a proto nám umožňuje oddělit esenci touhy a událostí. Pohyb neustálého vracení se navíc děje v kruhu, díky čemuž jeho odstředivá síla odhazuje to, co je negativní. „[V]ylučuje ze sebe všechno, co se vzpírá afirmaci, všechny formy nihilismu a reakce: nečisté svědomí a zášť…– uvidíme je pouze jednou“[191] – píše Deleuze. Poznámka o komičnosti historických opakování, která chronologicky předchází Nietscheho dopisy, patří Marxovi, který v politickém pamfletu z roku 1851 píše: „Hegel někde říká, že všechny události i historické postavy se objevují opakovaně. Zapomněl dodat: poprvé jako tragédie a podruhé jako fraška“ [192].

Koncept frašky v historickém vyprávění přitom není jen prostým vtipkováním. Filozof dějin Hayden White ve svém opusu magnum *Metahistorie* rozlišuje čtyři druhy konstrukce historické narace – tragická, romantická, komická a satirická. Zjišťuje, že satirická narace jako jediná čtenáři nenabízí satisfakci ze svého naplnění. Stejný je pak cíl Liberovy satiry: jde spíše o zpochybnění víry v adekvátnost zastižených narací, než navrhování nových. „Satira předpokládá fundamentální nedostatečnost vizí světa dramatizovaných pomocí romance, komedie a tragédie. Jako etapa evoluce uměleckého stylu nebo literární tradice, je objevení

189 Ibidem, str.: 33.

190 Deleuzovy poznámky o komedii a tragédii u Marxe a Nietzscheho, vide: DELEUZE, Gilles, 1997. Różnica i powtórzenie. Přel. Bogdan BANASIAK a Krzysztof MATUSZEWSKI. Warszawa: Wydawnictwo KR. ISBN 83-86989-22-X, zejména 2. kapitola a závěr.

191 DELEUZE, Gilles, 2012. Nietzsche. Doplňkové vydání doplnil a přeložil: Bogdan BANASIAK. Łódź: Wydawnictwo Officyna. Seria „Nietzsche”. ISBN 978-83-62409-22-8, str.: 80.

192 MARX, Karl, 1975. Osiemnasty brumaire'a Ludwika Bonaparte. vyd. 2. Warszawa: Książka i Wiedza, str.: 33.

se satirického způsobu vyobrazení signálem přesvědčení, že svět zestárl. Podobně jako samotná filozofie, tak i satira ‚maluje svoje stíny šedě', protože si při vyobrazení skutečnosti uvědomuje vlastní neadekvátnost"[193] píše White. Historik se tady odvolává na Hegelovskou postavu sovy Minervy, která vzlétá za soumraku. V myšlence této metafory může moudrost filozofie existovat teprve na konci dne a reflexe – až po všem. Filozofie a satira je jako malování „stínů šedou barvou" čili technika *en grisaille.* Mohou sice posloužit při studiu předmětu a pochopení určitých procesů, ale přicházejí příliš pozdě a jsou zbaveny všech barev – energie potřebné k tomu, abychom mohli skutečnost oživit a měnit.

193 WHITE, Hayden, 1975. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press. ISBN 978-0-8018-1761-8, str.: 10.

Kapitola VI
Cvičení z neexistence. Manipulace Anety Grzeszykowské

Formulování názorů se mi jeví jak velmi omezené, sama se snažím pracovat tak, abych spíše narušovala pořádek, který jsem analyzovala – včetně toho, který vznikl v mých předchozích dílech. Pokaždé tu kotletu obrátím na druhou stranu a sleduji, jak vypadá zespodu[194].

Aneta Grzeszykowska

6.1. Skryté

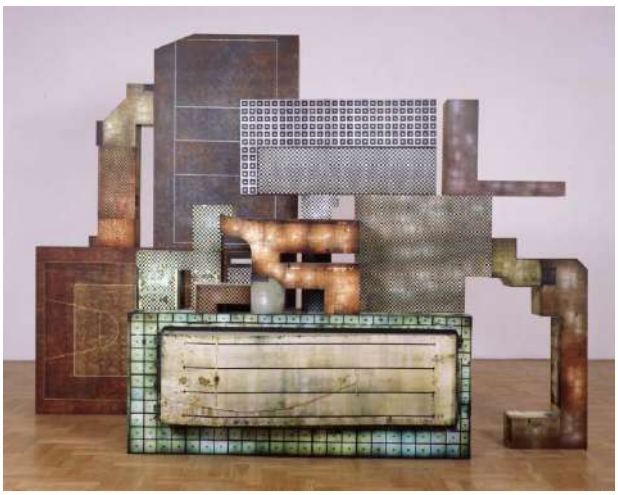
První aktivity související s uměním Anety Grzeszykowské nepatřily do oblasti výtvarné, ale scénické. Umělkyně se v dětství věnovala cvičení gymnastiky a vystupovala v uměleckém souboru Svazu polských harcerů „Gawęda". „Bylo to tak trochu vojsko pro děti" (...) – přiznává v rozhovoru – „Ale zároveň mi to dalo hodně možností. Naučilo pracovat s tělem" [195]. Fotografie se objevila později, během období studia na katedře grafiky varšavské Akademie krásných umění, kde Grzeszykowska, navštěvující ateliér ilustrace Janusze Stanného, začala pracovat na ilustracích právě s pomocí fotografie. Tyto dva náměty, čili rys scénický – nebo možná spíše performance – spolu s nekonvenčním, často instrumentálním využitím fotografického média budou důsledně rozvíjené v její pozdější tvorbě. Většina tvorby Anety Grzeszykowské v sobě obsahuje fotografický prvek; každou můžeme interpretovat jako určitý druh performance.

194 Rozhovor z autorkou 28.01.2023.

195 MASŁOŃ, Monika, Stefan PARUCH a Aneta GRZESZYKOWSKA, [b.r.]. WZORNIK - Narzędzie do posługiwania się obrazem - Work NEGATYW - INSPIRACJA [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: http://wzornik.edu.pl/index.php/page/work/120



Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga,
Krasińskiego 10/154 z cyklu *Plan*, 2003.



Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga,
YMCA, 2005.

Ranější projekty Anety Grzeszykowské vznikaly ve spolupráci s její životním partnerem, Janem Smagou. Cyklus *Plan* (2001–2003), ale i další díla – označovaná samotnými umělci jako „architektura převrácená na levou stranu“ [196] – mj. *Apartament* (Apartmá) (2004), *Odbicie* (Odraz) (2004) nebo *YMCA* (2005) představovaly osobní dokumentaci mapovaného prostoru a v tomto smyslu ještě balancovaly na hranici dokumentu. Fotografie vnitřku budov – Poznaňského paláce v Lodži nebo varšavské budovy YMCA – byly různými způsoby, často pomocí lightboxů, přenášené „navenek“ do trojrozměrného prostoru instalace. V díle *Plan* umělci mapovali soukromé prostory – byty známých – které fotografovali kousek po kousku z perspektivy fotoaparátu zavěšeného ze stropu. Snímky byly následně digitálně skládané do velkoformátových kompozic, spojujících v sobě objektivnost architektonické kresby s velkou citlivostí na detailní pozorování každodenního chaosu. Podobným způsobem, i když s poněkud odlišným výsledkem, začal ve stejném období na svém cyklu *Supervisions*[197] (2002–2015) pracovat i německý fotograf Andreas Gefeller. Autor přistupoval k fotografickému skenování vybraných prostor s pečlivosti geodeta, který místnosti proměřoval krok za krokem se stativem připevněném ke svému tělu. Výsledná díla, která „nejsou ani čistým

196 ARASZKIEWICZ, Agata, Karolina ZIĘBIŃSKA-LEWANDOWSKA, Adam MAZUR, Caryl SWIFT a Aneta GRZESZYKOWSKA, 2017. Aneta Grzeszykowska: Halina & Frankenstein. Sopot: Państwowa Galeria Sztuki. ISBN 978-83-8040-036-8, str.: 85.

197 Anon., [b.r.]. Andreas Gefeller | Supervisions [online]. [vid. 2023-05-20]. Dostupné z: https://www.andreasgefeller.com/gallery/supervisions/



Andreas Gefeller, *Untitled (Stadium)*, 2002



Andreas Gefeller, *Untitled (NL-Toornwerd)*, 2005

dokumentem, ani digitální invencí“[198] – jak o nich píše německý kurátor Stephan Berg – jsou výsledkem montáže dokonce někdy i 2500 jednotlivých záběrů. Gefeller zachycuje nejpodrobnější detaily fotografovaných míst, ale výsledkem jeho práce jsou téměř abstraktní grafické kompozice zbavené lidských postav. Vidíme pouze stopy přítomnosti člověka, menší nebo větší škody, které po sobě zanechal. Na rozdíl od opuštěných vnitřků budov z prefabrikátů, zvěčněných v sérii *Panel Buildings,* která je součástí díla *Supervisions*, jsou soukromé prostory v díle *Plan* Grzeszykowské a Smagy živé – hmatatelné a zabydlené.



Andreas Gefeller, *Untitled (Panel Building 1)*, 2004.

198 BERG, Stephan, 2005. Andreas Gefeller | Supervisions [online]. [vid. 2023-05-20]. Dostupné z: https://www.andreasgefeller.com/gallery/supervisions/#/texts/text-1



Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, práce z cyklu *Działania z Dobromierzem*, 1972-1974.

Již v díle *Plan* se objevuje zásadní rys pozdější autorčiny tvorby, jmenovitě zájem o to, co je skryté a soukromé. Akční prostor Grzeszykowské je často domácí – nebo nám tak alespoň může připadat. Scénografie zdá se autentická, rekvizitami je často to, co zrovna bylo po ruce a jako hrdinové dramatu byli využiti autorčini blízcí. Nesmíme zapomenout, že rodinná dynamika má v polské avantgardě druhé poloviny 20. století bohatou tradici – stačí si vzpomenout na díla Natalie LL a Andrzeje Lachowicze, happeningy Zofie Kulik a Przemysława Kwieka s jejich malým synem: *Działania z Dobromierzem*" (Činnosti s Dobromierzem)[199] (1972–1974) a nakonec i akce Jerzyho Bereśe a Marie Pinińské-Bereś – které dnes opětovně realizuje dcera tohoto uměleckého páru Bettina Bereś[200].

199 MAZUR, Adam, 2015. Kwiekulik, „Działania z Dobromierzem", 1972-1974 | #fotografia | Culture.pl [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/kwiekulik-dzialania-z-dobromierzem-1972-1974

200 Anon., [b.r.]. O mnie. Bettina Bereś [online]. [vid. 2023-05-20]. Dostupné z: http://www.bettinaberes.pl/o-mnie/

Využití prostoru, předmětů a osob nacházejících se v dosahu není výhodná pouze z pohledu samotné produkce. V dílech Grzeszykowské se tento přístup jeví jako promyšlená strategie narace. Díky tomu, že jsme zvyklí na autobiografickou přirozenost velké části současného „ženského umění", obzvláště té části, která se otevřeně hlásí k využívání motivu rodinného života, těla a sexuality, se necháváme unést konfesním charakterem výpovědi, která na první pohled obsahuje všechny známky osobního projevu. Ale jakmile je díky pocitu nadhledu nad soukromým životem již naši bdělost uspána, pak to, co se nám zdánlivě jeví jako osvojené, se začíná znepokojivě obracet. Znenadání se začínáme cítit velmi nesví.

6.2. Vymazávání

Prvními sólovými projekty Anety Grzeszykowské, kterým se věnovala po architektonickém období, byly soubory *Album* (Album) z roku 2005 a *Portrety* (Portréty) z let 2005–2006. V těchto dílech se projevuje další – dost možná ústřední – motiv její tvorby, čili napětí mezi stavem existence a neexistence. Brutálně řečeno: napětí mezi pulzující vitalitou a různými formami – někdy méně a někdy mnohem doslovněji – smrti.

V díle *Album*, prezentovaném ve formě tradičního rodinného alba se snímky, je každá z 201 fotografií dokumentujících život Grzeszykowské od kojeneckého věku až do dospělosti poddána podrobnému digitálnímu procesu odstraňování postavy samotné autorky. Fotografie, které již nespojuje postava hlavní hrdinky, vypadají samostatně velmi nevinně – možná snad jen králičí maska levitující na jednom z nich prozrazuje, že se na dětském bálu stalo něco podivného. Ale stejné snímky shromážděné ve velkém množství v albu začínají vyprávět mnohem znepokojivější příběh. Oslavy jmenin, školní divadla a studentské večírky se točí dál, ale trochu jinak, často trpí špatným výřezem nebo nevysvětlitelnými prázdnými místy ve středové části snímku. Mazací zásah Grzeszykowska zopakuje i o něko-



Aneta Grzeszykowska, práce z cyklu *Album*, 2005.

lik let později v dalším souboru *Album* (2022), který začíná tam, kde první končí. Tentokrát je z rodinných snímků odstraněna autorčina dcera.

Jak si povšiml Adam Mazur, klíčovým zákrokem fotografických performancí Anety Grzeszykowské je jejich neúnavná důslednost[201]. Nápady, které jsou výchozím bodem pro autorčina díla jsou často relativně jednoduché, ale „jeden prostý trik"– opakovaný na sto způsobů přestává být vtipný a stává se dojemnou formou existenciální meditace. Co kdybych náhle zmizela – nebo nikdy neexistovala?



Aneta Grzeszykowska, *Album*, 2022.

201 MAZUR, Adam, 2009. Kocham fotografię: wybór tekstów 1999-2009. vyd. 2, rozšířené a opravené, Warszawa: Stowarzyszenie 40000 Malarzy. ISBN 978-83-928864-1-9, str.: 120.



Aneta Grzeszykowska, práce z cyklu *Portrety*, 2005-2006.

Mělo by snad prázdné místo na světě můj tvar? Jaké to je přestat existovat a jaké je – neexistovat vůbec?

Stejné otázky v jiné formě se vracejí v cyklu *Portrety*. Série osmnácti snímků představujících lidské tváře je často přirovnávána k efektním velkoformátovým portrétům Thomase Ruffa[202]. Díla Grzeszykowské však připomínají jiný druh fotografie, mnohem průzračnější a užitkovější, takový, který většina z nás v nějaké podobě nosí stále u sebe – konkrétně průkazové snímky na doklady. Průkazová a pasová fotografie je zvláštní druh obrazu. Plní roli nejen jako nástroj identifikace, ale také – a možná především – úředně potvrzeného důkazu existence. V jistém smyslu představuje jednu z nejpravdivějších forem fotografické výpovědi. V souvislosti s dílem *Portrety* jde o klíčovou otázku, protože postavy portrétované Grzeszykowskou nikdy neexistovaly. Portréty jsou sestaveny z částí snímků mnoha různých osob, které byly upraveny tak, aby jejich pravzor nebylo možné identifikovat. Spojení mezi jednotlivými částmi byly pečlivě zamaskované.

Nápad, je podobně jako v souboru *Album* velmi jednoduchý, síla tohoto projektu však spočívá v důslednosti při jeho realizaci. Umělkyně operuje na nejzákladnější úrovni našeho vztahu s fotografií. Naráží na samotný střed toho, co Roland Barthes nazývá ve svém díle *Světlá komora* podstatou fotografického obrazu: jeho neoddělitelným spojením s odkazem. „Nenazývám ‚fotografickým odkazem' věc relativně reálnou, na kterou se obraz nebo znak odkazuje, ale věc skutečně

202 Anon., [b.r.]. Raster [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: http://rastergallery.com/prace/bez-tytulu-portrety/



Obálka knihy Adama Mazura *Historie Fotografii w Polsce 1839–2009*.

reálnou, která byla umístěná před objektiv a bez které by snímek nevznikl. (...)[V] případě fotografie nikdy nemohu popřít fakt, že tam ta věc byla“ [203] – píše Barthes.

Hrdinové snímků Anety Grzeszykowské jsou subtilně expresivní, výraz tváře, pohled a detaily oblečení způsobují, že postavy působí dojmem, že mají určitý příběh i charakter. „Nevím, jestli jsi to slyšel, ale do jedné z těch žen se dokonce zamiloval i Michał Kaczyński“[204] – říká autorka v rozhovoru s Adamem Mazurem. „Myslím, že nejen Michał“ – odpovídá Mazur (ta samá žena se později objeví na obálce Mazurovy knihy *Historie fotografii v Polsce 1839–2009*[205]). Soubor *Portrety* se určitým způsobem dotýka tématu totožnosti, ale takové jeho formy, jejíž nositelem je právě divák. Hrdiny snímků v díle *Portrety* nejsou postavy, které umělkyně vytvořila, ale právě odběratelé díla promítající si na ně svoje vlastní projekce a emoce. Morálka díla *Portrety* tak nespočívá v tom, že „fotografie lže“,

203 BARTHES, Roland, 1996. Światło obrazu: uwagi o fotografii. Přel. Jacek TRZNADEL. Warszawa: KR. ISBN 83-902653-7-0, str.: 130.

204 MAZUR, Adam, 2009. Kocham fotografię: wybór tekstów 1999-2009. vyd. 2, rozšířené a opravené. Warszawa: Stowarzyszenie 40000 Malarzy. ISBN 978-83-928864-1-9, str.: 387.

