Lars Laumann

Umělec na periferii z pohledu fotografie

Bakalářská práce
Patryk Kurowski
Opava 2026

Slezská univerzita v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Lars Laumann

Institut tvůrčí fotografie

Program: Tvůrčí fotografie

Lars Laumann

Umělec na periferii z pohledu fotografie

An Artist on the Periphery from a Photographic Perspective

Teoretická bakalářská práce
Patryk Kurowski
Opava 2026

Vedoucí práce: **MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.**
Oponent: **MgA. Mgr. Michał Szalast**

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Tato publikace je zároveň bakalářskou prací předloženou v roce 2026 na Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě.

Autor textu a grafické úpravy:
Patryk Kurowski

Odborné vedení bakalářské práce:
MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.

Reprodukce děl a fotografické materiály jsou použity pro účely kritické a odborné analýzy. Údaje o autorství a zdrojích jsou uvedeny v seznamu ilustrací.

Vydal Patryk Kurowski
Brønnøysund, Norsko
kurowski.pat@gmail.com

Tisk a vazba: CYFRA7
Krakov, Polsko
Papír: Olin Smooth High White
Gramáž: 150 g/m^2

První vydání
Náklad: 10 výtisků
Rok vydání: 2026
ISBN 978-82-694972-0-5

© Patryk Kurowski, 2026
© Reprodukovaná díla a fotografie jejich autoři a držitelé práv

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2026/2027

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Patryk Kurowski

UČO: 64424

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Lars Laumann. Umělec na periferii z pohledu fotografie

Téma práce anglicky: Lars Laumann. An Artist on the Periphery from a Photographic Perspective

Zadání: Teoretická bakalářská práce se bude zabývat tvorbou norského vizuálního umělce Larse Laumanna se zaměřením na roli fotografie v jeho multimediální praxi. První část bude sledovat jeho biografii, formativní zkušenosti a periferní pozici, interpretovanou prostřednictvím konceptu excentričnosti Lindy Hutcheon. Hlavní část bude analyzovat fotografii jako autonomní obraz, dokumentační nástroj, nositelku paměti, součást koláže a filmu i východisko pro textilní objekty. Laumannova tvorba bude také srovnána s vybranými současnými umělci. Práce bude vycházet z analýzy děl, archivních materiálů, výstavních katalogů a vlastních rozhovorů s umělcem a jeho spolupracovníky.

Literatura:
Hutcheon, L. (1988) A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York–London: Routledge.
Bunkier Sztuki (2010) Lars Laumann. Red. M.A. Potocka. Krakov: Galerie současného umění Bunkier Sztuki.
Statoil (2009) Statoil Art Award 2009. Red. J.R. Jenssen a B. Våga. Stavanger: Statoil ASA.

Vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.

Datum zadání práce: 13. 6. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zabývá tvorbou norského umělce Larse Laumanna z pohledu role fotografie v jeho multimediální praxi. Východiskem je pojem ex-centričnosti, vztahující se k jeho geografické, sociální a institucionální pozici na periferii. Práce analyzuje fotografii jako autonomní obraz, dokumentační nástroj, nositelku paměti, součást koláže a filmu i jako materiál transformovaný do textilních objektů. Výklad vychází z uměleckých děl, archivních materiálů, výstavních katalogů a rozhovorů s umělcem. Práce ukazuje, že fotografie u Laumanna jen zřídka představuje konečnou podobu díla, ale slouží k vytváření mnohovrstevnatých narativů prostřednictvím montáže, opakování a přenosu obrazů mezi médii.

KLÍČOVÁ SLOVA
Lars Laumann,
fotografie,
současné umění,
ex-centričnost,
archiv,
montáž

ABSTRACT

This thesis examines the work of the Norwegian artist Lars Laumann from the perspective of photography's role within his multimedia practice. Its point of departure is the concept of ex-centricity, referring to his geographical, social and institutional position on the periphery. The thesis discusses photography as an autonomous image, documentary tool, carrier of memory, element of collage and film, and material transformed into textile objects. The analysis draws on artworks, archival materials, exhibition catalogues and interviews with the artist. It argues that photography rarely constitutes the final form of Laumann's work, but instead supports multilayered narratives through montage, repetition and the transfer of images between different media.

KEYWORDS
Lars Laumann,
photography,
contemporary art,
ex-centricity,
archive,
montage

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a uvedl jsem všechny prameny a literaturu, které jsem při jejím zpracování použil.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

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

PODĚKOVÁNÍ

Především děkuji Larsi Laumannovi za četné rozhovory, otevřenost a zpřístupnění jeho soukromého archivu, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout.

Děkuji také Kjersti G. Andvig za rozhovory, ochotu sdílet své vzpomínky a pomoc při upřesňování biografických a uměleckých souvislostí.

Mému vedoucímu práce MgA. Arkadiuszovi Golovi, Ph.D., děkuji za pomoc, osobní nasazení a konstruktivně kritický přístup, který významně přispěl k výsledné podobě této práce.

V Brønnøysundu dne 31. července 2026

Patryk Kurowski

Obsah

Úvod **11**

ČÁST I: FORMOVÁNÍ UMĚLCE

1. Od geografie vyloučení k uměleckému postoji **16**
1.1. Norsko ve vztahu k evropským kulturním centrům 17
1.2. Ex-centričnost jako zdroj 18
1.3. Geografická ex-centričnost: Brønnøysund jako dvojí periferie 19
1.4. Ex-centričnost identity: zkušenost „jiného“ v malé komunitě 20
1.5. Izolace: mezi vězením a azylem 21
1.6. Rodina: mezi vysokým uměním a řemeslem 21
1.7. Náhradní jazyk: apokalypsa a neexistující slova 22
1.8. Vzdělávání na Lofotech: nalezení vlastního kmene 23
1.9. Objev videoartu jako média 25
1.10. Ironie jako jazyk umělce 25

2. Cesta k debutu **28**
2.1. Institucionální kontext: Høstutstillingen jako barometr norského umění 28
2.2. Studium na Kunstakademiet: outsider mezi outsidery 30
2.3. Londýn jako protilék na Oslo: Young British Artists a klubová kultura 31
2.4. Návrat do Osla: Schaufenster a alternativní scéna 32
2.5. První širší uznání: cena Høstutstillingen 2005 33
2.6. Rozhodnutí „jít do toho naplno“ 35
2.7. Mezinárodní kariéra v nástinu: od White Columns k Tate Modern 36

ČÁST II: FOTOGRAFIE V PRAXI LARSE LAUMANNA

3. Fotografie v praxi Larse Laumanna **38**
3.1. Fotografie jako autonomní médium 38
3.2. Fotografie jako dokumentační nástroj 41
3.3. Fotografie jako matrice paměti místa 44
3.4. Koláže ve vztahu k textu 48
3.5. Začlenění fotografie do struktury filmu 53
3.6. Fotos mezi reprezentací filmu a samostatným obrazem 57
3.7. Materiální translace obrazu: od fotografie k textilii 61
3.8. Patchwork jako metoda: odkrývání a konstruování narativů 69

4. Funkce fotografie v multimediálních praktikách — čtyři referenční body **74**
4.1. Anna Molska: fotografie jako stopa akce 74
4.2. Ján Mančuška: obraz jako fragment vnímání 78
4.3. Karol Radziszewski: fotografie a queerová historiografie 80
4.4. Zbyněk Baladrán: archivní obraz jako nástroj analýzy 84
4.5. Afekt, vztah a biografie — specifičnost Laumannovy praxe 87

ČÁST III: NÁVRAT A NOVÁ ETAPA

5. Druhý díl. Návrat na Sever **90**
5.1. Návrat na Sever 90
5.2. Stažení a regenerace 91
5.3. Místní komunita 91
5.4. *Sør i Nord: Lars Laumann with His Friends* 92
5.5. Návrat do širšího uměleckého oběhu: *Redd Oktober* 92

Závěr **94**

Výběrová chronologie Larse Laumanna 99
Jmenný rejstřík 102
Seznam ilustrací 104
Prameny a bibliografie 107

Úvod

Teze a cíl práce

Tvorba Larse Laumanna se vymyká klasifikaci podle jediného média. Umělec pracuje s videem, fotografií, textem, hlasem, archivními materiály, nalezenými předměty, instalací a textilem. Největší uznání mu přinesly filmové eseje a rozsáhlé prostorové realizace, fotografický obraz však v jeho praxi zaujímá mnohem významnější místo, než by mohlo vyplývat z pouhého výčtu používaných technik. Fotografie se u Laumanna někdy objevuje jako samostatné dílo, častěji se však stává dokumentem, stopou vztahu, součástí soukromého archivu, základem filmu, fragmentem koláže nebo matricí převáděnou do jiného média.

Hlavním cílem této práce je prozkoumat způsoby, jimiž Laumann fotografii využívá, a to i tehdy, když přestává být patrná ve výsledné podobě díla. Zajímá mě, co se s fotografickým obrazem děje, když je uveden do pohybu, spojen s textem nebo hlasem, umístěn do prostoru výstavy, podroben montáži či převeden do textilu. Analyzuji rovněž, jak změna kontextu proměňuje jeho funkci: fotografie může uchovávat stopu dřívější události a zároveň se podílet na vzniku příběhu, který původně neměla ilustrovat.

Takto formulovaný problém vychází z institucionálního kontextu vzniku práce na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Fotografie zůstává její ústřední osou, chápu ji však šířeji než pouze jako samostatný dvourozměrný obraz zaznamenaný na světlocitlivém materiálu nebo prostřednictvím digitálního snímače. Předmětem analýzy jsou rovněž nalezené fotografie, tiskové reprodukce, filmová políčka, dokumentace výstav, obrazy pocházející z internetu a soukromých archivů i jejich další fungování v jiných médiích. Interdisciplinární charakter Laumannovy praxe umožňuje sledovat fotografii v okamžiku, kdy překračuje své tradiční hranice, ale zachovává si schopnost dokumentovat, evokovat paměť a vytvářet významy.

První ze dvou hlavních tezí práce vychází z předpokladu, že Laumann rozšiřuje okruh funkcí fotografie tím, že ji začleňuje do filmů, instalací a textilních děl. Fotografický obraz se u něj stává narativním materiálem, jehož význam se rozvíjí prostřednictvím vztahů k textu, hlasu, pohybu, předmětu a prostoru. Může plnit funkci důkazu, památky, projekční plochy, záznamu již neexistující realizace nebo fragmentu rozsáhlejší montážní struktury. Translace do jiného média někdy umožňuje odhalit vlastnosti obrazu, které byly v jeho původní podobě méně patrné.

Druhá teze se týká vztahu mezi Laumannovou uměleckou metodou a jeho biografií. Zkušenost periferie, geografická i spojená s identitou, představuje důležitý kontext jeho zájmu o osoby, obrazy a narativy, které zůstávají mimo dominantní systémy viditelnosti. Dětství v Brønnøysundu, zkušenost queerové jinakosti v malé komunitě a pozdější fungování mezi norským Severem a mezinárodním světem umění umožňují popsat Laumanna jako ex-centrického umělce v pojetí Lindy Hutcheon: jako člověka nacházejícího se „uvnitř, a zároveň vně“ kultury hlavního proudu a zaujímajícího vůči ní perspektivu „cizí a kritickou“ (Hutcheon 1988, s. 67–68).

Biografická perspektiva zde slouží k rozpoznání kulturních zdrojů, z nichž Laumann čerpá, a osobního kontextu jeho zájmu o marginalizované subjektivity. Nevycházím z předpokladu, že konkrétní životní zkušenosti přímo vysvětlují umělcova formální rozhodnutí. Zdzisław Najder poznamenává, že u tvůrců, kteří se odchylují od dominantních uměleckých konvencí, může biograf plnit úlohu „lexikografa“, jenž rekonstruuje význam znaků používaných umělcem a poukazuje jak na jeho záměry, tak na kulturní zdroje, které měl k dispozici (Najder 1980, s. 5–6). V této práci vycházím z podobného předpokladu: znalost Laumannova života pomáhá rekonstruovat slovník jeho odkazů, přičemž díla ponechává otevřená interpretacím, které překračují autorova vlastní vyjádření.

Zvláštní význam má pojem ex-centričnosti, který Hutcheon odlišuje od běžně chápané excentričnosti. Označuje postavení mimo dominantní centrum při současném zachování vztahu k němu. Pozice „uvnitř, a zároveň vně“ umožňuje využívat existující jazyky kultury a proměňovat je. V Laumannově případě se to týká dokumentárních a televizních formátů, materiálů populární kultury, fanouškovských interpretací, soukromých archivů a zdánlivě nevýznamných obrazů. Umělec používá kódy přítomné v hlavním kulturním oběhu a jejich prostřednictvím vypráví příběhy, které zůstávají na jeho okraji.

S tímto postavením souvisejí ironie a parodie, chápané v návaznosti na Hutcheon jako formy opakování, které si zachovávají kritický odstup (Hutcheon 1985, s. 5–6). Laumann přebírá rozpoznatelné konvence a následně mění vztahy mezi jejich prvky. Jeho vztah k populární kultuře spojuje fascinaci s kritickým pohledem a emocionální zaujetí s analýzou mechanismů vytváření obrazů a přesvědčení. Tato nejednoznačnost ovlivňuje také způsob, jakým fotografii používá: obraz si zachovává část své dřívější autority, po začlenění do nového uspořádání se však začíná podílet na odlišném narativu.

Tato studie není úplnou Laumannovou biografií ani kompletním katalogem jeho realizací. Umělec je nadále aktivní a jeho tvorba se stále rozvíjí. Analýza zahrnuje vybrané okamžiky jeho biografie a díla, která jsou zvláště významná pro problematiku fotografie, montáže, paměti a práce s cizím materiálem. V biografické části jsem kladl větší důraz na období formování uměleckého postoje, vzdělávání a cestu k mezinárodnímu debutu. Pozdější etapy kariéry se objevují především tehdy, když pomáhají porozumět analyzovaným realizacím nebo proměnám jeho způsobu práce.

Metodologie a výzkumný proces

Práce spojuje biografickou metodu s formální a komparativní analýzou děl a ve vztahu k vybraným pozdním Laumannovým projektům využívá také prvky zúčastněného pozorování. Zajímá mě jak výsledná podoba realizací, tak proces jejich vzniku: zdroje použitých obrazů, jejich dřívější využití, způsoby jejich proměny a vztahy mezi jednotlivými médii. U filmů analyzuji střih, vztahy obrazu k hlasu a textu a funkci nalezených materiálů. U fotografií, koláží a textilních děl věnuji pozornost obrazovému výřezu, sekvenci, měřítku, materialitě, způsobu prezentace a změně významu vyplývající z translace mezi médii. Důležitým předmětem analýzy je rovněž výstava jako uspořádání, v němž díla vstupují do vztahů s jinými objekty, architekturou a dějinami místa.

Pramennou základnu tvoří série rozhovorů vedených s Larsem Laumannem od ledna do července 2026. Zahrnovala písemné odpovědi, nahrávané rozhovory a setkání, z nichž jsem pořizoval poznámky. Rozhovory měly iterativní charakter: po přepisu jednotlivých rozhovorů jsem připravoval index témat, osob, děl a nejasností, který sloužil k formulování otázek během následujících setkání. Tato metoda umožňovala vracet se k dřívějším výpovědím, ověřovat jejich vzájemnou konzistenci a postupně rekonstruovat chronologii událostí a tvůrčích procesů.

Doplňkem umělcovy výpovědi byl rozhovor s Kjersti G. Andvig, která Laumanna zná již od období jeho vzdělávání na Lofotech a opakovaně s ním spolupracovala. Využíval jsem také umělcův soukromý archiv, který obsahuje mimo jiné dokumentaci děl, fotografie, skici, tiskové materiály, publikace, oficiální soupis výstav a curriculum vitae. Tyto materiály jsem porovnával s výstavními katalogy, kurátorskými texty, recenzemi, institucionálními archivy, tiskem a dostupnou odbornou literaturou. Zvláště důležité byly prameny umožňující sledovat dřívější fungování obrazů, které Laumann později začleňoval do vlastních realizací.

Psaní o žijícím umělci umožňuje klást mu otázky přímo, nejistotu však neodstraňuje. Vzpomínky vracející se po mnoha letech bývají fragmentární a chronologii nelze vždy jednoznačně rekonstruovat. Fotografie a dokumenty mohou paměť doplňovat, ale také ji proměňovat. V práci upozorňuji na místa, kde umělcova výpověď zůstává hypotézou a dostupné prameny neumožňují dospět ke konečnému závěru. Rozpory přitom mohou být významné i pro samotný předmět výzkumu, protože odhalují napětí mezi vzpomínkou, dokumentem a pozdější rekonstrukcí.

Moje pozice vůči zkoumanému umělci vyžaduje samostatné objasnění. Laumanna znám osobně a naše známost začala v létě 2024. Spolupráce se rozvinula na přelomu let 2024 a 2025, kdy jsem mu pomáhal s grafickou úpravou curriculum vitae připravovaného pro grantovou žádost. Postupně zahrnula další výstavní projekty, práci na videomateriálech a společné působení v kulturním spolku MILEPÆL, který jsme založili. Podle konkrétní situace jsem plnil úkoly umělcova asistenta, produkčního spolupracovníka nebo samostatného tvůrce. Náš vztah má profesní i soukromý charakter. Přístup k umělci a jeho archivu mi umožnil získat materiály, které nejsou součástí veřejného oběhu, a sledovat procesy, jež v hotových dílech obvykle zůstávají neviditelné. Tato blízkost s sebou nese riziko oslabení kritického odstupu. Snažil jsem se je omezovat konfrontováním Laumannových výpovědí s dokumentací, výpověďmi dalších osob a institucionálními prameny a také upozorňováním na rozpory a nejistá zjištění.

Prvky zúčastněného pozorování se týkají především tří výstav. Pro výstavu *Samling: Brønnøy Kunstforening* jsem připravil grafické zpracování a sledoval instalaci expozice. U výstavy *Sør i Nord: Lars Laumann with His Friends* jsem se podílel na instalaci a zodpovídal za grafické zpracování, komunikaci a fotografickou dokumentaci. Výstava zahrnovala také mé fotografické dílo s pohlednicemi z Brønnøysundu, takže jsem v ní vystupoval zároveň jako spolupracovník a vystavující umělec. U obou projektů se mnou Laumann konzultoval také část rozhodnutí týkajících se rozmístění děl.

Nejbezprostředněji jsem se procesu vzniku díla účastnil u projektu *Redd Oktober*. Střih filmu probíhal v mém bytě, kde jsem společně s Laumannem a Kjersti G. Andvig sledoval a vybíral videomateriál. Připravoval jsem vlastní návrhy střihu, které umělci následně posuzovali a rozvíjeli. Vzhledem k mé omezené znalosti norštiny se moje účast nevztahovala v plném rozsahu na zvukový střih a konečná rozhodnutí náležela autorům projektu. Byl jsem rovněž přítomen při instalaci výstavy v Oslu a podílel jsem se na dílčích rozhodnutích týkajících se expozice.

Zúčastněné pozorování mi umožnilo sledovat výběr, vyjednávání a změny, které nejsou v dokončených realizacích viditelné. V analýze rozlišuji autorství děl, vlastní produkční podíl a následnou badatelskou interpretaci. Poznatky vyplývající z osobní účasti porovnávám s výpověďmi umělců, dokumentací a oficiálními výstavními materiály.

Většina rozhovorů probíhala v angličtině, která je mým druhým jazykem a jedním z jazyků, jež Laumann používá profesně. To mohlo ovlivnit přesnost některých formulací a ztížit zachycení nuancí. V případech vyvolávajících pochybnosti jsem se vracel k nahrávkám nebo žádal umělce o upřesnění.

Biografický materiál byl rozptýlen mezi vzpomínkami, soubory, fotografiemi, katalogy, zprávami a institucionálními dokumenty. Jedním z výzkumných úkolů se stalo jeho uspořádání, aniž bych vytvářel zdání úplné a konečné soudržnosti.

Zvláštní opatrnost vyžadovaly informace týkající se osobního života, zdraví a neuroatypičnosti. Využívám je výhradně v rozsahu dohodnutém s Laumannem a relevantním pro prováděnou analýzu. Umělec udělil písemný souhlas se zahrnutím uvedených biografických informací. Zasazuji je do širšího kontextu zkušenosti odlišnosti, vnímání a sociálního fungování, aniž bych vlastnosti děl přímo vyvozoval z osobních dispozic autora.

Zdůvodnění volby teoretických východisek a struktura práce

Vzhledem k rozmanitosti analyzovaných materiálů vycházím z několika vzájemně se doplňujících teoretických perspektiv. Koncepce ex-centričnosti, ironie a postmoderní parodie Lindy Hutcheon pomáhají popsat Laumannovu pozici vůči hlavnímu kulturnímu proudu a způsob, jakým využívá existující konvence. Biografická perspektiva umožňuje vztáhnout tyto strategie ke geografickému a sociálnímu kontextu umělcova života, aniž by ztotožňovala význam díla s jeho deklarovaným záměrem.

V analýzách fotografie, archivu a montáže odkazuji na koncepce, které chápou kladení obrazů do vzájemných vztahů jako způsob produkce vědění. Atlas, konstelace, montáž a patchwork popisují různé varianty budování celku z heterogenních fragmentů. Umožňují sledovat Laumannovu praxi, v níž se význam často rozvíjí mezi obrazy, texty, hlasy a předměty. Pojem translace mezi médii slouží k analýze situací, v nichž je fotografie přeměněna ve film, instalaci nebo textilní dílo, přičemž si zachovává část své dřívější kompozice a sémantiky.

Práce se skládá ze tří částí. První část, zahrnující dvě kapitoly, rekonstruuje proces formování umělce. Kapitola I představuje geografické a identitní souvislosti Laumannova ex-centrického postoje, jeho rodinné kulturní zázemí, dětskou obrazotvornost, vzdělávání na Lofotech, objev videoartu a význam ironie v jeho uměleckém jazyce. Kapitola II vede od studia v Oslu přes období hledání a první výstavy k filmovému debutu a vstupu do mezinárodního uměleckého oběhu.

Druhá část se soustředí na fotografii. Kapitola III analyzuje její funkce ve vybraných Laumannových realizacích: od samostatných fotografických děl přes nalezené obrazy, soukromé archivy, *found footage* a vztahy fotografie k textu až po její uvádění do pohybu, prostorové proměny a materiální translaci do textilu. Poslední podkapitola chápe patchwork šířeji jako metodu odkrývání a konstruování narativů z fragmentů, které si uchovávají vlastní původ a významy.

Kapitola IV porovnává Laumannovu praxi s tvorbou Anny Molské, Jána Mančušky, Karola Radziszewského a Zbyňka Baladrána. Srovnání se soustřeďují na způsoby využívání fotografie, dokumentace a archivu. Slouží k přesnějšímu vymezení místa, které v Laumannově metodě zaujímají afekt, vztah a biografie.

Třetí část se vrací k biografickému vyprávění. Kapitola V popisuje postupné stažení umělce z intenzivního institucionálního provozu, jeho opětovné zakotvení v Brønnøysundu, práci s místní komunitou a projekty rozvíjené od roku 2025. Návrat na Sever byl zpočátku spojen s regenerací a omezením činnosti, postupně se však Brønnøysund stal základnou dalších místních i nadregionálních projektů.

Tato práce vzniká v období, kdy Laumann znovu rozvíjí svou uměleckou činnost. Po letech, kdy prezentoval svá díla mimo jiné v Tate Modern v Londýně, Museum of Modern Art v New Yorku a Kunsthalle Basel, spojil svou praxi s rodným Brønnøysundem, zároveň si však zachoval přítomnost v širším uměleckém oběhu. Sever se stává východiskem nových témat, vztahů a forem spolupráce.

Tato práce má povahu časového záběru. Neuzavírá biografii Larse Laumanna ani nevyčerpává možné interpretace jeho tvorby. Zachycuje umělce v okamžiku, kdy se jeho dřívější zkušenosti, archivy a pracovní metody znovu uspořádávají a další etapa jeho praxe teprve získává obrysy.

ČÁST I:
FORMOVÁNÍ UMĚLCE

1. Od geografie vyloučení k uměleckému postoji

Cílem této kapitoly je nastínit zdroje umělecké identity Larse Laumanna. Analýzu začínám charakteristikou jeho rodného Brønnøysundu a poukazuji na specifickou zkušenost dospívání na „dvojí periferii“. Následně se zabývám zkušeností člověka vnímaného jako „jiný“ uvnitř malé komunity, přičemž zohledňuji osobní témata, jako jsou sexuální orientace nebo specifické zrakové vnímání, která představují důležitý kontext jeho biografie a sociálního fungování. V další části popisuji rodinné zázemí Laumannovy tvorby a jeho dětské kresby jako raná svědectví vizuální obrazotvornosti a poté období vzdělávání na Lofotech jako formativní okamžik. Kapitolu uzavírám analýzou ironie jako Laumannova uměleckého jazyka a ukazuji, jak se u něj ex-centrická zkušenost proměňuje v tvůrčí a etickou strategii.

1.1. Norsko ve vztahu k evropským kulturním centrům

Poloha Norska na severním okraji Evropy představuje jeden z rozměrů jeho historického vztahu k evropským centrům. Po několik staletí se norský politický, správní a vzdělávací život rozvíjel v rámci spojení s Dánskem, jehož hlavním centrem byla Kodaň. První univerzita na území Norska byla založena teprve v roce 1811 v Christianii, dnešním Oslu. Po rozpadu unie s Dánskem v roce 1814 vstoupila země do unie se Švédskem, která trvala až do získání úplné nezávislosti v roce 1905. Základní instituce moderního norského státu se tedy utvářely v dlouhodobém vztahu k sousedním politickým a kulturním centrům (Orning 2025; Universitetet i Oslo b.d.).

Význam zahraničních center lze pozorovat také v dějinách norského umění. Vzdělávání, výstavní činnost a recepce mnoha umělců se rozvíjely prostřednictvím kontaktů s Kodaní, Düsseldorfem, Paříží nebo Berlínem. Dobrým příkladem je Edvard Munch. Pobyt ve Francii mu umožnil bezprostřední setkání se současným evropským malířstvím a berlínská výstava z roku 1892, uzavřená po několika dnech v důsledku skandálu, mu přinesla mezinárodní pozornost a zahájila sérii prezentací v německých městech. V jeho případě uznání získané v zahraničí předcházelo upevnění umělcova postavení v Norsku. Ukazuje to mechanismus, v němž se mezinárodní recepce mohla stát podmínkou plnějšího uznání norského umělce v jeho vlastní zemi (Eggum 2026).

Uvnitř Norska zůstávalo nejvýznamnějším vzdělávacím a institucionálním centrem Oslo. Pro umělce vyrůstajícího v Brønnøysundu znamenalo přestěhování do hlavního města přístup k Akademii výtvarných umění, muzeím, galeriím a celostátnímu profesnímu prostředí. Další rozvoj kariéry však vyžadoval navazování vztahů překračujících hranice Norska: pozvání kurátorů, spolupráci s galeriemi, účast na výstavách, bienále a v mezinárodních uměleckých sítích. Tento mechanismus bude zvláště patrný v pozdější Laumannově kariéře, spojené s činností institucí v New Yorku, Londýně, Berlíně a Basileji (Kulturdepartementet 2012; Laumann 14.01.2026).

V jednadvacátém století byla muzejní infrastruktura Osla výrazně rozšířena. Nové sídlo Astrup Fearnley Museet na Tjuvholmenu bylo otevřeno v roce 2012, muzeum MUNCH ve čtvrti Bjørvika v roce 2021 a nová budova Nasjonalmuseet v roce 2022 (Astrup Fearnley Museet 2012; MUNCH b.d.; Nasjonalmuseet 2023). V době Laumannova vzdělávání v devadesátých letech a na začátku jeho kariéry byla tedy institucionální krajina hlavního města skromnější než dnes.

Periferii zde chápu jako vztah závislý na zvoleném měřítku. Oslo bylo centrem ve vztahu k Brønnøysundu, zároveň však zůstávalo menším centrem ve srovnání s Londýnem, Berlínem nebo New Yorkem. Laumannova biografie se rozvíjela prostřednictvím pohybu mezi těmito úrovněmi: z rodného města do hlavního města a následně z národního centra do mezinárodní umělecké sítě. Takové uspořádání umožňuje hovořit o jeho dospívání a vzdělávání v podmínkách dvojí periferie.