205 MAZUR, Adam, 2009. Historie fotografii w Polsce 1839-2009. Warszawa : Kraków: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski ; Fundacja Sztuk Wizualnych. ISBN 978-83-928967-2-2.



Francis Galton, *Composite Portraits of Criminal Types*, 1877.

ale že je jedno, jestli lže, nebo mluví pravdu, pokud se i v iluzi dokážeme zamilovat. (Možná až teprve přítomnost iluze způsobí, že se vůbec můžeme zamilovat.)

Spojování několika portrétů do jednoho je fotografické umění s dlouhou tradicí a dosti nešťastným souvislostmi. Tvůrcem techniky byl v 70. letech 19. století britský vědec – bratranec Charlese Darwina a průkopník eugeniky – Francis Galton. Pomocí „kompozitních portrétů"[206], jak je sám Galton nazýval, vytvářel zprůměrované podobizny typických představitelů konkrétních skupin populace – etnických, ale i sociálních, např. lékařů nebo zločinců. Ilustrace měly pomoci formovat budoucí anglickou společnost prostřednictvím usnadnění a selekce potenciálních genetických predispozic – jak ve smyslu talentů, tak i kriminálních rysů – které údajně měli „typičtí" představitelé daných skupin. Tento druh fenotypizace nezestárnul příliš dobře, ale – jak poznamenala Fineman[207] – zachovaly se přece podobné fotomontáže Lewise Hinea se zcela jiným vyzněním. Hine v roce 1913 vytvořil sérii čtyř kompozitních portrétů dětí pracujících v továrnách. Fotografie za jeho života nebyly nikdy publikovány, ale můžeme se domyslet, že fotograf chtěl s jejich pomocí upozornit na dramatické důsledky fyzické práce dětí – malá

206 AMBROSIO, Chiara, 2016. Composite Photographs and the Quest for Generality: Themes from Peirce and Galton. Critical Inquiry. (42), str. 547–579.

207 FINEMAN, Mia, 2012, op. cit., str.: 115.



Lewis Hine, *Composite Photograph of Child Laborers Made from Cotton Mill Children,* 1915.



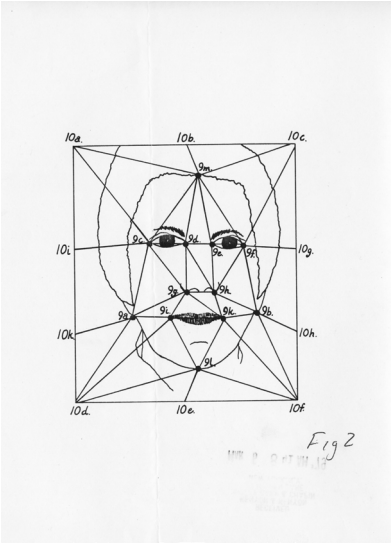
Magda Hueckel, práce z cyklu *Menady*, 2020, pohled na výstavu.

výška, opotřebování organismu – ale také na trestuhodnou rozšířenost této praxe. (Estetiku podobnou Hineovým snímkům se podařilo dosáhnout i Magdě Hueckel v cyklu *Menady* z roku 2020, ve kterém umělkyně spojila profily žen ze snímků nalezených v lékařském archivu. Tady se také projevil určitý potenciál kompozitního portrétu pro sdělování univerzálních pravd: „*Menady* vznikaly díky snaze vytvořit portrét vyjadřující zkušenost s bytím ženou“[208]).

S ohledem na eugenické konotace „kompozitních portrétů“ musí umělci pokračující dnes v Galtonově tradici svoje pokrokově intence zdůrazňovat ještě mnohem horlivěji. Obzvláště důležité jsou na tomto poli úspěchy americké umělkyně Nancy Burson, která s metodami spojování, modifikací, omlazováním a zestařováním záběrů tváře experimentovala již v 70. letech. Burson si v roce 1981 nechala patentovat techniku spojování portrétů, která se stala základem pro pozdější digitální technologii morfingu[209], nahrazující doposud používaný

208 Anon., 2020. MENADY [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://jednostka.com/expo/menady-nadchodzaca-wystawa/

209 Anon., 2022. Morfing [online]. [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Morfing&oldid=67635748



Nancy Burson, *Morphing Grid*, 1979. Ilustrace připojená k originální žádosti o patent.



Nancy Burson, *Human Race Machine* (fot. Michael Robinson-Chavez).

efekt prolínání obrazů[210]. Tato technika se později rozvinula do samostatně se rozvíjející větve počítačové grafiky. Od 80. let autorka zpracovala také řadu interaktivních instalací umožňujících uživatelům záznam tváře a následně i modifikaci snímku v reálném čase – např. změnu rasy nebo věku. Nejznámější z nich, Human Race Machine, byla veřejnosti prezentována v zóně Mind vytvořené Zahou Hadid během monumentální výstavy Millenium Experience v londýnském Millennium Dome v roce 2000. Přestože umělecká hledání Nancy Burson probíhala v dobré víře, bývají svým sdělením naivní a často i s převládající potřebou ocitnutí se na dobré straně historie. Vhodným příkladem této tvorby je průhledná socha ze skla hlásající „DNA has no color" (2019)[211], nebo dnes již slavná obálka magazínu Time[212] z roku 2018, na které umělkyně prolnula spolu tváře Donalda Trumpa a Vladimíra Putina. Již dříve zmiňovaná Human Race Machine, na jejíž použití se v roce 2000 vytvářely dvouhodinové fronty zájemců, zamýšlela Burson jako

210 FERENCZI, Agnes, 2023. Morphing Beyond the Surface: The Art of Nancy Burson's Digital Portraiture. Kate Vass Galerie [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.katevassgalerie.com/blog/nancy-burson

211 Anon., [b.r.]. DNA Has No Color | Boca Raton Museum of Art [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://bocamuseum.org/art/collection-highlights/painting-and-sculpture/dna-has-no-color

212 Anon., 2018. The Story Behind TIME's Trump and Putin „Summit" Cover. Time [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://time.com/5342562/donald-trump-vladimir-putin-summit-crisis-cover/



Nancy Burson, *Human Race Machine*, reklamní billboard k projektu v New Yorku, 2000.



Nancy Burson, obálka magazínu „Time", 2018.

„interaktivní nástroj sloužící k řešení rasových problémů lidstva"[213] – ale doposud bez většího úspěchu.

Jiné současné umělecké projekty používající techniku „kompozitního portrétu" se koncentrují spíše na subtilnosti lidských mechanismů percepce. Rozeznávání tváře je jednou z nejvíce specializovaných a nejzvláštnějších funkcí mozku. Podle vědecké hypotézy z roku 1970[214] japonského inženýra a konstruktéra Masahiro Morieho, paradoxně právě nepříliš velký odstup od normy v nás vyvolává nejsilnější reakci. Jinými slovy: neklid vyvolávají obzvláště ty tváře, které působí dojmem, že jsou téměř lidské. Název fenoménu byl přeložen do angličtiny v roce 1978 jako

213 Anon., 2022. Nancy Burson [online]. [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Nancy_Burson&oldid=1065307054
KELLEY, Tina, 2002. Through Machine, Seeing More of Others in Yourself. The New York Times [online]. [vid. 2023-06-16]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2002/04/14/nyregion/through-machine-seeing-more-of-others-in-yourself.html

214 PERERA, Ayesh, 2022. Uncanny Valley: Examples, Effects, and Explanations [online]. [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.simplypsychology.org/uncanny-valley.html



Eva Lauterlein, práce z cyklu *Chimères,* 2009.



Marta Zgierska, práce z cyklu *Takeover*, 2019.

uncanny valley, čímž v konečném důsledku došlo ve veřejném oběhu k jeho spojení s původně nesouvisející estetickou teorií *Das Unheimliche* Sigmunda Freuda, anglicky fungující právě jako *The Uncanny* (tato teorie bude podrobněji popsána na konci této kapitoly). Jev *uncanny valley* byl v manipulované fotografii použit přinejmenším v roce 2009 v díle švýcarské fotografky Evy Lauterlein *Chimères*[215]. Portréty vytvořené Lauterlein jsou digitálními kompozicemi, poskládanými z několika desítek zdrojových fotografií jedné postavy. Tváře na první pohled vypadají obyčejně, ale za okamžik se začne vkrádat pocit nepopsatelné divnosti, podobný nejistotě v tom, jakým způsobem padá světlo nebo rozložení svalů pod kůží není takové, jaké by mělo být. Na stejný jev navazuje i polská umělkyně Marta Zgierska v cyklu *Takeover* (2019) [216]. Zgierska již během etapy postprodukce pomocí zakomponování do snímků fragmentů textury živého těla – pórů, žilek a částí svého vlastního obličeje „oživila" tváře soch v muzeu voskových figur.

215 Anon., [b.r.]. chimères — Eva Lauterlein [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.evalauterlein.net/chimeres

216 Anon., [b.r.]. Takeover – Marta Zgierska [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://martazgierska.com/?page_id=904&lang=pl



Aneta Grzeszykowska, práce z cyklu *Selfie*, 2014.

Další odlišnou formu nepřirozeného autoportrétu, pohybujícího se na hranici toho, co je lidské a nelidské, měl cyklus *Selfie* z roku 2014 Anety Grzeszykowské, spojující sochy a fotografie. Autorka v rámci tohoto projektu vytvořila z prasečí kůže repliky fragmentů svého těla – částí tváře, dlaní, prsou a vagíny. Objekty byly napřed poddány charakterizaci, po nalíčení, s umělými zuby, nehty a vlasy, formovanými pomocí špejlí, by se měly co nejvíce přiblížit svým vzorům. Až posléze byly nafotografovány. Veřejnost tedy neměla k samotným objektům vůbec přístup, mohla pouze vidět pouze jejich zachycenou podobu. V tomto smyslu soubor *Selfie* vypráví o základní funkci snímku *selfie*, splňující potřebu kontrolovat to, jak chceme být viděni, dokonce v situacích na hranici grotesky. Ale *Selfie* je také vyprávěním o umírání. Objekty vytvořené z něčeho, co kdysi žilo a dnes je mrtvé, ale díky tomu i nesmrtelné. Nakonec dříve nebo později stejně svůj vzor přežijí.

6.3 Artist gaze

V *Selfie*, se podobně jako v souboru *Portrety* odhaluje další zásadní prvek umění Anety Grzeszykowské, jmenovitě postava veřejnosti. Postava odběratele je neodmyslitelnou částí dynamiky jejího díla, která právě v tomto smyslu mají charakter performance. Hlavním objektem manipulace prováděné autorkou není tkáň fotografického obrazu, ale spíše očekávání odběratelů fotografie. Pokud díla Zofie Kulik z 90. let změnily klišé *male gaze* – mužského pohledu – na *female gaze,* pak u Grzeszykowské máme co do činění s dalším stupněm revize, tedy skladby, pro kterou se nejvíce hodí název *artist gaze*. Sledovaným objektem přestává být postava prezentována v uměleckém díle, které je přitom výrazem určitého společenského i symbolického pořádku, který zároveň udržuje jeho další existenci. Tyto elementy jsou v umění Anety Grzeszykowské samozřejmě přítomny, ale pokud jde o dominující směr pohledu, tak se zdá, že se tady spíše umělkyně sleduje diváky.

Z této perspektivy se fascinujícím čtením stávají kritické texty věnující se dílům Grzeszykowské. Mechanismus projekce-identifikace[217], opírající se o neuvědomělé promítání na dílo svých vlastních prožitků, se kterým je následně prožívat nevysvětlitelně silnou vazbu, představuje všeobecnou indispozici a zároveň jedno z hlavních kouzel procesu vnímání umění. V případě prací Anety Grzeszykowské se však tento fenomén jeví jako obzvláště silný, jakoby „místo pro tvoji projekci", které autorka zanechala, bylo záměrně neobyčejně velké. „Manipulátorka, retušérka a lhářka hlásající pravdu o sobě, o médiu fotografie o světě. Musí se s ní pracovat citlivě, připichovat bod za bodem, snímek za snímkem. Až po několikáté zkoušce se ukáže, že jsem to já, kdo mezi jejíma rukama sedí"[218] – varuje Wojciech Nowicki. Komentující osoby se v těchto dílech prohlížejí jako v zrcadle, každá v nich nachází to, co zrovna hledá – nejčastěji potvrzení ústřední linky vlastního zájmu (U mě to bude Freud). Čtení si spolu často vzájemně odporuje, ale vždy se

217 Koncepce historika filmu Edgara Morina, vide: HELMAN, Alicja, 1991. Słownik pojęć filmowych. T. 1: Język, znak, denotacja-konotacja, identyfikacja. Wrocław: Wiedza o Kulturze. ISBN 83-7044-019-3, str. 123-151.

218 ARASZKIEWICZ, Agata, Karolina ZIĘBIŃSKA-LEWANDOWSKA, Adam MAZUR, Caryl SWIFT a Aneta GRZESZYKOWSKA, 2017, op. cit., str.: 91.

shodují s tím, čeho daný kritik vyžaduje od „dobrého umění" – skvělým příkladem je neobyčejně ostrá polemika, která se rozvinula před deseti léty mezi Joannou Zielińskou a Krzysztofem Pijarským kolem toho, jestli je možné tvorbu Grzeszykowské (transgresivní feministky) zmiňovat v souvislosti s uměním Hanse Bellmera (symbolického násilníka)[219]. Diskutující se v této polemice spíše hádali o své vlastní světonázorové postoje a ohledně hodnocení umělkyně ve svých názorech v podstatě shodovali.

Dalším rysem performance těchto děl je jejich průběh v časové ose. Dokonce statické obrazy i objekty jsou zasazeny do kontinuum toho, co bylo před nimi a toho, co ještě přijde. Ve tvorbě Grzeszykovské se tyto motivy spolu prolínají. Umělkyně často z repositoria vytahuje svoje dřívější díla a dělá z nich výchozí bod k dalším úvahám bez jakéhokoliv sentimentu stejným způsobem, jaký se odvolává na dědictví feministické avantgardy. Prvním z takových o dějiny se opírajících projektů je *Untitled Films Stills* z roku 2006, obnovující snímek po snímku ikonický černobílý stejnojmenný cyklus Cindy Sherman z let 1977–1980. Přestože vyznění díla Sherman bylo především feministické (inscenované záběry ze scén neexistujících filmových produkcí, zachycující šablonovité postavy ženských hrdinek, měly upozorňovat na klišé vizuální kultury související se ženami), opakování stejného gestu polskou autorkou opět zasazuje do popředí spíše existenciální otázky. Verzi Grzeszykowské od originálu odlišuje to, že autorka použila barvu. Je zajímavé, že tento fakt není příliš nápadný. Možná je to dáno tím, že záběry Sherman navazovaly často na filmografii kategorie „B", která byla převážně barevná. Rozdíly jsou nejvíce patrné v detailech. U Grzeszykovské v průhledech místo New Yorku vidíme Varšavu, která po roce 2000 představuje spojení ambicí a střízlivosti. Místo nábytku je obývací nábytková stěna, saponát na nádobí je tradiční značky Ludwik, tituly knih zapadají do repertoáru polské inteligence. „Každá z těchto prací, ať už z *Untitled Films Stills* nebo *Negative Book*, na tom by přece mohl pracovat celý

219 Vide: GRZESZYKOWSKA, Aneta, Krzysztof PIJARSKI a Walter SEIDL, 2011. Love book. Warszawa: Raster. ISBN 978-83-932884-1-0.
ZIELIŃSKA, Joanna, 2012. Gdzie czułość przeplata się z przemocą / Sztuka / dwutygodnik.com [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/3449-gdzie-czulosc-przeplata-sie-z-przemoca.html
PIJARSKI, Krzysztof, [b.r.]. Miłość i przemoc dezinterpretacji. W odpowiedzi Joannie Zielińskiej / Sztuka / dwutygodnik.com [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/3479-milosc-i-przemoc-dezinterpretacji-w-odpowiedzi-joannie-zielinskiej.html



Cindy Sherman, práce z cyklu *Untitled Film Stills*, 1977-1980.

tým, jako u Libery. Prostě skupina lidí, kteří dělají odpovídající práci – a všechno by pak bylo opravdu lepší. V určitém smyslu se mi však líbí, že to není naprosto dokonalé, že moje *Untitled Films Stills* jsou jako rozdíl mezi filmovými scénami Cindy Sherman a kulisami v levné televizní inscenaci“ [220] – říká umělkyně. Možná právě prvek „dobrého úmyslů“ a „práce s tím, co máme“ způsobuje, že výsledek je agresivní, ale v jistém smyslu i dojemný. O osm let později se americký herec James Franco v projektu *New Film Stills*[221] pokoušel interpretovat cyklus Sherman, přičemž do hlavní role obsadil sám sebe – akce už nenašla u kritiků stejně

220 Rozhovor s autorkou 28.01.2023.

221 Anon., [b.r.]. James Franco does Cindy Sherman | art | Agenda | Phaidon [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/april/14/james-franco-does-cindy-sherman/



Aneta Grzeszykowska, práce z cyklu *Untitled Film Stills,* 2006.

pozitivní ohlas. Internetový portál Artnet tento projekt označil jako „urážlivý“ [222], a *New York Times* navrhoval, že by James Franco „možná měl zůstat u herectví“ [223].