1.2. Ex-centričnost jako zdroj

Při uvažování o postavení Larse Laumanna ve světě umění je vhodné přehodnotit kategorii periferie. Jeho umístění mimo hlavní proud — geografické, spojené s dospíváním v Brønnøysundu, i identitní, vyplývající z queerové zkušenosti v malé komunitě — nemusí být chápáno pouze jako omezení. Může také představovat zdroj, který umožňuje pozorovat centrum z částečného odstupu a obracet pozornost k obrazům, osobám a narativům nacházejícím se na jeho okrajích. Tuto perspektivu dobře vystihuje definice Olgy Tokarczuk, která zdůrazňuje poznávací a tvůrčí potenciál pozice mimo ustálené centrum:

> [...] excentričností rozumíme opuštění „centrického" úhlu pohledu, vyšlapaných cest myšlení a jednání, vykročení za hranice oblastí dobře známých a jakoby potvrzených společnými myšlenkovými návyky, rituály a stabilizovanými světonázory.
>
> Excentričnost byla vždy považována za podivínství a okrajový jev, a přece všechno, co je tvůrčí, geniální a posouvá svět novým směrem, musí být ex-centrické. Excentričnost znamená spontánní, a přitom radostnou kontestaci toho, co je dané a považované za normální a samozřejmé — je výzvou konformismu a pokrytectví, kairotickým aktem odvahy, uchopením okamžiku a změnou trajektorie osudu. (Tokarczuk 2020, „Ognozja", vlastní překlad autora)

Pojetí Tokarczuk lze porovnat s pojmem ex-centričnosti rozvíjeným Lindou Hutcheon v knize *A Poetics of Postmodernism*. Hutcheon používá označení *ex-centric* — doslova „nacházející se mimo centrum" — k popisu subjektu, který se nenachází zcela mimo dominantní kulturu, ale zůstává s ní v paradoxním vztahu. Ex-centrik je podle ní „nevyhnutelně ztotožňován s centrem, po němž touží, ale které je mu odpíráno" (Hutcheon 1988, s. 61).

Tato pozice tedy neznamená úplné odmítnutí centra ani možnost promlouvat ze zcela vnějšího hlediska. Hutcheon ji popisuje jako postavení „uvnitř, a přesto vně", které umožňuje přijmout perspektivu „cizí a kritickou" (Hutcheon 1988, s. 67). Ex-centričnost umožňuje vnímat rozdíly a napětí neviditelné z pozice, která představuje kulturu jako homogenní celek. Týká se to mimo jiné třídních, rasových, genderových a sexuálních rozdílů, které narušují představu o jednolitosti hlavního proudu.

S takovým postavením spojuje Hutcheon význam parodie a ironie. Umožňují využívat existující jazyky, konvence a obrazy, aniž by se člověk zcela podřídil jejich původním funkcím. Parodie opakuje rozpoznatelnou formu a zároveň do ní vnáší rozdíl a kritický odstup, zatímco ironie umožňuje udržovat napětí mezi vysloveným a naznačeným významem (Hutcheon 1985, s. 5–6; Hutcheon 1994, s. 10–13). Ex-centrický subjekt tak může promlouvat zevnitř dominantního diskurzu, aniž by bezvýhradně přijímal jeho hierarchie a předpoklady.

Ve vztahu k Laumannovi tedy ex-centričnost neznamená pouze marginalizaci nebo fyzickou vzdálenost od institucionálního centra. Popisuje rovněž způsob, jakým využívá jazyky kultury hlavního proudu — dokumentární film, televizi, tisk, populární kulturu a institucionální umělecký oběh — k obracení pozornosti k osobám, obrazům a narativům nacházejícím se na jejich okrajích. Periferní pozice jeho praxi neurčuje, představuje však důležitý kontext pro vytvoření perspektivy, z níž lze centrum zároveň pozorovat, využívat a kriticky proměňovat.

1.3. Geografická ex-centričnost: Brønnøysund jako dvojí periferie

Brønnøysund, Laumannovo rodné město, se nachází na jižním okraji kraje Nordland. Je to malé přímořské centrum s něco více než pěti tisíci obyvatel, zároveň správní centrum obce Brønnøy a dlouhodobě významný přístav na pobřeží Helgelandu (Brønnøy kommune 2021). Jeho perifernost tedy nevyplývá z úplného odříznutí od státní infrastruktury, ale z malé velikosti města, velké vzdálenosti od hlavního města a omezeného přístupu k hlavním kulturním institucím.

Historicky důležitým komunikačním kanálem zůstávala pobřežní lodní doprava. Hurtigruten, fungující od roku 1893, spojila přístavy severního a jižního Norska a přepravovala cestující, poštu a zboží. Pravidelné zastávky lodí v Brønnøysundu představovaly jeden ze základních způsobů kontaktu s ostatními částmi země. Dopravní situaci změnilo otevření místního letiště v roce 1968, každodenní přímé letecké spojení s Oslem však bylo zavedeno až v roce 2010 (Hurtigruten b.d.; Engerengen 2024). Rozvoj dopravy postupně omezoval fyzickou izolaci města, neodstraňoval však jeho závislost na vzdálených správních, vzdělávacích a kulturních centrech.

Laumannova geografická ex-centričnost má tedy relační charakter. Jak bylo uvedeno v předchozí podkapitole, Oslo představovalo národní centrum ve vztahu k Brønnøysundu, zároveň však bylo menším centrem ve srovnání s Londýnem, Berlínem nebo New Yorkem. Laumann tedy vyrůstal na dvojí periferii: mimo hlavní centrum Norska, které samo zaujímalo méně centrální postavení v mezinárodním světě umění. Přestěhování do Osla znamenalo překročení první z těchto hranic, jeho pozdější kariéra však vyžadovala vstup do dalšího, mezinárodního oběhu.

Postavení Brønnøysundu však nelze redukovat na prostou vzdálenost od centra. Na konci sedmdesátých let město získalo zvláštní význam ve struktuře norského státu. V roce 1978 bylo rozhodnuto o umístění Løsøreregisteret, centrálního registru práv a zajištění týkajících se movitého majetku, právě zde. Důležitou úlohu při prosazení tohoto rozhodnutí sehrála Bodil Aakre, která současně působila jako soudkyně a starostka Brønnøy. Vytvoření registru zahájilo rozvoj instituce, která byla v roce 1988 oddělena jako Brønnøysundregistrene (Harnang 2013, s. 21, 29–31).

Umístění celostátní instituce v malém městě vytvořilo paradoxní situaci. Brønnøysund zůstal prostorově vzdálený správnímu a kulturnímu centru země, jeho název se však zároveň stal známým v celém Norsku. Lidé zakládající podniky, nadace a organizace se s názvem města setkávají prostřednictvím státních registrů, aniž by je nutně osobně navštívili. Brønnøysund proto funguje zároveň jako geografická periferie a důležitý bod státní infrastruktury.

Tuto nejednoznačnost posiluje způsob, jakým je poloha města popisována. Brønnøysund je propagován jako „Kystbyen midt i Norge“ — „přímořské město uprostřed Norska“ (Brønnøy kommune 2021). „Střed“ zde označuje polohu přibližně v polovině délky norského pobřeží. Brønnøysund sice správně náleží ke kraji Nordland, ale vzhledem k poloze jižně od polárního kruhu zde nenastává v plném rozsahu jev *midnattssol*, půlnočního slunce: v létě se slunce stále na krátkou dobu skrývá pod obzorem (Hurtigruten b.d.). Městu tak chybí jeden z nejznámějších znaků kulturní představy o „Severu“.

Tato geografická neurčitost se vrací v názvu výstavy *Sør i Nord: Lars Laumann with His Friends*, kterou Laumann uspořádal v roce 2025. Spojení „Jihu“ a „Severu“ odkazuje jak k poloze Brønnøysundu uvnitř kraje Nordland, tak ke setkání místního prostředí s umělci a zkušenostmi přiváženými z jiných částí Norska a světa (Laumann 14.01.2026; *Sør i Nord* 2025). Název jednoznačně neurčuje, kde Jih končí a Sever začíná. Spíše využívá nejistotu polohy města jako východisko pro vytváření vztahů mezi různými měřítky a kulturními oběhy.

Brønnøysund lze tedy popsat jako místo nacházející se zároveň na okraji i uprostřed: vzdálené hlavním kulturním centrům, ale přítomné v celostátní infrastruktuře; náležející k Severu, ale ležící mimo jeho nejpevněji zakořeněnou představu; malé, a přesto známé díky instituci celostátního významu. Taková vícerozměrná ex-centričnost tvořila geografické pozadí Laumannova dospívání. Stejně důležitá pro formování jeho citlivosti však byla zkušenost vlastní odlišnosti uvnitř malé místní komunity, které je věnována následující podkapitola.

1.4. Ex-centričnost identity: zkušenost „jiného“ v malé komunitě

Geografická periferie nevyčerpává ex-centrické postavení Larse Laumanna. V rodném městě jeho pozici formovala rovněž queerová identita, která byla v podmínkách malé komunity spojena s omezeným přístupem k identifikačním vzorům a nutností pečlivě kontrolovat vlastní viditelnost. Laumann zdůrazňuje, že raný kontakt s queerovým prostředím svých tet v Trondheimu, který připadal na období krize AIDS, ovlivnil způsob, jakým začal vnímat vztah osobního života, politiky a obrazu (Laumann 10.01.2026).

Tři roky před jeho narozením, 21. dubna 1972, byla v Norsku zrušena trestnost sexuálních kontaktů mezi muži odstraněním § 213 z trestního zákoníku. Dekriminalizace však neukončila společenskou stigmatizaci. Činnost organizace Det Norske Forbundet av 1948, známé jako DNF-48, vedla v roce 1981 k zahrnutí homosexuálních osob pod ochranu stanovenou v § 135a a § 349a trestního zákoníku. Skandinávská politika LGBT+ se v tomto období rozvíjela postupně prostřednictvím činnosti organizací, lobbingu, expertních kampaní a mezinárodní spolupráce (Rafto 2025; Edelberg 2025, s. 319–320, 324–325). Právní změny však neodstraňovaly předsudky přítomné v každodenním životě, které byly zvláště citelné v malém městě, kde je anonymita omezená a informace snadno obíhají mezi rodinou, školou a sousedstvím.

Osmdesátá léta, která připadala na Laumannovo dětství a dospívání, byla zároveň obdobím šířící se epidemie HIV/AIDS a společenského strachu silně spojovaného s homosexuálními muži. Queerové sebepoznání se tedy odehrávalo v prostředí narativů o nemoci, smrti a odmítnutí. Přítomnost lidí nemocných a umírajících na AIDS v okolí jeho tet byla pro Laumanna bezprostřední součástí dospívání, nikoli pouze vzdáleným mediálním sdělením (Laumann 10.01.2026; Laumann 13.07.2026).

V malé komunitě důsledky odhalení často přesahují jednotlivé setkání, protože stejní lidé se účastní různých oblastí každodenního života. Otázka, komu lze důvěřovat a v jaké situaci lze mluvit otevřeně, se stává trvalou součástí sociálního fungování. Tuto situaci lze popsat pomocí koncepce řízení stigmatu Ervinga Goffmana. Osoba disponující vlastností, která může být v určitém prostředí považována za stigmatizující, kontroluje informace o sobě, předvídá reakce ostatních a rozhoduje o rozsahu odhalení vlastní identity (Goffman 1963, s. 41–42, 48–52).

Dostupné materiály neumožňují přesně určit, kdy Laumann poprvé rozpoznal svou sexuální orientaci. Z výpovědi Kjersti G. Andvig však vyplývá, že nejpozději v době studia v Kabelvågu se otevřeně identifikoval jako gay a svobodně sděloval svou orientaci v novém prostředí (Andvig 19.05.2026). Přestěhování na Lofoty tedy neznamenalo pouze zahájení uměleckého vzdělávání, ale také vstup do komunity, v níž mohl fungovat otevřeněji než v rodném městě.

Laumannova identitní ex-centričnost zahrnuje rovněž další zkušenosti nesouladu s normou. Umělec má poruchu rozpoznávání barev a diagnostikovanou dyslexii a v rozhovorech poukazoval rovněž na možnost dalších forem neuroatypičnosti. K využití těchto informací v této práci udělil písemný souhlas (Laumann 01.07.2026). Rozšiřují biografický popis jeho vztahu k normám vidění, čtení a komunikace. Nejsou však základem pro vysvětlování způsobu, jakým pracuje s barvou, montáží nebo nelineárním vyprávěním. Stanovení takových souvislostí by vyžadovalo samostatný výzkum a nemůže vycházet z pouhého porovnání diagnózy s vlastnostmi díla.

Opatrnost vyžaduje také spojování umělcových osobních zkušeností s jeho zájmem o osoby nacházející se mimo společenskou normu. V Laumannových filmech a instalacích se opakovaně objevují hrdinové, jejichž vztahy, touhy nebo způsoby života bývají považovány za podivné, nepohodlné nebo obtížně zařaditelné. Jeho biografie pomáhá rozpoznat osobní význam takových témat a znalost mechanismů skrývání, odhalování a společenského označování. Geneze konkrétních realizací však zahrnuje také spolupráci s protagonisty, existující materiály, institucionální kontext a rozhodnutí přijímaná během montáže.

Identitní ex-centričnost stavěla Laumanna mezi částečnou příslušnost a pocit nezapadání. V rodném městě jej mohla vést k opatrnosti při odhalování vlastní identity a k hledání prostředí poskytujících větší svobodu. Po přestěhování do Osla se zkušenost outsidera vrátila v nových podmínkách. Laumann ji již nespojoval pouze s queerovostí, ale také s mladým věkem, provinčním původem a přízvukem, který jej odlišoval od ostatních studentů Akademie (Laumann 10.01.2026; Laumann 12.01.2026). Jeho vztah ke společenské normě se tedy měnil v závislosti na místě a skupině, do níž se pokoušel vstoupit.

Popsané zkušenosti vedou k problému izolace. V Laumannově biografii má podobu geografické vzdálenosti, sociální nepřizpůsobivosti, fyzického oddělení i osobní volby. Její význam závisí na tom, kdo odstup vytváří a zda si nad ním jednotlivec zachovává kontrolu. Následující podkapitolu proto věnuji izolaci chápané současně jako omezení i jako možný prostor ochrany.

1.5. Izolace: mezi vězením a azylem

Slovo „izolace“ pochází z latiny — *insulatus* označovalo něco učiněného na způsob ostrova: odděleného, odloučeného a nepropojeného se zbytkem. Jacek Wasilewski (2021, s. 13) uvádí, že izolaci lze hodnotit pozitivně i negativně podle toho, zda vyplývá z autonomní volby, nebo z vnějšího donucení.

Autor rozlišuje čtyři archetypy izolace založené na vztahu mezi vůlí jednotlivce a charakterem skupiny. Jednotlivec izolovaný z donucení vytváří postavu vyhnance — poutníka, jehož cesta postrádá cíl. Izolace z vlastní vůle definuje archetyp poustevníka, který odmítá vnější vlivy. Skupina volící odloučení buduje pevnost, v níž jev „informační bubliny“ (*echo chamber*) podporuje konspirační myšlení. Skupina izolovaná z donucení pak odpovídá archetypu vězení. Tyto kategorie chápu jako analytické rámce umožňující zachytit různé odstíny izolace v Laumannových narativech — od fyzického uzavření po psychické stažení.

Je vhodné dodat, že pro vyloučenou osobu, například queerového člověka, zeď nejen odděluje od světa, ale někdy se rovněž stává štítem chránícím před agresí okolí. Tím se proměňuje pohled na izolaci z pejorativního, spojeného s trestem, na afirmativní, spojený s azylem. Pro dospívajícího člověka na Severu se malé město může stát formou vězení a nedostatek přijetí může vést k symbolickému vyhnanství. Laumann vzpomíná, že od počátku dospělého života se málokdy usadil na jednom místě déle než na půl roku. Klid nacházel v místech poznamenaných izolací, například v arabské čtvrti v Bruselu nebo v Betlémě obklopeném zdmi — tamní atmosféra odloučení mu paradoxně poskytovala pocit bezpečí a umožňovala mu tato místa nazývat domovem (Laumann 14.01.2026). Konečný návrat do rodného města a dočasná volba života v chatě (*hytte*) vzdálené od civilizace a dostupné pouze po vodě doplňují postavu poustevníka.

1.6. Rodina: mezi vysokým uměním a řemeslem

Hledání vlastního místa ve světě umění začalo u Larse Laumanna mnohem dříve než jeho formální umělecké vzdělávání — jeho prvotním referenčním rámcem a prostorem experimentování byla rodina. V uzavřeném, periferním prostředí Brønnøysundu sehrála klíčovou emancipační úlohu teta žijící v Trondheimu. Jako otevřeně lesbická žena ztělesňovala pro dospívajícího Laumanna možnost alternativního způsobu života. Kontakt s jejím queerovým prostředím, spojený s obtížnou zkušeností tehdejší krize epidemie AIDS, mu velmi brzy ukázal, že politika, vizualita a osobní život tvoří neoddělitelný celek (Laumann 10.01.2026). Cesty do Trondheimu mu neposkytly pouze naději na uskutečnění vlastní identity, ale byly také zřetelným signálem, že úplná emancipace bude v budoucnu vyžadovat opuštění rodného města.

Právě během návštěv u tety v Trondheimu na konci osmdesátých let se Laumann poprvé setkal v místním muzeu s dílem, které formovalo jeho definici profesionálního umění — s tvorbou Hannah Ryggen, žijící v letech 1894–1970 (Laumann 10.01.2026). Tato švédsko-norská umělkyně se proslavila monumentálními gobelíny tkanými na stavu, které nesly výrazné antifašistické poselství. Její díla pro něj byla hmatatelným důkazem, že umění může být hluboce politicky angažované a zároveň vyrůstat z techniky tradičně odsouvané do kategorie provinčního řemesla a ženské ruční práce. Ryggen, tvořící mimo hlavní centra a reagující přitom na globální krize, se pro něj stala ideálním předobrazem postoje, který později začal uskutečňovat sám. Představovala most mezi světem vysokého umění a místní řemeslnou tradicí.

Střet těchto dvou zdánlivě vzdálených oblastí — elitní kultury a řemesla — byl ostatně strukturálně přítomen již v samotné umělcově rodině a ztělesňovali jej dva jeho prarodiče: babička z otcovy strany a dědeček z matčiny strany. Laumann je označuje za „nedělní malíře“ a zdůrazňuje, že právě oni jako první rozpoznali jeho mimořádnou citlivost a aktivně podporovali jeho tvůrčí ambice (Laumann 10.01.2026). Přestože jej oba podporovali, představovali zcela odlišné kulturní směry.

Dědeček z matčiny strany (*Morfar*) inklinoval k „vysoké kultuře“. Navzdory svému dělnickému původu projevoval hluboký zájem o operu, šachy a klasické malířství (Laumann 12.01.2026). Plnil úlohu průvodce institucionálním světem a vozil dospívajícího Larse na cesty do Osla, Trondheimu nebo Německa, aby rozšiřoval jeho obzory. Dědečkův životopis ukazuje také zajímavý společenský vzestup: před druhou světovou válkou pracoval jako dělník v Trondheimu a během okupace byl aktivním členem odboje. Po válce mu jeho „čistý štít“ a absence vazeb na nacisty umožnily stát se ředitelem polytechnické části střední školy v Brønnøysundu, přestože jeho kvalifikace měla spíše technický než akademický charakter (Laumann 12.01.2026).

Na opačném pólu se nacházela babička z otcovy strany (*Farmor*), která ztělesňovala svět tradiční ruční práce a uměleckého řemesla. Jako samouk dokázala spojovat úctu k manuální práci s mimořádnou zvědavostí vůči světu a technologickým novinkám a účastnila se mimo jiné kurzů malířství. O její otevřenosti svědčí anekdota, kterou umělec vypráví: požádala patnáctiletého nebo šestnáctiletého Larse, aby jí vysvětlil, v čem spočívá abstraktní umění. Pouhá patnáctiminutová přednáška dospívajícího chlapce stačila, aby koncepci plně pochopila a okamžitě přijala — „Okay, yeah. Get it“ — což dokládalo její značnou intelektuální pružnost (Laumann 12.01.2026).

Spojení těchto dvou postojů — dědečka směřujícího ke světu velkých narativů a babičky zakořeněné v řemeslné tradici — vytvořilo v Laumannově rodině jedinečnou poznávací matrici. Rodina mu poskytla nástroje umožňující volně překračovat hranice mezi vysokým a nízkým uměním. Právě tyto rané zkušenosti mu později umožnily bez pocitu rozporu spojovat fascinace populární kulturou, velká politická témata a mimořádně precizní praktiky, například vytváření patchworkových objektů nebo pečlivou montáž *found footage*. Postupem času se to stalo jednou z jeho nejvýraznějších tvůrčích strategií.

1.7. Náhradní jazyk: apokalypsa a neexistující slova

Zajímavý pohled na raný Laumannův vizuální jazyk nabízí článek Kristiane Larssen (2016), publikovaný v magazínu „D2“ a věnovaný rané tvorbě pěti předních norských umělců. Autorka rekonstruuje okamžiky, v nichž zkušenost dyslexie a specifická geopolitická situace periferie kraje Nordland podporovaly rozvoj vlastního autonomního kódu vyjádření u mladého chlapce — dlouho před zahájením formálního uměleckého vzdělávání (Larssen 2016). Malý Lars používal kuličkové pero a linkovaný papír do značné míry jako náhradní médium, protože se kvůli obtížím se čtením a psaním učil tyto dovednosti se značným zpožděním (Larssen 2016). Kresba se pro něj stala základním nástrojem vytváření příběhů, tento proces však od počátku nesl znaky performativní činnosti. Umělec vzpomíná, že jeho dětské kresby nemohly vznikat o samotě; vyžadovaly přítomnost skutečného diváka, a každé kreslení proto doprovázelo svolávání členů domácnosti a hlasité vyprávění příběhu (Larssen 2016). V této dětské potřebě publika lze spatřovat zárodek pozdější zralé Laumannovy relační metody — tvorby umělce, jehož dílo často vzniká v kontaktu a spolupráci s druhým člověkem.

Slova zapisovaná do komiksových bublin kreslených postav byla záměrně zbavena sémantického významu (Larssen 2016). Laumann tento postup vysvětluje přímo: „Bylo jednodušší používat slova, která neexistovala. Protože potom neexistoval správný způsob, jak je napsat“ (cit. podle Larssen 2016). Tento intuitivní dětský odpor vůči systémovým pravidlům pravopisu a jazyka lze chápat jako významný prvek jeho pozdějšího ex-centrického postoje: chlapec marginalizovaný kvůli dyslexii vytvořil vlastní bezpečný mikrosystém jazyka mimo oficiální normu.

V ikonografické vrstvě Laumannovy dětské tvorby dominovaly mimořádně temné, katastrofické a apokalyptické obrazy (Larssen 2016). Na papír nutkavě kreslil záplavy, zemětřesení, letecké katastrofy a laviny (Larssen 2016). Tuto tendenci lze interpretovat jako projekci strachů období studené války, které byly na dalekém Severu spojeny se silným pocitem geopolitického ohrožení (Larssen 2016). Tuto vzpomínku doprovází znepokojivá otázka, kterou malý Lars položil své matce: „Může i u nás vypuknout atomová válka?“ (Larssen 2016). Periferní Brønnøysund, izolovaný od rozhodovacích center, se v dětské představivosti jevil jako prostor trvale ohrožený úplným zničením. Tato raná studenoválečná obrazotvornost katastrofy pomáhá pochopit, proč zralý Laumann tak důsledně staví své filmové narativy kolem konečných, traumatických témat vytlačovaných na okraj veřejné viditelnosti.

Atmosféra kolektivního strachu z mnohorozměrné apokalypsy, která doprovázela Laumannovo dospívání, byla umělecky zpracována v jeho realizaci prezentované na výstavě *Lorck Schive Kunstpris 2017*, kterou se budu zabývat v podkapitole 3.7.

1.8. Vzdělávání na Lofotech: nalezení vlastního kmene

Laumannovo vzdělávání na Lofotech představovalo klíčový formativní moment jeho rané umělecké biografie a přineslo do jeho života radikální změnu prostředí. Aby bylo možné tuto etapu plně pochopit, je třeba přiblížit geografická a institucionální specifika tohoto místa, která nemusejí být čtenáři neznalému norského prostředí samozřejmá. Umělcovo formální vzdělávání začalo v letech 1993–1995 na škole Nordland kunst- og filmfagskole, tedy Severonorské škole umění a filmu, která se nacházela v Kabelvågu (Laumann 10.01.2026) — malé historické rybářské osadě na souostroví Lofoty.

Z čistě geografického a logistického hlediska nepředstavovalo přestěhování z rodného Brønnøysundu do Kabelvågu pro tehdy osmnáctiletého člověka velký společenský vzestup ani útěk do metropole. Obě místa se nacházejí v severním Norsku, v kraji Nordland, a obě jsou hluboce zakořeněna v periferní krajině fjordů a v tradičním provinčním způsobu života. Na společensko-kulturní úrovni však tato změna měla revoluční charakter. Škola v Kabelvågu a komunita, která ji obklopovala, tehdy fungovaly jako určitý druh kreativního a inkluzivního ostrova — enkláva svobody pro mladé hledající lidi rozptýlené po drsném a často konzervativním severu země. Zahájení studia v roce 1993 znamenalo pro Laumanna překonání izolace a vstup do prostoru, který mu okamžitě nabídl plné přijetí a podporu vrstevníků (Andvig 19.05.2026).

Jak vzpomíná jeho dlouholetá spolupracovnice a přítelkyně Kjersti G. Andvig, která se s ním seznámila právě v tomto období, Laumann byl tehdy mimořádně sebevědomý mladý člověk — „velmi gay, hrdý a znalý všech cool věcí“ (Andvig 19.05.2026). Tato orientace na to, co bylo „cool“ a okrajové, však nevznikla ve vzduchoprázdnu, ale představovala kulturní kapitál, který umělec shromažďoval ještě před opuštěním rodného domu. Jednalo se o jev klíčový pro jeho pozdější tvůrčí metodu: dříve než Laumann vyrazil do světa, přicházel svět k němu prostřednictvím tisku. Již jako dospívající ve věku čtrnácti až šestnácti let vášnivě odebíral a studoval britské alternativní časopisy, jako byly „The Face“, „New Musical Express“, běžně označovaný jako „NME“, nebo „Dazed and Confused“ (Laumann 21.02.2026). V době před všeobecným

rozšířením internetu pro něj tyto časopisy představovaly okno do mezinárodních trendů, nezávislé hudby a západní módy. Z metodologického hlediska je důležité, že tato raná četba nejen esteticky připravila půdu pro jeho budoucí vzdělávání, ale především v něm vytvořila hluboký, téměř detektivní zájem o mechanismy populární kultury. Právě tato dospívající vášeň pro analýzu vizuálních a hudebních kódů, včetně fascinace Morrisseyem, se stala základem jeho pozdějších zralých uměleckých strategií. Z tohoto zdroje po letech vyrostly autorské videoeseje, jako je *Morrissey Foretelling the Death of Diana*, v nichž umělec pracuje s *found footage* a dekonstruuje mýty populární kultury (Laumann 21.02.2026).

Studentská komunita v Kabelvågu se stala ideálním prostředím pro takto formovanou citlivost. Mladí tvůrci fungovali v silně integrované skupině, často spolu bydleli a organizovali kreativní události a tematické večírky, například s motivem „plastu“ nebo „americké ženy v domácnosti z padesátých let“ (Andvig 19.05.2026). V tomto specifickém prostředí strávil Laumann dva roky — až do svých dvaceti let — a jak sám zdůrazňuje, právě zde poprvé nalezl svůj vlastní kmen (Laumann 10.01.2026).

Na tomto místě je vhodné upozornit na viditelný rozpor v Laumannově vlastní sebeprezentaci. Umělec má tendenci zlehčovat svou ranou tvorbu a naznačuje, že jeho první významné umělecké aktivity přišly až o mnoho let později. Výpověď Andvig tomu však důrazně odporuje. Podle ní bylo období na Lofotech pro Laumanna dobou intenzivní tvůrčí činnosti, během níž se nacházel na vrcholu svých vizuálních a technických experimentů (Andvig 19.05.2026). Umělec tehdy intenzivně zkoušel různá média a vytvářel řadu fotografických a grafických prací. Také zde uskutečnil rané prostorové realizace. Při přípravě přihlášky na další uměleckou školu vytvořil sochu, pro niž využil Andvig a zabalil ji do bublinkové fólie (Andvig 19.05.2026).

Lofoty se rovněž staly místem vzniku jednoho z nejdůležitějších vztahů v Laumannově profesním i soukromém životě — známosti s Kjersti G. Andvig. Laumann začal studovat na umělecké škole v Kabelvågu o rok dříve než ona. Andvig nastoupila rovnou do druhého ročníku a první rok přeskočila v důsledku reformy norského vzdělávacího systému známé jako Reform 94. Díky těmto systémovým změnám se nakonec ocitli v jedné třídě (Andvig 19.05.2026). Jejich blízký vztah však vznikl již před zahájením společného studia; specifika malého města způsobovala, že mladí tvůrci spolu trávili velmi mnoho času. V tomto období ještě nevytvářeli společné rovnocenné projekty a Andvig pro něj plnila roli umělecké „múzy“ (Andvig 19.05.2026).

Zkušenost svobody projevu a příslušnosti k podporující skupině v Kabelvågu definovala očekávání mladého tvůrce vůči světu umění. Představovala také výrazný kontrast vůči tomu, s čím se krátce nato setkal. Když se Laumann v roce 1995 přestěhoval do hlavního města, aby zahájil studium na prestižní Akademii výtvarných umění, Kunstakademiet, v Oslu, znovu se cítil jako odcizený outsider, který nedokáže najít své místo v prostředí, jež podle něj mentálně „uvízlo v osmdesátých letech“ (Laumann 10.01.2026).

1.9. Objev videoartu jako média

První hlubší setkání s videoartem a novými médii nezažil Lars Laumann v rámci školy, ale díky souhře okolností, v nichž hrála hlavní úlohu náhoda. Zlomovým okamžikem bylo léto roku 1994 — mezi prvním a druhým rokem studia v Kabelvågu. Právě tehdy přijela do Brønnøysundu, kde mladý Laumann trávil prázdniny, umělecká skupina z prestižního Nederlands Dans Theater. Lars se seznámil s jedním z jejích tanečníků (Laumann 12.01.2026). Tato nečekaná známost se pro tehdy devatenáctiletého Laumanna stala oknem do nové skutečnosti.

Vztah jej přivedl do Haagu, kde se setkal s nejnovějším uměním. Protože však šlo převážně o vztah na dálku, hlavními nositeli jejich komunikace se staly dopisy posílané poštou a autorské hudební kompilace — *mixtapes* (Laumann 12.01.2026). Z metodologického hlediska lze právě tuto intimní analogovou zkušenost — vytváření soudržného emocionálního sdělení z hotových cizích skladeb — chápat jako první intuitivní Laumannovo cvičení v montáži, které přímo předznamenává jeho pozdější práci s *found footage*. Během návštěv partnera v Nizozemsku získal umělec také přístup do prostředí starších a zkušených tanečníků z tamního divadelního okruhu. Ti jej uvedli do té doby neznámých oblastí současného umění a právě tam se během World Wide Video Festival poprvé setkal s digitálním uměním na nejvyšší úrovni (Laumann 10.01.2026).

Zvláštní dojem na něj udělala instalace *Handphone Table* Laurie Anderson. Zjištění, že zvuk a technologie mohou prostřednictvím kostního vedení přímo a fyzicky působit na tělo diváka, mu ukázalo, že současné umění disponuje mimořádně širokým souborem prostředků, který dalece překračuje možnosti malířského plátna nebo grafiky (Laumann 12.01.2026). Zkušenost získaná v Haagu se krátce nato ukázala jako mimořádně cenná: umožnila umělci silně zapůsobit na přijímací komisi a stát se jedním z nejmladších lidí přijatých v té době na Akademii výtvarných umění v Oslu (Laumann 12.01.2026).

K vlastnímu využití videa jako autorského tvůrčího nástroje se však Laumann dostal se značným zpožděním — jeho první samostatný film vznikl až v roce 2006, několik let po ukončení Akademie v Oslu (Laumann 10.01.2026). Volba videa nebyla motivována touhou stát se vizuálním umělcem jako takovým, ale snahou vyřešit problém vlastní identity. Laumann si uvědomil, že jeho srdce ve skutečnosti nepatří tradičním výtvarným disciplínám, ale třem zcela jiným oblastem: hudbě, literatuře a filmu (Laumann 10.01.2026). Videoesej, který chápe jako pokračování francouzské filmové tradice reprezentované Agnès Vardou a Chrisem Markerem, se ukázal jako jediné médium schopné spojit tyto tři fascinace v soudržný celek.

Doplněním této historie je symbolický návrat Laumannova umění k nizozemským zdrojům. World Wide Video Festival, který v něm probudil zájem o nová média, fungoval v letech 1982–2004 jako jedna z nejvýznamnějších událostí digitálního umění. Několik let po jeho ukončení prezentovala haagská instituce současného umění West Den Haag, která zkoumá vývoj videa a vědomě navazuje na dědictví původního festivalu, Laumannovu tvorbu hned dvakrát. Mladické setkání s ranými digitálními technologiemi tak v témže městě nalezlo své završení v profesionálním uznání zralého umělce.

1.10. Ironie jako jazyk umělce

Biografická perspektiva představená v úvodu a inspirovaná myšlením Zdzisława Najdera umožňuje chápat badatele jako „lexikografa“, který rekonstruuje umělcův slovník prostřednictvím rozpoznání kulturních zdrojů, jež měl k dispozici, a způsobů jejich spojování (Najder 1980, s. 5–6). V tvorbě Larse Laumanna je stejně důležitá jako jednotlivé odkazy také gramatika jejich kombinování. Opakujícím se mechanismem je ironie, která se vynořuje z napětí mezi obrazem a komentářem, dokumentem a narativem nebo vážností formy a nejistotou představovaného příběhu.

Linda Hutcheon chápe ironii jako interpretační událost odehrávající se mezi výpovědí, jejím kontextem a příjemcem. Ironický význam vzniká, když je smysl vyjádřený přímo doplněn smyslem naznačeným a příjemce v tomto posunu rozpozná určité hodnocení nebo postoj. Ironie zapojuje jak autorův záměr, tak interpretační aktivitu diváka. Její fungování zůstává náchylné k nedorozumění, protože odstup zamýšlený tvůrcem může být přehlédnut nebo naopak připsán výpovědi, která ironicky zamýšlena nebyla (Hutcheon 1994, s. 10–13, 36–37).

Rozpoznání ironie závisí rovněž na účasti v určitých diskurzivních komunitách. Hutcheon tento pojem používá pro skupiny sdílející zkušenosti, kontexty, znalosti a způsoby komunikace. Každý příjemce současně náleží k mnoha takovým komunitám, a stejná výpověď proto může být interpretována několika způsoby.

Generační, queerová nebo národní zkušenost či znalost určité oblasti populární kultury umožňuje rozpoznat odkazy, které pro jiného člověka zůstávají neviditelné. Tyto komunity vytvářejí podmínky umožňující ironii rozpoznat (Hutcheon 1994, s. 16–17, 85–91).

Tato koncepce odpovídá dříve popsané Laumannově ex-centrické pozici. Dospívání jako queerový člověk v malé komunitě bylo spojeno s nutností kontrolovat informace o sobě a předvídat reakce různých příjemců. Goffman popisuje podobný mechanismus jako řízení sociální viditelnosti vlastnosti, která může být v určitých podmínkách považována za stigmatizující (Goffman 1963, s. 41–52). Tato zkušenost představuje důležitý kontext Laumannova zájmu o nepřímou komunikaci, významy závislé na situaci a sdělení čitelná pouze pro část publika. Umožňuje rovněž lépe pochopit jeho zvláštní citlivost vůči nerovnému přístupu ke kódům a informacím.

Při popisu Laumannovy praxe je důležité rozlišovat ironický odstup od cynismu. Peter Sloterdijk označuje současný cynismus za „osvícené falešné vědomí“: subjekt rozpoznává rozpory systému, navzdory této znalosti se jej však nadále účastní a zachovává si distancovaný postoj (Sloterdijk 1987, s. 5–6). Uvědomění si problému může v takové situaci udržovat pasivitu a přesvědčení, že angažovanost je naivní nebo neúčinná.

Odstup přítomný v Laumannových dílech zůstává zřetelně spojen s emocionálním zaujetím. Umělec je citově připoután k protagonistům, obrazům a oblastem populární kultury, které podrobuje kritickému pozorování. Ironie mu umožňuje odkrývat rozpory používaných konvencí a zároveň zachovávat fascinaci, péči a odpovědnost vůči představovaným osobám. Kritický pohled proto nevede ke stažení ani k umístění tvůrce nad analyzovaný materiál.

Laumannova ironie často vzniká prostřednictvím převzetí existující konvence. Umělec využívá formát dokumentárního filmu, biografického vyprávění, televizní reportáže, konspirační teorie nebo populárně-naučného výkladu. Zachovává jejich rozpoznatelnou strukturu a tón a následně vnáší posuny měnící způsob chápání shromážděného materiálu. Taková metoda se blíží parodii popisované Hutcheon, která opakuje předchozí formu s kritickým odstupem. Převzatý jazyk si zachovává svou kulturní rozpoznatelnost, začíná však sloužit jinému účelu než v původním kontextu (Hutcheon 1985, s. 5–6; Hutcheon 1988, s. 11, 35).

Nejvýraznějším příkladem je videoesej *Morrissey Foretelling the Death of Diana* z roku 2006. Laumann v něm spojuje autentické fragmenty videoklipů, koncertů, televizních vystoupení a textů písní s informacemi týkajícími se smrti princezny Diany. Vážný tón komentáře uspořádává materiály podle logiky konspirační teorie, v níž opakování, podobnosti a náhodné shody začínají fungovat jako důkazy. Dokumentární charakter použitých obrazů dodává výkladu zdání důvěryhodnosti, přestože jejich montáž směřuje ke stále spekulativnější konstrukci.

Ironie filmu se rozvíjí postupně. Divák může zpočátku představovaný výklad přijmout jako skutečný pokus dokázat souvislost mezi Morrisseyho tvorbou a Dianinou smrtí. Následující spojení posilují pocit nadbytku a odhalují mechanismus produkování významu výběrem materiálu. Film si přitom zachovává stopy Laumannovy autentické fascinace Morrisseyem a fanouškovskými způsoby interpretace populární kultury. Montáž odhaluje mechanismy vytváření konspirační teorie a současně zachovává emocionální vztah umělce k jejímu materiálu. Právě v tom se ukazuje rozdíl mezi angažovanou ironií a cynickým odstupem.

Laumann označuje *Morrissey Foretelling the Death of Diana* za dílo, v němž ironie dosahuje mimořádného množství úrovní. Úplnější rozpoznání odkazů vyžaduje znalost britské populární kultury, Morrisseyho tvorby a queerových i generačních kódů přítomných v její recepci. Umělec zároveň upozorňuje, že ani příjemci se srovnatelnou zkušeností nemusejí zachytit všechny významy filmu (Laumann 21.02.2026). Každá diskurzivní komunita otevírá přístup k určité části díla. Jeden člověk rozpozná parodii konspirační teorie, jiný se soustředí na fanouškovskou erudici a další bude film číst především jako reflexi dokumentární autority obrazu.

Střídmý způsob vyprávění se objevuje rovněž v jiných Laumannových dílech, ne vždy však vyvolává ironický účinek. Ve filmu *Berlinmuren* z roku 2008, věnovaném Eije-Riittě Eklöf-Berliner-Mauer, a v díle *Shut Up Child, This Ain't Bingo* z roku 2009, jehož protagonistou je Carlton A. Turner, obrací absence jednoznačného hodnotícího komentáře pozornost k výpovědím a zkušenostem představovaných osob. Vypravěč divákovi nenapovídá, zda by měl reagovat údivem, soucitem, nedůvěrou nebo přijetím. Taková zdrženlivost omezuje sentimentalitu a povýšenost a zároveň ponechává příjemci odpovědnost za vlastní reakci.



Obr. 1.
Lars Laumann, *Morrissey Foretelling the Death of Diana*, 2006, filmový záběr.



Obr. 2.
Lars Laumann, *Morrissey Foretelling the Death of Diana*, 2006, filmový záběr.

O přítomnosti ironie nesvědčí samotná podivnost představovaného příběhu, emocionální odstup vypravěče ani kombinace nesourodých materiálů. Ironie vzniká ve vztazích mezi převzatou konvencí, naznačeným odstupem a hodnocením rozpoznávaným příjemcem. V Laumannových dílech je její ostří namířeno proti jazyku dokumentu, mediálním stereotypům, mechanismům konspiračních teorií a očekáváním publika. Protagonisté si zachovávají svou subjektivitu, zatímco divák je konfrontován s vlastními interpretačními návyky.

V *Berlinmuren* vyplývá potenciální ironické napětí z rozdílu mezi normativními očekáváními diváka a vážností, s níž film představuje vztah Eiji-Riitty k Berlínské zdi. Divák musí rozpoznat vlastní tendenci chápat její příběh jako kuriozitu. Podobný mechanismus funguje v *Shut Up Child, This Ain't Bingo*, kde emocionální zdrženlivost filmu komplikuje jednoduché způsoby reagování na příběh vězně odsouzeného k smrti. Cynická perspektiva by stavěla publikum nad protagonisty; Laumann naopak obrací pozornost k samotným způsobům dívání se a hodnocení.

Ironie tak spouští proces sebepoznání na straně publika. Divák může zjistit, že jeho prvotní reakce vycházela ze stereotypu, známé mediální konvence nebo potřeby rychle protagonistu zařadit. Laumann vytváří situaci, v níž musí příjemce znovu přezkoumat vlastní pozici, aniž by dostal jednoznačný návod ke správné interpretaci.

Ironie umožňuje Laumannovi používat jazyky hlavního proudu a zároveň odhalovat jejich omezení. Umělec přebírá rozpoznatelné dokumentární, biografické a mediální formáty a následně mění vztahy mezi jejich jednotlivými prvky. Ex-centrická perspektiva zde získává praktický rozměr: umožňuje účast v dominantních kulturních obězích při zachování obezřetnosti vůči jejich normám, hierarchiím a hotovým způsobům interpretace druhých lidí.

Tato podkapitola uzavírá popis formování Laumannova uměleckého postoje. Ironie spojuje jeho biografické zkušenosti, zájem o populární kulturu a pozdější práci s fotografií a nalezenými materiály. Nejčastěji se projevuje prostřednictvím montáže, která umisťuje známé obrazy a konvence do nových vztahů a současně obrací pozornost k tomu, jak je příjemce rozpoznává a hodnotí. Následující kapitoly ukážou, jak se tato metoda rozvíjela společně s Laumannovým vstupem do institucionálního uměleckého oběhu a v jeho zralé fotografické a filmové praxi.

2. Cesta k debutu

V této kapitole analyzuji proces vstupu Larse Laumanna do oficiálního institucionálního oběhu a jeho postupného vytváření samostatného tvůrčího jazyka. Po období raného formování a dospívání na periferii, popsaném v předchozí kapitole, se Laumann nejprve střetl s národním uměleckým centrem v Oslu a následně s mezinárodním prostředím umění a populární kultury v Londýně. Jeho pozice outsidera vstupem na Akademii nezanikla, ale získala novou podobu spojenou s nízkým věkem, provinčním původem, odlišnými zájmy a kritickým vztahem k hierarchiím norského uměleckého prostředí (Laumann 10.01.2026).

Výklad stavím na napětí mezi oficiálními uměleckými institucemi a způsoby budování tvůrčího prostředí zdola. Kapitolu zahajuji historií Høstutstillingen, která tvoří kontext Laumannova pozdějšího vstupu do norského institucionálního oběhu. Následně se zabývám jeho studiem v Oslu, pobytem v Londýně a působením v nezávislém prostoru Schaufenster. Účast na Høstutstillingen v roce 2005 a cena, kterou obdržel společně s Kjersti G. Andvig, představovaly Laumannův první významný institucionální úspěch, zatímco realizace *Morrissey Foretelling the Death of Diana* v roce 2006 byla jeho filmovým debutem a počátkem zralé samostatné umělecké praxe. Poslední část kapitoly popisuje vstup tohoto filmu a dalších děl do mezinárodního výstavního oběhu.

2.1. Institucionální kontext: Høstutstillingen jako barometr norského umění

Po nastínění postavení Norska vůči evropským kulturním centrům je třeba blíže prozkoumat institucionální podmínky fungování umění uvnitř samotné země. Zvláštní místo mezi nimi zaujímá Statens Kunstutstilling, běžně nazývaná Høstutstillingen — Podzimní výstava. Jde o každoroční skupinovou výstavu založenou na otevřené výzvě a výběru prováděném porotou složenou z umělců. Přihlásit se mohou lidé bez ohledu na umělecké vzdělání nebo členství v profesních organizacích. Tento model spojuje širokou přístupnost výzvy se silným postavením poroty, jejíž umělecká rozhodnutí není nutné zdůvodňovat a nelze se proti nim odvolat (Høstutstillingen b.d.-a).

První výstava byla zahájena v roce 1882 z iniciativy umělců usilujících o větší vliv na hodnocení a veřejnou prezentaci vlastní tvorby. Její organizátoři vycházeli z modelu pařížského Salonu, pozměnili jej však tím, že výběr svěřili samotným tvůrcům. V roce 1884 uzavřeli dohodu se státem, jehož každoroční dotace měla výstavě zajistit finanční stabilitu. Od té doby iniciativa fungovala jako Statens Kunstutstilling — Státní výstava umění — a současně si zachovala princip umělecké samosprávy (Høstutstillingen b.d.-a). Lystad navíc upozorňuje, že již první ročník využíval moderní výstavní infrastrukturu: možnost prohlížet si díla večer při umělém osvětlení představovala další atrakci a večerní vstupenky byly dražší než denní (Lystad 2003, s. 21–22).

Spojení státního financování s výběrem prováděným umělci vytvářelo od počátku charakteristické napětí. Výstava měla reprezentovat současné norské umění, tento obraz však pokaždé vznikal na základě rozhodnutí malé skupiny porotců. Otevřená výzva tedy neznamenala absenci hierarchie, ale ustanovovala specifický model jejího vyjednávání. V jednom prostoru se mohla setkávat díla debutantů a umělců s již vybudovaným postavením, což Lystad označuje za jeden z charakteristických rysů výstavy (Lystad 2003, s. 9). Veřejná muzea, galerie a sbírky zároveň využívaly Høstutstillingen jako zdroj každoročních akvizic, takže rozhodnutí poroty mohla ovlivňovat nejen momentální viditelnost tvůrců, ale také jejich zastoupení v institucionálních sbírkách (Lystad 2003, s. 13, 217).

Historie výstavy zároveň ukazuje, že porota složená z umělců automaticky nezaručuje rozpoznání nových tendencí. Výběrová řízení opakovaně provázely spory o kritéria kvality, odmítání děl a hranice toho, co lze považovat za současné umění. Napětí mezi zachováváním kontinuity a přijímáním nových forem se stalo trvalou součástí institucionální identity Høstutstillingen. Dobrým příkladem zůstává přijetí Munchova *Nemocného dítěte*, vystaveného v roce 1886. Obraz se setkal s nepochopením a posměchem části publika i uměleckého prostředí, přestože jej porota na výstavu přijala. Pozdější postavení díla ukazuje, že účast na oficiální výstavě neznamenala okamžité přijetí nového uměleckého jazyka (Lystad 2005, s. 5–6).

Schopnost výstavy zahrnovat další média se rozvíjela postupně. V roce 1971 na ní byla fotografie poprvé uznána za samostatnou uměleckou formu, a to prezentací děl Kåreho Kivijärviho. V roce 1978 byla vystavena videoinstalace Marianne Heske a v roce 1984 byl do programu poprvé zařazen performans. V devadesátých letech následovaly počítačová grafika, zvukové instalace, digitální animace a internetové umění. V roce 1995 se Høstutstillingen stala první norskou výstavou umění zpřístupněnou na internetu (Lystad 2005, s. 5–6; Høstutstillingen b.d.-b). Tato chronologie ukazuje, že výstava zaznamenávala proměny norského uměleckého pole, přestože nová média nebyla vždy přijímána bez odporu.

Od roku 1930 zůstává hlavním výstavním prostorem Høstutstillingen Kunstnernes Hus v Oslu. Stálé sídlo posílilo institucionální kontinuitu výstavy, její formát však nadále vychází z každoroční otevřené výzvy a proměnlivého složení poroty. V současnosti výstavu organizuje Norske Billedkunstnere a Den Nasjonale Jury tvoří šest umělců volených členy této organizace na dvouleté funkční období. Základním předpokladem zůstává prezentace nových děl a vytváření průřezového obrazu současného umění spojeného s Norskem (Høstutstillingen b.d.-a; Høstutstillingen b.d.-b).

Tento formát odůvodňuje chápání Høstutstillingen jako barometru stavu norského umění. Výstava neposkytuje neutrální ani úplný obraz celého prostředí, protože její podoba závisí na přihlášených dílech a rozhodnutích konkrétní poroty. Umožňuje však sledovat, jaká média, témata a postoje v daném okamžiku získávají institucionální viditelnost a jaká rozhodnutí vyvolávají spory mezi umělci, kritiky a veřejností. Její význam vyplývá ze spojení otevřené výzvy, profesionálního výběru, přítomnosti debutantů a zájmu muzeí a sběratelů.

V roce 2005, kdy Lars Laumann a Kjersti G. Andvig představili společnou instalaci *Det Samiske Flagget i neon*, tvořilo porotu šest umělců zastupujících různé oblasti tvorby. Ingrid Berven v předmluvě ke katalogu uvedla, že mezi tématy přítomnými v přihlášených dílech byly mimo jiné otázky menšin, jazyka, politiky a společnosti. Zdůraznila také, že samotný výběr probíhal za sporů mezi progresivními a konzervativními tendencemi (Berven 2005, s. 4). Účast Laumanna a Andvig je proto třeba posuzovat v rámci instituce, která tvůrcům na jedné straně zajišťovala přístup do centrálního prostoru norského uměleckého života a na druhé jejich dílo podrobovala hodnocení systému s dlouhou historií vnitřních konfliktů. Cena, kterou obdrželi, představovala důležitý moment Laumannova vstupu do širšího institucionálního oběhu, jemuž se podrobně věnuji v podkapitole 2.5.

2.2. Studium na Kunstakademiet: outsider mezi outsidery

Střet s Oslem se pro Laumanna ukázal být mnohem tvrdší než přestěhování na Lofoty. Zatímco v Kabelvågu okamžitě nalezl pocit sounáležitosti a přijetí, hlavní město jej přivítalo chladem instituce, která podle něj mentálně „uvízla v osmdesátých letech“ (Laumann 10.01.2026). V roce 1995, ve věku devatenácti let, zahájil Laumann studium na Norské státní akademii výtvarných umění (Statens kunstakademi) v Oslu — nejprestižnější škole tohoto druhu v zemi, kde přijímací řízení probíhalo v atmosféře, kterou umělec přirovnává ke „španělské inkvizici“ (Laumann 12.01.2026). Jak sám vzpomíná, nebyl přijat díky znalosti klasických dějin umění, ale proto, že místo vyjmenovávání kanonických jmen vyprávěl komisi o digitálním umění a nových médiích, s nimiž se setkal během návštěv Haagu — tedy o oblastech, o nichž podle jeho domněnky zkoušející mnoho nevěděli (Laumann 12.01.2026).

Přijetí na akademii však neznamenalo konec odcizení. Právě naopak — v novém prostředí se Laumann okamžitě ocitl v pozici outsidera, tentokrát však z úplně jiných důvodů než dříve. Byl o pět až šest let mladší než většina spolužáků, kteří před nástupem na akademii zpravidla absolvovali několikaleté vzdělávání na uměleckořemeslných školách. K věkovému rozdílu se přidával provinční původ a charakteristický přízvuk, které bylo v silně hierarchizovaném prostředí tehdejší oselské umělecké scény obtížné skrýt (Laumann 10.01.2026). Příznačná je anekdota, kterou umělec připomíná současně s pobavením i hořkostí: jeho oblíbený pedagog Mikkel McAlinden po několika letech přiznal, že si jej z tohoto období vůbec nepamatuje (Laumann 12.01.2026). Pocit neviditelnosti, který Laumanna provázel v rodném Brønnøysundu jako dospívajícího odlišujícího se od svých vrstevníků, se vrátil v nové podobě — tentokrát jako neviditelnost člověka z provincie v hlavním městě.

Na tomto místě je vhodné připomenout institucionální kontext, který část této dynamiky objasňuje. V polovině devadesátých let nabízela Kunstakademiet pouze tři studijní zaměření: malbu, sochařství a grafiku. Poslední z nich se sice začínalo vyvíjet směrem k moderním médiím, dokonce i sítotisk však mezi pedagogy vyvolával skepsi (Laumann 10.01.2026). V prostředí, které nebylo institucionálně připraveno na videoart a digitální umění, nebyly znalosti, jež si Laumann přivezl z Haagu, pouze nedoceňovány — zůstávaly přímo nerozpoznány.

Zlom nastával postupně a vycházel ze změny přijímací politiky samotné školy. Během Laumannova studia se akademie začala otevírat mladším uchazečům, což vedlo ke vzniku generace studentů s podobnými zájmy a citlivostí. Byli mezi nimi lidé, kteří se časem stali klíčovými osobnostmi norské umělecké scény a pro Laumanna blízkými spolupracovníky a přáteli. Patřily k nim mimo jiné Lina Viste Grønli, Helene Sommer, Marthe Thorshaug a Kjersti G. Andvig, která na školu nastoupila čtyři roky po něm (Laumann 10.01.2026). Sám umělec však přiznává, že jeho cesta akademií byla vším možným, jen ne přímou linií — četná přerušení, cesty a výměnný pobyt na Chelsea College of Art v Londýně způsobily, že studium, které mělo původně trvat tři roky, mu nakonec zabralo téměř osm let (Laumann 10.01.2026).

2.3. Londýn jako protilék na Oslo: Young British Artists a klubová kultura

Únik z konzervativního a třídně elitářského akademického prostředí v Oslu umožnil další intenzivní osobní vztah. Na samém počátku studia, na přelomu let 1995 a 1996, se Laumann seznámil s Benjaminem A. Husebym, s nímž jej po určitou dobu pojil romantický vztah a následně přátelství i profesní a umělecká spolupráce (Laumann 12.01.2026). Huseby pocházel z pestré subkultury *club kids* — jako dospívající působil jako DJ vystupující v dragu a do jeho tehdejšího společenského okruhu patřili lidé, kteří se postupem času stali vlivnými osobnostmi skandinávských médií a módy, například budoucí šéfredaktor magazínu „Acne" Thomas Persson (Laumann 12.01.2026).

Aby si vydělali na běžné výdaje, realizovali Laumann a Huseby společně módní fotografické série pro časopisy určené mladým lidem (Laumann 12.01.2026). Podstatné je, že Huseby se fotografické řemeslo učil do značné míry právě od Laumanna; pomohlo jim také, že měl Laumann volný přístup k temné komoře na Akademii. Pro Laumanna paradoxně zůstala fotografie v budoucnu médiem využívaným pouze příležitostně, zatímco Huseby na ní vybudoval mezinárodní kariéru módního fotografa a nakonec se stal návrhářem a zakladatelem prestižní značky GmbH.

Když byl Huseby přijat ke studiu na londýnské Chelsea College of Art, začal jej Laumann pravidelně navštěvovat. Krátce nato tam sám odjel na oficiální výměnný pobyt a nakonec strávil v britském hlavním městě přibližně rok (Laumann 10.01.2026; Laumann 12.01.2026).

Pobyt ve Velké Británii usnadňoval specifický ekonomický kontext poloviny devadesátých let. Jak Laumann vzpomíná, byly to „šťastné dny" — britská libra byla tehdy mimořádně slabá a norská koruna silná, takže si norští studenti mohli v britském hlavním městě dovolit poměrně pohodlný život (Laumann 12.01.2026).

Studium na Chelsea College of Art představovalo pro Laumanna naprostý protiklad akademie v Oslu. Londýnská škola pulzovala energií a nacházela se přímo v centru kulturní exploze spojené s fenoménem Young British Artists (YBA) (Laumann 10.01.2026; Laumann 12.01.2026). Výukový program byl pevně zakotven v realitě současného trhu s uměním — každý týden se zde konaly prezentace, při nichž mladí britští umělci, často již získávající status hvězd, představovali svou tvorbu studentům (Laumann 12.01.2026). Bezprostřední vliv na Laumanna měly rovněž jeho pedagožky, významné vizuální umělkyně Jane a Louise Wilsonovy a Ceal Floyer (Laumann 10.01.2026; Laumann 12.01.2026).

Největší hodnotou londýnské epizody se však ukázal fenomén, který později ovlivnil Laumannovu tvůrčí identitu: úplné setření hranic mezi vysokým uměním, hudbou a populární kulturou (Laumann 10.01.2026). Společenský život se odehrával v barech ve čtvrti Hoxton, kde studenti umění a vycházející hvězdy světa umění popíjeli bok po boku s ikonami britské hudební scény (Laumann 10.01.2026; Laumann 12.01.2026). Laumann vzpomíná, že ve stejném okruhu hospod bylo možné potkat Jarvise Cockera ze skupiny Pulp nebo Sarah Cracknell, zpěvačku Saint Etienne (Laumann 12.01.2026). Pro tehdejší hierarchii hodnot alternativní scény je příznačné, že Robbie Williams, který vlastnil bar za rohem, byl v prostředí Laumanna a Husebyho považován za „necool", protože pocházel z komerčního boybandu (Laumann 12.01.2026).