Ostřím cyklu Cindy Sherman byl humor a kritika společnosti. Fotografie sice neměly svůj pravzor, ale stejně dobře by je mohly mít – tak šablonovité bylo vyobrazení fiktivních filmových hrdinek. Ale čím v této struktuře pak je *Untitled Film Stills* Anety Grzeszykowské – kopií kopie, z nichž ta první je zbavená originálu?

222 SUTTON, Benjamin, 2014. Why James Franco's Cindy Sherman Homage at Pace Is Not Just Bad But Offensive [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://news.artnet.com/art-world/why-james-francos-cindy-sherman-homage-at-pace-is-not-just-bad-but-offensive-11107

223 SMITH, Roberta, 2014. 'James Franco: New Film Stills' Arrives at Pace Gallery - The New York Times [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2014/04/23/arts/design/james-franco-new-film-stills-arrives-at-pace-gallery.html



James Franco, *New Film Still #21* z cyklu *New Film Stills*, 2013.

Gesto vzdalování se obrazu od svého pravzoru se bude vracet i v dalších projektech. O jednom ze snímku z cyklu *Mama* (2018) vytvořeného o deset let později autorka říká: „čím více se od prototypu vzdalujeme (...), čím jsme dále, tím se ten obraz paradoxně stává pravdivější. Obráceně než ve skutečnosti“ [224].

Untitled Film Stills je také cvičením rovnováhy mezi přítomností a neexistencí. Záběry Grzeszykowské sice představují „zhoubné přebírání“ díla jiné vizuální umělkyně, přesně ve stylu typickém pro představitele americké Pictures Generation (s Richardem Princem a Sherrie Levine v čele), skupiny, do které je zařazována i Sherman. Možná dokonce o něco agresivněji, protože jelikož spočívá v doslovném vymazání a nahrazení něčí osoby – jako by šlo o vraždu, ale jak sama Grzeszykowska uvádí[225], jsou také druhem umělecké sebevraždy, nebo úplného ponoření se do cizí umělecké totožnosti.

224 Rozhovor s autorkou 28.01.2023.

225 Ibidem.

6.4 Nejistota

Důležitou oblastí uměleckých aktivit Anety Grzeszykowské představují díla, ve kterých se umělkyně baví samotnou představou a percepcí fotografické manipulace, jako například v dílech *Acrobat Book* (2008), *Negative Book* (2012–2013), *Negative Make-Up* (2016), *Facebook* (2020), *Domestic Animals* (2022). Jsou mezi nimi i takové, které působí dojmem digitální manipulace, ale ve kterých k manipulaci vůbec nedošlo, ale i takové, ve kterých sice určitá manipulace byla, ale jiná, než si myslíme a nakonec i ty, ohledně kterých se „názory liší". Umělkyně využívá únavu nejistým statusem současného fotografického obrazu. Nacházíme se ve stavu permanentní podezřívavosti, který nás učí raději předpokládat, že média lžou a převážná většina toho, co vidíme na papíře i obrazovce vznikla pomocí Photoshopu. Pokud se nakonec ukáže, že Photoshop použit nebyl, zažívá naše poznání dvojnásobně zklamání.

Nejznámější z výše zmíněných děl je cyklus *Negative Book* z let 2012–2013. Kniha představuje běžné každodenní záběry: rodinná setkání, cestování, chaos života s malým dítětem, scény z výtvarného rezidentního pobytu ve Spojených státech. Snímky jsou v s negativních barvách, s výjimkou jednoho nezapadajícího elementu: postavy autorky, která před expozicí snímku pokryla svoje tělo černou barvou, nasadila si světlou paruku a na kůži si namalovala bílé fleky na místech, kde by se za normálních podmínek objevil stín. Po inverzi snímku do negativu se je její postava stává „vyvolána" a jako jediná část obrazu přechází do režimu



Aneta Grzeszykowska, práce z cyklu *Domestic Animals*, 2022.



Aneta Grzeszykowska, práce z cyklu *Negative Make-Up,* 2016.



Aneta Grzeszykowska, Angry Face z cyklu *Face Book,* 2020.

pozitivu. Máme tady co do činění s vysokým stupněm manipulace – jen k ní došlo ještě před stisknutím spouště závěrky. Na snímcích z *Negative Book* se skutečnost rozvětvuje na dva rozdílné světy – jako v Gilewiczově cyklu *Oni* popisovaném ve 4. kapitole. Tyto světy spolu sice existují, ale neexistuje mezi nimi možnost komunikace. Umělkyně sice na světě fyzicky pobývá s jinými lidmi, ale na určité úrovni je vždy v určité roli a vždy je na druhé straně zrcadla z tohoto světa vyloučena. Dokonce klame i směr jejího pohledu – to co vnímáme jako pohled do objektivu, čili naším směrem, je iluzí – umělkyně se ve skutečnosti dívá stranou, mimo záběr. Přímo na nás se dívající zornička je ve skutečnosti oční bělmo.

Jako retušérce mi obzvláště velkou radost udělal soubor *Acrobat Book*[226], dvacet fotografií prezentovaných ve formě harmonikové fotografické knihy z roku 2008, zachycující Grzeszykowskou a Jana Smagu v akrobatických pózách. Umělkyně tento cyklus nazývá „druhem manipulované, digitálně upravené performance“[227]. „Moje tělo v projektu bude tak ohebné a nevěrohodné jako současný obraz“ – píše. Jsou polohy na každém snímku, ve kterých vidíme tělo autorky „skutečné“? Spíše ne. Ale teoreticky by mohly být. Jsou to velmi náročné polohy – ale se správnou gymnastickou přípravou, kterou Grzeszykowska přece disponuje, je možné jich dosáhnout. Dívám se na ně tedy s retušérskou vlezlostí, hledám

226 Anon., [b.r.]. Acrobat Book – Fotomuseum Winterthur [online] [vid. 2023-06-16]. Dostupné z: https://www.fotomuseum.ch/en/collection-post/acrobat-book/

227 Anon., 2008. Fotografia Europea 2008 [online]. B.m.: Fotografia Europea 2008 [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: http://archivio.fotografiaeuropea.it/2008/Sezione.jsp?titolo=Aneta%20Grzeszykowska&idSezione=132&idSezioneRif=147



Aneta Grzeszykowska, práce z cyklu *Negative Book*, 2012-2013.

opakující se motivy v texturách, stopy po vymazaných pomůckách jako žebříky, lana a podpěry. (Libera podotýká, že si při pózování pro Kulik v rámci práce na projektu *Archiwum Gestów* často pomáhal podpěrami, které pro něj připravila, a které na snímcích nejsou vidět[228]). Verdikt je není jednoznačný, kolísá od „zcela jistě retušované“ až k „možná přece jen bez retuše“? Při rozhovoru s umělkyní se na projekt záměrně neptám, protože cítím, že mi znalost pravdy možná bude bránit užívat si jejich prohlížení. Raději se už navždy budu domýšlet. Nejistota ohledně toho, jestli to tak opravdu bylo, mi nedá spát a cítím, že přesně o tom ta práce pro mě je.



Aneta Grzeszykowska, *Negative Book*, knižní vydání, 2013.

228 LIBERA, Zbigniew a Jan TRZUPEK, 2020, op. cit., str.: 21.

6.5 Neznalost

V roce 2018 vznikl cyklus *Mama* (Máma), který byl prezentován na loňské výstavě polského pavilonu na Bienále umění v Benátkách. Série se skládá z perfektních klasických fotografií částečně připomínajících estetiku záběrů z filmu. Snímky zachycují hry tehdy sedmileté autorčiny dcery Franciszky. Potenciální idylku narušuje fakt, že v roli panenky vystupuje, nepříliš povedené, ale poměrně realistické matčino poprsí odlité ze silikonu. Objekt vznikl pro potřeby jednoho z předchozích projektů *Bez tytułu (model)* (Bez názvu, model) z roku 2017 a později se natrvalo vrátil do bytu autorky, kde si s ním začala hrát její dcera. Grzeszykowska spolu s dítětem začala inscenovat a následně i fotografovat další hry – česání, „kouření cigaret", piknik, výlet k řece, potápění ve vodě, a nakonec i pohřeb. „Aneta Grzeszykowska se tak poprvé kompletně odstraňuje a místo sebe používá kopii sebe sama"[229] – píše Monika Powalisz. Není to však úplně pravdou. Postava autorky podléhá spíše rozdělení a tedy i znásobení – na objekt-panenku a skutečnou matku. V klasickém pojetí je panenka pro dítě jeho vlastní já, umožňující samotnému dítěti vstoupit do role rodiče. Tady je panenkou matka. Matka zároveň stojí



Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga, práce z cyklu *Acrobat Book*, 2008.

229 POWALISZ, Monika, 2019. Matka umiera wiele razy. Aneta Grzeszykowska w Rastrze. SZUM [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://magazynszum.pl/matka-umiera-wiele-razy-aneta-grzeszykowska-w-rastrze/

za objektivem fotoaparátu, ale podmínky hry diktuje dítě. Tři postavy vytvářejí podivný existenciální trojúhelník. Grzeszykowska jej nazývá „zkouška sil“[230]. Kdo je tady vytvořený podle čí podobnosti a kdo tahá za provázky?

Freudovská estetická kategorie *Das Unheimliche* je často přivolávaným teoretickým kontextem Grzeszykowské tvorby, ale jeho nuance v žádném případě nevyznívají tak výrazně, jako právě v případě souboru *Mama*. Přídavné jméno *unheimlich* – v anglické verzi *uncanny* v polské literatuře nejčastěji překládaný jako „neskutečný“[231]. Není to však úplně přesné. „Neskutečnost“ je rozhodně jedním z významového zabarvení *Das Unheimliche*, ale nezohledňuje fakt, že podle Freuda je zásadním rysem to, že *unheimlich* (neznámé, neobyčejné, odcizené), je paradoxně i nerozdělitelně spojené s *heimisch* (známé, obyčejné, všední). „(...) *Das*



Aneta Grzeszykowska, práce z cyklu *Mama*, 2018.

230 MAZUR, Adam a Aneta GRZESZYKOWSKA, 2019. BRAK DYSCYPLINY: Próba sił / Sztuka / dwutygodnik.com[online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/8328-brak-dyscypliny-proba-sil.html

231 FREUD, Sigmund, 2008. Pisma psychologiczne. Přel. Robert RESZKE. Warszawa: KR. ISBN 978-83-86989-13-3.



Aneta Grzeszykowska, práce z cyklu *Mama*, 2018.

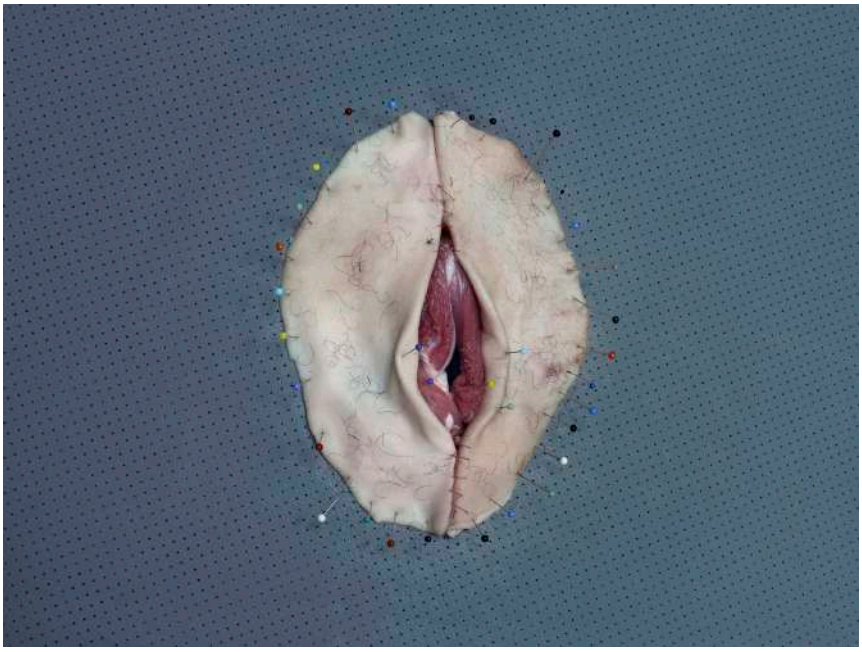
unheimlich je podskupinou toho, co je zarážející a vede nás zpátky k tomu, co je nám dobře známé a kdysi velmi blízké“[232] – píše Freud.

Nepohodlí tedy cítíme nikoli protože to, co vidíme je nám cizí nebo nás dokonce objektivně děsí, ale proto, že svou přítomností nám najednou připomíná něco, co jsme kdysi dobře znali – ale vytěsnili jsme to. Jak poznamenal Freud „(...) předložka ‚ne‘ [‚un‘] je symbolem potlačení”[233]. V tomto ohledu by lepším výkladem dichotomie *heimisch*/*unheimlich* podle Freudova vnímání bylo slovo „nesvůj“, odkazující nás do kategorie toho, co je naše a známé. Mezi mnoha významy je nakonec jeden pro obě slova společný – jak *heimisch,* tak i *unheimisch* na určité úrovni mohou označovat to, co je uzavřené, skryté a soukromé.

232 FREUD, Sigmund, 2003. The Uncanny. Přel. David MCLINTOCK. London: Penguin Books Ltd. ISBN 978-0-14-193050-3.

233 Ibidem.

Repetice, panenky a dvojníci – které Freud vyjmenovává jako příklad jevů a objektů, které v nás vyvolávají nepříjemné „nesvé“ pocity – jsou strategiemi prvního dětského narcismu, zkoušejícího zajistit si nesmrtelnost, prostřednictvím aktu zmnohonásobení ega a jeho zakletí do vnějšího předmětu. Konfrontací s podobnými artefakty se jako dospělí cítíme nesví – *unheimlich* je nečekané poznání těchto dávno zapomenutých taktik, možná dokonce pocit studu. Potvrzení pro tento popisovaný jev nachází Freud v psychoanalýze. „Často se stává, že pacienti mužského pohlaví popisují pocit, že je na ženských pohlavních orgánech něco znepokojivého“ [234] – píše. Neklid, který vyvolává pohled na ženské genitálie vychází z šoku poznání, je zároveň strachem i pocitem primární touhy. To, co je nesvé, *unheimlich*, se odhaluje jako místo, které kdysi bylo naším *heim* – domem.



Aneta Grzeszykowska. *Selfie #13*
z cyklu *Selfie,* 2014.

V literární fikci – protože na jejím příkladu Freud svoji koncepci interpretuje – vyvolání u čtenáře tohoto převažujícího neklidu je možné pouze pod podmínkou jeho předcházející víry v pravděpodobnost prezentovaného světa. Toto upozornění můžeme rozvinout i na teritorium obrazu: abychom se cítili nesví, musíme se

234 Ibidem.

nejdříve nechat podvést, a předpokládat, že svět díla je v jistém smyslu analogický k reálnému smyslu. Pro Freuda tedy svět pohádek, přestože plný strašidelných a neskutečných věcí, nebude unheilmich, protože již na vstupu vytváří v čtenáři intelektuální odstup znemožňující identifikaci. Umění nám nejdříve musí slíbit pravdu, zajistit abychom ztratili ostražitost. Až teprve pak se může vrátit to, co bylo potlačené.



Aneta Grzeszykowska, práce
z cyklu *Mama*, 2018.

Kapitola VII
Vychýlení z rovnováhy. Manipulace Weroniky Gęsické

Na fotografii mě od počátku fascinovalo to, co mě fascinuje doteď, čili její zdánlivá objektivita[235].

Weronika Gęsicka

7.1. Stopy

Weronika Gęsicka (sestra dokumentaristky Dominiky Gęsické), je stejně jako Aneta Grzeszykowska absolventkou katedry grafiky na varšavské ASP. Podobně jako Grzeszykowska ve své umělecké tvorbě spojuje fotografii s vytvářením objektů, subtilně navazuje na problematiku ženských společenských rolí a v mnoha jejích dílech můžeme najít prvky freudovské „nesvé" estetiky. Tím však všechny zásadní podobnosti mezi těmito umělkyněmi končí.

Od ukončení studia Weroniky Gęsické v roce 2009 do premiéry prvního velkého projektu prezentovaného širšímu publiku *Ślady* (Stopy), uběhlo sedm let. V tomto období autorka rozvíjí svoje schopnosti a experimentuje s různými technikami a formami, jako například se sochařstvím. „Čas strávený na ASP byl velmi intenzivní, potřebovala jsem na chvíli vydechnout, abych se mohla zamyslet, co bych chtěla dělat dál. Ten okamžik prostě několik let trval"[236] – říká Gęsicka. Před začátkem práce na projektu *Ślady* si umělkyně splnila svoje přání a vybrala se na cestu po Spojených státech, navštívila filmové ateliéry v Los Angeles, kde vznikaly její milované muzikály z 50. a 60. let. „To byla velmi zajímavá zkušenost: střetnutí různých idylických vizí z dětství se světem, který se ukázal jako komerční fasáda. Například, když z důvodu snížení nákladů má jeden dům dvě nebo tři průčelí

235 Rozhovor s autorkou 22.01.2023.

236 Ibidem.

a hraje v seriálu tři domy, čímž se maličko ušetří. Bylo to neskutečné, ale v úplně jiné souvislosti. Když jsem byla ještě dítě, připadal mi svět kouzelný a neskutečný, teď však bylo fascinující, jak se ta dětská vize sesypala“[237].