Tento specifický londýnský ekosystém, v němž nejzajímavější hudební skupiny vznikaly na uměleckých školách a vizuální kultura byla neoddělitelně propojena s klubovou scénou, byl pro Laumanna zjevením (Laumann 10.01.2026). Dokázal mu, že umění může být těsně spojeno s jeho největšími fascinacemi — hudbou, filmem a literaturou — a že jazyk populární kultury je plnohodnotným výrazovým prostředkem, mnohem vhodnějším k popisu současnosti než tradiční disciplíny, které od něj vyžadovala škola v Oslu (Laumann 10.01.2026).

2.4. Návrat do Osla: Schaufenster a alternativní scéna

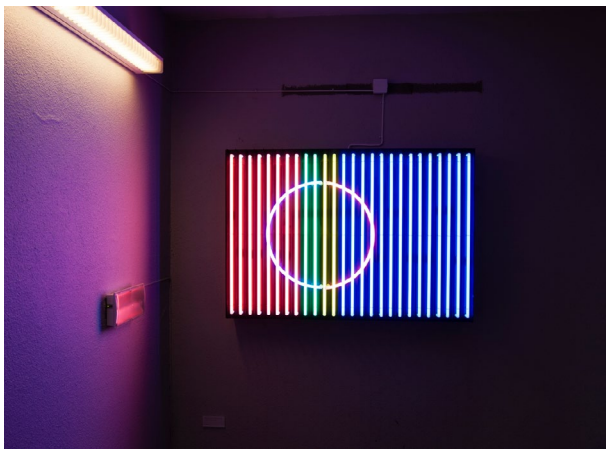
Po přibližně roce stráveném v londýnském kulturním tavicím kotli se Laumann vrátil do Osla, aby pokračoval ve vzdělávání na své alma mater. Situace, kterou na Akademii nalezl, se začínala pomalu, ale znatelně proměňovat. Ke konci jeho studia škola přestala přijímat výhradně starší uchazeče s mnohaletými zkušenostmi v oblasti řemesla a otevřela se mladším ročníkům. Laumann tak měl na Akademii poprvé známé, kteří sdíleli jeho zájmy, věk a odkazy k populární kultuře. V této nové vlně se objevili lidé, kteří se měli zanedlouho stát jeho nejbližšími spolupracovníky (Laumann 10.01.2026). Diplom získal na přelomu let 2001 a 2002 a formální vzdělávání završil programem *Mesterstudent* v roce 2003 (Laumann 10.01.2026). Stalo se tak krátce před přijetím boloňského systému rozdělujícího studium na bakalářský a magisterský stupeň v Norsku.

Přes pozitivní proměny uvnitř školy zůstával Laumann s celkovou atmosférou norské umělecké scény hluboce nespokojen. Unavený neustálými stížnostmi na nedostatek míst prezentujících hodnotné umění se rozhodl zaujmout aktivní postoj. Začal se řídit zásadou, že bude umění a umělce představovat takovým způsobem, jakým by je chtěl sám sledovat (Laumann 10.01.2026).

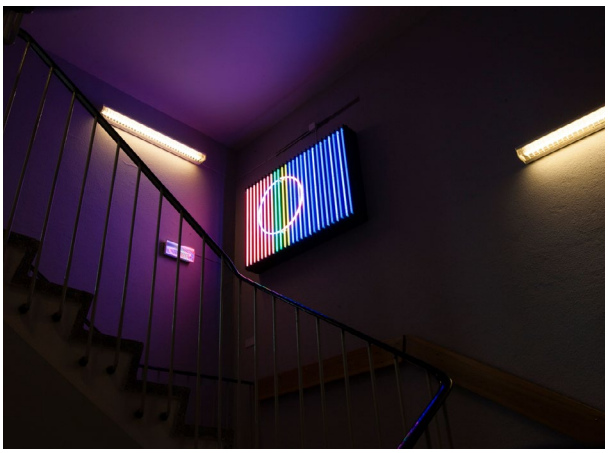
Přímým výsledkem tohoto přístupu se stal umělecký prostor Schaufenster, který Laumann založil a vedl společně s Cathrine Evelid přibližně v době své obhajoby a několik následujících let (Laumann 10.01.2026). Tato iniciativa, vzniklá jako protiváha hermetičnosti hlavního města, představovala výraznou alternativu k institucionalizovanému galerijnímu oběhu. Samotný název — znamenající v němčině výlohu či výkladní skříň — nebyl náhodný. Naznačoval formu otevřenou navenek, zaměřenou na bezprostřední, někdy přímo pouliční prezentaci, která odmítala model uzavřeného elitářského prostoru typu *white cube*. Tvůrci se vědomě vyhýbali označení tradiční galerie a dávali přednost pomíjivějším formátům a pořádání nekonvenčních „happeningů". Úspěch projektu se opíral o jasné rozdělení kompetencí: Evelid měla mimořádný talent pro vyhledávání neobvyklých míst, což výborně odpovídalo putovnímu, „výlohovému" charakteru projektu, zatímco Laumann převzal kurátorské a propagační povinnosti a budování sítě kontaktů (Laumann 10.01.2026).

Právě Schaufenster jako první v Oslu představilo tvorbu umělců, kteří později získali značné mezinárodní uznání — Idy Ekblad, Marthe Eknes nebo Laumannova partnera a spolupracovníka z londýnského období Benjamina A. Husebyho (Laumann 10.01.2026). Činnost tohoto prostoru se vyznačovala značnou neortodoxností a čerpala z estetiky klubové kultury. V době nejintenzivnějšího působení organizovali Laumann a Evelid raveové večírky v opuštěných hasičských zbrojnicích, sami vařili pivo a pořádali koncerty místních legend, mimo jiné skupiny Suno (Laumann 10.01.2026). Performativní rozměr těchto aktivit někdy doplňoval sám Laumann, který hrál DJ sety a jako ozvučovací zařízení využíval například automobil patřící norskému mistrovi v kategorii *car audio* (Laumann 10.01.2026).

Zapojení do organizování alternativní scény a budování komunity zdola však mělo svou cenu. Laumann přiznává, že tak silné soustředění na propagaci jiných tvůrců odsunulo jeho vlastní uměleckou praxi do pozadí. Jak sám uvádí, během prvních tří let po získání diplomu nevytvořil v podstatě žádné významné umělecké dílo, protože „nebyl součástí vlastního procesu" (Laumann 10.01.2026). Navzdory tomuto tvůrčímu útlumu představovalo období spoluvytváření Schaufenster klíčovou etapu formování jeho nezávislé identity založené na sítích vztahů ve světě umění a připravilo půdu pro autorské videoprojekty, které měly brzy následovat.



Obr. 3.
Kjersti G. Andvig a Lars Laumann,
The Sami Peoples Flag in Neon, 2005.
Foto: Michael Miller.



Obr. 4.
Kjersti G. Andvig a Lars Laumann,
The Sami Peoples Flag in Neon, 2005.
Foto: Michael Miller.

2.5. První širší uznání: cena Høstutstillingen 2005

První událostí, která Larsovi Laumannovi přinesla širší uznání na norské umělecké scéně, byla účast na každoroční Státní výstavě umění — Statens Kunstutstilling, běžně nazývané Høstutstillingen — představené již v podkapitole 2.1. V roce 2005 Laumann a Kjersti G. Andvig vystavili společnou instalaci *Det Samiske Flagget i neon* (*Sámská vlajka v neonu*), za kterou obdrželi cenu Høstutstillingsprisen (Laumann 10.01.2026).

Ročník 2005 proběhl po změně organizace výběru. Počet členů poroty byl snížen z osmnácti na šest a menší tým dostal za úkol vybrat díla zastupující různá média a umělecké postoje. Do prvního kola bylo přihlášeno 3 754 děl od 1 701 osob. Do dalšího kola postoupilo 166 umělců a nakonec bylo přijato 117 děl od 74 tvůrců. Laumann a Andvig byli v katalogu označeni za debutanty výstavy (Statens Kunstutstilling 2005, s. 196–197).

Instalace převáděla uspořádání a barvy sámské vlajky do neonových trubic. Podle katalogu měla rozměry 100 × 130 cm a byla popsána jako dílo existující v edici tří exemplářů. Laumann později vysvětlil, že byl vyroben pouze jeden objekt, zatímco zbývající dva exempláře si zachovaly status nevyužité možnosti v rámci edice (Laumann 30.06.2026).

Neon byl součástí rozsáhlejšího projektu *Casino Karasjok*. Jeho východiskem byl spekulativní návrh na zřízení kasina v Karasjoku, jednom z hlavních center politického a kulturního života Sámů v Norsku. Andvig spojuje vznik projektu s dřívějším, nerealizovaným záměrem rozvíjeným společně s profesionálním hráčem pokeru v Los Angeles. Tehdy se začala zajímat o kasina provozovaná komunitami původních obyvatel ve Spojených státech a o jejich možnost získávat příjmy částečně nezávislé na státních a federálních orgánech. Konzultace s lidmi působícími v oblasti sámských studií na Univerzitě v Tromsø zaměřily její pozornost k rozdílům mezi situací původních komunit ve Spojených státech a v Norsku (Andvig 19.05.2026).

Umělci tento model přenesli do Karasjoku jako spekulaci o ekonomickém sebeurčení. Projekt kladl otázky týkající se zdrojů příjmů, závislosti na státu a možných společenských nákladů větší ekonomické autonomie. Koncepce vzbudila zájem médií, setkala se však také se skeptickými reakcemi místních představitelů. Rannveig Persen ze Samisk Kunstnersenter zpochybňovala potřebu zřízení kasina. Tehdejší předseda Sámediggi — Sámského parlamentu — Sven-Roald Nystø vyjadřoval návrhu úctu jako uměleckému dílu, nebral jej však vážně jako řešení pro místní komunitu a upozorňoval na problém závislosti na hazardních hrách. Starosta Karasjoku Kjell H. Sæther zase stavěl proti neonovým světlům kasina přirozené světlo polární záře (Gabrielsen a Vold 2005).

Formální význam neonové vlajky vyplýval ze spojení dvou odlišných vizuálních řádů. Neon odkazoval k reklamě, noční zábavě, kasinům a komerční městské architektuře. Sámská vlajka fungovala jako znak společné identity a politické reprezentace. Její převedení do média spojeného s oběhem zboží vytvářelo napětí mezi ekonomickou emancipací, komercializací a kulturní reprezentací. Tato problematika odpovídala také kontextu výstavy: Ingrid Berven v předmluvě ke katalogu uvedla, že mezi tématy, jimž se účastníci ročníku 2005 věnovali, byly otázky menšin a jazyka (Berven 2005, s. 4; Andvig 19.05.2026).

Neon rovněž vstupoval do vztahu s historií samotné Høstutstillingen. První ročník Státní výstavy umění v roce 1882 proběhl v době zavádění elektrického osvětlení v Christianii — tehdejším Oslu. Možnost prohlížet si díla při umělém osvětlení představovala další atrakci a večerní vstupenky na tento první ročník byly dražší než denní (Lystad 2003, s. 21–22). V roce 2005 se umělé světlo vrátilo v odlišné funkci: sloužilo k představení sámského symbolu v médiu spojovaném s reklamou a zábavou.

Význam díla se proměňuje s rozvojem debaty o reprezentaci menšin a kulturní apropriaci. Kristiane Larssen a Hanna Stoltenberg se v článku z roku 2018 vrátily k dílu Laumanna a Andvig z roku 2005 a položily otázku, jak by mohlo být přijímáno v proměněném kontextu. V citované výpovědi Laumann předpokládal, že současná veřejnost by mohla reagovat jinak a realizaci by provázela diskuse o tom, zda umělci bez sámského původu získali společenský souhlas k použití sámské vlajky (Larssen a Stoltenberg 2018).

Laumann se v článku vymezoval proti označování změn v diskusi o umění za cenzuru. Upozorňoval, že současné podmínky rozhovoru o reprezentaci se liší od situace v roce 2005 a umělci musejí častěji zohledňovat otázky týkající se jejich vlastního postavení vůči zobrazované skupině (Larssen a Stoltenberg 2018).

Laumann se k této reflexi vrátil v rozhovoru, který jsem s ním vedl v lednu 2026, a zdůraznil změnu právní a společenské situace Sámů. Vysvětloval, že v současnosti by dílo pravděpodobně nevzniklo ve stejné podobě, protože se proměnila jak práva této komunity, tak veřejná diskuse o její reprezentaci. Neformuloval to jako prosté odmítnutí realizace z roku 2005. Spíše poukazoval na to, že dílo reagovalo na konkrétní politický kontext, který po dvou desetiletích nelze obnovit v nezměněné podobě (Laumann 14.01.2026).

Umělcovo stanovisko zůstává jednou z perspektiv této debaty. Analýza díla může zohledňovat jeho zájem o ekonomické sebeurčení Sámů, kritické reakce na koncepci kasina i otázku použití vlajky tvůrci stojícími mimo tuto komunitu. Dostupné materiály zachycují vyjádření několika místních představitelů k projektu *Casino Karasjok*, neumožňují však rekonstruovat širší spektrum názorů sámských příjemců na samotnou neonovou vlajku.

Cena Høstutstillingsprisen zvýšila viditelnost Laumanna a Andvig na norské umělecké scéně. Pro Laumanna byla tato událost signálem, že jeho dílo může nalézt příjemce také mimo prostředí vytvářené kolem Schaufenster. V následujícím roce se soustředil na samostatnou praxi a začal pracovat na videoeseji *Morrissey Foretelling the Death of Diana*.

2.6. Rozhodnutí „jít do toho naplno“

Cena na Høstutstillingen byla pro Laumanna signálem, že může důvěřovat své umělecké intuici, tento úspěch se však nestal okamžitým podnětem k zintenzivnění vlastní tvorby (Laumann 10.01.2026). Během následujícího roku zůstával umělec především hybatelem uměleckého prostředí. Zlom, k němuž došlo v roce 2006, měl spíše existenciální než strategický charakter — šlo o vědomé opuštění role zprostředkovatele cizích vizí ve prospěch budování vlastního autorského narativu (Laumann 10.01.2026).

Stejná zásada, která dříve řídila jeho kurátorskou činnost ve Schaufenster, se nyní stala základem jeho vlastní praxe: Laumann začal vytvářet umění, které sám postrádal. Uvědomil si, že jeho srdce nepatří tradičním disciplínám výtvarného umění, ale třem zcela odlišným oblastem: hudbě, literatuře a filmu (Laumann 10.01.2026). Po mnoho let tyto fascinace existovaly vedle jeho formálního vzdělání — jako soukromé obsese, nikoli jako tvůrčí materiál. Pro jeho ex-centrický postoj je příznačné, že využití videoeseje jako výsledného výrazového prostředku nevycházelo z akademické přípravy, ale z ryze pragmatické potřeby: Laumann svůj debutový film vytvořil především proto, aby se sám naučil editaci a střihu pohyblivého obrazu (Walleston 2010). Technologickým a estetickým impulzem pro něj tehdy byla internetová kultura konspiračních teorií — zejména amatérská struktura známého dokumentárního filmu *Loose Change*, věnovaného událostem 11. září a poskládaného z digitálních zbytků (Walleston 2010). Vizuální a rétorická útočnost tohoto materiálu Laumannovi ukázala, že pouze z cizích obrazů lze vytvářet sdělení s mimořádně silným emocionálním účinkem (Walleston 2010).

Zařazením videoeseje do francouzské tradice spojené s Agnès Vardou a Chrisem Markerem nalezl umělec formu schopnou propojit hudbu, literaturu a film do soudržného celku (Laumann 10.01.2026). Přijetí této tradice mu umožnilo vytvářet díla, která neusilují o status „objektivního dokumentu“, ale stávají se hluboce subjektivním záznamem procesu myšlení — esejistickou montáží, v níž je autor přítomen prostřednictvím vlastního výběru a způsobu rekontextualizace existujících materiálů (Laumann 10.01.2026). V roce 2006, tři roky po dokončení programu *Mesterstudent*, se Laumann rozhodl, že „nemůže dělat věci napůl“, a vytvořil svůj první plně autorský film — *Morrissey Foretelling the Death of Diana* (Laumann 10.01.2026; Walleston 2010). Rozhodnutí „jít do toho naplno“ nebylo gestem zaměřeným na tržní úspěch. Především představovalo pokus odpovědět na otázku vlastní identity — otázku, která umělce provázela od počátku jeho formativní cesty až k londýnskému výměnnému pobytu (Laumann 10.01.2026).

Tento přechod byl výrazem ex-centrického postoje: umělec nejen přijal perspektivu okraje, ale učinil z ní nástroj analýzy hlavního kulturního proudu, což se stalo základem všech jeho pozdějších děl (Laumann 10.01.2026). V tomto smyslu je Laumannův debut bodem, v němž se sbíhají všechny formativní motivy této části práce: geografická periferie, queerová identita, obsese populární kulturou a etická citlivost vůči vyloučení.

2.7. Mezinárodní kariéra v nástinu: od White Columns k Tate Modern

Lars Laumann vstoupil do mezinárodního uměleckého oběhu ve druhé polovině prvního desetiletí 21. století, především díky ohlasu filmu *Morrissey Foretelling the Death of Diana* z roku 2006. Umělec tento proces popisuje jako vývoj bez předem naplánované kariérní strategie. Zdůrazňuje, že se soustředil na tvorbu, zatímco kontakty s kurátory, galeriemi a sběrateli se objevovaly postupně prostřednictvím dalších prezentací a doporučení lidí, které jeho práce zaujala (Laumann 14.01.2026). Jde o jeho vlastní interpretaci průběhu kariéry, která současně poukazuje na význam profesních a osobních sítí ve fungování světa umění.

Po prezentaci *Morrissey Foretelling the Death of Diana* v Oslu ukázala Ida Ekblad film na nezávislém veletrhu umění v Milwaukee. Dílo přehrávané na notebooku upoutalo pozornost Matthewa Higgse, ředitele newyorského prostoru White Columns. Higgs pozval Laumanna k účasti na skupinových výstavách a následně v roce 2007 uspořádal jeho samostatnou výstavu. Zařadil jej také do programu EASTinternational v Norwichi. White Columns, instituce známá prezentováním umělců v raných fázích jejich kariéry, se stala jedním z prvních míst Laumannovy pravidelnější přítomnosti mimo Norsko (Potocka 2010; Laumann 14.01.2026).

Ve White Columns se Laumann seznámil s Maureen Paley, londýnskou galeristkou, která jej později začala zastupovat na mezinárodní scéně. Podle umělcova vyprávění převzala značnou část kontaktů se sběrateli a institucemi, aniž by jej nutila vytvářet díla přizpůsobená snadnému prodeji. Spolupráce zahrnovala výstavy v její galerii a zprostředkovávání kontaktů s dalšími institucemi. V roce 2009 bylo v galerii Maureen Paley představeno dílo *Shut Up Child, This Ain't Bingo*, film věnovaný Carltonovi A. Turnerovi, vězni odsouzenému k trestu smrti v Texasu (Potocka 2010; Laumann 14.01.2026).

Souběžně se rozvíjela spolupráce s Adamem Szymczykem. Laumann se v roce 2008 zúčastnil 5. berlínského bienále, jehož kurátory byli Szymczyk a Elena Filipovic, a představil na něm *Berlinmuren*. O rok později Szymczyk zařadil jeho díla do výstavy *Report on Probability* v Kunsthalle Basel. Obě prezentace patřily k důležitým Laumannovým evropským vystoupením v tomto období a zasazovaly jeho filmy do širšího kontextu postupů využívajících archivní materiály, pohyblivý obraz a subjektivní naraci (Potocka 2010).

V roce 2009 se Laumann ocitl mezi čtyřmi nominovanými na Statoil Art Award společně s Idou Ekblad, Mariusem Enghem a Anawanou Halobou. Nominovaní představili svá díla na výstavě v Kunstnerforbundet v Oslu a Laumann se následně stal laureátem ceny. Její hodnota činila 500 000 norských korun a organizátoři ji tehdy označovali za největší norské ocenění tohoto druhu určené mladým umělcům působícím v zemi a norským tvůrcům pracujícím v zahraničí. Nominaci doprovázel rozsáhlý katalog, v němž byl Laumannově praxi věnován esej Katherine Waugh (Statoil 2009, s. 8–10, 127–165, 178–179; Bunkier Sztuki 2010).

Cena měla finanční i institucionální význam. Poskytla laureátovi značnou ekonomickou podporu, zatímco výstava nominovaných a doprovodná publikace zvýšily viditelnost jeho tvorby v Norsku. Laumann ocenění získal v období, kdy svá díla představoval častěji v zahraničí než v nejvýznamnějších norských institucích.

V následujících letech se jeho díla objevovala mimo jiné v Jeu de Paume v Paříži, New Museum v New Yorku, na Liverpool Biennial a v programech Whitechapel Gallery. V roce 2012 byl film *Morrissey Foretelling the Death of Diana* představen v Tate Modern Project Space na výstavě *Objects in Mirror Are Closer Than They Appear*, připravené ve spolupráci s Contemporary Image Collective v Káhiře. Další prezentace potvrzovaly Laumannovu trvalou přítomnost v mezinárodním oběhu, který se nesoustředil kolem jediného centra, ale rozvíjel se prostřednictvím vztahů s kurátory, umělci, galeriemi a institucemi působícími v několika zemích (VI, VII 2022).

Tento proces změnil také podmínky Laumannova fungování jako umělce. Během krátké doby přešel od tvorby probíhající mimo hlavní výstavní oběh k pravidelné účasti na výstavách, cestování a spolupráci s galeriemi. Mezinárodní uznání umožnilo realizaci dalších filmů, zároveň však bylo spojeno s tlakem vyplývajícím z intenzivního pracovního tempa, institucionální přítomnosti a nutnosti udržovat rozsáhlou profesní síť. Důsledky tohoto období se vrátí v kapitole V, věnované postupnému stažení umělce a jeho pozdějšímu návratu na Sever.

ČÁST II:
FOTOGRAFIE V PRAXI LARSE LAUMANNA

3. Fotografie v praxi Larse Laumanna

Tato kapitola analyzuje fotografii v praxi Larse Laumanna prostřednictvím funkcí, které získává v konkrétních realizacích. Uspořádání podkapitol je tematické, nikoli chronologické. Východiskem jsou díla, v nichž fotografie funguje jako autonomní obraz nebo dokument určitého jednání. Následně se zabývám situacemi, kdy se stává matricí dalšího zpracování, prvkem koláže, součástí soukromého archivu, materiálem filmové montáže, vizuální reprezentací filmu nebo základem translace do textilu.

Nevycházím z předpokladu, že fotografie má v Laumannově tvorbě jediný stabilní status ani že její začlenění do filmu, instalace nebo textilního díla představuje přirozené doplnění statického obrazu. Tatáž fotografie může postupně plnit funkci soukromé památky, archivního materiálu, prvku montáže, katalogové reprodukce a fotosu reprezentujícího film. Její význam závisí na autorství, způsobu rámování a výběru, sousedství textu nebo hlasu, délce expozice, materiální podobě a prostoru prezentace.

Nezajímá mě tedy pouze to, co fotografie zobrazují, ale také to, co se s nimi děje při přechodu mezi dalšími kontexty a médii. Ve filmu získává statický obraz určitou délku sledování a místo v sekvenci. V koláži se jeho význam proměňuje vlivem sousedních obrazů a textu. V tapetě nebo textilu může být fotografie zploštěna, zjednodušena, opakována a znovu spojena s architekturou. V katalogu nebo časopise naopak jediný obraz začíná reprezentovat realizaci, jejíž časovou a zvukovou strukturu nelze přenést na stránku.

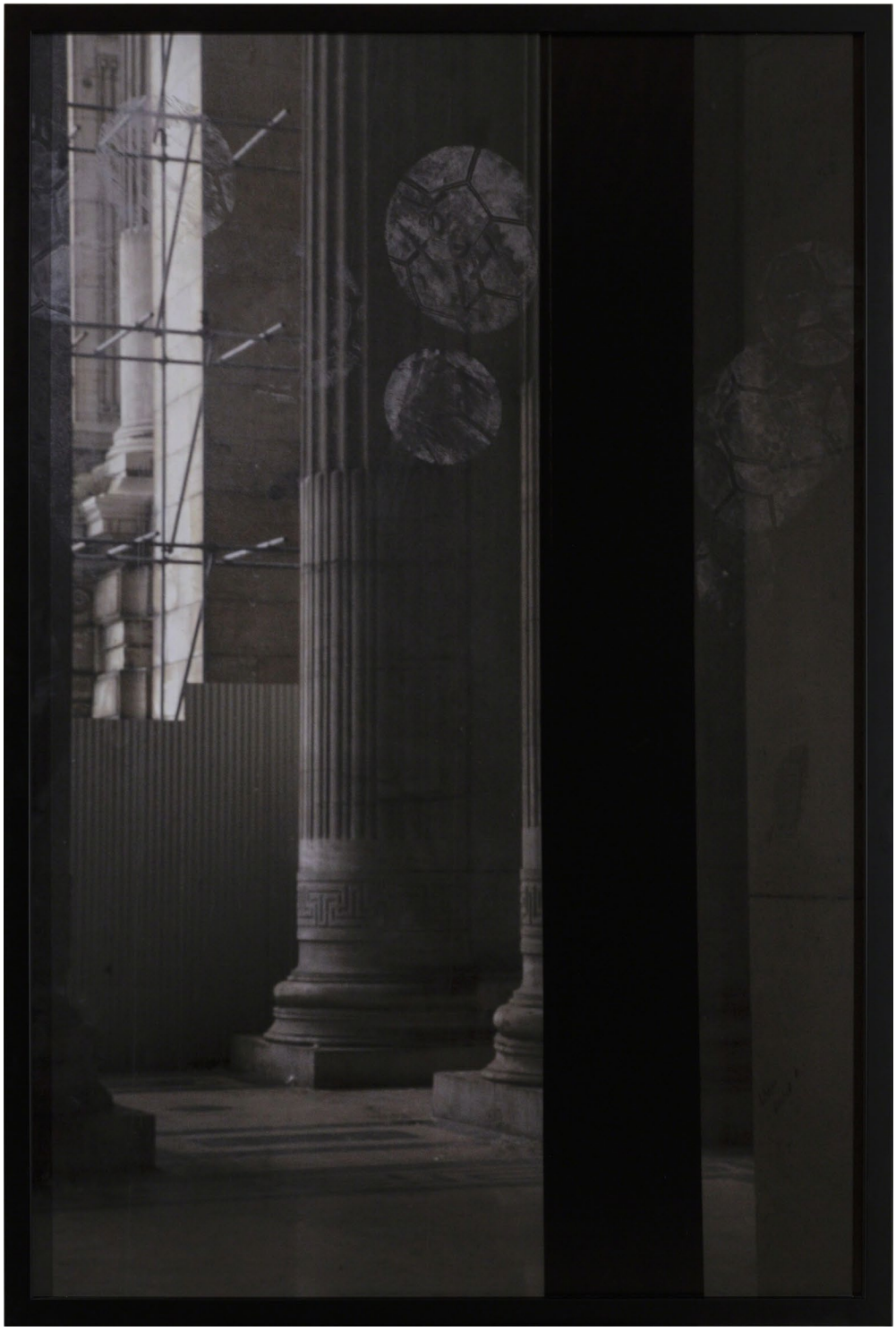
Poslední podkapitola rozšiřuje pojem patchworku za hranice textilní techniky a chápe jej jako model Laumannovy metody. Fotografie, texty, hlasy, dokumenty a předměty si zachovávají stopy vlastního původu a současně jsou začleňovány do nových uspořádání. Význam v nich není pouze nalézán ani zcela vnucován umělcem, ale vzniká během výběru, sestavování a materiálního zpracování fragmentů.

3.1. Fotografie jako autonomní médium

Přestože Lars Laumann během raného vzdělávání na Lofotech experimentoval s grafikou, sítotiskem a tradiční fotografickou temnou komorou (Andvig 19.05.2026) a během studia pořizoval módní fotografie, po filmovém debutu v roce 2006 zaujala v jeho praxi dominantní místo pohyblivá obrazová tvorba (Laumann 10.01.2026). Fotografie však z jeho tvorby nezmizela: vracela se jako archivní materiál, součást filmu, dokumentace určitého jednání nebo prvek instalace. Laumann ji naproti tomu poměrně zřídka prezentuje jako autonomní výstavní objekt. Na otázku po takovém případu uvedl *Dogyear* z roku 2014 — dílo, které si pamatuje jako fotografii vytvořenou, vystavenou a prodanou nezávisle na filmové realizaci (Laumann 25.06.2026). Tato fotografie proto zaujímá v jeho tvorbě zvláštní místo a umožňuje sledovat, jak umělec vytváří vztahy mezi obrazy a významy bez využití filmové montáže, narace a zvuku.

Dogyear je fotografie s vertikálním kompozičním uspořádáním a téměř monochromatickou tonalitou, v níž převládají odstíny šedé, hnědé a černé. Snímek byl pořízen z interiéru *Palais de Justice* (Justičního paláce v Bruselu) (Laumann 25.06.2026). Tmavý vertikální okenní profil rozděluje obrazové pole na dvě nestejné části a vyznačuje polohu fotoaparátu uvnitř budovy. Na povrchu skla jsou patrné kruhové stopy po nárazech míče. V některých lze rozpoznat uspořádání jeho mnohoúhelníkových dílů. Za sklem se nacházejí klasicistní kanelovaný sloup, fragment meandrového ornamentu, kovová konstrukce lešení a plot ze svisle profilovaného plechu, který uzavírá spodní část záběru.

Fotografie spojuje několik plánů, které nevytvářejí jednotný prostor. Stopy po míči se nacházejí přímo na skle, nejblíže fotoaparátu, zatímco architektura a lešení zůstávají za ním. Okenní profil nejen rozděluje kompozici, ale také připomíná existenci povrchu oddělujícího fotografa od prostoru viditelného v hloubce. Průhlednost skla zároveň způsobuje, že se nečistoty opticky překrývají se sloupem a konstrukcí lešení. Prvky náležející k různým vzdálenostem a materiálním řádům jsou tak spojeny v plochém poli fotografie.



Obr. 5. Lars Laumann, *Dogyear*, 2014. Archivní inkoustový tisk.

Nejdůležitějším předmětem obrazu není samotná událost, ale stopa, kterou po sobě zanechala. Fotografie nezobrazuje míč v pohybu ani osoby, které si v budově hrály. Zaznamenává pouze materiální výsledek dřívějšího jednání. Laumann vzpomínal, že během prvního roku svého pobytu v Bruselu si na jednom z oken Justičního paláce všiml otisku míče. Když se na stejné místo vrátil v následujícím roce, stopa se na skle stále nacházela. Umělec její vznik spojoval s tím, že děti využívaly rozsáhlé, částečně nepoužívané prostory budovy ke hře s míčem (Laumann 25.06.2026). Fotografie tedy uchovává výsledek jednání, které sama nezobrazuje. Lze zde hovořit o dvojím záznamu: znečištění skla dosvědčuje předchozí náraz, zatímco fotografie zachycuje jeho stopu přetrvávající v čase.

Trvalost otisku kontrastuje s charakterem události, která jej způsobila. Náraz míče byl okamžitý, ale jeho stopa přetrvala přinejmenším do Laumannovy další návštěvy. Lešení, které by mělo označovat dočasný stav opravy budovy, bylo v době pořízení fotografie již dlouhodobě spojeno s jejím vzhledem. V kompozici tak dochází k obrácení očekávaného vztahu mezi tím, co je trvalé, a tím, co je přechodné. Monumentální architektura je částečně zakryta konstrukcí určenou k opravám, zatímco výsledek každodenní hry se ukazuje jako překvapivě dlouhodobý.

Lešení přitom plní konkrétní vizuální funkci. Jeho tenké, protínající se linie se překrývají s pravidelnou formou klasicistního sloupu a komplikují jeho čitelnost. Spojení kamenné architektury, kovových trubek, plechového oplocení a znečištěného skla způsobuje, že reprezentativní charakter budovy není zobrazen jednoznačně. Fotografie ji zachycuje zevnitř, skrze povrch nesoucí stopy užívání, nikoli jako uspořádanou fasádu pozorovanou zvenčí.

V rozhovoru Laumann představoval Justiční palác jako stavbu, jejíž monumentalita mu připomínala dějiny belgické státní moci a koloniálního násilí. Jeho špatný stav a dlouholetou přítomnost lešení interpretoval jako obraz kondice někdejších koloniálních mocností a zároveň možné „porážky Evropy“ (Laumann 25.06.2026). Tento význam však nelze vyvodit pouze ze samotné fotografie. Obraz ukazuje konkrétní fragment architektury a stopy na skle, zatímco politický kontext se rozvíjí prostřednictvím znalosti místa a umělcova pozdějšího komentáře.

V samotném záběru zůstává patrné především napětí mezi monumentalitou architektury a každodenním charakterem zachycené stopy. Otisky míče neruší vážnost instituce ani ji jednoznačně neproměňují v prostor hry. Přítomnost stop dětské hry v monumentální budově však lze chápat jako symbolické narušení řádu reprezentovaného její architekturou. Hra neničí někdejší mocenské struktury, ale dočasně podřizuje jejich prostor jinému způsobu užívání: spontánnímu, neformálnímu a zbavenému institucionální vážnosti. Otisky míče zanechané na skle se stávají materiálním záznamem tohoto posunu.

Motiv hry jako jednání, které zavádí alternativní řád, se vrací v projektu *Redd Oktober*, realizovaném Laumannem společně s Kjersti G. Andvig v roce 2026. Během rozhovoru o vlastním třídním původu umělci házejí kostkami na stole pokrytém zeleným suknem a propojují autobiografické vyprávění s gestem odkazujícím k náhodě, riziku a hře. V obou dílech je činnost spojovaná se zábavou konfrontována s institucionálními, historickými nebo třídními strukturami. Neruší je, ale zavádí vůči nim odlišný řád jednání. Projektu *Redd Oktober* se podrobněji věnuji v podkapitole 5.5.

Přestože je *Dogyear* jedinou fotografií, využívá mechanismus, který se vrací v Laumannových filmových dílech: význam vzniká spojením prvků pocházejících z odlišných řádů. Ve filmech se tento vztah rozvíjí mezi po sobě následujícími obrazy, hlasem, textem a zvukem. V *Dogyear* je uzavřen do jediného záběru. Povrch skla, otisk míče, okenní profil, klasicistní sloup a lešení vytvářejí určitý druh vnitřní prostorové montáže. Autonomnost fotografie tedy nespočívá v izolaci jediného motivu, ale v soustředění mnoha vrstev času a prostoru do jednoho statického obrazu.

Dogyear zůstává zvláštním případem také vzhledem k volbě média. Laumann dnes fotografii jako samostatnou prezentační formu používá poměrně zřídka. V tomto díle se však statický obraz ukázal jako vhodný nástroj k propojení několika překrývajících se významů: materiální stopy nepřítomného jednání, monumentální architektury, dlouhodobého stavu rekonstrukce a neformálního využívání institucionálního prostoru. Fotografie zde neslouží pouze k dokumentování místa. Její záběr spojuje prvky náležející k různým řádům a umožňuje, aby mezi nimi zůstávalo napětí, aniž by jejich vztah uzavíral do jednoznačného narativu. Tento způsob vytváření významu prostřednictvím spojování obrazů, materiálů a kontextů bude nejúplněji rozebrán v podkapitole 3.8.



Obr. 6. Lars Laumann, *Bez názvu, 2017*. Fotografie dokumentující vznik díla *Wall Mural, Aida Refugee Camp*.

3.2. Fotografie jako dokumentační nástroj

Lars Laumann využívá fotografii také jako nástroj, který umožňuje uchovat efemérní jednání a jeho materiální výsledek. Příkladem je *Wall Mural, Aida Refugee Camp* z roku 2017, intervence provedená na betonové části izraelské separační bariéry v blízkosti uprchlického tábora Aida na severním okraji Betléma. Dokumentaci jednání tvoří dvě fotografie: první zachycuje Laumanna při malování nápisu, druhá ukazuje jeho dokončenou podobu (Laumann 14.01.2026).

Na první fotografii stojí umělec přímo u betonové zdi a nanáší na ni černou barvu válečkem připevněným k dlouhé tyči. Přítomnost lidské postavy umožňuje rozpoznat měřítko bariéry, jejíž vertikální segmenty zabírají téměř celé obrazové pole. Záběr nezahrnuje úplný nápis, a jeho obsah proto není okamžitě čitelný. Pozornost příjemce se soustřeďuje především na prováděnou činnost: na polohu Laumannova těla, vysunutý nástroj a černou stopu objevující se vysoko na betonovém povrchu.



Obr. 7. Lars Laumann, *Bez názvu*, 2017. Fotografie dokumentující dokončené dílo *Wall Mural, Aida Refugee Camp*.

Druhá fotografie byla pořízena z větší vzdálenosti a ukazuje dokončený nápis: **ELMGREEN DRAGSET**. Černá písmena se rozprostírají přes několik segmentů zdi, takže lze sledovat jak měřítko intervence, tak její vztah k okolí. V záběru se objevují také starší nápisy odkazující ke svobodě Palestiny, mimo jiné FRITT PALESTINA NÅ, FREE a LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ. Pravděpodobně je vytvořili lidé, kteří žili nebo se stejně jako Laumann nacházeli na palestinské straně zdi. Laumannův nápis tedy nefunguje na prázdném povrchu, ale stává se další vrstvou zdi, která již dříve sloužila jako místo veřejných výpovědí.

Nad betonovou bariérou je v pouštní krajině vidět návrší s hustou zástavbou prostoupenou zelení. Kontrast mezi zastavěným svahem a kamenitým prostorem v popředí prohlubuje vizuální dojem prostorového oddělení. Zeď proto nepředstavuje pouze pozadí jednání. Její výška, délka a poloha organizují fotografovaný prostor, rozdělují jeho jednotlivé plány a omezují možnost spatřit to, co se nachází na druhé straně.

Spojení obou fotografií vytváří zkrácený narativ jednání. První snímek zachycuje jeho provádění, druhý umožňuje přečíst výsledek a umisťuje jej do širšího prostorového kontextu. Dokumentace tedy nejen potvrzuje, že k intervenci došlo, ale také ji uspořádává podle vztahu „činnost–výsledek“. Fotografie přitom nejsou zcela průhledným záznamem. Volba okamžiku, vzdálenosti a rozsahu záběru rozhoduje o tom, zda příjemce sleduje tělo umělce při práci, obsah dokončeného nápisu, nebo prostor obklopující zeď.

Bezprostředním podnětem k intervenci byla výstava dánsko-norského dua Elmgreen & Dragset, která v té době probíhala v Tel Avivu. Laumann považoval rozhodnutí umělců zúčastnit se výstavy v kontextu izraelského útlaku Palestinců za eticky nepřijatelné. Zvláštní význam pro něj měla skutečnost, že duo o události neinformovalo ve své evropské komunikaci ani na sociálních sítích (Laumann 14.01.2026; *Sør i Nord* 2025). Laumann toto mlčení chápal jako pokus využít možnosti nabízené izraelskou institucí a současně se vyhnout veřejné odpovědnosti za přijaté rozhodnutí.

Napsáním jmen Elmgreen & Dragset na zeď u tábora Aida chtěl Laumann zviditelnit to, co vnímal jako etickou nedůslednost a institucionální oportunismus dua. Umístění jmen na zdi nemělo sloužit k jejich propagaci ani k označení autorství intervence. Umělec své gesto přirovnával k *nidstang* — staré severské formě veřejného protestu, zostuzení a zahanbení (Laumann 14.01.2026). Jména jsou tak přenesena z institucionální komunikace na povrch bariéry spojené se zkušeností palestinského obyvatelstva. Jejich význam tedy nevyplývá ze samotného znění, ale z místa, na němž byla napsána.

Fotografie dokončeného nápisu uchovává vztah mezi jmény umělců, povrchem zdi a okolním prostorem. Bez znalosti kontextu by nápis mohl být chápán jako podpis, reklama nebo informace o autorství. Teprve spojení fotografie s Laumannovou výpovědí takové porozumění obrací: jména neoznačují autory jednání, ale osoby, jejichž rozhodnutí umělec veřejně kritizuje. Fotografická dokumentace tento význam sama nevysvětluje, uchovává však materiální uspořádání, v němž jej lze rekonstruovat.

Intervence nebyla výsledkem Laumannovy krátké návštěvy regionu. Umělec v té době žil v Betlémě a zdůrazňoval svůj osobní vztah k místu i k palestinské otázce. Sám nástěnnou malbu popisoval jako jedno ze svých prvních děl, v nichž tak přímo vyjádřil své angažované stanovisko (Laumann 14.01.2026). Tento kontext umožňuje odlišit intervenci od gesta člověka, který situaci sleduje výhradně zvnějšku, ze samotných fotografií však není plně přístupný a musí být doplněn umělcovou výpovědí.

V témže týdnu odjel Laumann do Švédska na pohřeb Eiji-Riitty Eklöf-Berliner-Mauer, protagonistky filmu *Berlinmuren*. V jeho biografii se tak setkaly příběhy dvou zdí: Berlínské zdi, která byla objektem lásky Eiji-Riitty, a bariéry na Západním břehu, na níž provedl politickou intervenci (Laumann 14.01.2026). Tato souvislost rozšiřuje osobní kontext jednání, ale nejde o význam, který by bylo možné přímo vyčíst z dokumentace. Laumannovu relaci s Eijou-Riittou a úlohu jejího fotografického archivu podrobněji rozebírám v podkapitole 3.5.

Fotografie dokumentující vznik *Wall Mural, Aida Refugee Camp* nenahrazují samotné jednání a nepředávají celou síť okolností, které s ním souvisejí. Uchovávají však tři prvky, které by bez dokumentace zůstaly obtížně dostupné: přítomnost umělce u zdi, průběh prováděné činnosti a podobu dokončeného nápisu v jeho prostorovém okolí. Jejich dokumentační charakter proto není totožný s neutralitou. Rozdíl mezi jednotlivými okamžiky a záběry způsobuje, že společně vytvářejí základní narativ, jehož prostřednictvím může efemérní intervence fungovat i po svém skončení. V díle *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)*, analyzovaném v následující podkapitole, již pořízení fotografie neslouží pouze k uchování jednání, ale stává se prvním krokem dalšího zpracování zachyceného povrchu a přenesení jeho stop do nového prostoru.



Obr. 8.
Lars Laumann, *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)*, 2022.
Pohled do výstavy v InTheCloset, Oslo, 2022.



Obr. 9.
Lars Laumann, *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)*, 2022.
Pohled do výstavy v InTheCloset, Oslo, 2022.

3.3. Fotografie jako matrice paměti místa

V díle *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)* (2022) fotografie nekončí u dokumentační funkce. Zaznamenání existujícího povrchu se stává prvním krokem jeho další proměny: vybraný fragment stěny je vyčleněn z architektury, převeden do opakujícího se tapetového vzoru a přenesen do nového výstavního prostoru. Fotografie tak uchovává stopu místa, zároveň však umožňuje měnit její měřítko, rytmus a materiální podobu.

Dílo vzniklo po uzavření Saunahuset Hercules, gay sauny, která v Oslu fungovala od roku 1984 do roku 2022. „38 years“ v názvu označuje dobu jejího provozu a vnáší do díla časový rozměr. Oficiální text k výstavě představuje Hercules jako prostor svobody pro gay, bisexuální a zvídavé muže, v němž mohly být po téměř čtyři desetiletí naplňovány touhy a fantazie, které mimo něj podléhaly společenskému posuzování. Sauna byla uzavřena 28. února 2022, zatímco první Laumannova výstava v InTheCloset v Oslu byla zahájena 11. března téhož roku (InTheCloset 2022).

Po uzavření sauny Laumann procházel jejím interiérem s fotoaparátem a věnoval pozornost stopám zanechaným na stěnách. Zajímala jej především místa, kde se odlupovala barva a odhalovala další vrstvy starších nátěrů. V textu k výstavě byly tyto stopy interpretovány jako důsledek mnohokrát opakovaných pohybů těl v určitých místech interiéru a opětovného přemalovávání povrchu během dlouholetého provozu sauny. Byly přirovnány k archeologickým nalezištím uchovávajícím stopy anonymních setkání (InTheCloset 2022). Nejde o nezávisle ověřitelný popis vzniku každého poškození, nýbrž o kurátorskou interpretaci. Umožňuje však nahlížet na povrch stěny jako na určitý druh somatického archivu: nezáměrný záznam přítomnosti a opakovaných činností, které původně neměly být veřejně pozorovány.

Pořízení fotografie mění status těchto stop. Fotoaparát izoluje vybraný fragment povrchu od celého interiéru sauny a omezuje informace umožňující rozpoznat původní funkci prostoru. Materiální struktura stěny — její nerovnosti, praskliny, vrstvy a úbytky — je zploštěna do dvourozměrného obrazu. Fotografie nerekonstruuje místo ani historii jeho uživatelů. Uchovává fragment povrchu, který může od této chvíle fungovat nezávisle na architektuře, z níž byl převzat.

V hotovém díle je fotografický obraz symetricky opakován. Na žlutavě béžovém pozadí se objevují nepravidelné tmavé shluky odloupané barvy a světle fialová pole. Jednotlivé fragmenty vytvářejí opakující se modul, v němž jsou nahodilá poškození podřízena pravidelnému rytmu. Opakování oslabuje jejich čitelnost jako vad konkrétní stěny. Začínají připomínat ornament nebo vzor dekorativní textilie. Symetrie může rovněž evokovat obraz kaleidoskopu a vnášet napětí mezi estetickou pravidelností dokončené tapety a intimní historií povrchu, z něhož byla odvozena.

Během první prezentace v březnu 2022 byla tapeta umístěna na úzké, vysoké stěně malého prostoru InTheCloset v Oslu. Sahala téměř od podlahové lišty až k dekorativní štukatuře a vytvářela zřetelně vymezené vertikální pole. Malá vzdálenost, z níž bylo dílo možné pozorovat, ztěžovala obsáhnutí celého vzoru jediným pohledem. Divák střídavě vnímal jednotlivé stopy a širší rytmus jejich opakování. Světlý a uspořádaný interiér galerie atmosféru sauny nerekonstruoval, ale zřetelně odděloval tapetu od původního místa jejího vzniku. První prezentace trvala od 11. do 20. března 2022 (InTheCloset 2022).

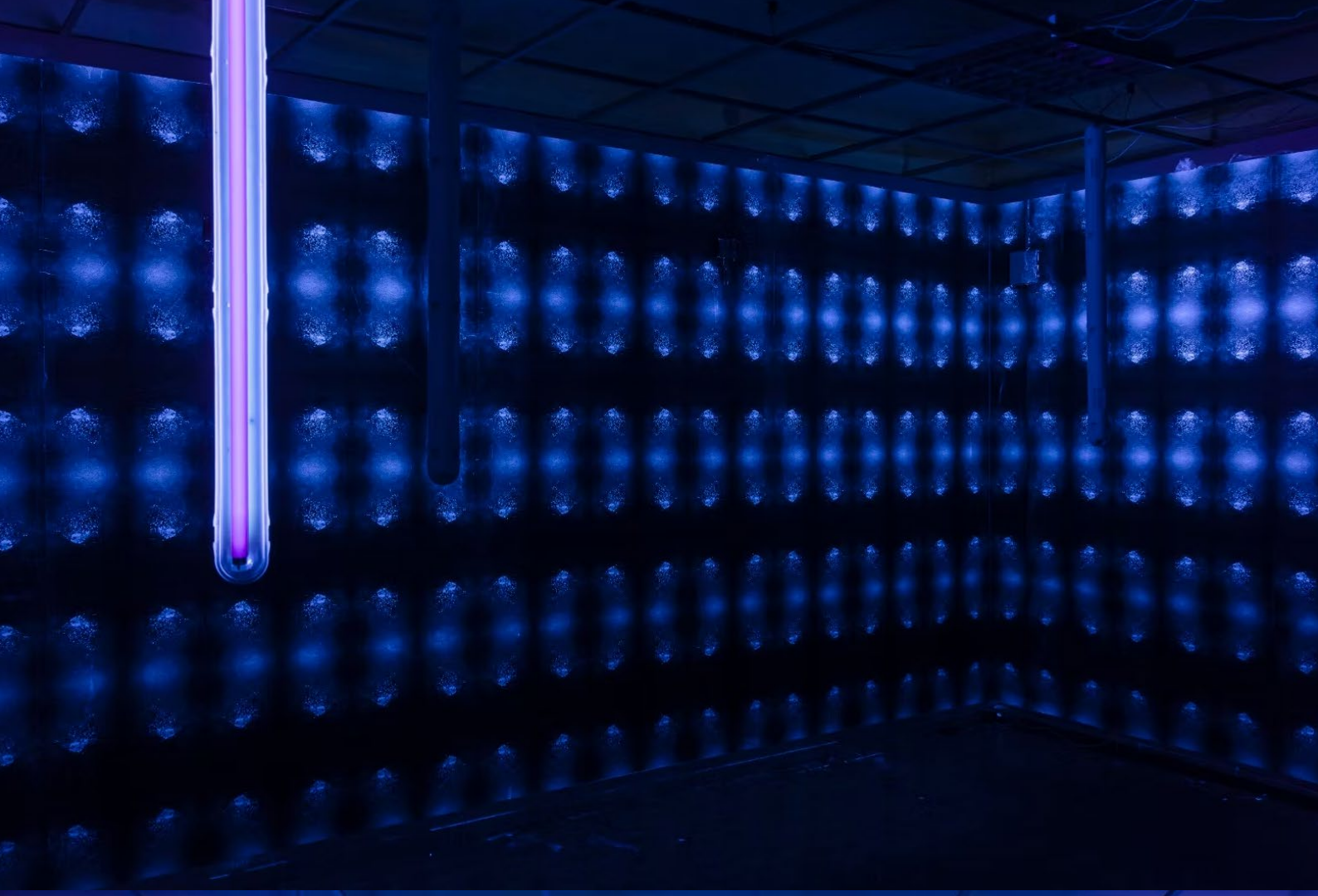
Další prezentace se uskutečnila od 3. do 26. října 2023 v novém prostoru InTheCloset ve Vilniusu. InTheCloset bylo založeno v Tromsø v roce 2020, na začátku roku 2022 se přesunulo do Osla a v roce 2023 byl otevřen jeho vilniuský prostor (InTheCloset b.d.). Nešlo tedy pouze o opětovné vystavení díla ve větší místnosti, ale o jeho přenesení do jiného města a odlišného architektonického kontextu.

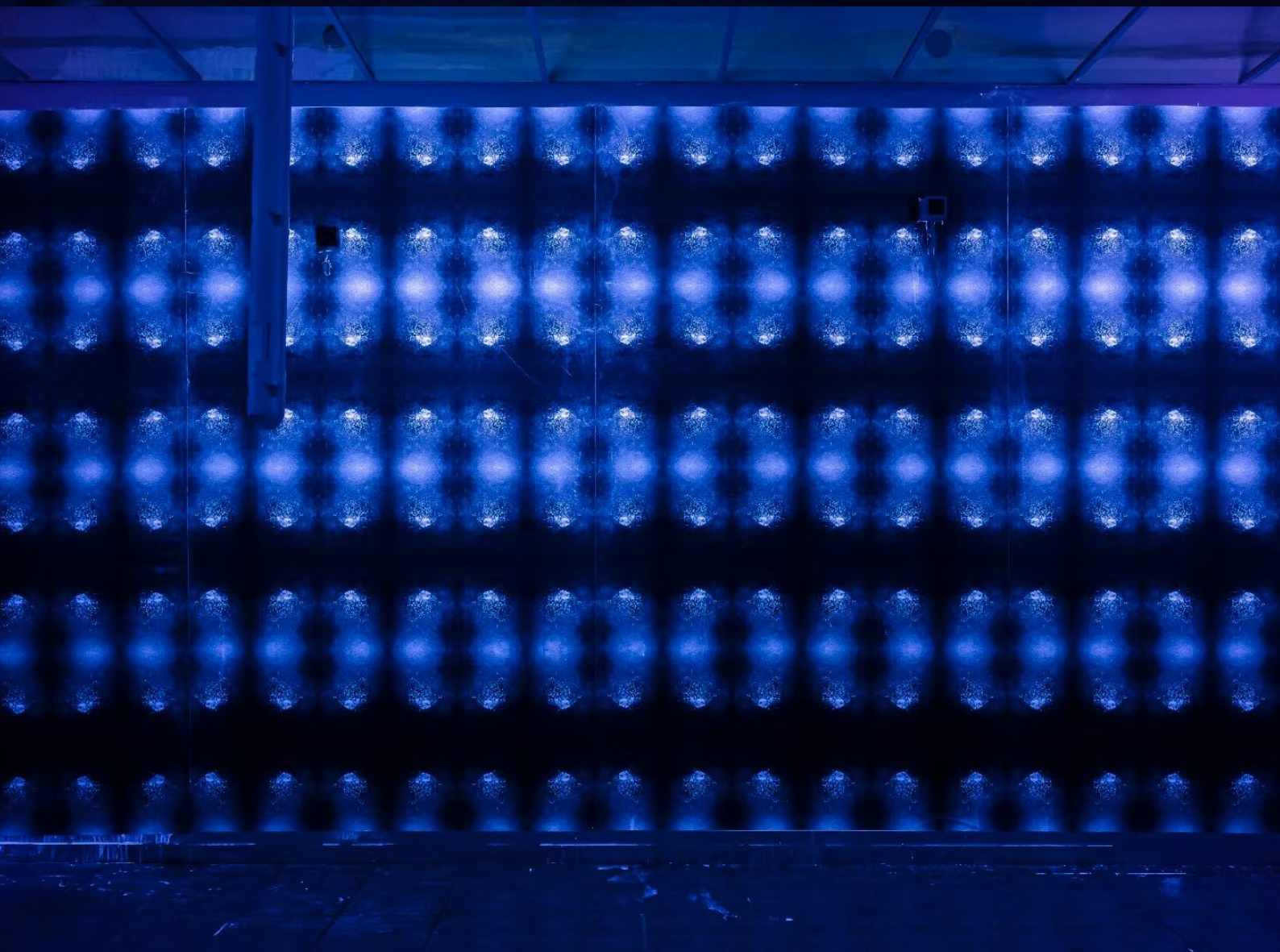
Ve Vilniusu pokrýval opakující se vzor několik stěn zatemněného interiéru a prostor byl osvětlen UV lampami. V ultrafialovém světle vystupovaly světlé shluky vzoru z tmavého pozadí, takže tapeta přestávala působit jako neutrální nástěnná krytina a proměňovala se v prostředí obklopující diváka. Osvětlení se stávalo další vrstvou díla: měnilo jeho barevnost, hierarchii viditelnosti jednotlivých fragmentů i způsob vnímání celého prostoru. Také text k výstavě zdůrazňoval, že UV světlo vnášelo do instalace další vrstvu, odhalovalo stopy četných setkání a propůjčovalo jim přízračnou viditelnost (InTheCloset 2023).

UV světlo aktivovalo dva částečně protikladné okruhy asociací. Způsob, jakým světlé stopy vystupovaly z tmavého povrchu, mohl na jedné straně připomínat známé obrazy kriminalistického ohledání, při němž speciální osvětlení odhaluje pozůstatky tělesné přítomnosti neviditelné v běžném světle. Prohlížení tapety tak získávalo charakter pátrání po materiálních důkazech anonymních činností zaznamenaných na jejím povrchu. Na druhé straně zatemnění, ultrafialové světlo a viditelné lampy vytvářely atmosféru nočního klubu. Tentýž postup tedy obracel pozornost jak k nepřítomným tělům, jejichž stopy měly být rozpoznány, tak k prostředí tělesné zkušenosti, setkávání a queerového nočního života.

Význam druhé podoby díla vycházel rovněž z dřívější funkce vilniuského prostoru. Podle textu k výstavě bylo toto místo dříve důležitým působištěm osob poskytujících sexuální služby, které pocházely z různých prostředí (InTheCloset 2023). Tato informace pochází z materiálu galerie a není výsledkem nezávisle zpracovaných dějin budovy. Umožňuje však zohlednit kontext, který organizátoři výstavy vědomě připomněli.

Tapeta přenášející stopy gay sauny tak vstupovala do vztahu s jiným prostorem poznamenaným dějinami sexuality a marginalizovaných forem práce.





Neznamenalo to rekonstrukci Hercules ani ztotožnění zkušeností uživatelů obou míst. Nová prezentace však konfrontovala paměť uzavřené sauny v Oslu s minulostí vilniuského prostoru připomínanou galerií. Dílo tak začalo fungovat jako prostředník mezi dvěma místy spojenými s odlišnými formami intimity, touhy, práce a společenské neviditelnosti.

Proces vzniku díla lze tedy popsat jako řadu přechodů mezi povrchy a místy: stěna sauny v Oslu je vyfotografována, fotografie je převedena do opakujícího se vzoru, následně vytištěna jako tapeta a umístěna nejprve ve výstavním prostoru v Oslu a později v novém interiéru ve Vilniusu. Fotografie odděluje stopu od jejího původního materiálního podkladu a umožňuje její rozmnožování, změnu měřítka a opětovné spojování s dalšími architekturami. Druhá prezentace ukazuje, že proces proměny nekončí vytištěním tapety. Význam téhož vzoru může být znovu změněn novým místem, jeho historií, měřítkem interiéru, zatemněním, osvětlením a způsobem rozmístění díla na stěnách.