Dětství v roce 1984 ve Włocławku narozené Gęsické, připadající na období politické transformace v Polsku, se charakterizuje zvláštní estetikou. Umělkyně na



Weronika Gęsicka, Varšava v období transformace na snímcích z cyklu *Wonderland*, 2022.

období raných „devadesátek“ vzpomíná jako barvami vyplněnou barevnou bouři s převládajícím pocitem neomezené svobody. „Takovému sedmi, či devítiletému dítěti se všechno jeví neskutečné, všechny ty hypnotizující barvy. Někde byl bazar a kousek dál zábavní park – byla to pro mě jedna vize, všechno se mi to slilo do obrazu nějakého barevného okouzlení“. Léta 90. byla obdobím, ve kterém po období krize začaly do Polsku ve větší míře plynout produkty západní audiovizuální kultury, obzvláště americké, které autorku významně ovlivnily. Gęsicka v jednom z rozhovorů zmiňuje oblíbené seriály z tohoto období, jako *Beverly Hills 90210*, *Báječná léta* nebo *Dynastie*, ale i *Monty Pythonův létající cirkus,* vysílaný v polské

237 Ibidem.

televizi odpoledne, který měla ve zvyku sledovat po návratu ze školy[238]. Estetiku jejího projektu *Ślady* lze zařadit pravě mezi americkou nostalgii *Baječných let* a anglickými absurditami Monty Pythonů.



Weronika Gęsicka, *Untitled #1* z cyklu *Ślady*, 2015-2017.

Projekt prezentovaný v roce 2016 na krakovském Měsíci fotografie v rámci sekce ShowOFF určené především debutujícím tvůrcům, přináší autorce okamžitou rozpoznatelnost, kterou brzy podpoří dalšími výstavami a získanými cenami. O rok později se *Ślady* objevují ve formě fotografické knihy vydané varšavskou galerií Jednostka[239]. Na rozdíl od ostatních popisovaných tvůrců Gęsicka sama jen velmi zřídka fotografuje. Základním obrazovým materiálem pro její díla jsou tedy snímky jiných, často anonymních autorů, které nachází v archivech nebo fotobankách. Materiály, které posloužily jako pravzor pro projekt *Ślady*, našla autorka právě ve fotobance: americké barevné fotografie z 50. let zachycující idylický život v období poválečné prosperity. Jejich původní účel není úplně jasný, nevíme

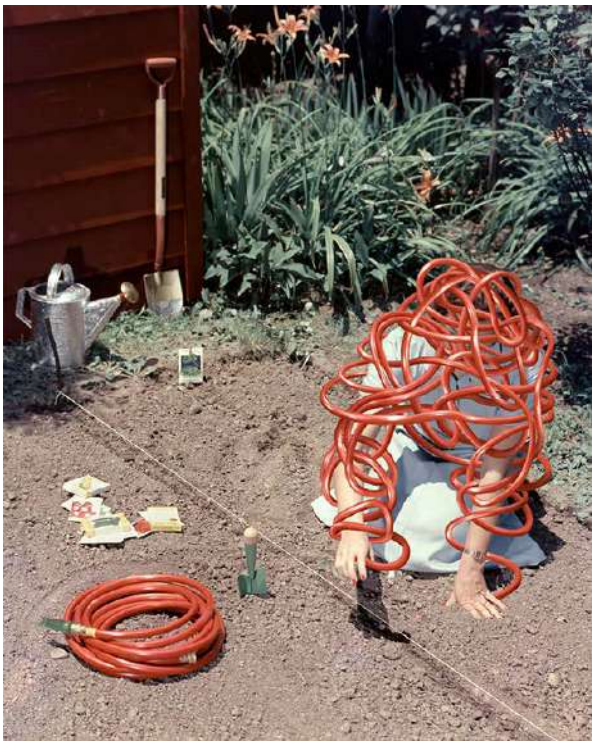
238 GĘSICKA, Weronika, Dominika GĘSICKA a Michał DĄBROWSKI, 2020. Weronika i Dominika Gęsickie – śladami najntisów [WYWIAD] | Artykuł | Culture.pl [online] [vid. 2023-06-20]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/artykul/weronika-i-dominika-gesickie-sladami-najntisow-wywiad

239 Anon., [b.r.]. TRACES [online] [vid. 2023-06-20]. Dostupné z: https://jednostka.com/publication/traces/

zda šlo o PR, reklamu nebo možná výjimečně esteticky zvládnutou dokumentaci? Gęsicka vzpomíná, že při vybírání materiálu pro projekt procházela desítky tisíc snímků. V určitém okamžiku si povšimla zajímavé situace: našla stejnou rodinu pózující před jiným domem, nebo stejné rodiče s úplně jinými dětmi. Fotografie prezentují typické scénky ze života – rodinný oběd, zahradní práce, schůzku, taneční zábavu – ale s podivnou univerzálností, bez konkrétních podrobností nebo potenciálních trhlin, kterými by mohly na povrch pronikat individuální příběhy. Záběry obsahují chválu drobných potěšení a radostného konzumu, ale i nenápadnou sugesci naznačující, abychom je nezkoumali je příliš do hloubky. Interiéry i oblečení jsou nové a čisté, trávníky posečené. V rodině jsou role jasně rozděleny a spokojenost ve tvářích jejích členů je důkazem toho, že je to tak správně. Všechno jde podle plánu.

Gęsicka tento pořádek zpochybňuje a odhaluje „stopy", detaily zametené pod koberec – frustrace, absurdity, projevy násilí nebo fantazie. Děti běhající kolem otce, běží směrem k propasti, která se najednou na chodníku před domem objevila. Zahradní hadice těsně omotává postavu plející záhony, holčička s tváří panenky se dívá na panenku s tváří holčičky a rodina skládající kostky Lego je nakonec sama





Weronika Gęsicka, práce z cyklu *Ślady*, 2015-2017.



Weronika Gęsicka, práce z cyklu *Ślady*, 2015-2017.

postavena z kostek. „Kdybychom se pokusili přirovnat její umělecké gesto k jednomu z hostů sedících u rodinného stolu, pak by byla tetou, která nepřipíjí na žádný společný přípitek, a která spíše zatančí na stole než aby zapíjela kotletu Coca-colou. A budiž za to pochválena, protože pokud někomu nezaskočí jídlo v hrdle, tak se nestane nic, co by rodinu z této rutiny vytrhlo.“[240] – napsal o projektu *Ślady* Michał Dąbrowski. Je zajímavé, že fotomontáže Weroniky Gęsické představují uzavřené ekosystémy, obrazový materiál použitý při úpravách pochází vždy přímo z upravovaného snímku. Místo kombinování různých fotografií autorka klonuje – někdy i stokrát – malé fragmenty původního snímku. „Pokud na snímku chybí dlaň nebo třeba tvář, tak je prostě nevezmu z jiného snímku, ale poskládám ji z malých kousků“ [241]. Taková omezení práci zdánlivě komplikují, ale v širší perspektivě ji usnadňují: „(...) prostě vím, na čem se soustředit: koncentruji se na té

240 DĄBROWSKI, Michał, 2017. Styl życia w budowie | Artykuł | Culture.pl [online] [vid. 2023-06-19]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/artykul/styl-zycia-w-budowie

241 Rozhovor s autorkou 22.01.2023.



Weronika Gęsicka, *Untitled #5* z cyklu *Ślady*, 2015-2017.



Weronika Gęsicka, *Untitled #5* z cyklu *Smash*, 2018-2020.

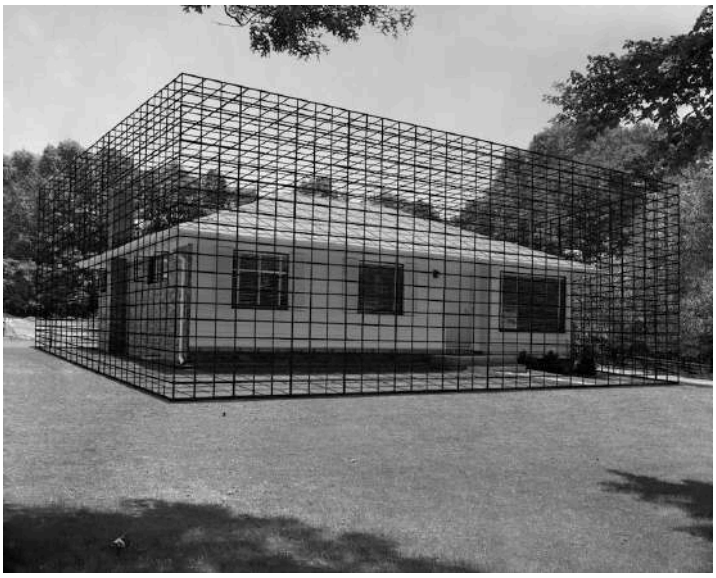
konkrétní fotografii, nevymýšlím věci, které by mohly výsledný efekt pokazit“[242] – říká Gęsicka.

Svérázným rozvinutím projektu *Ślady* je cyklus *Cliffhanger* vytvořený v období 2018–2020, který se skládá ze čtyř menších tématických sérií, tentokrát černobílých. Soubor *Holiday* je celý z archivních prázdninových snímků, *Fun and Games* představuje zábavu a hry, *Cocoon* jsou upravené snímky rodinných domů a *Smash* je sbírkou elegantních ateliérních portrétů. Pokud byla dekonstrukce americké idylky v díle *Ślady* ještě alespoň místy nádherně absurdní, téměř jako poválečný hollywoodský muzikál, pak atmosféra, která panuje v souboru *Cliffhanger* je již rozhodně mnohem více hitchcocková. Prázdniny neodvratně končí nějakou katastrofou, příměstské domy se mění na tajemné obrněné struktury – trochu obranné pevnosti, trochu vězení – a lidé portrétovaní v *Smash* se s úsměvem sebepoškozují.

242 Ibidem.



Weronika Gęsicka, *Untitled #1* z cyklu *Holiday*, 2018-2020.



Weronika Gęsicka, *Untitled #1* z cyklu *Cocoon*, 2018-2020.

7.2. Předměty denního užitku

Fotografické manipulace Weroniky Gęsické řadím do směru estetického i epistémického, protože jejich vnímání může probíhat v obou souběžně. Podobně jako v případě snímků Zofie Kulik, jsou fotografie neobyčejně vizuálně působivé a navazují na okamžitě identifikovatelný „efektní" styl (tentokrát ikonografie USA 50. let). Pod okázalým povrchem se však skrývá do značné míry kritické umění, které se prostřednictvím manipulace snaží upozornit na komplikované vztahy mezi fotografií a pravdou. Pokud byla v díle Kulik zásadním tématem propaganda, pak v tvorbě Weroniky Gęsické je hlavním objektem jejího zájmu paměť. Tuto motivaci v rozhovorech zmiňuje přímo autorka, která vypráví o téměř obsedantním zájmu o mechanismy a nuance činnosti paměti: paranormální teorie, mnemotechniku, fenomén amnézie nebo falešných vzpomínek[243]. Osobní zkušenost, která iniciovala tato hledání, byla nemoc autorčiny babičky. „Babička onemocněla na Alzheimerovu chorobu a den za dnem jsem mohla pozorovat rozvoj nemoci – bylo to na začátku mého studia a byla jsem tou dobou už natolik uvědomělá, že mě začaly zajímat různé umělecké aspekty, které s tím souvisely. Především však bylo velmi dojemné vidět osobu, která si v náhlých záblescích vědomí uvědomuje, že je nemocná a že svou paměť ztrácí"[244]. U Gęsické je předmětem manipulace jak společensko-historická paměť (podobně jako u Zbigniewa Libery), tak i paměť soukromá. Paměť jednotlivce je zde synonymem a jejím současným základním nositelem jsou právě snímky.

Zájem o osobní paměť umístěnou do prvního plánu se objevuje v dílech prezentovaných v roce 2018 na výstavě *Pamiętam swoje narodziny* (Pamatuji si své narození) v Centru současného umění Zamek Ujazdowski. „Paměť je nestabilní tvor, který podléhá sugescím a deformacím. Vzpomínky a záblesky minulosti se prolínají jako impulzy na staré kazetě VHS. V procesu připomínání většina z nás

243 KINOWSKA, Joanna, 2020. „Fotografia jest nierozerwalnie powiązana z pamięcią" - Rozhovor s Weronikou Gęsickou [online] [vid. 2023-07-07]. Dostupné z: https://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/33099-fotografia-jest-nierozerwalnie-powiazana-z-pamiecia-rozmowa-z-weronika-gesicka
DYSZLEWICZ, Ewa, [b.r.]. *Niczego nie możemy być pewni | rozmowa z Weroniką Gęsicką — NN6T / Notes Na 6 Tygodni* [online] [vid. 2023-07-07]. Dostupné z: https://nn6t.pl/2018/10/01/niczego-nie-mozemy-byc-pewni/

244 Rozhovor s autorkou 22.01.2023.





Weronika Gęsicka, *Pamiętam swoje narodziny*, 2018, pohled na expozici výstavy. Fot. Bartosz Górka.

používá především obraz, který je obzvláště v dnešní době snadné zmanipulovat. Představami zase vyplňujeme díry v událostech, které si pamatujeme jen slabě. Vzniká tak specifický paměťový zmatek, který jsme si sami, nebo s pomocí jiných, vedlejších osob vytvořili“ [245] – píše v doprovodném textu k výstavě kurátor Przemek Sowiński. Umělkyně ve výstavním prostoru galerie umisťuje řadu předmětů denního užitku, především kuchyňského náčiní, instalovaných jako na etnografické výstavě nebo v muzeu moderního designu. Jsou to hmatatelná svědectví minulé doby, známé tvary potvrzující kontinuitu světa. Ale podobně jako v souboru *Ślady* – to, co dobře známe, začíná procházet znepokojivou metamorfózou: dírky struhadla získávají tvar lidských nehtů, váleček na těsto se mění v hada. Na snímcích doprovázejících objekty z cyklu *Kolekce* je směr manipulací opačný než v dílech z projektu *Ślady*. Fotografie představují další, ještě mnohem podivněji modifikované předměty (mlýnek na maso ve tvaru hlavy umělkyně, kuchyňské rukavice ve tvaru jejích rukou), ale ve skutečnosti jsou upravovány jen minimálně. Přestože celek působí dojmem, že byl vytvořen digitálně, pak tento dojem vznikl uměle – obrací se tedy proti nám a naším očekáváním. Již poněkolikáté to, co bylo blízké a známé, začíná vypadat cize, a to, co vypadá skutečně, je falešné, a to, co

245 BABIŃSKA, Karolina, Weronika GĘSICKA, Karolina MEŁNICKA, Anna NOWAK, Grzegorz STEFAŃSKI, Maria TOBOŁA a Michał BIELA, ed., 2019. U-jazdowski Project Room 2018. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. ISBN 978-83-65240-51-4, str.: 97-98.



Weronika Gęsicka, *Untitled #1*
z cyklu *Kolekcja,* 2018.



Weronika Gęsicka, *Untitled #2*
z cyklu *Kolekcja*, 2018.



Weronika Gęsicka, *Untitled #5*
z cyklu *Kolekcja*, 2018.

jsme měli za lež, je ve skutečnosti pravdou. Ani paměť tedy není hodna naší důvěry (jako v titulním fenoménu „pamatování si na své narození“, překvapivě častým, ale z vědeckého pohledu přece jen nepravděpodobným jevem), ale ani naše vlastní totožnost. Umělkyně nás tvrdohlavě vyvádí z rovnováhy, nutí nás přemýšlet nakolik to, kým sami jsme, je v podstatě výsledkem menších či větších manipulací. Kolik cizích vzpomínek bereme za svoje a kolik vlastních potlačujeme?

Kapitola VIII
Patoshop.
Manipulace Agnieszky Sejud

Pokud jde o chyby, pak se je ani nesnažím zakrývat, protože vím, že dokonalost není v mojí povaze – vnímám je spíše jako druh vzpoury[246].

Agnieszka Sejud

8.1. Země nedodělků

„Photoshop používám patologickým způsobem" – řekla Agnieszka Sejud, když jsme před několika léty mluvili o svých zkušenostech s úpravami snímků. Zapamatovala jsem si tuto větu, protože jsem spíše perfekcionistka, několik let komerčního drilu mě naučilo obsedantně „sjednocovat zrnitost" a „hlídat strukturu souboru". Jsem nadšená, že se někdo dokáže takovými věcmi nezabývat. Když jsem začala shromažďovat materiál pro tuto práci, Sejud byla první osobou, se kterou jsem mluvila.

Hlavní obor studia Agnieszky Sejud je od umění poměrně vzdálený. V roce 2015 získala magisterský titul na právnické fakultě Vratislavské univerzity (titul její diplomové práce: *Trestněprávní model postupování vůči pachatelům závislým na návykových látkách*), ale Sejud již během studia věděla, že se tomuto oboru dále věnovat nebude. Rok před obhajobou začíná souběžně studovat na vratislavském tvůrčím centru (Ośrodek Postaw Twórczych) a o dva roky později je přijata na Institut tvůrčí fotografie v Opavě. Snímky, které v tomto období vytváří, se stanou výchozím bodem pro cyklus *HOAX*.