Fotografie zde plní dvojí funkci. Na jedné straně zaznamenává fragment místa, které ztratilo svou dosavadní funkci, a umožňuje uchovat vizuální podobu jeho povrchu. Na druhé straně funguje jako matrice, díky níž lze stopu podřídit symetrii, opakování a změně měřítka a přenášet ji mezi různými městy a výstavními prostory. Není tedy výslednou podobou díla, ale prostřední etapou mezi stěnou sauny a dalšími architekturami. Její dokumentační funkce je podřízena dalšímu procesu translace mezi médii a místy, který zahrnuje tisk, světlo, architekturu a podmínky vnímání.

Proměna stopy v ornament neznamená věrné zachování paměti sauny Hercules. Rámování, zploštění, zvětšení a opakování nevyhnutelně mění vzhled zdrojového povrchu. Dílo nearchivuje celou saunu ani nezobrazuje konkrétní osoby a události. Vytváří spíše fragmentární a transformovanou paměť místa založenou na materiálním detailu. Anonymní činnosti zůstávají neviditelné, ale stopa, která je jim připisována, je vyvedena z uzavřeného prostoru a zpřístupněna veřejnému pohledu.

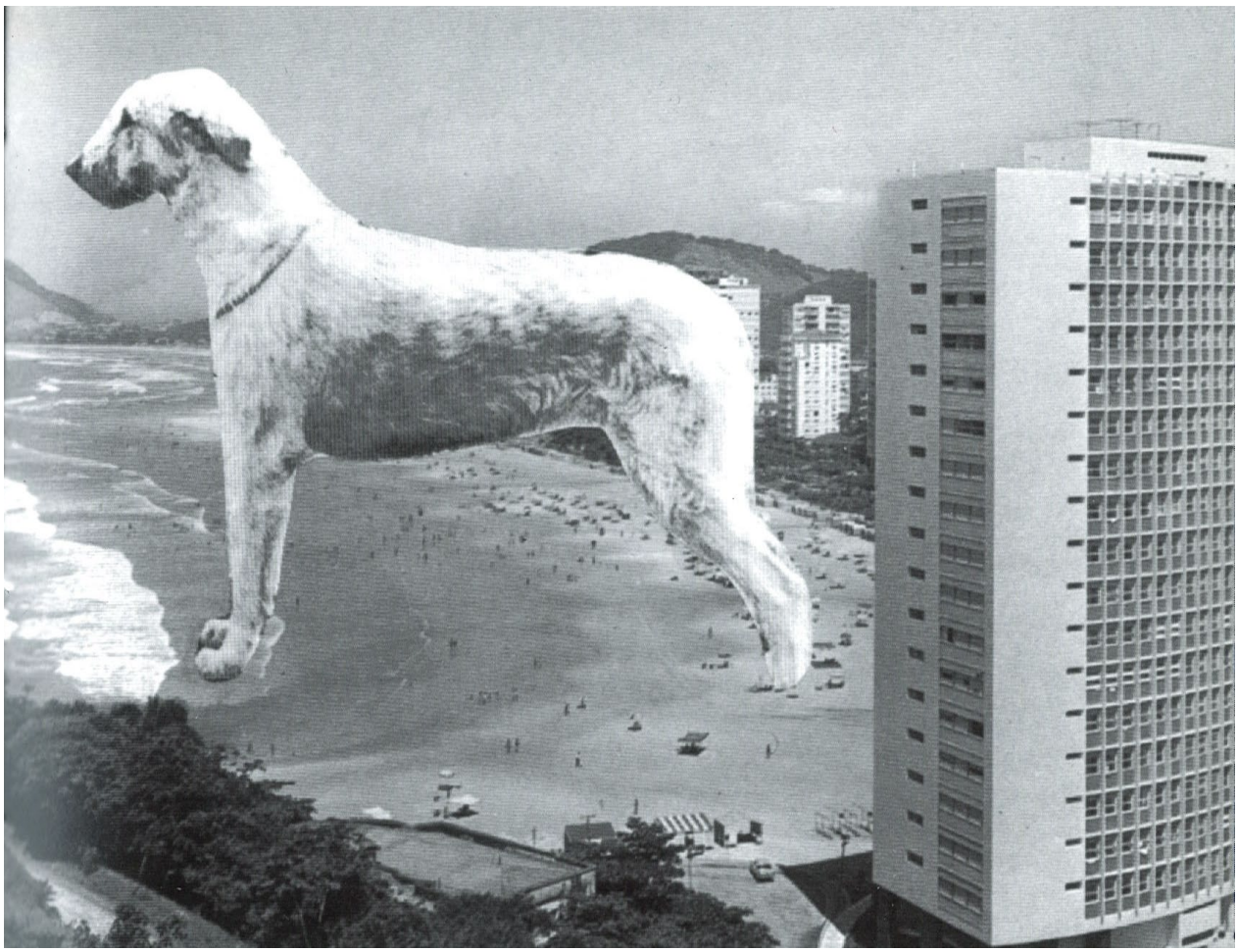
Přenesení paměti mimo její původní kontext vyžaduje proměnu: nelze ji uchovat v nezměněné podobě, protože se mění jak její materiální podklad, tak podmínky vnímání. Přeměnou fotografie na tapetu dodává Laumann této paměti rozměr spojený s funkcí nástěnné krytiny a znovu ji váže k architektuře. Na rozdíl od zarámované fotografie, která zůstává samostatným obrazem zavěšeným na stěně, je tapeta spojena s povrchem architektury a podílí se na uspořádání interiéru. Každá další prezentace však může znovu proměnit způsob, jakým dílo působí. V Oslu fungovalo jako vymezené pole ve světlé, malé místnosti. Ve Vilniusu obklopovalo diváka, spoluvytvářelo zatemněné prostředí osvětlené ultrafialovým světlem a vstupovalo do vztahu s minulostí nové lokality připomínanou galerií. Paměť místa tak nefunguje pouze jako zobrazení minulosti, ale také jako prvek proměňující další prostory, do nichž je přenášena.

V díle *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)* se tedy fotografie stává matricí paměti místa: vyčleňuje z něj fragment, uchovává jej a zároveň mu umožňuje získávat další podoby a vstupovat do nových kontextů. Napětí mezi nahodilým poškozením a pravidelným ornamentem, soukromou intimitou a veřejnou expozicí, stopou podrobovanou zkoumání a klubovou atmosférou i konkrétní stěnou a opakovatelným vzorem zůstává nevyřešeno. Přenesení díla z Osla do Vilniusu navíc ukazuje, že fotografická matrice může nejen uchovávat paměť původního prostoru, ale také vstupovat do vztahu s dějinami dalšího místa. Právě v těchto přechodech se odhaluje význam fotografie v Laumannově díle — jako nástroje, který nejen dokumentuje minulost, ale také umožňuje jejím stopám znovu vstupovat do vztahů s obrazem, materiálem, světlem, architekturou a místní pamětí.

V případě *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)* uchovává fotografie stopu místa prostřednictvím proměny vlastní materiální podoby, podmínek prezentace a prostorového kontextu. V následující podkapitole již Laumann nepracuje s fotografií, kterou sám pořídil, ale s nalezenými obrazy, jejichž význam posouvá prostřednictvím koláže, opakování a spojení s textem.

Obr. 10.
Lars Laumann, *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)*, 2022. Pohled do výstavy v InTheCloset, Vilnius, 2023. Foto: Andrej Vasilenko.

Obr. 11.
Lars Laumann, *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)*, 2022. Pohled do výstavy v InTheCloset, Vilnius, 2023. Foto: Andrej Vasilenko.



Obr. 12.
Lars Laumann, *They loved Science (and Science loved them)*, 2001. Fotografie publikovaná v knize *Jours longues et nuits lumineuses: fantasies and daydreams*.

3.4. Koláže ve vztahu k textu

Než byl cyklus koláží Larse Laumanna *They loved Science (and Science loved them)* představen ve výstavním kontextu, fungoval jako součást knihy *Jours longues et nuits lumineuses: fantasies and daydreams — Dlouhé dny a zářivé noci. Fantazie a sny* — z roku 2001. Již na obálce byla publikace označena jako *en antologi* — antologie — nešlo tedy o klasický výstavní katalog, ale o knižní prostor pro samostatné umělecké realizace. V úvodu byla charakterizována jako soubor příběhů vyrůstajících z víry ve „svůdnou sílu obrazu" a z potřeby vytvářet v umění vlastní světy. Pozvaní umělci pracovali s pojmy eskapismu, mýtů populární kultury, surrealismu a subjektivních romantických představ. Zvlášť důležité je, že kniha deklarovala zájem o propojení textu a obrazu a o různé způsoby vyprávění příběhů. Díla byla vytvořena speciálně pro tuto publikaci a samotná kniha byla koncipována jako autonomní *kunstrom* — umělecký prostor (*Jours longues et nuits lumineuses* 2001, s. 1).

Projekt později fungoval také ve výstavním kontextu. Bergen Kunsthall uvádí, že kniha *Jours longues et nuits lumineuses* byla představena v Oslo Kunsthall v listopadu 2001, zatímco výstava *Lange dager og lysende netter* proběhla v Bergen Kunsthall od 20. listopadu 2002 do 19. ledna 2003 (Bergen Kunsthall 2002). Pro tuto podkapitolu je důležité především to, že původním a nejlépe uchopitelným kontextem Laumannova cyklu zůstává kniha — médium, v němž je vztah mezi fotografickou koláží a textem přímo začleněn do rytmu čtení a prohlížení. V následující části proto analyzuji především knižní verzi cyklu.

Bezprostředně po úvodu knihu otevírá cyklus Laumannových černobílých fotografických koláží a obrazových sestav nazvaný *They loved Science (and Science loved them)* (*Jours longues et nuits lumineuses* 2001, s. 7). V některých dílech jsou vystřižená vyobrazení psů umístěna na krajinná, turistická nebo reklamní pozadí, která jim původně nepatřila. V jiných

případech umělcův zásah nespočívá ani tak ve zpracování jednotlivé fotografie jako spíše v umístění podobných obrazů vedle sebe, kde začínají fungovat jako typologie. Koláže a obrazové sestavy doprovázejí krátké, kvaziencyklopedické texty týkající se průzkumu vesmíru, dějin vědy, zvířat vysílaných mimo Zemi, astronautů, technologických chyb a nákladů na kosmický program. Již na prvních stranách se objevují informace o Lajce, Strelce a Bělce — psech zapsaných do dějin sovětského kosmického programu (*Jours longues et nuits lumineuses* 2001, s. 9–10).

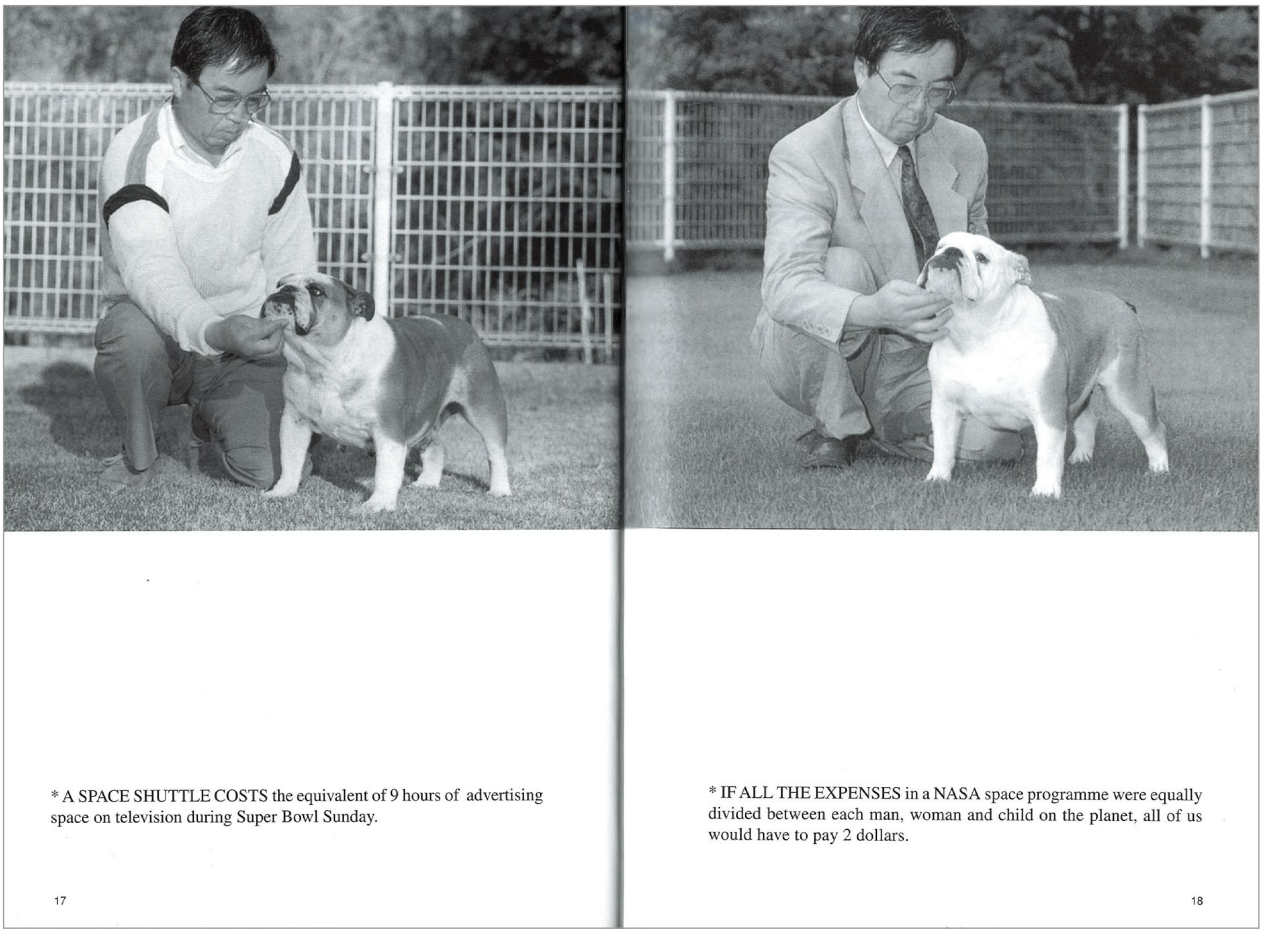
Ne všechny fotografie v tomto cyklu byly upraveny prostřednictvím kolážového zásahu do obrazu. Na některých stranách Laumann pracuje spíše opakováním a porovnáním. Na stranách 14 a 16 se objevují sestavy různých žen s různými psy, uspořádání těl je však téměř totožné: pes stojí na zadních nohách a svou výškou převyšuje majitelku. Na stranách 17 a 18 je podobnost ještě přesnější: pravděpodobně tentýž muž pózuje podobným způsobem se psem stejného plemene, zvíře má však jiné zbarvení a samotný majitel mění oblečení — jednou má svetr s rozepnutým límečkem košile, podruhé oblek a kravatu. Zvlášť zajímavé je také uspořádání dvou snímků na straně 18, které vypadají jako zrcadlové obrazy téže fotografie ženy pózující se psem. Neměnné uspořádání písmen na jejím tričku a ručně dopsaný text na fotografii, pravděpodobně jméno psa, však naznačují, že nejde o jednoduchý Laumannův zásah, ale o dvě samostatné fotografie publikované v časopise a pořízené v zrcadlovém uspořádání. Takové sestavy ukazují, že umělce nezajímá pouze jednotlivý obraz, ale také sériovost, opakovatelnost a typologický charakter užité fotografie (*Jours longues et nuits lumineuses* 2001, s. 14, 16–18).

Již samotný název cyklu *They loved Science (and Science loved them)* vnáší ironii. Věda je zde personifikována jako síla schopná lásky, tato „láska“ se však ukazuje jako ambivalentní. Texty hovoří o pokroku, úspěchu a technologických průlomech, současně však odkrývají násilí zapsané do těchto dějin. Text věnovaný Lajce připomíná, že byla v listopadu 1957 vyslána na palubě Sputniku 2 jako první živá bytost do vesmíru, ale bez možnosti návratu, a zemřela na oběžné dráze. Následující text popisuje Strelku a Bělku jako první živé tvory, kteří se vrátili z oběžné dráhy, a připomíná, že jedno ze Strelčiných štěňat bylo později darováno prezidentu Kennedymu (*Jours longues et nuits lumineuses* 2001, s. 9–10).

Právě zde je zvlášť zřetelné, že Laumann fotografii nepoužívá jako neutrální ilustraci. Snímky psů nejsou jednoduše „roztomilými“ obrazy zvířat. Nesou si vlastní produkční kontext: katalogový, chovatelský, výstavní a užitkový. Jde o obrazy zvířecích těl vystavených hodnocení, klasifikaci a lidskému pohledu. Čistokrevný pes není v takovém oběhu pouze společníkem, ale také nositelem prestiže, chovné hodnoty a estetického úspěchu majitele. Spojení psů s dějinami zvířat vysílaných do vesmíru proto není náhodné. V obou řádech je zvířecí tělo podřízeno lidské ambici: jednou jako tělo hodnocené a šlechtěné pro krásu, podruhé jako tělo obětované vědě, státní prestiži a technologickému vítězství.

Druhým důležitým prvkem jsou pozadí. Nefungují pouze jako dekorace koláže. Lze je číst jako obrazy pocházející z turistického, reklamního nebo krajinářského oběhu, a tedy jako nositele představ o dostupnosti světa, prázdninovém štěstí, mobilitě a ekonomickém úspěchu. Laumann si zároveň všímá, že takové obrazy často redukují skutečná místa na atraktivní kulisy. V rozhovoru vzpomínal, že pozadí mohla pocházet z materiálů propagujících středomořské destinace, a jako možný příklad uváděl pokusy prodávat frankistické Španělsko jako prázdninovou destinaci (Laumann 25.06.2026). Země, které mohou z perspektivy norského příjemce fungovat jako exotické nebo turistické cíle, mohou být z místní perspektivy poznamenány politickými konflikty, násilím dějin, koloniálním dědictvím nebo vnitřním společenským napětím. Pozadí se tak stává dalším typem nalezené fotografie: obrazem, který je již předem zatížen ideologií, ekonomikou a politikou reprezentace.

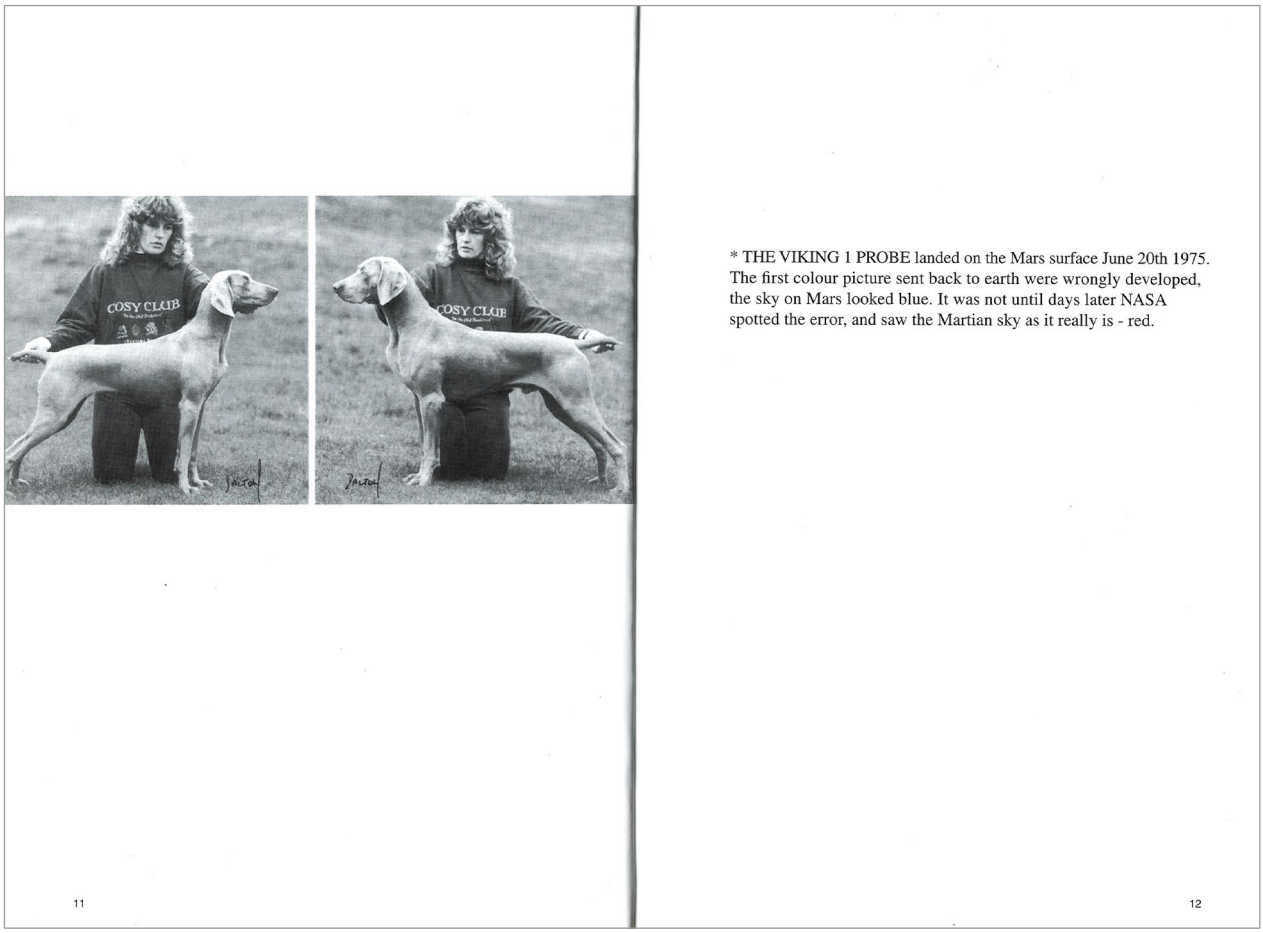
Cyklus vznikl ještě během Laumannova studia. Umělec vzpomínal, že tehdy vytvářel papírové koláže z materiálů vystřihovaných z časopisů, katalogů a dalších užitkových tiskovin. V rozhovoru také zdůrazňoval rozdíl mezi tehdejším fyzickým vyhledáváním reprodukcí a dnešním téměř neomezeným přístupem k digitálním obrazům. Snímky psů pocházely — jak si vybavoval — z časopisů věnovaných výstavám psů, v nichž existovala obrovská, téměř nadbytečná produkce podobných vyobrazení. Důležité je, že Laumann dnes tento cyklus nepopisuje jako zcela naplánovaný konceptuální projekt. Říkal spíše, že neměl jediný nadřazený plán ani jasnou teorii zdůvodňující spojení těchto prvků, ale samotné spojení „fungovalo“ (Laumann 25.06.2026). Toto prohlášení je podstatné, protože ukazuje, že Laumann nemusel všechny významy cyklu navrhnout předem. Část z nich se vynořila až během tvůrčího procesu.



Obr. 13.
Lars Laumann, *They loved Science (and Science loved them)*, 2001. Dvojstrana z publikace *Jours longues et nuits lumineuses: fantasies and daydreams*, s. 17–18.

Právě text mění status koláží. Bez doprovodných textů by mohly působit jako absurdní, surrealistická spojení psů a krajin. Krátké informace o průzkumu vesmíru však zavádějí druhý rejstřík: chladný, kvaziencyklopedický a historický. Text obraz jednoduše nevysvětluje, ale posouvá jeho význam. Odhaluje, že se za fantazií modernity skrývají násilí, náklady a instrumentalizace těl. Lajka, Strelka a Bělka v těchto textech nejsou sentimentálními hrdinkami, ale prvky dějin technologického pokroku. Také pozdější informace o Robertu Lawrencovi, prvním Afroameričanovi vybraném do astronautického programu, a Ronaldu McNairovi, druhém Afroameričanovi, který uskutečnil orbitální let a později zahynul při katastrofě raketoplánu Challenger, přesouvají pozornost od psů k lidským tělům zapsaným do dějin vesmíru, rasy, reprezentace a katastrofy (*Jours longues et nuits lumineuses* 2001, s. 13, 15).

V cyklu se objevuje také téma fotografického obrazu jako výsledku technického zpracování a kulturní konstrukce viditelnosti. Jeden z textů informuje o přistání sondy Viking 1 na Marsu. První barevná fotografie odeslaná na Zemi byla chybně vyvolána: marťanské nebe vypadalo modře a teprve po několika dnech NASA chybu rozpoznala a začala je zobrazovat jako červené (*Jours longues et nuits lumineuses* 2001, s. 11–12). Tento fragment je zvlášť zajímavý v kontextu Laumannovy biografie. Umělec má poruchu rozpoznávání barev, barvy však pro něj mohou fungovat jako slova, kulturní kódy a symboly. Země je „modrá“, Mars je „červený“, i když barva pro něj nemusí představovat samozřejmou vizuální zkušenost. O to silněji působí skutečnost, že koláže jsou v knize černobílé. Barva se neobjevuje v samotném obrazu, ale v textu, vědění a představivosti. Text tedy aktivuje něco, co fotografie v této konkrétní podobě nezobrazuje.



Obr. 14.
Lars Laumann, *They loved Science (and Science loved them)*, 2001. Dvojstrana z publikace *Jours longues et nuits lumineuses: fantasies and daydreams*, s. 11–12.

Další rovina cyklu souvisí s ekonomikou. Laumann do něj začleňuje texty týkající se nákladů kosmického programu: cena raketoplánu je porovnána s devíti hodinami televizní reklamy během Super Bowlu a výdaje programu NASA jsou přepočteny na částku dvou dolarů na každého obyvatele planety (*Jours longues et nuits lumineuses* 2001, s. 17–18). Vesmír tak přestává být výhradně prostorem snu, vědy a překračování hranic. Stává se také finančním, mediálním a kapitalistickým spektáklem. Let do vesmíru se ukazuje jako performance státní akceschopnosti, ale také jako podívaná, jejíž hodnotu lze porovnávat s reklamním časem a globálním účtem nákladů.

V tomto smyslu lze *They loved Science (and Science loved them)* číst jako kritiku kapitalistické logiky hodnocení. Psi z chovatelského oběhu, turistická nebo reklamní pozadí a fakta o průzkumu vesmíru vytvářejí uspořádání, v němž jsou zvířecí život, krajina, věda a obraz proměněny v nástroje úspěchu. Výstavní pes je představován jako ztělesnění plemenné dokonalosti a chovné hodnoty. Turistické pozadí vytváří příslib dostupnosti světa, potěšení a ekonomického vzestupu. Kosmická výprava se naproti tomu stává performancí vítězství technologie, státu a kapitálu. Koláž umožňuje spatřit, že všechny tyto obrazy jsou již předem začleněny do systémů produkce prestiže.

Na tomto místě může být užitečné opatrné odkázání ke knize Jona McKenzieho *Perform or Else: From Discipline to Performance*, která — stejně jako *Jours longues et nuits lumineuses* — vyšla v roce 2001. Nelze ji považovat za zdroj Laumannovy inspirace, může však posloužit jako interpretační nástroj a srovnávací materiál. McKenzie popisuje mnohoznačnost současného pojmu performance a propojuje jednání umělců a aktivistů s fungováním zaměstnanců, manažerů, počítačů a raketových systémů. Rozlišuje přitom tři vzájemně propojené režimy performance: kulturní, organizační a technologický (McKenzie 2001, s. 3). Jedním z jeho hlavních příkladů je mise STS-51-L raketoplánu Challenger, jejíž katastrofa nebyla výhradně důsledkem technické poruchy, ale také organizačních problémů, politického tlaku a potřeby udržovat veřejný obraz NASA jako efektivní instituce. Mise tak propojovala fungování technologie, řízení organizace a mediální podívanou (McKenzie 2001, s. 149–152). Podobné protnutí několika režimů performování lze spatřit u Laumanna: výstavní pes performuje plemennou dokonalost a chovnou hodnotu, turistická krajina příslib štěstí, bezstarostnosti a mobility a cesta do vesmíru úspěch vědy, technologie a státu. Koláže McKenzieho teorii přímo neilustrují, ale umožňují rozpoznat podobné propojení významů: Laumann spojuje fotografie a texty pocházející z různých systémů, v nichž těla, místa a technologie podléhají hodnocení, porovnávání a tlaku na úspěch.