HOAX – v angličtině znamená „švindl, podvod, trik" – je projekt vyprávějící o současném Polsku, zemi, která se i přes velké naděje a sliby do značné míry

246 Rozhovor s autorkou 21.01.2022.

stala sáma velkým švindlem nebo v nejlepším případě – nepovedeným vtipem. Pokud v případě Gęsické jde o vědomou hru s mezinárodním kýčem, pak tvorbu Sejud můžeme zařadit k úplně opačnému estetickému stylu. Experimentuje především s ošklivostí a to především v místním, specificky středo- a východoevropském podání. Estetika *HOAX* je jako pohlednice ze země druhého světa, orgie nedbalosti, které na každém kroku opakuje a zdůrazňuje ostentativní technická „nedbalost" samotné autorky. V projektu, stejně jako v portrétovaném Polsku, zemi nedodělků, se nic ani nesnaží předstírat, že je provedeno solidně, dokonce i lži jsou ušité horkou jehlou. Přestože autorka často scény inscenuje, vytváří digitální koláže a agresivně je upravuje, je základem díla *HOAX* dokumentární impuls. Cyklus představuje pronikavé pozorování povrchního přepychu polské vizuální kultury. Pozlacené hábity kněží při bohoslužbách, smaragdová zeleň živých plotů, červená karosérie opravená lepící páskou, květované folklórní spodničky a bazarové halenky s motivem zebry – Sejud tohle všechno spolu skládá, zesiluje saturaci, vystřihává a slepuje do forem, které jsou odpuzující a zároveň i hypnotizující. Její koláže jsou provedeny ledabyle, provizorně a myšlenky přehnané. Paradoxně však mohou být jen takové, protože tak v sobě mají jednotu formy i obsahu, která projekt vynáší mimo „post-internetový manýrismus modifikací z Photoshopu"[247]





Agnieszka Sejud, práce z cyklu *HOAX*, 2018-2020.

247 SAGATOWSKA, Katarzyna, et al., 2021. Wszyscy jesteśmy fotografami. Vol. 2. První vydání. Warszawa: Wszyscy Jesteśmy Fotografami (Fundacja Powiększenie). ISBN 978-83-954109-1-8, str.: 77.



Agnieszka Sejud, práce z cyklu *HOAX*, 2018-2020.

(jak tento estetický trend trefně popsal Witek Orski). „Nebojí se rozšiřovat hranice média“ – říká o Sejud Rafał Milach – „nejen v rámci hry s formou, ale proto, aby dala prostor svému kritickému zapojení do skutečnosti“[248]. Úpravy, které Sejud provádí, nejsou prázdným formalismem, ale připomínají spíše literární strategie Gombrowicze, který se prostřednictvím formálního přehánění a rozbujení formy pokoušel proniknout do podstaty polského charakteru, pomocí lží vyprávěl o pokrytectví právě tím byl schopen odhalit pravdu.

248 CRESSWELL, Joanna, 2020. Agnieszka Sejud: „I wanted to go to art school but never had the courage”. 1854 Photography [online] [vid. 2023-07-02]. Dostupné z: https://www.1854.photography/2020/09/agnieszka-sejud-i-always-wanted-to-go-to-art-school-but-i-never-had-the-courage/

Autorka *HOAX* vydala vlastním nákladem jako experimentálně konstruovanou fotografickou knihu – svázanou provázkem, zabalenou do průhledné plastové obálky, s titulem poskládaným z barevných písmenek a etiketou „Made in Poland". Balíček je možné jednoduše rozdělit na sérii dvoustranných plakátů. Projekt vznikl v roce 2020 především díky crowfoundingové kampani, o rok později kniha získala nominaci v soutěži Photobook Awards na Paris Photo. Adam Mazur, přirovnávající tvůrčí krok k Bendiksenově mystifikaci v *The Book of Veles* o knize napsal: „Kniha, přesněji soubor barevných snímků v plastikovém obalu se po svém vyjmutí doslova rozpadá. Objekt se rozpadá stejně jako Polsko a jak se



Agnieszka Sejud, *HOAX*, photobook, 2020.

rozpadají chatrné předměty na snímcích Sejud. (...) Všechno je povrchní a umělé, ale nasycené emocemi. Snímky, ze kterých se *HOAX* skládá, jsou inscenované a hrané. Jsou to fotografie i výsledné koláže, které reprezentují povahu falešných zpráv. Podobně jako politici, manipulátoři a specialisté na PR, si Sejud bere něco, co připomíná pravdu, ale pravdou není a dělá z toho sdělení, které je falešné, ale skvěle se uplatňuje jako nástroj pro upoutání pozornosti, svádění a přesvědčování nebo získávání podpory"[249]. Všechny formy prezentace *HOAX* jsou nakonec podobným způsobem „strategicky nekvalitní" – ať už potisk na plastovém restauračním prostírání (rovněž oboustranném), nebo záměrně vybraný výstavní formát snímků: zarámované výtisky na lentikulární fólii, tzv. dva obrázky v jednom,

249 MAZUR, Adam, 2022. Ściemniona fotografia / Sztuka / dwutygodnik.com [online] [vid. 2023-07-02]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/10253-sciemniona-fotografia.html



Agnieszka Sejud, komerční fotografická zakázka pro Muzeum Fotografie v Krakově, 2023.



Agnieszka Sejud, práce pro kalendář firmy Linder, 2022.

které se mění podle úhlu, ve kterém se na ně díváme – v Polsku lze tento efekt nejčastěji nalézt na ozdobných trojrozměrných portrétech Ježíše a Jana Pavla II v obchodech s náboženskými předměty. Každý z těchto kroků je určitým druhem formálního manýrismu. Můžeme však i argumentovat, že představuje svérázný hold polské strategii života a zároveň avantgardním aktivitám, které lze popsat termínem „kombinování".

Šokující lacinost a technické chyby jsou také poznávacím znamením komerčních zakázek Sejud, které přestože se objevují poměrně vzácně, ukazují, že si umělkyně přece jen našla svoje místo na trhu. K nejzajímavějším dílům patří avantgardní korporátní soubor fotografií pro tým zaměstnanců Muzea fotografie v Krakově (2023) a nástěnný kalendář pro firmu Lindner, polského výrobce rakví (2022).

8.2. Frustrace a extáze

Po souboru *HOAX* byl dalším dílem Sejud *Mimesis*, na kterém začala pracovat v roce 2019, ale prozatím jej ještě nedokončila. Pokud autorka v souboru *HOAX* vypráví o životě v Polsku, pak *Mimesis* bychom ve velké zkratce mohli nazvat vyprávěním o bytí objektem mužských pohledů, jinými slovy: jde o příběh o „životě v patriarchátu". Na otázku, jakým směrem se projekt ubírá, upřímně odpověděla: „Nevím – možná z toho udělám knihu? A pak budu vědět, o co mi jde. Pak se to dozvím. Zatím mám pocit, že *Mimesis* je pro mě z jedné strany utopie a z druhé strany přece jen určitý nátlak, něco trochu osobního, něco skupinového a nevím, jak o tom mám vyprávět" [250].

Dva protikladné směry, o kterých umělkyně mluví, vycházejí ze dvou významů toho, co je mimetické – koncepce uměleckého *mimesis* a fenoménu společenské mimikry. Mimikry jsou pojmem převzatým z biologie: „přizpůsobení se podoby jednoho druhu zvířat jinému, s cílem ochrany před predátory" [251]. U Sejud se mimikry stávají nástrojem společenského nátlaku: tím, že žijeme v systému pevných pravidel a předem daných rolí, především pohlavních, se musíme přizpůsobit jedné z nemnoha funkcí, které nám byly předurčeny. Cenou za účast v systému je odevzdání se úplné standardizaci. Osoby, které počítají s ochranou tímto systémem musí svoji totožnost přizpůsobit některému z povolených vzorů, což se často neobejde bez újmy na těle nebo duši. Osoby nezapadající do žádného vzorce se budou muset stát neviditelné, vnořit se do pozadí nebo sestoupit do podzemí – buď s ohledem na vlastní bezpečí, nebo svatý klid. V takto chápaném patriarchátu je příjemců benefitů jen velmi málo a jde především o muže, poraženými jsou pak všichni ostatní. Avšak druhá tvář *Mimesis*, čili umělecké napodobování skutečnosti, otevírá potenciální cestu z této slepé uličky. Sejud navrhuje vztah obrátit – co kdyby skutečnost začala napodobovat umění?

250 Rozhovor s autorkou 21.01.2022.

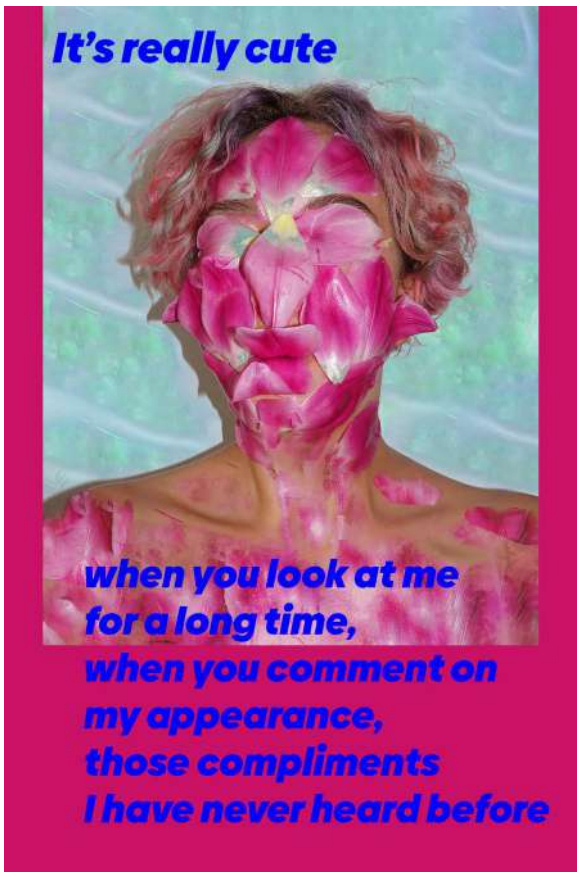
251 COLMAN, Andrew M., 2009. Słownik psychologii. Přel. Anna CICHOWICZ. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN 978-83-01-15765-4, str.: 396.

Bláznivému mnohobarevnému umění, které dává prostor nespoutané expresi, otevírá dveře do světa svobody, neurčité totožnosti a ad-hoc improvizovaných pravidel?



Agnieszka Sejud, práce z cyklu *Mimesis*, 2019–2023.

V *Mimesis* se pak spolu prolínají dvě emoce: frustrace z bytí ženou v systému patriarchátu a zničující extáze při porušování pravidel tohoto systému. Síly jsou zatím vyrovnané, uvidíme, který sentiment nakonec zvítězí. Podobně jako v souboru *HOAX* jsou tady výrazové prostředky různorodé, tradiční snímky doprovázejí koláže a inscenované fotografie prezentované na plakátech a nálepkách. Sejud pro potřeby loňské výstavy v Hamburku připravila dosud nejzajímavější formu prezentace projektu: nafukovací kouli o průměru 3,5 metrů, pohybující se po místnosti – podle vyobrazení andělů v jedné z vizí proroka Ezechiela – koule



Agnieszka Sejud, plakát z cyklu *Mimesis.*



Agnieszka Sejud, *Mimesis Bubble #1,* 2022.

byla pokryta fotografiemi, na nichž se jako refrén opakují kruhové motivy (autorka přiznává, že občas pracuje maniakálním způsobem).

Ze čtveřice popsaných autorek je Sejud nejmladší a nejvíce politicky orientovaná. Strategický i angažovaný vizuální chaos její dosavadní tvorby připomíná z mnoha úhlů pohledu tvorbu dvou současných autorek mezinárodní scény – Mathangi „Mayi" Arulpragasam a Sheidy Soleimani. Arulpragasam, která je mnohem známější díky pozdější hudební tvorbě jako zpěvačka/raperka M.I.A., je dcerou tamilského separatisty ze Srí Lanky, v dětství emigrovala před občanskou válkou do Velké Británie. V roce 1999 ukončila studium na prestižní škole Central Saint Martins College of Art v Londýně a než se o několik let později začala plně věnovat hudební kariéře, dokázala uspět se svým originálním rukopisem jako autorka undergroundových grafik a koláží[252]. Arulpragasam má podobně jako Sejud v oblibě estetiku chudoby a klamu: second handů, hologramů, umělého zlata,

252 HOPPER, Jessica, 2013. M.I.A.: A Portrait of the Artist as a Young Artist. SPIN [online]. [vid. 2023-07-05]. Dostupné z: https://www.spin.com/2013/11/mia-matangi-maya-arulpragasam-tamil-tiger-sri-lanka/

nepovedených photoshopových úprav a lentikulární fólie. Její koláže, míchající prvky západní popkultury s folklorem globálního jihu, jsou nasycené ostrým politickým sdělením, které však není úplně promyšlené. „Její rétorika pobuřuje srílanské [sociální] odborníky i organizace zabývající se lidskými právy“[253] – napsal již v roce 2010 *New York Times*. V současné době se tato autorka věnuje především boji s vysílači signálu 5G a konspiračním teoriím v alternativní medicíně.

Ve Spojených státech narozená vizuální umělkyně Sheida Soleimani je o rok starší než Sejud. Je dcerou íránských politických emigrantů. Její koláže, pohybu-



Maya Arulpragasam, *Untitled (Supplemental)*, tisk na lentikulární fólii, 2012.

jící se na pomezí dvoj- a trojrozměrností, jsou vlastně přefotografované asambláže, vyjadřující především její politickou výpověď, která je neobyčejně kritická vůči rodnému Íránu a s ním spolupracujícímu západnímu kapitálu. Soleimani na internetu vyhledává rozpixelované snímky obětí režimu, politických vůdců a loga mezinárodních ropných společností, které tiskne a vystřihuje, a následně z nich skládá brutální a někdy groteskní scénografické kompozice. Rozbité láhve od Coca-coly, tváře žen polité kyselinou, palmy a zlatá bižutérie. Matthew Biro upozorňuje na značnou podobnost mezi tvorbou Soleimani a protinacistickými

253 HIRSCHBERG, Lynn, 2010. M.I.A.'s Agitprop Pop. The New York Times [online]. [vid. 2023-07-05]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2010/05/30/magazine/30mia-t.html



Sheida Soleimani, *Minister of Mineral Resources and Petroleum, Angola & Former Secretary of State, United States,* 2017.



Sheida Soleimani, *Vitriolic Acid,* 2016.



Sheida Soleimani, *Proof,* 2021.

dadaistickými kolážemi Johna Heartfielda a Hanny Höch: „Podobně jako umělci historické avantgardy vytváří politicky angažované umění: díla, která kritizují existující politické a sociální uspořádání zároveň navrhují nové formy totožnosti, které jsou lépe přizpůsobené životu v rychle se měnícím a neustále globalizovaném světě. Tvorba Soleimani je destruktivní a vzdorovitá – využívá strategii přivlastňování a montáže a snaží se zpochybňovat sexismus, rasismus a militarismus, zároveň však svým přístupem k lidskému tělu a vytvářením složitých kompozic s více osobami, kdy tyto osoby zasazováním mimo tradiční kategorie pohlaví, rasy a národnostní původ potvrzuje hybridní subjektivitu.“[254] Tento postřeh bychom mohli úspěšně použít i v případě Agnieszky Sejud.

Sejud stále stojí na počátku své umělecké cesty. Jakým způsobem se její politická energie rozvine v další kariéře? Orientace na angažované umění není bez určitého rizika. Příklad Mayi Arulpragasam ukazuje, že dokonce i když stojíme na straně utlačovaných, musíme si zachovat obezřetnost a příklad Nancy Burson zase ukazuje, že v umění je někdy lepší nechat se unést soukromými obsesemi, než je převlékat do naivní formy sociální spravedlnosti.

254 BIRO, Matthew, 2019. Sheida Soleimani, Cyborg: Photomontage in an Expanding Network, History of Photography, 43:2, 169-190, DOI: 10.1080/03087298.2019.1668613.



Agnieszka Sejud, snímky z cyklu *I want to be a priest like my father*, 2020

V tvorbě polské autorky je určitá nevyslovitelná dualita. *HOAX* je na první pohled výčitka, ale přece jen vyjádřená jazykem absolutní obsese. Obsese tak intenzivní, že hranice mezi kritikou a fascinací se úplně ztrácí. „V Německu je pro mě trochu nuda, například pokud jde o veřejný prostor v centru města. Příliš čisto, příliš krásně“ [255] – říká umělkyně, od minulého roku pokračující ve studiu fotografie v Hamburku. „Od chvíle, kdy jsem před třemi dny přijela do Polska, mě začalo všechno zajímat, zrezivělá lampa, klacek, nějaké oprýskané věci, billboard, který spadl na trávu a leží dál rozbitý. Pro mě to je pravě krásné“[256]. Na určité úrovni je nenávist blíže lásce než lhostejnosti nebo dokonce soucitu a mohlo by se zdát, že právě na této rovině Sejud pracuje. Její díla jsou nejzajímavější právě ve svých „lentikulárních okamžicích“, zářivých chvílích, kdy se jejich oficiální narace začíná hroutit a měnit na něco jiného, trochu stydlivého. Taktika neustálé eskalace,

255 Rozhovor s autorkou 21.01.2022.

256 Ibidem.

navršených lží a nahromaděných úrovní ironie někdy odkrývá nečekané sentimenty, nové roviny vnímání, často proti původním záměrům. *HOAX* je najednou rozechvělým a plným výčitků, ale i přesto milostným dopisem Polsku. *Mimesis* pak vyprávěním o tom, že být objektem bývá nepříjemné, ale uvolňuje od zodpovědnosti.



Agnieszka Sejud, snímek z cyklu *Mimesis*, 2019–2023.

Závěr

V literatuře věnované paradoxům můžeme najít dva diametrálně rozdílné přístupy k tomuto jevu. V prvním z nich se doporučuje na antonymum příliš neupozorňovat a považovat ho za sice zlomyslné, ale lehkovážné vtipy, nebo jako bludy vytvořené hlavně pro pour épater le bourgeois[257], které jsou v nejlepším případě pouze důkazem důmyslnosti jejich autorů. (...) (Z jiného pohledu – příp. A.G.) antonyma představují velmi zásadní element lidského myšlení, který se musí znovu a znovu objevovat v naší intelektuální činnosti a jejich přítomnost je základním zdrojem opravdového pokroku. Jak se často stává, pravda určitě leží někde uprostřed[258].

Alfred Tarski

Paradox lháře

Technologické změny dnes probíhají takovou rychlostí, že nejsme schopni je průběžně sledovat, a už vůbec ne pochopit. Při fotografování mobilním telefonem (věta, která by ještě před dvaceti léty zněla absurdně) spouštíme lavinu komplikovaných výpočetních procesů, jejichž existenci si často ani neuvědomujeme. Během psaní této práce (od července 2022 do července 2023) se rozvoj na poli technologií opírajících se o umělou inteligenci, které jsou dostupné „řadovému odběrateli“ projevil mnohem intenzivněji, než mohl jakýkoliv běžný odběratel předvídat. 11. července 2022 byl uživatelům představen program pro vytváření generované grafiky Midjourney a 20. července měl premiéru program DALL-E 2, 22. srpna Stable Diffusion a 20 října vystoupila společnost ChatGPT se svým generátorem textu. Na konci května 2023 ohlásila společnost Adobe spuštění engine Firefly[259] ve Photoshopu, umožňující bleskurychlé provádění komplikovaných

257 „K šokování buržoazie” – pojem označující tvorbu francouzských básníků na konci 19. století.

258 Cytat za: WOLEŃSKI, Jan, 2007. Epistemologia. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN 978-83-01-14465-4, str: 206-207.

259 Anon., [b.r.]. Adobe Unveils Future of Creative Cloud with Generative AI as a Creative Co-Pilot in Photoshop [online] [vid. 2023-07-09]. Dostupné z: https://news.adobe.com/news/news-details/2023/Adobe-Unveils-Future-of-Creative-Cloud-with-Generative-AI-as-a-Creative-Co-Pilot-in-Photoshop-default.aspx/default.aspx

změn a generování fotorealistických částí editovaných snímků na základě samotných textových příkazů.

Zkušenosti získané při používání těchto technologií a jejich okamžitost nepřipomínají nic, s čím jsme se dosud setkali – nejblíže by jim snad mohlo být odříkání kouzelných zaklínadel. Umělé neuronové sítě vyhrávají první grafické[260] i fotografické[261] soutěže a začínají decimovat první sektory kreativní branže. Je ironií, že jde především o ty sektory, které byly před nebezpečím plynoucímu z postupující automatizace dosud odolné: žurnalistika, ilustrace a fotografie. Další na řadě je pak hudba, animace a film.

Procesy, které začaly během poslední dekády a symbolicky byly dokončeny v roce 2022, nemají v dosavadních dějinách žádný precedens. Všechno ukazuje na to, že jejich důsledky budou ve všech ohledech průlomové: změnit se mohou naše způsoby vidění světa a komunikace, způsoby práce i trávení volného času, naše ontologie, epistemologie, etika i estetika. Jedním slovem: všechno. Tento proces již začal, nabírá na síle a nejde ho zvrátit.

Teorie fotografie, čili podle Flussera[262] první a vzorová podoba „technických obrazů", má šanci při konceptualizaci tohoto přelomu odehrávat důležitou roli. Nezbytné jsou však zásadní změny v našem dosavadním přístupu k tématu – akceptaci faktu, že funkce, kterou dnes snímky mají, je úplně jiná, než před desetiletím. Fotografie se tak stává nástrojem kontroly (jako jedna ze součástí širšího hybridního universum: grafiky, filmů, filtrů, memů, emoji), ale začíná stále více doplňovat a postupně přímo nahrazovat část úkolů přirozeného jazyka. Jejím základním posláním není „poskytování svědectví" nebo „bytí uměleckým objektem", ale běžná mezilidská komunikace[263]. Pokud se zamyslíme nad tím, jestli fotografie sama o sobě klame, nebo mluví pravdu, uniká nám podstata věcí –

260 ROOSE, Kevin, 2022. An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren't Happy. The New York Times [online]. [vid. 2023-07-09]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html

261 GRIERSON, Jamie, 2023. Photographer admits prize-winning image was AI-generated. The Guardian [online]. [vid. 2023-07-09]. ISSN 0261-3077. Dostupné z: https://www.theguardian.com/technology/2023/apr/17/photographer-admits-prize-winning-image-was-ai-generated

262 FLUSSER, Vilém, 2000, op. cit.

263 Toto téma je dobře rozpracováno v práci Jurgensona, vide: JURGENSON, Nathan, 2019, op.cit.

je to tak, jako bychom se pokoušeli určit, jestli říká pravdu, nebo klame jazyk, který denně používáme. Jakýkoliv jazyk, který je vhodný k popisu světa, přece musí být schopen splňovat obě tyto funkce – vyjadřovat jak pravdivá, tak i lživá tvrzení. Názor zmíněný v úvodu, že „malířství lže" právě z tohoto důvodu zní jako nesmysl. Malířství, dokonce i to nejrealističtější, nemůže vyjádřit pravdu takovým způsobem, jakým to potenciálně umožňuje fotografie. Subjektivní přístup je jediný, který malířství zná, jeho označení za „lež" tak nedává příliš smysl. Fotografie bude mohla zásadním způsobem klamat až do té doby, dokud se dokáže v nějaké formě v reálném světě a objektivní pravdě udržet. Pokud přestane pravdivost fotografie cokoliv znamenat, tak se i její lživost stane se zjevná a tím i banální a naivní. Aby si dokument uchoval pokoru, identifikoval slepé skvrny a našel přehlédnuté díry v naraci, potřebuje zákeřné útoky ze strany umění. Pro uměleckou fotografii je pak nezbytný dokumentární kontext, který bude pečovat a udržovat její zakořenění v pravdě. Pouze tehdy se jim bude možné smysluplně bránit.

Fotografická manipulace, která si bere za cíl odhalení samotného procesu manipulace, je paradoxní: podvod, který přiznává, že je podvodem. Podobnou roli v řeči logiky plní věty vyjadřující tzv. antinomii lháře – potvrzující svoji vlastní falešnost. Názor ve smyslu „ten názor je lež" je pravdivý tehdy a pouze tehdy, pokud je falešný, ale lhář (nebo lhářka) tím, že se ke lži přiznává v podstatě mluví pravdu. Jak upozorňuje Tarski, takové paradoxy možná nejsou „základním zdrojem opravdového pokroku" – ale nemůžeme je ani bagatelizovat. Nejsou obyčejným sofismem[264] nebo měšťanskou zajímavostí. Z pohledu logiky představují zásadní problém, který je nutné překonat, aby integrita systému zůstala zachována. (Nepokouším se sugerovat, že „jazyk fotografie" je jazykem v tradičním a nikoli logickém významu, ale myslím si, že paradox lháře je dobrou metaforou popisované umělecké taktiky).

Adam Mazur píše v eseji citované v předcházející kapitole: „Už víme, že fotografie neukazuje pravdu. Ona ji asi ani nikdy úplně neukazovala, ale snímky nám umožňovaly uvěřit, že to, co vidíme, se opravdu stalo. Snímky nelžou – nanejvýš se lišíme v interpretacích, opakovali kritici. A nakonec se to stalo. Proces

264 Záměrně klamný důkaz, zdánlivá správnost.

ztráty věrohodnosti díky fotografii je nezvratitelný“ [265]. Text byl opublikován před necelým rokem, ale jeho ústřední myšlenka působí již o něco přezrálým a příliš neurčitým dojmem – je to trochu mělké, trochu ohrané a v každém případě nedostatečné. Od naivní víry ve fotografii dominující 19. století, přecházíme do naivní nedůvěry 21. století – možná mnohem adekvátnější, ale podobně povrchní. Bylo by dobré naší kritiku lépe rozvinout. Fotografie samozřejmě lže – ale do jaké míry, jakým způsobem a především: Kdo má na tom zájem? Proč je nám kvůli tomu smutno? Proč se jí tvrdošíjně pokoušíme uvěřit, kde se vzal pocit zklamání, které v nás v podobné formě může vyvolat pouze špatně zpracovaný pocit nebo fotografický podvod? Lež je z mnoha ohledů zajímavější než pravda a zaslouží si mnohem hlubší analýzu než jednoduché tvrzení, že fotografickému obrazu nelze věřit. Doufám, že tato práce bude pro další úvahy přínosem.

265 MAZUR, Adam, 2022. Ściemniona fotografia / Sztuka / dwutygodnik.com [online] [vid. 2023-07-02]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/10253-sciemniona-fotografia.html



Aneta Grzeszykowska, negativ snímku z cyklu *Negative Book*
(snímek obrazovky – Aleksandra Graczyk, červenec 2023).

Seznam literatury

AMBROSIO, Chiara, 2016. Composite Photographs and the Quest for Generality: Themes from Peirce and Galton. *Critical Inquiry.* (42).

ARASZKIEWICZ, Agata, Karolina ZIĘBIŃSKA-LEWANDOWSKA, Adam MAZUR, Caryl SWIFT a Aneta GRZESZYKOWSKA, 2017. *Aneta Grzeszykowska: Halina & Frankenstein*. Sopot: Państwowa Galeria Sztuki. ISBN 978-83-8040-036-8.

ADES, Dawn, 2021. *Photomontage.* Third edition. London: Thames & Hudson. World of art. ISBN 978-0-500-20467-2.

BABIŃSKA, Karolina, Weronika GĘSICKA, Karolina MEŁNICKA, Anna NOWAK, Grzegorz STEFAŃSKI, Maria TOBOŁA a Michał BIELA, ed., 2019. *U-jazdowski Project Room 2018.* Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. ISBN 978-83-65240-51-4.

BARANOWSKA, Małgorzata, Jerzy JURUŚ, Ryszard KRYNICKI, Maria Anna POTOCKA a Michał RUSINEK, ed., 2014. *Wisława Szymborska: kolaże = collages.* Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej. ISBN 978-83-62435-10-4.

BARTHES, Roland, 1996. *Światło obrazu: uwagi o fotografii.* Přel. Jacek TRZNADEL. Warszawa: KR. ISBN 83-902653-7-0.

BAUDRILLARD, Jean, 2005. *Symulakry i symulacja*. Přel. Sławomir KRÓLAK. Warszawa: Wydawnictwo Sic! ISBN 83-88807-79-X.

BENDIKSEN, Jonas, 2021. *The book of Veles.* London: Gost. ISBN 978-1-910401-61-3.

BERNAYS, Edward L., 2015. *Crystallizing public opinion.* New York: Open Road Integrated Media. ISBN 978-1-4976-9880-2.

BIRO, Matthew, 2019. Sheida Soleimani, *Cyborg: Photomontage in an Expanding Network, History of Photography*, 43:2, 169-190, DOI: 10.1080/03087298.2019.1668613.

BLAIR, Jon, 1994. Fotograf XXI wieku. *Magazyn Gazety Wyborczej*. (47 (91)). ISSN ISSN 1230-4670.

BOŃCZA-SZABŁOWSKI, Jan, 1997. Zakłócona perspektywa. *Rzeczpospolita Magazyn*. (1194). ISSN 0208-9130.

COLMAN, Andrew M., 2009. *Słownik psychologii.* Přel. Anna CICHOWICZ. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN 978-83-01-15765-4.

CONNELL, Kelli, Susan BRIGHT a Dawoud BEY, 2011. *Double life*. 1st ed. Seattle, Wash: Decode Books. ISBN 978-0-9793373-9-0.

CURTIS, James C., 1986. Dorothea Lange, Migrant Mother, and the Culture of the Great Depression. *Winterthur Portfolio*. 21(1).

CZERNOW, Ryszard, 2011. *Ryszard Czernow. Świat z cegieł. Cybergrafia.* Tychy: Muzeum Miejskie w Tychach. ISBN 978-83-62193-28-8.

CZUBAK, Bożena a Maria Anna POTOCKA, 2004. *Zofia Kulik: archiwum gestów = archive of gestures.* Kraków: Starmach Gallery.

DELEUZE, Gilles, 2012. *Nietzsche.* Wyd. uzup. i popr. Přel. Bogdan BANASIAK. Łódź: Wydawnictwo Officyna. Seria „Nietzsche". ISBN 978-83-62409-22-8.

DELEUZE, Gilles, 1997. Różnica i powtórzenie. Přel. Bogdan BANASIAK a Krzysztof MATUSZEWSKI. Warszawa: Wydawnictwo KR. ISBN 83-86989-22-X.

DOMAŃSKI, Marek Andrzej, Katarzyna MACIEJCZYK, Krystian BERLAK, Dagmara BUGAJ a Anita OSUCH, ed., 2016. *Visual reality: fotografia postinternetowa: media, nośniki, znaczenia.* Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego. ISBN 978-83-65403-25-4.

FINEMAN, Mia, 2012. *Faking it: manipulated photography before Photoshop.* New York : New Haven: Metropolitan Museum of Art ; Distributed by Yale University Press. ISBN 978-1-58839-473-6.

FISHER, Mark, 2009. *Capitalist realism: is there no alternative?* Winchester, UK Washington, USA: Zero Books. ISBN 978-1-84694-317-1.

FLUSSER, Vilém, 2000. *Towards a philosophy of photography.* London: Reaktion Books. ISBN 978-1-86189-076-4.

FOKS, Darek a Zbigniew LIBERA, 2005. *Co robi łączniczka.* Wydanie pierwsze. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum. Z Kraju i ze Świata. ISBN 978-83-66267-88-6.

FREUD, Sigmund, 2003. *The Uncanny.* Přel. David MCLINTOCK. London: Penguin Books Ltd. ISBN 978-0-14-193050-3.

FREUD, Sigmund, 2008. *Pisma psychologiczne.* Přel. Robert RESZKE. Warszawa: KR. ISBN 978-83-86989-13-3.

GRZELEWSKA, Anna, 2019. Niewinność czy skandal, czyli o dziecku w fotografii. In: *Wszyscy jesteśmy fotografami vol.1.* Warszawa: Fundacja Powiększenie. ISBN 978-83-954109-0-1.

GRZESZYKOWSKA, Aneta, Krzysztof PIJARSKI a Walter SEIDL, 2011. *Love book.* Warszawa: Raster. ISBN 978-83-932884-1-0.

HELMAN, Alicja, 1991. Słownik pojęć filmowych. T. 1: *Język, znak, denotacja-konotacja, identyfikacja.* Wrocław: Wiedza o Kulturze. ISBN 83-7044-019-3.

HOROWITZ, Ryszard a Anna BOGUSZ, 2004. *Ryszard Horowitz.* Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe : Oficyna Wydawnicza Auriga. ISBN 83-221-0755-2.

HOROWITZ, Ryszard, 2014. *Życie niebywałe: wspomnienia fotokompozytora.* Wydanie I. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak. ISBN 978-83-240-3183-2.

JURGENSON, Nathan, 2019. *The social photo: on photography and social media.* London New York: Verso Books. ISBN 978-1-78873-091-4.

KONKOL, Sławomir a Adriana ZIMNOWODA, ed., 2018. *Body dysmorphic adoration: Małgorzata Wielek-M, Magda Hueckel: collaborative art project = wspólny projekt artystyczny.* Sosnowiec: Sosnowieckie Centrum Sztuki - Zamek Sielecki. Galeria Extravagance. ISBN 978-83-64219-42-9.

KOSTOŁOWSKI, Andrzej, 2006. Andrzej Dudek-Dürer a zmiana źródeł sztuki. In: *Andrzej Dudek-Dürer: rekonstrukcja tożsamości: fotografia i wideo: prace z lat 1965-2005 = Reconstruction of Identity: photography and video: art works from years 1965-2005.* Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki. ISBN 83-87104-76-0.

KUBIAK, Katarzyna a Ryszard HOROWITZ, 2022. ...Ale belfrem nigdy nie będę. Z Ryszardem Horowitzem rozmawia Katarzyna Kubiak. *Przekrój.* (194).
LÁB, Filip, 2022. *Postdigitální fotografie.* Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-4760-9.

LIBERA, Zbigniew a Jan TRZUPEK, 2020. *Zbigniew Libera: najnowsza antykoncepcja fotografii dokumentalnej.* Radom: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia" w Radomiu. ISBN 978-83-62140-54-1.

MARX, Karl, 1975. *Osiemnasty brumaire'a Ludwika Bonaparte.* Wyd. 2. Warszawa: Książka i Wiedza.