Z dnešní perspektivy lze Laumannův cyklus číst také v blízkosti takových praktik, jako je *Shifters* Marty Bogdańské, aniž bych tím naznačoval přímý vliv. Bogdańska zakládá svůj projekt na archivních materiálech týkajících se využívání zvířat armádou, zpravodajskými službami a policií; *Shifters* zahrnuje autorskou knihu, *found footage*, texty a videoesej (Bogdańska b.d.; Futures Photography b.d.). Podobnost spočívá v propojení zvířat, archivních obrazů, faktografického jazyka a dějin moderních mocenských systémů. Stejně důležitý je však rozdíl: Bogdańska vytváří rozsáhlý výzkumný projekt, zatímco Laumann pracuje intuitivněji v rámci knižní koláže a poetického střetu obrazů s textem.

Zájem o obrácení, opakování a posun významu se v Laumannově tvorbě vrací opakovaně. Ve videu *The Swedish Book Store* z roku 2007 umělec analyzuje fragment komedie *Top Secret!* z roku 1984 v režii bratrů Zuckerových, v němž začne anglická zvuková stopa přehrávaná pozpátku připomínat skandinávský jazyk. Galway Arts Centre toto dílo popisuje jako realizaci zkoumající skryté významy v populárních obrazech (Galway Arts Centre 2009). V kontextu dřívějších koláží není důležitá samotná podobnost média, ale obdobná operace: obraz nebo zvuk je obrácen, postaven vedle jiné varianty nebo přesunut do jiného významového systému. To, co by mohlo působit jako náhoda, vtip nebo technická zvláštnost, se stává metodou odhalování skrytých struktur obrazu, zvuku a jazyka.

Pro analýzu Laumannovy fotografické praxe je nejdůležitější, že fotografie v *They loved Science (and Science loved them)* od počátku nefunguje samostatně. Každý vizuální prvek vnáší vlastní produkční kontext a s ním spojené ekonomické, společenské, politické a kulturní vazby. Laumann nenakládá s nalezenými fotografiemi jako s průhlednými ilustracemi, ale jako s obrazy již zatíženými dějinami, ekonomikou a ideologií. Text obraz ani tak nedoplňuje, jako jej přemísťuje a rekontextualizuje. Střet fotografie s faktografickým textem způsobuje, že absurdní fantazie odhaluje své temnější pozadí: násilí na zvířatech, ekonomiku úspěchu, politiku reprezentace, podřízení snů logice nákladů a hodnoty a křehkost samotného obrazu jako důkazu.

V tomto smyslu cyklus předjímá Laumannovu pozdější metodu. Než začne umělec vytvářet videoeseje z internetových archivů, cizích fotografií, hlasů a marginalizovaných biografií, pracuje již s podobným mechanismem v knize: vyjímá obraz z jednoho oběhu, konfrontuje jej s odlišným jazykem a umožňuje, aby mezi nimi vznikl nový narativ. *They loved Science (and Science loved them)* tedy ukazuje ranou fázi jeho fotografického myšlení: fotografie zde není cílem sama o sobě, ale narativním materiálem, který začíná působit teprve tehdy, když je přenesen, spojen s dalšími prvky, opatřen textem a konfrontován s vlastní historií produkce.

V knižních kolážích vytváří Laumann vztahy mezi obrazy a mezi obrazem a textem jejich uspořádáním na po sobě následujících stranách. V *Berlinmuren* se podobná operace rozvíjí v čase — prostřednictvím pořadí fotografií, hlasové narace a montáže.



Obr. 15. Lars Laumann, *Berlinmuren*, 2008. Fotografie zachycující vyobrazení Berlínské zdi v archivu Eiji-Riitty Berliner-Mauer, použitá ve filmu a následně reprodukovaná jako filmový fotos.

3.5. Začlenění fotografie do struktury filmu

Videoesej *Berlinmuren* (2008) zaujímá v tvorbě Larse Laumanna zvláštní místo. Příběh Eiji-Riitty Eklöf-Berliner-Mauer patřil k prvním tématům, která jej přivedla k práci s filmem. Zpočátku však neměl montážní dovednosti potřebné k realizaci projektu. Teprve zkušenosti získané při práci na *Morrissey Foretelling the Death of Diana* mu umožnily vrátit se k materiálům týkajícím se Eiji-Riitty a propojit její fotografie s vlastními videozáznamy, výstřižky z tisku, nalezenými materiály, hudbou a hlasovou narací (Walleston 2010). Fotografie zde není dodatkem ilustrujícím hotový příběh. Představuje jeden ze základních materiálů, jejichž prostřednictvím film zprostředkovává biografii protagonistky a její dlouholetý vztah k Berlínské zdi.

Film začíná fotografií zachycující tištěné vyobrazení Berlínské zdi, připevněné k červené nástěnce připínáčky a lepicí páskou. V horní části listu je kurzívou napsáno *Berlinmuren*, zatímco v levém dolním rohu jsou přilepena tři drobná srdíčka různých barev. Tyto dekorativní prvky dodávají vyobrazení osobní a něžný charakter. Fotografii lze chápat jako záznam způsobu, jakým Eija-Riitta zacházela s obrazem Berlínské zdi: nikoli jako s neutrální dokumentací historického objektu, ale jako s podobiznou blízké a milované osoby. Následuje fotografie mladé ženy sedící těsně u povrchu Zdi. Oba obrazy doprovází hlas Eiji-Riitty, která představuje sama sebe, místo svého bydliště a svůj vztah ke Zdi.

Laumann tedy film nezahajuje klasickým portrétem protagonistky ani záznamem rozhovoru. Ještě než se divák seznámí s podrobnostmi její biografie, první obraz již prostřednictvím způsobu vystavení a dekorování vyobrazení Zdi naznačuje emocionální povahu vztahu. Hlas Eiji-Riitty fotografiím nepřisuzuje význam zcela od začátku, ale potvrzuje a rozvíjí to, co bylo předtím naznačeno vizuálně. Její přítomnost se od počátku rozděluje mezi hlas, fotografii jí samotné a obraz objektu, k němuž má vztah. Žádná z těchto vrstev neplní pouze ilustrační funkci: jejich význam vzniká jejich souběžným spojením.

Jednotlivé vizuální vrstvy filmu mají odlišný původ. Laumann pořídil především videozáznamy v domě Eiji-Riitty a jeho okolí. Fotografie Berlínské zdi naproti tomu pocházely z jejího soukromého archivu. Značnou část souboru tvořily snímky samotné Zdi, které pořídila ona sama. Vedle nich se nacházely fotografie zachycující Eiju-Riittu během dalších setkání s milovaným objektem. Film tak propojuje pohled protagonistky na Zeď s pozdějším pohledem Laumanna, který fotografie vybírá, určuje jejich pořadí a přiděluje jim konkrétní místo v naraci (Laumann 25.06.2026).

Laumann věnoval pozornost především způsobu, jakým Eija-Riitta Zeď fotografovala. Nevnímala ji pouze jako památku, architektonickou konstrukci ani symbol politického rozdělení. Fotografovala ji proto, že ji považovala za krásnou v romantickém a sexuálním smyslu. Její pohled proměňoval historický objekt v předmět osobní fascinace. Laumanna zvlášť zajímaly fotografie, na nichž se Eija-Riitta opírá o Zeď nebo dřepí u její základny. Uspořádání těla vůči monumentálnímu povrchu mu připomínalo módní fotografii: postava vědomě zaujímá určitou pózu, zatímco Zeď v kompozici funguje současně jako pozadí, objekt zájmu a přítomný partner (Laumann 25.06.2026).

Jinak působí fotografie zachycující Zeď bez lidské přítomnosti. Bez biografického kontextu by mohly být chápány jako dokumentace architektury, turistické snímky nebo záznam fragmentu městské krajiny. Právě proto je Laumann považoval za ještě záhadnější než fotografie, na nichž se objevuje Eija-Riitta. Znalost účelu jejich pořízení mění způsob, jakým betonový povrch sledujeme. Zeď přestává být pouze historickým objektem a začíná fungovat jako portrétovaná osoba, jejíž podobu si fotografující přeje uchovat (Laumann 25.06.2026).

Umělec označoval fotografie z archivu Eiji-Riitty za určitý druh dokumentace interakce, jejíž existenci nemohl vnější pozorovatel potvrdit. Eija-Riitta věřila, že Zeď je cítící bytostí a že s ní může komunikovat. Snímky nedokazují vzájemnost tohoto vztahu ani nezaznamenávají komunikaci způsobem dostupným ostatním. Ukazují však, jak protagonistka dávala svému citu viditelnou podobu: výběrem fotografovaného fragmentu, způsobem, jakým stavěla vlastní tělo, opakováním návštěv a shromažďováním dalších obrazů. Fotografie se tak nestává ani tak objektivním svědectvím vztahu jako spíše záznamem praktik, jejichž prostřednictvím Eija-Riitta tento vztah představovala a udržovala. V tomto smyslu mohou snímky fungovat jako památky a svědectví jejího způsobu prožívání Zdi.

Rose Bouthillier přirovnává použité fotografie k rodinnému albu dokumentujícímu opakovaná setkání Eiji-Riitty s jejím manželem. Tato podobnost nevyplývá pouze ze soukromého charakteru snímků, ale také ze způsobu jejich prezentace. Po sobě následující obrazy ukazují vztah rozvíjející se v čase a přechody mezi nimi mohou připomínat obracení stránek alba nebo další diapozitivy amatérské prezentace. Jejich technická nestejnorodost není skrývána. Rozdíly v kvalitě, proporcích a způsobu rámování zdůrazňují, že fotografie vznikaly po mnoho let a původně netvořily jednotný umělecký cyklus (Bouthillier 2011, s. 14–15).

Začlenění snímků do filmu však nespočívá pouze v jejich seřazení. Každé fotografii je vymezen určitý čas přítomnosti na plátně. Laumann rozhoduje, jak dlouho ji může příjemce sledovat, kdy se objeví další obraz a jak bude fotografie spojena s hlasem, hudbou a videozáznamem. Některé snímky zůstávají nehybné, jiné jsou prezentovány prostřednictvím pomalého přiblížení, oddálení nebo pohybu po jejich povrchu. Umělec vzpomínal, že dlouho zvažoval, které obrazy mají zůstat statické, které se mají mírně pohybovat a jakým směrem má tento pohyb probíhat. Fotografie chápal jako samostatné objekty, jejichž způsob prezentace vyžadoval zvláštní montážní rozhodnutí (Laumann 25.06.2026).

Pomalé panorámování a změna měřítka, odpovídající technice označované jako Ken Burnsův efekt, fotografii nevracejí čas události, při níž vznikla. Neumožňují spatřit, co se odehrálo bezprostředně před stisknutím spouště ani po něm. Vytvářejí však nový čas sledování. Pohyb po snímku postupně odhaluje jeho fragmenty a určuje pořadí, v jakém jim příjemce věnuje pozornost. Přiblížení může vyčlenit gesto, tvář nebo detail betonové konstrukce, zatímco oddálení umožní znovu spatřit celou kompozici. Dokonce i nehybné zobrazení fotografie se stává významným rozhodnutím, protože zachovává její odlišnost vůči okolním pohyblivým obrazům.

Fotografie jsou také spojeny s hlasem Eiji-Riitty. Protagonistka nevystupuje v klasickém uspořádání „mluvící hlavy“, v němž je obraz tváře synchronizován s výpovědí. Její narace zní nad fotografiemi, dokumenty a záznamy zachycujícími interiér domu. Hlas rozvíjí významy naznačené vizuálně a přináší informace, které v záběrech nejsou viditelné: vysvětluje význam Zdi, popisuje cit protagonistky a zasazuje zobrazené obrazy do autobiografického řádu. Fotografie naopak poskytují její výpovědi materiální opěrné body. Vyprávění nezůstává pouhou deklarací, protože je doprovázejí obrazy opakovaně fotografovaného objektu, dokumenty týkající se vztahu a prostor domu zaplněný jeho modely.



Obr. 16.
Lars Laumann, *Berlinmuren*, 2008. Archivní fotografie Eiji-Riitty Berliner-Mauer použitá ve filmu a následně reprodukovaná jako filmový fotos.

Oddělení hlasu od těla protagonistky však způsobuje, že tento vztah není zcela bezprostřední. Bouthillier poznamenává, že hlas Eiji-Riitty může působit jako oddělený od její každodenní přítomnosti, jako by protagonistka pozorovala a popisovala vlastní život z odstupu. Film tak současně vytváří pocit blízkosti i vzdálenosti. Příjemce slyší intimní naraci vedenou samotnou Eijou-Riittou, zakouší ji však prostřednictvím struktury sestavené Laumannem. Umělec vybírá fragmenty výpovědi, spojuje je s fotografiemi a rozhoduje o rytmu jejich prezentace (Bouthillier 2011, s. 15–16).

Využití soukromého archivu tedy není neutrálním přenesením alba na plátno. Fotografie jsou vyňaty z domu Eiji-Riitty, naskenovány, odděleny od původního uspořádání, vybrány z rozsáhlejšího souboru a veřejně prezentovány. Ztrácejí část svého původního materiálního kontextu, vstupují však do nových vztahů s hlasem, hudbou a filmovým obrazem. *Berlinmuren* umožňuje, aby autobiografická narace protagonistky zazněla ve veřejném prostoru, zároveň však její fotografie podřizuje autorskému výběru Laumanna. Film tedy zachovává stopy pohledu Eiji-Riitty, nestává se však proto transparentním záznamem jejího života.

Maria Anna Potocka upozorňuje na rozdělení filmu do dvou částí, které se liší mírou viditelnosti umělcova zásahu. V první převládá poměrně klidná narace vedená hlasem Eiji-Riitty, fotografiemi, dokumenty a obrazy jejího domu. Laumannova intervence se může jevit jako zdrženlivá, není však nepřítomná. Již samotný výběr fotografií, stanovení jejich pořadí a způsob vedení pohybu v rámci snímku vytvářejí určitý model biografie. Ve druhé části se autorská konstrukce projevuje mnohem výrazněji, když je soukromý příběh protagonistky konfrontován s veřejnou ikonografií pádu Berlínské zdi (Potocka 2010).



Obr. 17.
Lars Laumann, *Berlinmuren*, 2008. Filmový záběr zachycující Eiji-Riittu Berliner-Mauer při přepravě modelu Berlínské zdi na saních.

V závěru je klidný rytmus fotografií a hlasové narace přerušen pixelovaným, intenzivně se pohybujícím záznamem Davida Hasselhoffa, který na Berlínské zdi zpívá píseň *Looking for Freedom*. Obraz doprovází postupně sílící hudba Dana-Oly Perssona, stylově spojená s metalem. Současně se mění kvalita obrazu, dynamika pohybu, rytmus montáže a intenzita zvuku. Soukromé fotografie a domácí archiv jsou nahrazeny obrazem náležejícím k masovému mediálnímu oběhu (Bouthillier 2011, s. 16).

Formální zlom odpovídá konfliktu dvou způsobů chápání téže události. Ve veřejné paměti funguje zbourání Zdi jako symbol svobody, konce studené války a překonání politického rozdělení. Z perspektivy Eiji-Riitty však představovalo zničení milovaného objektu a osobní katastrofu. Montáž neumožňuje tyto narace oddělit. Politické dějiny, které se protagonistka snažila odsunout do pozadí, se vracejí prostřednictvím nalezených mediálních materiálů a mění způsob sledování jejích soukromých fotografií. Christina Parte poznamenává, že spojení pohlednic, fotografií a filmových fragmentů zdůrazňuje citový vztah Eiji-Riitty ke Zdi a zároveň odhaluje historické a politické významy vytěsňované z její vlastní narace (Parte 2020, s. 53–54).

Po smrti Eiji-Riitty a zničení jejího domu přestala značná část materiálního archivu existovat. Podle Laumanna se z hmotných objektů spojených s domácím archivem zachoval jeden model Berlínské zdi, který umělec již dříve zapůjčil na výstavu v Kunstnernes Hus, a část fotografií a dokumentů, kterou naskenoval nebo digitalizoval (Laumann 25.06.2026). Tato okolnost změnila pozdější status *Berlinmuren*. Film se stal jedním z nejvýznamnějších dochovaných uspořádání propojujících fotografie Eiji-Riitty, její hlas, obrazy domu a autobiografickou naraci. Není však úplným archivem ani jeho neutrálním ekvivalentem. Uchovává materiály ve formě vybrané, uspořádané a přetvořené umělcem.



Obr. 18.
Benjamin A. Huseby a Lars Laumann, *The Tree*, 2011.
Fotografický fotos k videu *You Can't Pretend to be Somebody Else, You Already Are*.

V *Berlinmuren* se tedy fotografie doslova neproměňuje ve film ani nezískává zpět čas ztracený v okamžiku pořízení snímku. Je však začleněna do filmové struktury: dostává určitou délku expozice, místo v sekvenci, směr sledování a vztah k hlasu, zvuku a pohyblivému obrazu. Soukromé fotografie Eiji-Riitty se stávají součástmi filmového vyprávění o jejím životě a vztahu ke Zdi, současně si však uchovávají stopy jejího vlastního způsobu pohledu na milovaný objekt. Jejich význam vzniká v napětí mezi pohledem protagonistky a Laumannovým montážním zásahem, mezi soukromým archivem a veřejnou projekcí a mezi nehybným obrazem a časem filmu.

3.6. Fotos mezi reprezentací filmu a samostatným obrazem

Filmová tvorba Larse Laumanna se k příjemcům nedostává pouze prostřednictvím projekcí a instalací, ale také formou nehybných obrazů reprodukovaných v katalozích, časopisech, tiskových materiálech a internetových archivech. Film jako dílo rozvíjející se v čase a využívající pohyb, zvuk a montáž nelze bezprostředně přenést na tištěnou stránku. Jeho přítomnost v takovém oběhu vyžaduje výběr jediného obrazu, který začne reprezentovat rozsáhlejší celek. Tento obraz není ekvivalentem filmu: nepředává délku jeho trvání, vztahy mezi jednotlivými záběry ani zvukovou vrstvu. Umožňuje však dát filmovému dílu rozpoznatelnou vizuální podobu, kterou lze reprodukovat, popisovat a archivovat.

Pro účely této podkapitoly používám označení „fotos“ v širokém funkčním významu: jako nehybný obraz reprezentující film mimo projekci. Může jím být fotografie pořízená samostatně během produkce, snímek vyčleněný z videozáznamu, obraz pocházející z archivu využitého ve filmu a někdy také pohled na instalaci. O statusu fotosu tedy nerozhoduje výhradně technický způsob jeho vzniku, ale funkce, kterou získává v katalogu, časopise, archivu nebo výstavním prostoru. Tentýž obraz může být zdrojovou fotografií, prvkem montáže, ilustrací kritického textu a vizuální reprezentací celého díla.

Rozmanitost těchto statusů zřetelně ukazuje katalog *Statoil Art Award 2009*. V seznamu ilustrací jsou obrazy spojené s *Morrissey Foretelling the Death of Diana* a *Berlinmuren* označeny jako upravené; vedle nich jsou uvedeny pohledy na instalace a reprodukce reprezentující jednotlivé filmy. Materiály z tehdy připravovaného projektu *You Can't Pretend to Be Somebody Else – You Already Are* jsou naproti tomu charakterizovány jako „stills and production photos“ (Statoil 2009, s. 183). Katalog tedy rozlišuje nehybné obrazy podle jejich původu a způsobu využití. Současně je však umístěním na po sobě následujících stránkách publikace podřizuje společné funkci: mají čtenáři představit díla, která v daném místě nemůže sledovat v jejich úplné časové podobě.

Zvlášť složitý je status fotosů reprezentujících *Berlinmuren*. Část obrazů použitých ve filmu pocházela ze soukromého archivu Eiji-Riitty Eklöf-Berliner-Mauer. Vznikly před Laumannovou realizací a souvisely s její vlastní biografií, pohledem na Berlínskou zeď a způsobem dokumentování tohoto vztahu. Po začlenění do filmu se fotografie staly prvky jeho montáže a následně se začaly objevovat v katalozích a odborných textech jako obrazy reprezentující *Berlinmuren* (Laumann 25.06.2026; Statoil 2009, s. 154–155, 183).

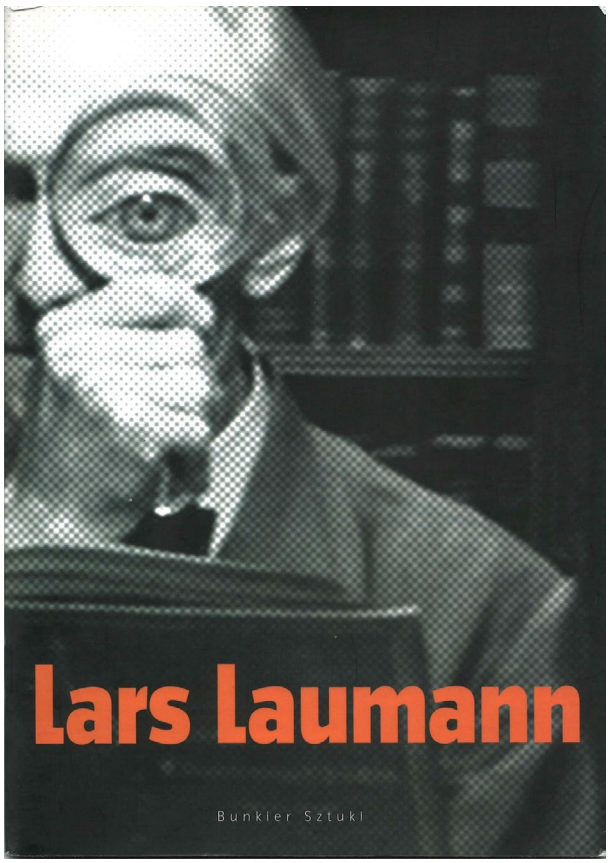
Fotografie pocházející z archivu protagonistky získává v takovém oběhu dvojí status. Na jedné straně zůstává cizím obrazem, který vznikl nezávisle na Laumannovi a má vlastní historii. Na druhé straně může po vybrání z rozsáhlejšího souboru a začlenění do filmu začít fungovat jako jeho fotos — vizuální reprezentace Laumannova díla v katalogu nebo časopise. Popisek spojující fotografii s umělcovým jménem a názvem filmu přitom nelze chápat jako připsání autorství zdrojového snímku Laumannovi. Určuje především dílo, které má fotografie v dané publikaci reprezentovat. Autorství obrazu, Laumannovo montážní rozhodnutí a redakční výběr konkrétní reprodukce zůstávají odlišnými rovinami jeho fungování.

Když se fotografie z archivu Eiji-Riitty objeví ve filmu, zůstává jedním z mnoha obrazů propojených s jejím hlasem, hudbou a dalšími dokumenty. Když je vyčleněna na stránku katalogu, začne znovu fungovat jako nehybný obraz, nevrací se však jednoduše ke svému původnímu významu. Je již rozpoznávána jako součást *Berlinmuren* a může sloužit jako vizuální vizitka filmu. Tento příklad ukazuje, že fotos nemusí vzniknout během natáčení ani být později vyňat z videozáznamu. Jeho status může být ustanoven až následně — výběrem, popiskem a opakovanou reprodukcí obrazu v institucionálním oběhu.

Odlišnou genezi mají fotografie spojené s *You Can't Pretend to Be Somebody Else – You Already Are* (2009–2011), projektem, který Laumann realizoval společně s Benjaminem A. Husebym. Dílo vychází z inscenovaných epizod biografie německé zpěvačky Nico. Tři osoby v něm vystupují jako její různá ztělesnění a jejich jednání jsou propojena s hlasovou narací připomínající fragmenty zpěvaččiny biografie a zápisků (Rana 2012, s. 129). Během práce na *You Can't Pretend…* Laumann a Huseby pořizovali také fotografie stejných inscenací. Laumann výslovně zdůrazňoval, že nešlo o snímky později vyňaté z filmu, ale o samostatné fotografie vznikající souběžně s pohyblivým materiálem (Laumann 25.06.2026).

Film a fotografie tedy využívaly stejné postavy, kostýmy, místa a připravené situace, organizovaly je však odlišným způsobem. Film rozvíjí vztahy mezi jednotlivými prvky v čase a umožňuje sledovat pohyb performerů. Fotografie naproti tomu uzavírá vybranou konfiguraci těl a prostoru do jediného záběru. Není pouhým zastavením již existujícího pohyblivého obrazu, ale samostatným fotografickým rozhodnutím učiněným během společné produkce.

Původní důvod pořizování těchto snímků byl praktický. Laumann vzpomínal, že fotografie měly poskytnout materiály v kvalitě vhodné pro reprodukci v novinách a časopisech. Obrazy videa, zvláště v tehdejších formátech, nebyly vždy dostatečně kvalitní pro tisk. Samostatná fotografie umožňovala představit projekt na stránce publikace bez nutnosti využívat nekvalitní filmové políčko (Laumann 25.06.2026). Fotos byl tedy od počátku zamýšlen jako obraz schopný pohybovat se mezi filmovou produkcí, tiskovou komunikací a tištěnou publikací.



Obr. 19.
Obálka katalogu *Lars Laumann*, Bunkier Sztuki, 2010. Na obálce reprodukce fragmentu díla *The Swedish Bookstore*, 2007, vytvořeného z upraveného záběru z filmu *Top Secret!*, 1984.

Příkladem je fotografie *You Can't Pretend to Be Somebody Else – You Already Are (The Tree)*. Zachycuje tři postavy rozmístěné v koruně rozvětveného stromu. Každá zaujímá v obrazovém poli vlastní místo, uspořádání kmene a větví však jejich siluety spojuje do jediné struktury. Rozmístění těl má zřetelně inscenovaný charakter: obraz nepůsobí jako náhodně zastavený okamžik, ale jako uzavřená kompozice připravená pro nehybný záběr. Fotografie tak může fungovat jako samostatný skupinový obraz, přestože bez dalších informací nevysvětluje, že tři zobrazené osoby představují různá ztělesnění Nico.

Uspořádání postav lze číst jako zkratku základního předpokladu projektu: jediná biografie je rozdělena mezi tři těla. Postavy zůstávají prostorově oddělené, strom je však spojuje v rámci společné konstrukce. Fotos nepředává naraci filmu ani nepopisuje jednotlivá období života Nico. Uchovává však pro dílo charakteristické napětí mezi oddělením a vzájemnou závislostí postav. Právě tato kompoziční samostatnost mu umožňuje reprezentovat projekt mimo projekci.

You Can't Pretend to Be Somebody Else – You Already Are (The Tree) bylo použito jako ilustrace recenze výstavy *The Anti-Social Majority* v časopise *Frieze*, kde byl obraz označen jako „production still" (Rana 2012, s. 129). Čtenář časopisu nemá přístup k pohybu performerů, hlasu mimo obraz ani montáži tříkanálové instalace. Celý projekt je představen prostřednictvím jediné fotografie. Obraz ukazuje jeho protagonisty, inscenovaný charakter a způsob konstrukce postavy, současně však redukuje časové dílo na jediné vizuální uspořádání.

Popisek přitom plní důležitou funkci. Bez něj by mohlo být *The Tree* chápáno jako autonomní inscenovaná fotografie. Označení obrazu za produkční fotos a jeho spojení s názvem díla znovu vážou snímek k filmu a vysvětlují jeho místo v rozsáhlejším projektu. Autonomie fotografie tedy nevyplývá pouze z její kompozice. Je omezována nebo posilována informacemi doprovázejícími obraz a místem, na němž je prezentován.

Výběr konkrétního fotosu ovlivňuje také způsob, jakým je film zapamatován. Člověk, který neviděl projekci, může celé dílo ztotožnit s jediným nehybným obrazem. Opakovaně reprodukovaná fotografie pak získává větší viditelnost než ostatní scény a může se stát emblémem díla. Nejde o neutrální prodloužení filmu. Redakce, kurátor nebo grafický designér katalogu vybírají obraz, který považují za nejčitelnější, nejatraktivnější nebo nejreprezentativnější, a následně mu určují konkrétní měřítko a sousedství textu.

Tento mechanismus lze sledovat také v monografickém katalogu vydaném Bunkrem Sztuki v roce 2010. Na obálce byl použit fragment *The Swedish Book Store*, přizpůsobený formátu publikace a spojený s Laumannovým jménem. Katalog zároveň uvádí, že reprodukce poskytla galerie Maureen Paley (Bunkier Sztuki 2010). Fragment obrazu se tím automaticky nestává autonomním fotografickým dílem. Získává však zvláštní postavení: reprezentuje nejen jednu realizaci, ale celou publikaci a umělcovu výstavu.

Katalog tedy není neutrálním skladištěm ilustrací. Vyjímá obraz z časové nebo prostorové struktury díla, ořezává jej, přizpůsobuje měřítku stránky a umisťuje do sousedství textu a dalších reprodukcí. Prostřednictvím popisku zároveň určuje, zda má příjemce před sebou filmové políčko, produkční fotos, archivní fotografii, pohled na instalaci nebo obraz reprezentující film. Instituce a redakce se tak podílejí na určování statusu nehybných obrazů spojených s Laumannovou tvorbou.