MAZUR, Adam, 2009. *Historie fotografii w Polsce 1839-2009.* Warszawa : Kraków: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski ; Fundacja Sztuk Wizualnych. ISBN 978-83-928967-2-2.

MAZUR, Adam, 2009. *Kocham fotografię:* wybór tekstów 1999-2009. Wyd. 2, rozszerz. i popr. Warszawa: Stowarzyszenie 40000 Malarzy. ISBN 978-83-928864-1-9.

MAZUR, Adam, 2019. *Okaleczony świat: historie fotografii Europy Środkowej* 1838-2018. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas. ISBN 978-83-242-3176-8.

NEWHALL, Beaumont, 1982 [1937]. *The history of photography: from 1839 to the present.* New York : Boston: Museum of Modern Art ; Distributed by New York Graphic Society Books. ISBN 978-0-87070-380-5.

OMULECKI, Igor, 2018. *Mikado. Obrazy postfotograficzne.* Warszawa. Akademia Sztuki w Szczecinie, Wydział Malarstwa i Nowych Mediów, Katedra Fotografii.

PICKNETT, Lynn a Clive PRINCE, 1994. *Turin Shroud: in whose image? the shocking truth unveiled.* London: Bloomsbury. ISBN 978-0-7475-1740-5.

PIOTROWSKI, Piotr, Andrzej TUROWSKI, Sarah WILSON a Ewa HORNOWSKA, 1999. *Zofia Kulik. Od Syberii do Cyberii = Zofia Kulik. From Syberia to Cyberia.* Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.

POTOCKA, Maria Anna, 2007. Rafał Bujnowski. In: *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000.* Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. ISBN 83-85142-74-6.

RITCHIN, Fred, 1990. *In our own image: the coming revolution in photography: how computer technology is changing our view of the world.* New York: Aperture. Writers and artists on photography. ISBN 978-0-89381-398-7.

ROSENBLUM, Naomi, 2005. *Historia fotografii światowej.* Přel. Inez Baturo. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Baturo. ISBN 83-910302-8-8.

ROSLER, Martha, 2006. *Decoys and disruptions: selected writings, 1975-2001.* Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press, October books. ISBN 978-0-262-68158-2.

ROUILLÉ, André, 2007. *Fotografia: między dokumentem a sztuką współczesną.* Přel. Oskar HEDEMANN. Kraków: TAiWPN Universitas. Horyzonty nowoczesności, 56. ISBN 978-83-242-0629-2.

SAGATOWSKA, Katarzyna, et al., 2021. *Wszyscy jesteśmy fotografami. Vol. 2.* Wydanie pierwsze. Warszawa: Wszyscy Jesteśmy Fotografami (Fundacja Powiększenie). ISBN 978-83-954109-1-8.

STALLABRASS, Julian, 1996. *Gargantua: manufactured mass culture.* London; New York: Verso. ISBN 978-1-85984-036-8.

STRAUSS, David Levi, 2020. *Photography and belief.* New York: David Zwirner Gallery. ekphrasis. ISBN 978-1-64423-047-3.

TALBOT, William Henry Fox, 2011. *The pencil of nature.* [Reprint der Ausg., London, 1844] Chicago, Ill. London: KWS Publ. ISBN 978-0-9817736-6-7.

WHITE, Hayden, 1975. Metahistory: *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.* Baltimore: Johns Hopkins University Press. ISBN 978-0-8018-1761-8.

WOJNECKI, Stefan, 2007. *Fotografia: gwiazda podwójna kultury: pisma z lat 1977-2004.* Poznań: Akademia Sztuk Pięknych : [KaGra, Krzysztof Grausz]. ISBN: 978-83-88400-28-5.

WOLEŃSKI, Jan, 2007. *Epistemologia.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN 978-83-01-14465-4.

ZYLINSKA, Joanna, 2017. *Nonhuman photography.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. ISBN 978-0-262-03702-0.

Internetové zdroje

BERG, Stephan, 2005. *Andreas Gefeller* | Supervisions [online]. [vid. 2023-05-20]. Dostupné z: https://www.andreasgefeller.com/gallery/supervisions/#/texts/text-1

BERSAK, Daniel R., 2006. *Ethics in photojournalism : past, present, and future* [online]. Cambridge, Massachusetts. Massachusetts Institute of Technology. Dostupné z: http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/39148

CADE, D. L., 2016. Botched Steve McCurry Print Leads to Photoshop Scandal. *PetaPixel* [online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://petapixel.com/2016/05/06/botched-steve-mccurry-print-leads-photoshop-scandal/

CHAO, Jade, 2021. The Book of Veles: How Jonas Bendiksen Hoodwinked the Photography Industry | Magnum Photos. *Magnum Photos* [online] [vid. 2023-03-14]. Dostupné z: https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/book-veles-jonas-bendiksen-hoodwinked-photography-industry/

CHUTNIK, Sylwia, 2015. Góry dla Warszawy w kolażach Jana Dziaczkowskiego [FELIETON]. *warszawa.wyborcza.pl*[online] [vid. 2023-04-13]. Dostupné z: https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,19174141,gory-dla-warszawy-w-kolazach-jana-dziaczkowskiego-felieton.html

CRESSWELL, Joanna, 2020. Agnieszka Sejud: „I wanted to go to art school but never had the courage". 1854 *Photography* [online] [vid. 2023-07-02]. Dostupné z: https://www.1854.photography/2020/09/agnieszka-sejud-i-always-wanted-to-go-to-art-school-but-i-never-had-the-courage/

CROSBIE, Jack, 2016. Don't Move the Fucking Pixels. *Inverse* [online] [vid. 2023-03-20]. Dostupné z: https://www.inverse.com/article/17168-steve-mccurry-s-photoshop-fail-e-don-t-move-the-fucking-pixels

DAVIS, Lennard J., 2020. Migrant Mother: Dorothea Lange and the Truth of Photography [online] [vid. 2023-03-16]. Dostupné z: https://lareviewofbooks.org/article/migrant-mother-dorothea-lange-truth-photography/

DĄBROWSKI, Michał, [b.r.]. *Nicolas Grospierre i Kobas Laksa, praca z wystawy „Hotel Polonia. Budynków życie po życiu"* | #fotografia | Culture.pl [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/nicolas-grospierre-i-kobas-laksa-praca-z-wystawy-hotel-polonia-budynkow-zycie-po-zyciu

DĄBROWSKI, Michał, 2017. *Styl życia w budowie* | Artykuł | Culture.pl [online] [vid. 2023-06-19]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/artykul/styl-zycia-w-budowie

DONADIO, Rachel, 2015. *World Press Photo Revokes Prize - The New York Times* [online] [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2015/03/05/arts/design/world-press-photo-revokes-prize.html

DYSZLEWICZ, Ewa, [b.r.]. *Niczego nie możemy być pewni* | rozmowa z Weroniką Gęsicką — NN6T / Notes Na 6 Tygodni [online] [vid. 2023-07-07]. Dostupné z: https://nn6t.pl/2018/10/01/niczego-niemozemy-byc-pewni/

FAIRCLOUGH, Steve, 2022. Nick Ut: 50 years on - the story of the „Napalm Girl" photo. *Amateur Photographer*[online]. [vid. 2023-04-04]. Dostupné z: https://amateurphotographer.com/latest/photo-news/nick-ut-50-years-on-the-story-of-the-napalm-girl-photo/

FERENCZI, Agnes, 2023. Morphing Beyond the Surface: The Art of Nancy Burson's Digital Portraiture. *Kate Vass Galerie* [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.katevassgalerie.com/blog/nancy-burson

FORTUNA, Piotr, 2022. „SELFSPLOITATION" Sebastiana Winklera w DOMIE. *SZUM* [online] [vid. 2023-04-15]. Dostupné z: https://magazynszum.pl/selfsploitation-sebastiana-winklera-w-domie/

GĘSICKA, Weronika, Dominika GĘSICKA a Michał DĄBROWSKI, 2020. *Weronika i Dominika Gęsickie – śladami najntisów* [WYWIAD] | Artykuł | Culture.pl [online] [vid. 2023-06-20]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/artykul/weronika-i-dominika-gesickie-sladami-najntisow-wywiad

GILEWICZ, Wojciech, 2008. *Produkuję rzeczy, które stają się niewidzialne. Agnieszka Wojewoda i Roman Lewandowski w rozmowie z Wojciechem Gilewiczem* [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: http://teksty.bunkier.art.pl/?id=56

GILEWICZ, Wojciech, [b.r.]. *Oni 2002-2007, Z Wojciechem Gilewiczem rozmawia Zbigniew Libera* [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: http://www.gilewicz.net/oni-2002-2007

GOTTSCHALK, Molly, 2018. The Story behind Dorothea Lange's „Migrant Mother". *Artsy* [online] [vid. 2023-03-21]. Dostupné z: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fateful-roadside-led-dorothea-langes-migrant-mother

GRAVLEJS, Ivars, My Newspaper [online] [vid. 2023-03-18]. Dostupné z: https://www.ivarsgravlejs.com/

GRIERSON, Jamie, 2023. Photographer admits prize-winning image was AI-generated. *The Guardian* [online]. [vid. 2023-07-09]. ISSN 0261-3077. Dostupné z: https://www.theguardian.com/technology/2023/apr/17/photographer-admits-prize-winning-image-was-ai-generated

GRUSZCZYŃSKI, Arek, 2013. *Poczucie zażenowania / Sztuka / dwutygodnik.com* [online] [vid. 2023-03-29]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/4829-poczucie-zazenowania.html

GRZESZYKOWSKA, Aneta, 2013. *Negative Book*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki. ISBN 83-60713-78-2.

HALBER, Małgorzata, 2020. *Ołówek w żółwie / Obyczaje / dwutygodnik.com* [online] [vid. 2023-04-13]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/8819-olowek-w-zolwie.html

HIRSCHBERG, Lynn, 2010. M.I.A.'s Agitprop Pop. *The New York Times* [online]. [vid. 2023-07-05]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2010/05/30/magazine/30mia-t.html

HOLLAND, Oscar, 2022. „Napalm Girl" at 50: The story of the Vietnam War's defining photo. *CNN* [online] [vid. 2023-04-04]. Dostupné z: https://www.cnn.com/style/article/napalm-girl-50-snap/index.html

HOPPER, Jessica, 2013. M.I.A.: A Portrait of the Artist as a Young Artist. *SPIN* [online]. [vid. 2023-07-05]. Dostupné z: https://www.spin.com/2013/11/mia-matangi-maya-arulpragasam-tamil-tiger-sri-lanka/

JACKSON, Bruce, 2023. On Photography: Paul Strand. *Journal on Images and Culture* [online]. [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: https://vjic.org/vjic2/?page_id=7196

JOHNSON, Allison, 2023. Samsung's Moon photos are fake — but so is a lot of mobile photography. *The Verge* [online] [vid. 2023-03-23]. Dostupné z: https://www.theverge.com/2023/3/14/23640006/samsung-s23-moon-photo-controversy-space-zoom-computational-photography

KASTRENAKES, Jacob, 2020. How photoshop became a verb. *The Verge* [online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://www.theverge.com/2020/2/19/21143794/photoshop-30th-anniversary-adobe-verb-origin-story

KELLEY, Tina, 2002. Through Machine, Seeing More of Others in Yourself. *The New York Times* [online]. [vid. 2023-06-16]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2002/04/14/nyregion/through-machine-seeing-more-of-others-in-yourself.html

KINOWSKA, Joanna, 2020. *"Fotografia jest nierozerwalnie powiązana z pamięcią"* - rozmowa z Weroniką Gęsicką [online] [vid. 2023-07-07]. Dostupné z: https://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/33099-fotografia-jest-nierozerwalnie-powiazana-z-pamiecia-rozmowa-z-weronika-gesicka

KOWALSKA, Agnieszka, 2008. Kobas Laksa: Miejska gangrena. *warszawa.wyborcza.pl* [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34861,5433259,kobas-laksa-miejska-gangrena.html

LAURENT, Olivier, 2013. World Press Photo controversy: Objectivity, manipulation and the search for truth. *1854 Photography* [online] [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://www.1854.photography/2013/05/world-press-photo-controversy-objectivity-manipulation-and-the-search-for-truth/

MARTINS, Edgar, 2010. *How i can see what i see, until i know what i know?* [online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://web.archive.org/web/20100722201103/http://www.edgarmartins.com/html/09_07_19_how_i_can_see_01.html

MASŁOŃ, Monika, Stefan PARUCH a Aneta GRZESZYKOWSKA, [b.r.]. WZORNIK - *Narzędzie do posługiwania się obrazem* - Work NEGATYW - INSPIRACJA [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: http://wzornik.edu.pl/index.php/page/work/120

MATTHEWS, Katherine Oktober, 2015. Interview with Pablo Inirio. *oktoberNIGHT* [online]. [vid. 2023-03-18]. Dostupné z: https://oktobernight.com/2015/01/interview-pablo-inirio/

MAZUR, Adam, 2015. Kwiekulik, *„Działania z Dobromierzem", 1972-1974* | *#fotografia* | *Culture.pl* [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/kwiekulik-dzialania-z-dobromierzem-1972-1974

MAZUR, Adam a Aneta GRZESZYKOWSKA, 2019. BRAK DYSCYPLINY: *Próba sił / Sztuka / dwutygodnik.com*[online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/8328-brak-dyscypliny-proba-sil.html

MAZUR, Adam, 2022. *Ściemniona fotografia / Sztuka / dwutygodnik.com* [online] [vid. 2023-07-02]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/10253-sciemniona-fotografia.html

MEISTER, Sarah, 2020. Piecing Together Dorothea Lange's Migrant Mother | Magazine | MoMA. *The Museum of Modern Art* [online] [vid. 2023-03-21]. Dostupné z: https://www.moma.org/magazine/articles/233

MURABAYASHI, Allen, 2016. The Perils of „Creative Documentary Photography". *PhotoShelter Blog* [online] [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://blog.photoshelter.com/2016/10/the-perils-of-creative-documentary-photography/

MURABAYASHI, Allen, 2017. Why Does Controversy Follow World Press Photo? *PetaPixel* [online] [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://petapixel.com/2017/03/08/controversy-follow-world-press-photo/

NICKLE, Raigan, 2017. Visual Deceptions: National Geographic and the Pyramids of Giza. *ENGL462* [online]. [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: https://medium.com/engl462/visual-deceptions-national-geographic-and-the-pyramids-of-giza-3fee6d448d0d

NIEBAŁ, Ilona, 2022. Szymborska, Beksiński i wielu innych tworzyło kolaże. Zobaczymy je na wystawie "Collage - klejone światy"; *wroclaw.wyborcza.pl* [online] [vid. 2023-04-13]. Dostupné z: https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,29025191,szymborska-beksinski-i-wielu-innych-tworzylo-kolaze-zobaczymy.html

OMULECKI, Igor, [b.r.]. *IGOR OMULECKI: MIKADO — Postfotografia.pl* [online] [vid. 2023-04-20]. Dostupné z: https://postfotografia.pl/IGOR-OMULECKI-MIKADO

OMULECKI, Igor, 2018. *Mikado. Obrazy postfotograficzne - Streszczenie.* [online] [vid. 2023-04-20]. Warszawa. Akademia Sztuki w Szczecinie, Wydział Malarstwa i Nowych Mediów, Katedra Fotografii. Dostupné z: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiF9-Wcvbj-AhWC_CoKHTdbCt4QFnoECB8QAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.akademiasztuki.eu%2FProduct_Download%3Ffile%3Dstreszczenie.rozprawy.doktorskiej..4&usg=AOvVaw0drD7clrRkYy6qwC0wXcUt

PERERA, Ayesh, 2022. *Uncanny Valley: Examples, Effects, and Explanations* [online]. [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.simplypsychology.org/uncanny-valley.html

PIJARSKI, Krzysztof, [b.r.]. *Miłość i przemoc dezinterpretacji.* W odpowiedzi Joannie Zielińskiej / Sztuka / dwutygodnik.com [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/3479-milosc-i-przemoc-dezinterpretacji-w-odpowiedzi-joannie-zielinskiej.html

POLICHT, Piotr, 2019. *Witek Orski - Życie i twórczość | Artysta | Culture.pl* [online] [vid. 2023-04-20]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/tworca/witek-orski

POWALISZ, Monika, 2019. Matka umiera wiele razy. Aneta Grzeszykowska w Rastrze. *SZUM* [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://magazynszum.pl/matka-umiera-wiele-razy-aneta-grzeszykowska-w-rastrze/

RACZEK, Marta, 2004. *„Syberia i Cyberia" — Zofia Kulik / KwieKulik / Fundacja Kulik-KwieKulik* [online] [vid. 2023-04-11]. Dostupné z: http://kulikzofia.pl/archiwum/marta-raczek-syberia-i-cyberia/

ROOSE, Kevin, 2022. An A.I.-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren't Happy. *The New York Times* [online]. [vid. 2023-07-09]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html

RUBEN, 2008. ARTmostfierce: Edgar Martins Topologies Book @ Aperture Foundation. *ARTmostfierce* [online]. [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: http://artmostfierce.blogspot.com/2008/04/edgar-martins-topologies-book-aperture.html

SARZYŃSKI, Piotr, 2012. Reklamy: pięknem w brzydotę. *Wrzask w przestrzeni* [online]. [vid. 2023-04-19]. Dostupné z: https://wrzask.blog.polityka.pl/2012/02/27/reklamy-pieknem-w-brzydote/

SHARMA, Jitendra a SHARMA Rohita, 2017. *Analysis of Key Photo Manipulation Cases and their Impact on Photography.* [online] [vid. 2023-03-17]. Dostupné z: http://iisjoa.org/sites/default/files/iisjoa/2017/PDF/11.%20Jitendra%20Sharma%20&%20Rohita%20Sharma.pdf

SHNEER, David, 2010. Picturing Grief: Soviet Holocaust Photography at the Intersection of History and Memory. *The American Historical Review* [online]. 115(1), 28–52. ISSN 0002-8762, 1937-5239. Dostupné z: doi:10.1086/ahr.115.1.28

SŁODOWNIK, Agnieszka, 2010. *Wyjście ludzi z miast / Sztuka / dwutygodnik.com* [online] [vid. 2023-03-31]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/1014-wyjscie-ludzi-z-miast.html

SMITH, Roberta, 2014. '*James Franco: New Film Stills' Arrives at Pace Gallery - The New York Times* [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2014/04/23/arts/design/james-franco-new-film-stills-arrives-at-pace-gallery.html

SUTTON, Benjamin, 2014. *Why James Franco's Cindy Sherman Homage at Pace Is Not Just Bad But Offensive* [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://news.artnet.com/art-world/why-james-francos-cindy-sherman-homage-at-pace-is-not-just-bad-but-offensive-11107

THI, Kim Phuc Phan, 2022. Opinion | It's Been 50 Years. I Am Not 'Napalm Girl' Anymore. *The New York* Times[online]. [vid. 2023-04-04]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2022/06/06/opinion/kim-phuc-vietnam-napalm-girl-photograph.html

TOMAN, Jindřich, 2019. From Carnival to Satire: Photomontage as a Commentary on Photography. *History of Photography* [online]. 43(2), 144–155. ISSN 0308-7298, 2150-7295. Dostupné z: doi:10.1080/03087298.2019.1688993

TUROWICZ, Joanna a Zofia KULIK, 2005. *„Bunt neoawangardowej artystki", rozmawiała – Joanna Turowicz, 2005 — Zofia Kulik / KwieKulik / Fundacja Kulik-KwieKulik* [online] [vid. 2023-04-23]. Dostupné z: http://kulikzofia.pl/archiwum/bunt-neoawangardowej-artystki/

VIGLIONE, Paolo, 2016. Quando steve McCurry etc etc (Era quando Steve McCurry inciampa in Photoshop). *Paolo Viglione fotografo di matrimonio* [online]. [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://www.paoloviglione.it/quando-steve-mccurry-etc-etc/

WARE, Mike, 1997. On proto-photography and the Shroud of Turin. *History of Photography* [online]. 21(4), 261–269. ISSN 0308-7298, 2150-7295. Dostupné z: doi:10.1080/03087298.1997.10443848

WATERS, Michael, 2017, The Great Lengths Taken to Make Abraham Lincoln Look Good in Portraits. *Atlas Obscura*[online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: http://www.atlasobscura.com/articles/abraham-lincoln-photos-edited

WILSON, Charles. *Ruins of the second gilded age* [online]. New York: New York Times Company, Jul 5, 2009. 34-43 s. Dostupné z: https://www.proquest.com/magazines/ruins-second-gilded-age/docview/215470675/se-2

WOJNECKI, Stefan, 2003. *Fotografia postmedialna* [online] [vid. 2023-04-18]. Dostupné z: https://postfotografia.pl

ZHANG, Michael, 2016. More Photoshopped Photos Emerge in the Steve McCurry Scandal. *PetaPixel* [online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://petapixel.com/2016/05/26/photoshopped-photos-emerge-steve-mccurry-scandal/

ZIELIŃSKA, Joanna, 2012. *Gdzie czułość przeplata się z przemocą / Sztuka / dwutygodnik.com* [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/3449-gdzie-czulosc-przeplata-sie-z-przemoca.html

ŻOŁĘDŹ, Magdalena a Mateusz SADOWSKI, 2022. *Szczegółowy plan przyszłych zaskoczeń – rozmowa z Mateuszem Sadowskim - Kwartalnik Fotografia* [online]. [vid. 2023-04-20]. Dostupné z: https://kwartalnikfotografia.pl/szczegolowy-plan-przyszlych-zaskoczen-rozmowa-z-mateuszem-sadowskim/

Anon. [Editors' Note: July 8, 2009] - *The New York Times > Magazine > Slide Show* [online] [vid. 2023-03-20]. Dostupné z: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/slideshow/2009/07/05/magazine/20090705-gilded-slideshow_index.html

Anon., 2008. *Fotografia Europea 2008* [online]. B.m.: Fotografia Europea 2008 [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: http://archivio.fotografiaeuropea.it/2008/Sezione.jsp?titolo=Aneta%20Grzeszykowska&idSezione=132&idSezioneRif=147

Anon., [b.r.]. Zofia Kulik - OD SYBERII DO CYBERII 1998 - 2004 | artinfo.pl - Portal rynku sztuki. *artinfo.pl* [online] [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://artinfo.pl/pl/blog/relacje/wpisy/zofia-kulik-od-syberii-do-cyberii-1998-20042/

Anon., [b.r.]. *DNA Has No Color | Boca Raton Museum of Art* [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://bocamuseum.org/art/collection-highlights/painting-and-sculpture/dna-has-no-color

Anon., 2017. *BWA Zielona Góra - Fałda - Witek Orski [09.12]* [online] [vid. 2023-04-20]. Dostupné z: https://bwazg.pl/archiwum/75-2016/1771-fada-witek-orski-0912

Anon., 2008. *Mao portrait story: Image is everything* [online] [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://www.chinadaily.com.cn/china/2008-01/08/content_6376460.htm

Anon., [2009]. *Ruins of the Second Gilded Age* [online] [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: https://www.metafilter.com/83061/Ruins-of-the-Second-Gilded-Age

Anon., [b.r.]. *Adobe Unveils Future of Creative Cloud with Generative AI as a Creative Co-Pilot in Photoshop* [online] [vid. 2023-07-09]. Dostupné z: https://news.adobe.com/news/news-details/2023/Adobe-Unveils-Future-of-Creative-Cloud-with-Generative-AI-as-a-Creative-Co-Pilot-in-Photoshop-default.aspx/default.aspx

Anon., [b.r.]. *James Franco does Cindy Sherman | art | Agenda | Phaidon* [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/april/14/james-franco-does-cindy-sherman/

Anon., [b.r.]. *DIANA LELONEK: Wyjście ludzi z galerii — Postfotografia.pl* [online] [vid. 2023-04-12]. Dostupné z: https://postfotografia.pl/DIANA-LELONEK-Wyjscie-ludzi-z-galerii

Anon., 2018. The Story Behind TIME's Trump and Putin „Summit" Cover. *Time* [online] [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://time.com/5342562/donald-trump-vladimir-putin-summit-crisis-cover/

Anon., [b.r.]. The Vietnam War Pictures That Moved Them Most. *TIME.com* [online]. [vid. 2023-04-04]. Dostupné z: https://time.com/vietnam-photos/

Anon., [b.r.]. Polished Resident | Alexander Apóstol. *Transfer* [online] [vid. 2023-04-17]. Dostupné z: https://www.transfer-arch.com/delight/polished-resident/

Wikipedie

Wikipedia, hasło: *Hippolyte Bayard* [online]. [vid. 2023-02-27]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Hippolyte_Bayard&oldid=21972293

Wikipedia, hasło: *Interpolacja (grafika komputerowa)* [online]. [vid. 2023-04-08]. Dostupné z: https://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Interpolacja_(grafika_komputerowa)&oldid=69513205

Wikipedia, hasło: *Photograph manipulation* [online]. [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Photograph_manipulation&oldid=1145019736

Wikipedia, hasło: *Migrant Mother* [online]. [vid. 2023-03-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Migrant_Mother&oldid=1141722613

Wikipedia, hasło: *Florence Owens Thompson* [online]. [vid. 2023-03-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Florence_Owens_Thompson&oldid=1125420726

Wikipedia, hasło: *Morfing* [online]. [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Morfing&oldid=67635748

Wikipedia, hasło: *Nancy Burson* [online]. [vid. 2023-05-27]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Nancy_Burson&oldid=1065307054

Wikipedia, hasło: *List of photograph manipulation incidents* [online]. [vid. 2023-04-07]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_photograph_manipulation_incidents&oldid=1111942595

Internetové stránky umělců a galerií

https://www.agnieszkasejud.com
https://www.andreasgefeller.com
http://www.anthonygoicolea.com
http://www.asgercarlsen.com
http://www.bettinaberes.pl
http://www.dominikasadowska.com
https://ewa-doroszenko.com
https://www.dziaczkowski.com
https://edgarmartins.com
https://www.evalauterlein.net
http://www.gregorgraf.net
http://www.gilewicz.net
http://www.hueckel.com.pl
https://www.ivarsgravlejs.com
http://kulikzofia.pl
http://www.krystynaandryszkiewicz.iportfolio.pl
https://lauramakabresku.com
https://www.leighmerrill.com
https://martazgierska.com
https://www.mateuszsadowski.com
https://www.nancyburson.com
http://www.omulecki.com
https://www.ratsi.com
http://ryszardhorowitz.com
https://www.siberart.com
http://sheidasoleimani.com
https://weronikagesicka.com
http://www.cyberfoto.czest.pl
https://www.fotomuseum.ch
https://jednostka.com
https://postfotografia.pl
http://rastergallery.com

Jmenný rejstřík

ADORNO, Theodor 114
ALLEN, Nicholas 15-16
ANDRYSZKIEWICZ, Krystyna 80
APÓSTOL, Alexander 98
ARULPRAGASAM, Mathangi „Maya" (M.I.A.) 161-163
BAKER, Nathan 92
BALTERMANC, Dmitri 108-109
BARTHES, Roland 57, 123-124
BAYARD, Hippolyte 16-17
BELLMER, Hans 132
BENDIKSEN, Jonas 36-37, 40, 157
BEREŚ, Bettina 120
BEREŚ, Jerzy 120
BERGER, John 66
BERGSON, Henri 111
BERNAYS, Edward 53
BIRO, Matthew 162
BRADY, Matthew 18-19
BRYKCZYŃSKI, Jan 99
BRZESKI, Janusz Maria 74
BUJNOWSKI, Rafał 86
BURSON, Nancy 126-128, 163
CALHOUN, John C. 18
CARLSEN, Asger 92
CARTIER-BRESSON, Henri 112
CHEN, Shilin 20
CIEŚLEWICZ, Roman 74
CITROEN, Paul 95
CONNELL, Kelli 92-94
CURTIS, James C. 56
CZERNOW, Ryszard 80, 98
DAGUERRE, Louis Jacques 17
DARWIN, Karol 125
DATTA, Souvid 44
DAWICKI, Oskar 39, 85
DA VINCI, Leonardo 16
DAVIS, Lennard J. 57
DĄBROWSKI, Michał 148
DELEUZE, Gilles 115
DOROSZENKO, Ewa 75
DRAGAN, Andrzej 79
DUDEK-DÜRER, Andrzej 82
DUJARDIN, Filip 96
DÜRER, Albrecht 83
DZIACZKOWSKI, Jan 74
EMERSON, Peter Henry 50
FINEMAN, Mia 9, 20-25, 27-28, 40, 50, 91, 95, 125
FISHER, Mark 27
FLUSSER, Vilém 14, 25, 84, 101, 167
FRANCO, James 133-134

FREUD, Sigmund 90, 129, 131, 140-144
GALTON, Francis 125-126
GEFELLER, Andreas 118-119
GERMANEK, Iwona 75
GERMEN, Murat 96
GĘSICKA, Dominika 144
GĘSICKA, Weronika 10, 81-82, 144-153, 155
GILEWICZ, Wojciech 87-89, 94, 137
GILKA, Robert E 44
GOICOELA, Anthony 92
GÓRNA, Katarzyna 91
GRAF, Georg 98
GRANT, Ulysses 19
GRAVLEJS, Ivars 37-39
GROSPIERRE, Mikołaj 95
GRZELEWSKA, Anna 110
GRZESZYKOWSKA, Aneta 10, 81, 117-143, 144
GUIBERT, Maurice 90
GURSKY, Andreas 98
HADID, Zaha 127
HALBER, Małgorzata 76
HANDY, Levin Cobin 19
HEARTFIELD, John 163
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 115-116
HEINECKEN, Robert 75
HICKS, Thomas 18
HINE, Lewis 125
HITCHCOCK, Alfred 149
HOCKNEY, David 88
HÖCH, Hanna 75, 163
HOROWITZ, Ryszard 62, 67-70
HUECKEL, Magda 74, 126
JACOBSON, Kiba 93
JANICKI, Marek Eligiusz 80
JONES, Calvert Richard 20, 24
JURGENSON, Nathan 14, 167
KACZYŃSKI, Michał 124
KANSY, Kamila (Laura Makabresku) 81
KOLÁŘ Jiří 74
KNOLL, John 24
KNOLL, Thomas 24
KOWALSKA, Karolina 97, 99
KRYNICKI, Ryszard 73
KULIK, Zofia 63-66, 82, 120, 131, 138, 151
KUBIELA, Natalia 81
KWIEK, Przemysław 120
LACHOWICZ, Andrzej 120
LACH-LACHOWICZ, Natalia 120
LANGE, Dorothea 10, 52-59, 106-107
LAKSA, Kobas 95-96
LAUTERLEIN, Eva 129
LÁB, Filip 9, 25, 28, 31, 45, 47
LE GRAY, Gustave 42
LELONEK, Diana 59

LESSING, Doris. 58
LEVINE, Sherrie 135
LIBERA, Zbigniew 10, 58-60, 65, 85, 90, 106-115, 133, 138, 151
LINCOLN, Abraham 18
MAHLER, Zdeněk 39
MAO, Zedong 20
MARK, Mary Ellen 45
MERRILL, Leigh 96
MCCURRY, Steve 45-47
MAGRITTE, René. 50, 70
MARX, Karl. 115
MARTINS, Edgar 47-50, 99
MAZUR, Adam 70, 102, 122, 124, 157, 168
MEISTER, Sarah. 52
MÉLIÈS, Georges 91
MILACH, Rafał 156
MOLINIER, Jean Pierre 75
MORI, Masahiro 128
MORIN, Edgar 131
MULVEY, Laura 66
MUSSOLINI, Benito 19
NEWHALL, Beaumont. 23
NIETZSCHE, Fryderyk 115
NIXON, Richard 109
NOWICKI, Wojciech 131
OMULECKI, Igor. 102-104
ORSKI, Witek 102, 104-105
PHUC, Kim 109-110
PICKNETT, Lynn 16
PIJARSKI, Krzysztof. 132
PINIŃSKA-BEREŚ, Maria 120
PIOTROWSKI, Michał 81
PIOTROWSKI, Piotr 66
PLUNKETT, Justin 96
PODSADECKI, Kazimierz. 74
POTOCKA, Anna Maria. 74, 87
POWALISZ, Monika. 139
PRINCE, Clive 16
PRINCE, Richard 135
PUTIN, Vladimir. 127
RATSI, Olivier 96
REJLANDER, Oscar Gustave 22
RITCHIE, Alexander Hay 18
ROBINSON, Henry Peach 22
ROSENBLUM, Naomi. 75
ROSLER, Martha 12, 41-42, 44, 55
ROTAN, Thurman 95
RÓŻYCKI, Andrzej. 75
RUDIK, Stepan 31
RUFF, Thomas. 123
RUSINEK, Michał. 73
SADOWSKA, Dominika 100
SADOWSKI, Mateusz 102-103
SCHINDLER, Oskar. 67

SEJUD, Agnieszka 10, 80, 82, 154-165
SHERMAN, Cindy 132-135
SIBER, Matt 99
SMAGA, Jan 118-119, 137
SOLEIMANI, Sheida 161-163
SOWIŃSKI, Przemek 152
STALIN, Józef 19
STALLABRAS, Julian 12, 41
STANNY, Janusz 117
STIEGLITZ, Alfred 51
STRAND, Paul 51
STRAUSS, David Levi 8-9, 15
STRYKER, Roy 52, 54
SZYMBORSKA, Wisława 72-74, 76
TALBOT, Henry Fox 15, 20
TARSKI, Alfred 166, 168
THOMPSON, Florence Owens 53-54, 56, 59
TOULOUSE-LAUTREC, Henri 90-91
TRUMP, Donald 127
TRZUPEK, Jan 58, 106
UELSMANN, Jerry 70
UT, Nick 109-110
VIGLIONE, Paolo 45-46
WALL, Jeff 70
WHITE, Hayden 115-116
WINKLER, Sebastian 75
WOJNECKI, Stefan 102
WOJTAS, Karolina 82
WOJTYŁA, Karol (Jan Paweł II) 111, 158
WRÓBLEWSKI, Andrzej 85
WYSOCKI, Tomasz 81
ZAMECZNIK, Wojciech 74
ZGIERSKA, Marta 129
ZIELIŃSKA, Joanna 132
ZYBURA, Sylwana (Madame Peripetie) 81
ZYCH, Jan 80
ŻAK, Paweł 91