Status fotosů z *You Can't Pretend…* se znovu změnil, když byly fotografie pořízené během produkce vytištěny a začleněny do výstavní podoby projektu. Laumann vzpomínal, že jejich vznik původně souvisel především s potřebou získat materiály vhodné pro tiskové reprodukce, část snímků však byla následně představena také v galerii (Laumann 25.06.2026). Obrazy tak přestaly plnit výhradně komunikační funkci. V tisku nahrazovaly film a reprezentovaly jej mimo projekci, zatímco ve výstavním prostoru s ním vstoupily do bezprostředního vztahu. Příjemce mohl porovnávat pohyblivé zobrazení s nehybným obrazem založeným na stejné inscenaci a sledovat fotografii bez času vnuceného montáží, pohybu a zvuku. Fyzický fotografický tisk již nebyl pouze materiálem doprovázejícím film, ale samostatným prvkem instalace, který zaujímal vlastní místo v architektuře expozice.

Neznamenalo to však úplné přerušení jeho vztahu k filmu. Postavy, kostýmy a inscenace byly připraveny v rámci společného projektu a část významů fotografie zůstávala závislá na příběhu Nico a rozdělení její postavy mezi tři performery. Fyzický tisk mohl být sledován samostatně, jeho autonomie však měla postupný a situační charakter. Závisela na kompozici obrazu, jeho formátu, způsobu označení, místě prezentace a přítomnosti projekce ve stejném prostoru.

Laumann spojoval praxi tisku a prodeje fotosů také s problematikou sběratelství videoartu. Podle jeho vyprávění nabízeli někteří norští umělci pracující s videem fotografické tisky související s filmy, protože pro soukromé sběratele bylo snazší zakoupit a vystavit hmotnou fotografii než dílo uložené na digitálním nosiči. Sám Laumann k této praxi přistupoval s odstupem a zdůrazňoval, že fotosy pravidelně neprodával. S určitou výhradou označoval *You Can't Pretend…* za pravděpodobně jediný projekt, v němž byly fotografie vzniklé během produkce později vytištěny a začleněny do výstavy (Laumann 25.06.2026).

Postavení fotosu v Laumannově praxi tedy není stálé. Fotografie z archivu Eiji-Riitty může zůstat cizím soukromým obrazem, být začleněna do montáže *Berlinmuren* a následně fungovat jako vizuální reprezentace filmu v katalogu. Snímek z *You Can't Pretend…* může vzniknout jako materiál určený pro tisk, reprezentovat projekt v časopise a později být vytištěn a vystaven v galerii. Fragment jiné realizace se zase může objevit na obálce katalogu a začít reprezentovat širší umělcovu praxi. Každé z těchto využití mění funkci obrazu, aniž by zcela odstraňovalo jeho předchozí kontext.

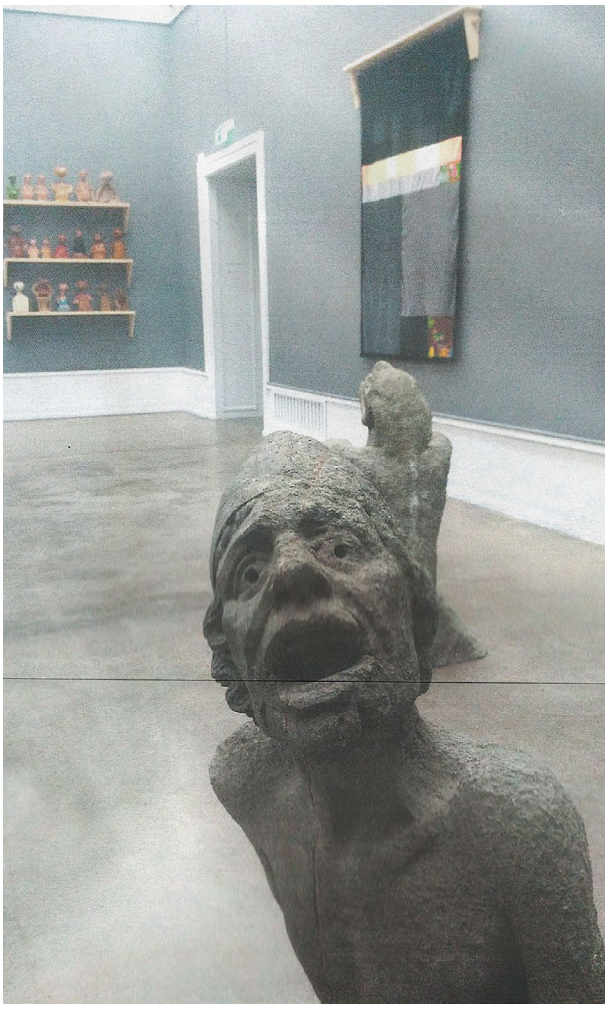
Vztah mezi filmem a fotografií tedy nelze uspořádat do jednoduché hierarchie. Film může fotosu poskytovat narativní kontext, fotografie naopak umožňuje filmovému dílu fungovat mimo projekci — na stránce katalogu, v časopise, archivu a výstavním prostoru. Někdy je obraz reprezentující film samostatně pořízenou produkční fotografií, jindy filmovým políčkem, pohledem na instalaci nebo snímkem pocházejícím z archivu protagonistky. Fotos není pouhým pozůstatkem pohyblivého obrazu ani jeho neutrální náhradou. Je nehybným obrazem schopným měnit funkci, jehož závislost na filmu a míra autonomie jsou pokaždé ustanovovány způsobem výběru, označení, reprodukce a prezentace.

Zatímco fotos umožňuje filmu fungovat mimo projekci jako nehybný obraz, Laumannova textilní díla proměňují fotografii ještě výrazněji: uchovávají vybrané prvky její kompozice, převádějí je však do jiného měřítka, textury a materiality.

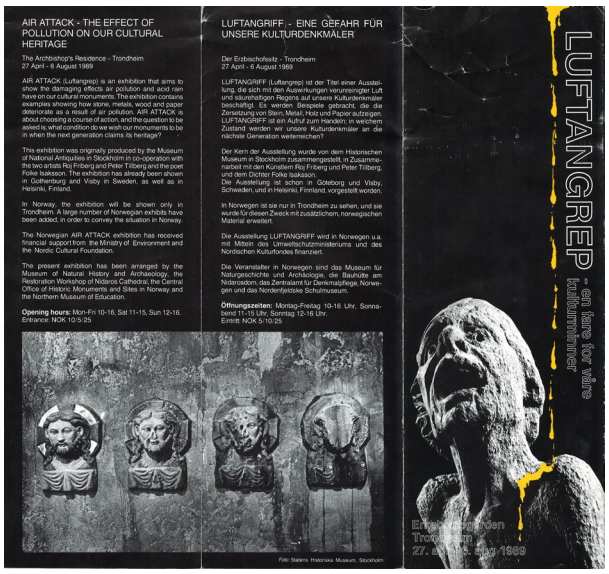
3.7. Materiální translace obrazu: od fotografie k textilii

Vybraná textilní díla Larse Laumanna představují zvláštní příklad využívání fotografie, protože fotografický obraz v nich není viditelný jako výsledná podoba práce. Umělec jej převádí do jiného média: redukuje jej na barevná pole, pásy a geometrické moduly a následně je rekonstruuje pomocí sešitých kusů látek. V některých realizacích tvoří mezistupeň kreslené schéma, které organizuje kompozici a výběr barev. Laumann tyto objekty označuje norským slovem *lappeteppe*, složeným ze slov *lapp* — záplata nebo fragment — a *teppe* — deka či přehoz (Laumann 13.07.2026). Kusy materiálu někdy fungují podobně jako pixely, pouze v části prac však mají podobu pravidelných sousedících čtverců. V jiných realizacích vytvářejí větší barevné plochy, úzké pásy nebo nepravidelná pole, často nadále podřízená geometrické síti.

Většina těchto objektů si zachovává obdélníkový vertikální formát spojovaný s malířským obrazem nebo zvětšenou fotografií. Jsou přizpůsobeny především zavěšené prezentaci, Laumann však textilie vystavoval také na podlaze, složené nebo v uspořádáních zdůrazňujících jejich měkkost a schopnost měnit tvar. Textilie mají hmatatelnou texturu a viditelné švy, mohou se také prohýbat, krčit a skládat. Změna média tedy znamená přechod od plochého zobrazení k měkkému materiálnímu objektu podléhajícímu fyzickým proměnám.



Obr. 20.
Lars Laumann, pohled do výstavy *Lorck Schive Kunstpris*, Trondheim kunstmuseum, 2017. V pozadí díla *E.T. hylle* a *Vega–Horn Ferge, 9. januar 2017 kl. 12.30* a kamenné chrliče z Nidaroského dómu, které umělec začlenil do instalace. Foto: Gustav Borgersen.



Obr. 21.
Rekonstrukce výběru fragmentů výstavního letáku *Luftangrep*, 1989, podle výběru Larse Laumanna. Obálka a anglicko-německá část letáku s fotografií poškozených kamenných plastik.



Obr. 22.
Lars Laumann, *Folder. Skrikende mann. Luftangrep*, 2017.
Ručně šitá textilie.

Karma Blankets a paměť výstavy *Luftangrep*

Rozsáhlý soubor takových prací připravil Laumann v souvislosti s účastí na soutěžní výstavě *Lorck Schive Kunstpris 2017* — Ceně Lorcka Schiveho za umění — prezentované v Trondheim kunstmuseum od 1. října 2017 do 28. ledna 2018. V muzejním textu byl umělcův projekt označen jako *Karma Blankets*. Textilie fungovaly jako součásti rozsáhlejší instalace vedle archivních materiálů, prvků někdejší výstavní architektury, demontovaných chrličů z katedrály Nidaros v Trondheimu a sbírky figurek E.T. Muzejní popis charakterizoval Laumannovu metodu jako spojování nalezených materiálů s vlastními subjektivními naracemi (Trondheim kunstmuseum 2017a; Trondheim kunstmuseum 2017b). V případě *Karma Blankets* bylo zvlášť důležité setkání historické dokumentace s osobní pamětí umělce.

Referenčním bodem většiny textilií prezentovaných na této výstavě byla expozice *Luftangrep – en fare for våre kulturminner — Letecký útok – ohrožení našeho kulturního dědictví* — kterou Laumann viděl jako třináctiletý v roce 1989 v Erkebispegården, historickém areálu někdejšího arcibiskupského paláce v Trondheimu. Výstavu původně připravilo Statens Historiska Museum — Švédské historické muzeum — ve Stockholmu ve spolupráci s umělci Royem Fribergem a Peterem Tillbergem a spisovatelem Folkem Isakssonem. Po prezentaci ve Stockholmu v letech 1987–1988 byla výstava uvedena také v Göteborgu, Visby a Helsinkách, než se dostala do Trondheimu. Jejím tématem bylo ničení památek znečištěným ovzduším a kyselými dešti. Využívala konzervátorskou dokumentaci, současně však pracovala s rozsáhlými instalacemi, dioramaty a dramatickými obrazy znázorňujícími rozpad životního prostředí a kulturního dědictví (Dahlin a Kjeldsberg 1990, s. 5–16).

Laumann si atmosféru výstavy spojuje s širší zkušeností dospívání v osmdesátých letech, o níž jsem pojednával již v podkapitole 1.7. Připomíná havárii jaderné elektrárny v Černobylu, zavraždění švédského premiéra Olofa Palmeho, strach z atomové války a kyselých dešťů i epidemii AIDS. Jeho tety byly lesbické ženy zapojené do činnosti Helseutvalget, norské organizace zabývající se prevencí HIV a sexuálním zdravím v LGBT+ komunitě, a v jejich okolí se nacházeli lidé nemocní a umírající na AIDS.

Katastrofické ekologické obrazy sledované na výstavě se tedy překrývaly se skutečnými zkušenostmi nemoci, ztráty a společenského strachu přítomnými v jeho bezprostředním okolí (Laumann 13.07.2026).

Podle informací, které Laumann získal později, byl alarmistický výklad poškození katedrály Nidaros jako následku kyselých dešťů přinejmenším částečně mylný a část škod mohla být způsobena maltou s kyselou reakcí použitou během renovace (Laumann 13.07.2026). Umělec upozorňuje, že expozice využívala jazyk připomínající propagandu: dramatické obrazy měly veřejnost vyděsit a mobilizovat ji k odporu proti znečištění. Neznamená to, že problém degradace životního prostředí byl smyšlený, ale že konkrétní příčiny poškozování kamene katedrály byly prezentovány příliš jednoznačně. Toto pozdější rozpoznání se stalo důležitou součástí projektu z roku 2017. Laumann se nevracel pouze k někdejším obrazům, ale také ke způsobu, jakým je instituce využila k vytvoření přesvědčivé narace o ohrožení.

Laumann v rozhovoru zdůrazňuje, že volba textilie pro něj měla zvláštní význam vzhledem k její schopnosti připomínat a uchovávat paměť. Současně upozorňuje na náchylnost tohoto materiálu k opotřebení a degradaci. Důležitou inspirací celé série byl AIDS Memorial Quilt — kolektivní projekt rozvíjený ve Spojených státech a věnovaný lidem, kteří zemřeli v důsledku nemocí spojených s AIDS.

Základní jednotkou AIDS Memorial Quilt byl panel o rozměrech tři krát šest stop, tedy přibližně 91 × 183 centimetrů, odpovídajících rozměru hrobu. Panely měly textilní podklad, neexistovala však jednotná technika ani omezený soubor materiálů. Blízcí připomínaných osob používali mimo jiné fragmenty oblečení, výšivky, fotografie, vlajky, snubní prsteny, korzety, odznaky, plyšové hračky, boty a další osobní předměty. K textilii připevňovali také tak neobvyklé materiály, jako byla bublinková fólie, krystaly nebo popel po kremaci. Jednotlivé panely se tak stávaly nejen symbolickými obrazy, ale také materiálními portréty zemřelých a záznamy vztahů, které je spojovaly s lidmi vytvářejícími upomínku (Stull 2001, s. 84–87).

Gregg Stull popisuje AIDS Memorial Quilt současně jako památník a výzvu k jednání. První velká prezentace projektu v reprezentativním prostoru National Mall ve Washingtonu v roce 1987 spojovala kolektivní truchlení s protestem proti nedostatečné reakci státních orgánů na epidemii. Po rozvinutí panelů byla předčítána jména připomínaných osob a samotný rituál měl charakter klidné vzpomínky i politického požadavku viditelnosti. Rozmanité podoby panelů umožňovaly odhalovat rodinné, partnerské a přátelské příběhy, které organizátoři projektu nemohli předem předvídat (Stull 2001, s. 84–87).

Laumann znal AIDS Memorial Quilt především z fotografií pořízených během jeho prezentací ve Spojených státech. Tyto obrazy mu umožnily spatřit jak monumentální měřítko památníku, tak možnost spojení mnoha individuálních forem připomínání do jediné struktury (Laumann 13.07.2026). Umělec tehdy začal uvažovat o vytvoření textilií odkazujících ke katastrofám a strachům osmdesátých let. Díla z projektu *Karma Blankets* chápe jako formu pocty a připomenutí dřívějších instalací, podobně jako jednotlivý panel AIDS Memorial Quilt může připomínat člověka, jemuž byl věnován (Laumann 13.07.2026).

Protože hotové textilie redukují předlohy na abstraktní uspořádání barev a tvarů, jejich názvy zachovávají vazbu k autorům dřívějších realizací a k výstavě z roku 1989. Převáděním zapamatovaných a nalezených obrazů do textilie se Laumann současně pokoušel navázat na estetiku textilního umění osmdesátých let.

Fotografie mezi archivem a vzpomínkou

Proces práce na *Karma Blankets* neprobíhal podle jednoduchého pořádku, v němž by umělec vybral jedinou fotografii, vytvořil její schéma a převedl je do materiálu. Laumann začal skicami založenými na vlastních vzpomínkách a teprve později podnikl několikadenní archivní rešerši. Procházel výstavní noviny, fotografickou dokumentaci a další dochované materiály a hovořil s lidmi, kteří se podíleli na přípravě expozice v roce 1989. Po letech si již není jistý, které prvky jednotlivých prací pocházely přímo z paměti, které z tiskových reprodukcí a které z fotografií nalezených během archivního výzkumu (Laumann 13.07.2026).

Tato nejistota není pouze nedostatkem dokumentace tvůrčího procesu. Ukazuje zvláštní vztah mezi fotografií a pamětí. Archivní snímek umožňuje znovu spatřit již neexistující instalaci, obnovuje její kompozici a detaily, současně však může začít nahrazovat dřívější zkušenost. Po opakovaném sledování reprodukce je obtížné určit, zda si člověk pamatuje samotnou událost, nebo její fotografický záznam. Fotografie se tak ukazuje jako mimořádně silný způsob organizování paměti: stabilizuje vybraný úhel pohledu a může se stát dominantním obrazem minulosti. Význam snímku a jeho vztah k původní zkušenosti však zároveň zůstávají neuchopitelné, protože původ obrazu, pořadí jeho sledování a hranice mezi dokumentem a vzpomínkou se postupně stírají.



Obr. 23.
Lars Laumann, skica k textilnímu dílu *Den døde skogen (etter Roy Friberg)*, 2017.



Obr. 24.
Lars Laumann, *Folder. Skrikende mann. Luftangrep*, 2017.
Ručně šitá textilie.

Materiální translace obrazů

Norské slovo *etter*, které se objevuje v názvech několika děl, lze přeložit jako „podle" nebo „na základě". Naznačuje, že Laumannovy textilie odkazují k dřívějším realizacím jiných umělců, aniž by byly jejich věrnými kopiemi.

Nejúplněji lze proces přechodu od instalace přes fotografii k textilii sledovat v díle *Den døde skogen (etter Roy Friberg) — Mrtvý les, podle Roye Friberga*. Jeho předlohou byla Fribergova prostorová realizace znázorňující zničený les. Ve zprávě o výstavě byla popsána jako „nepříjemný fyzický zážitek", což naznačuje, že nešlo pouze o obraz určený ke sledování, ale o prostředí působící na tělo diváka (Dahlin a Kjeldsberg 1990, s. 8–16).

Dochovaná Laumannova skica k tomuto dílu umožňuje přesněji rekonstruovat techniku translace. Umělec tužkou nakreslil síť tvořenou jedenácti sloupci a šestnácti řadami čtvercových polí. Poslední řadu přeškrtl, takže použitá struktura zahrnovala patnáct řad, tedy celkem 165 modulů. Pole byla ve skice označena různými barvami, jejichž uspořádání se později promítlo do sešité textilie. Síť se tedy objevuje již ve fázi analýzy zdrojového obrazu a současně usnadňuje jeho pozdější převedení do techniky šití.

Kusy textilie zde fungují podobně jako pixely: každý z nich přebírá průměrnou barvu nebo tón určité oblasti obrazu. Nejsou však jednotnými nehmotnými body digitálního obrazu. Liší se texturou, tloušťkou, způsobem odrážení světla a předchozím využitím materiálu. Některé moduly byly vytvořeny ze vzorovaných látek. Švy zůstávají viditelné a okraje polí nejsou dokonale rovné. Fotografická dokumentace instalace je tedy nejprve redukována na schéma a poté znovu vystavěna v médiu, které do obrazu vnáší dotyk, hmotnost a materiální rozdíly. Přeškrtnutí poslední řady rovněž ukazuje, že proces nebyl mechanickým kopírováním fotografie. Laumann rozhodoval o obrazovém výřezu, proporcích a o tom, které fragmenty zdrojového obrazu budou zachovány.

Jiný druh translace se objevuje v díle *Folder. Skrikende mann. Luftangrep — Prospekt. Křičící muž. Letecký útok*. Zdrojem práce nebyla prostorová instalace, ale tištěný materiál propagující výstavu. Na obálkách prospektu, novin a pozdější zprávy byla použita silně kontrastní fotografie zvětralého chrliče z katedrály Nidaros — sochy vytvořené Wilhelmem Rasmussenem v roce 1910. Zpráva uvádí, že fotografii pořídil Per E. Fredriksen a že „zoufalý křik" sochy se stal symbolem celé expozice (Dahlin a Kjeldsberg 1990, s. 3, 10).

Laumann do textilie nepřenesl pouze samotné zobrazení chrliče. Objekt reprodukuje dvoustranu prospektu doprovázejícího výstavu z roku 1989, zobrazenou v otevřené poloze a mírně stlačenou ve vodorovném směru. Textilní realizace tak zachovává jak fotografický motiv, tak prostorovou logiku jeho tištěného nosiče (Laumann 13.07.2026). Vzniká vícestupňová translace: kamenná socha je fotografována, fotografie se stává součástí vizuální identity výstavy a po téměř třiceti letech je celý tisk rekonstruován jako měkký objekt. Zdrojový obraz již fungoval jako součást skládané publikace a Laumann tuto vlastnost zachoval v textilní rekonstrukci. Pružnost textilie navíc zdůrazňuje možnost objekt otevírat, ohýbat a skládat.

V případě *Håpets båt (etter Peter Tillberg) — Loď naděje, podle Petera Tillberga* — byla předlohou Tillbergova instalace představující lehký člun ve tvaru listu. Laumann si ji pamatuje také z vlastní zkušenosti s výstavou. Návštěvníci procházeli koridorem po sobě následujících dioramat zobrazujících katastrofy a zničení a na jeho konci se objevovala zvlášť krásná a světlejší Tillbergova realizace (Laumann 13.07.2026). Zpráva představovala loď jako křehkou konstrukci, která snad zachrání svět před rozpadem. Ve výstavních novinách byla publikována její černobílá fotografie s popiskem *The boat of hope – Das Schiff der Hoffnung*, pocházející ze Statens Historiska Museum (*Luftangrep* 1989, s. 22; Dahlin a Kjeldsberg 1990, s. 16).



Obr. 25.
Peter Tillberg, *Håpets båt*, 1989. Fotografická dokumentace díla. Foto: Statens historiska museum, Stockholm.



Obr. 26.
Lars Laumann, *Håpets båt (etter Peter Tillberg)*, 2017. Ručně šitá textilie.

V textilní interpretaci vytvořil Laumann pozadí z šedé látky, zatímco loď znázornil větším kusem materiálu s motivem E.T. V rozhovoru souhlasil s interpretací tohoto gesta jako symbolu naděje. V takovém čtení přátelství Elliotta a mimozemského návštěvníka z filmu Stevena Spielberga kontrastuje s temným okolím a katastrofickou narací výstavy (Laumann 13.07.2026).

V Laumannově archivu se zachovaly také podobné barevné fotografie dokumentující loď. Nelze je však s úplnou jistotou považovat za bezprostřední předlohy použité během šití. Umělec se domnívá, že je získal od Marit Sørumgård, která se podílela na přípravě norské verze *Luftangrep*, možná až během zahájení výstavy v roce 2017. Sám si však touto chronologií není jistý. *Håpets båt* proto nelze představovat jako věrnou translaci jediné barevné fotografie. Dílo vzniklo spíše překrytím dětské vzpomínky, černobílé tiskové reprodukce, archivního výzkumu a dalších obrazů, jejichž pořadí již Laumann nedokáže rozlišit.

Nejistota předlohy je ještě výraznější v díle *Svart siluett av fabrikk mot himmel (etter Marit Sørumsgård) — Černá silueta továrny proti obloze, podle Marit Sørumsgård*. Laumann si pamatuje dystopické zobrazení průmyslové krajiny a nalezení obrazu od Sørumgård, nedokáže však dnes určit, zda šlo o kresbu, malbu, nebo fotografii. Ve výstavních novinách se několikrát objevily fotografie komínů a průmyslových závodů, které spoluvytvářely rozpoznatelný jazyk ekologického ohrožení osmdesátých let. Umělec tento motiv označuje za určitý druh propagandistického obrazu dystopie (Laumann 13.07.2026). Textilie tedy mohla odkazovat nejen k jedinému zdroji, ale také k opakujícímu se vizuálnímu typu: černé siluetě továrny vystupující proti zakouřené obloze.

V díle *Portaler (etter Roy Friberg) — Portály, podle Roye Friberga* — převedl Laumann do textilie konstrukci otevírající výstavu z roku 1989. Návštěvníci procházeli sérií portálů zobrazujících jednotlivé fáze rozpadu kamenné architektury. Zpráva popisuje první z nich jako rekonstrukci gotlandského kostelního portálu v jeho pravděpodobném stavu kolem roku 1400, zatímco v pozdější Laumannově vzpomínce se portály propojují s vyřazenými prvky katedrály Nidaros a místním příběhem o její degradaci (Dahlin a Kjeldsberg 1990, s. 8; Laumann 13.07.2026). Tento rozpor znovu ukazuje, že paměť výstavy není věrným záznamem jejích jednotlivých částí. Spojuje zkušenost prostoru s pozdějšími znalostmi a fotografickými obrazy místních památek.

Vlastní fotografie a zkušenost cesty

Zvláštní místo v souboru prací z roku 2017 zaujímá *Vega-Horn Ferge 9. januar 2017 kl. 12.30 — Trajekt Vega–Horn, 9. ledna 2017, 12.30*. Zatímco ostatní realizace se vracejí ke kolektivním strachům a obrazům zapamatovaným z osmdesátých let, toto dílo přináší perspektivu Laumannovy osobní zkušenosti z období přípravy výstavy.

Dílo vzniklo na základě fotografie pořízené během jedné z pravidelných cest umělce trajektem z Hornu směrem na Vegu. Trajekt zastavoval na ostrově Ylvingen, kam Laumann dojížděl na terapii. Cesta zahrnující jízdu, plavbu trajektem, pěší přesun nebo jízdu na kole a terapeutické setkání často zabírala většinu dne. Umělec ji popisoval jako cestu probíhající současně v čase a prostoru severní krajiny (Laumann 13.07.2026).

Přesné datum a čas obsažené v názvu zachovávají dokumentární přesnost fotografického záznamu. Snímek zobrazoval krajinu, kterou Laumann během zimních měsíců často pozoroval: tmavou oblohu a moře oddělené úzkou světlou linií slunce nacházejícího se nízko nad horizontem (Laumann 13.07.2026). Hotová textilie se však vzdává většiny detailů konkrétního místa. Fotografie zde není rekonstruována jako soubor rozpoznatelných předmětů, ale jako uspořádání světla, tónů a proporcí. Krajina je redukována na několik širokých tmavých pásů a jediný úzký světlejší pruh odpovídající světlu nízko položeného slunce. Textilie tedy neuchovává ani tak přesnou podobu jediného okamžiku jako jeho vizuální a emocionální strukturu.

Hranice metody: *40 Million Years*

Pozdější dílo *40 Million Years* z roku 2022 vymezuje hranici metody rozebírané v této podkapitole. Bylo připraveno pro výstavu *Every Moment Counts – AIDS and Its Feelings* jako bezprostřední pocta AIDS Memorial Quilt. Laumann je sešil především z použitého ložního prádla, závěsů a dalších textilií s potisky odkazujícími k filmu Stevena Spielberga *E.T. the Extra-Terrestrial*. Část materiálů pocházela z dřívější umělcovy sbírky; když je vyčerpal, začal další textilie nakupovat na internetu (Laumann 13.07.2026; *Sør i Nord* 2025, s. 13). Brožura výstavy *Sør i Nord* popisuje dílo jako *lappeteppe* sešité z použitého ložního prádla a závěsů s potisky z filmu *E.T.* a samotný motiv interpretuje prostřednictvím blízkosti, křehkosti a sdílené zkušenosti vyobcování.



Obr. 27.
Lars Laumann, *Vega-Horn Ferge 9. januar 2017 kl. 12.30*, 2017. Ručně šitá textilie.



Obr. 28.
Lars Laumann, *40 Million Years*, 2022. Sestavený quilt.

E.T. je v Laumannově tvorbě opakovaně se vracející postavou, přítomnou již v projektu *Karma Blankets*. V instalaci z roku 2017 umělec spojil sbírku figurek mimozemského hrdiny s demontovanými chrliči z katedrály Nidaros. Levné plastové předměty vyráběné od osmdesátých let se začaly v důsledku nízké kvality materiálu rozpadat, takže bylo možné jejich deformované povrchy porovnávat se zvětralými kamennými figurami. Laumann upozorňoval také na formální podobnost groteskního těla E.T. s katedrálními chrliči. Postava tak propojovala paměť populární kultury osmdesátých let s úvahou o rozdílné trvanlivosti materiálů, jejich stárnutí a rozpadu (Laumann 13.07.2026).

V *40 Million Years* však získává větší význam samotný příběh filmu *E.T.* Mimozemský botanik je náhodou ponechán na Zemi a naváže s Elliottem vztah, který má emocionální i tělesnou povahu: nemoc jednoho z nich ovlivňuje stav druhého. Když E.T. začne umírat, chlapcův dům izolují vědci oblečení do ochranných oděvů. Katalog *Every Moment Counts* spojuje tento motiv se strachem z nákazy a se stigmatizací doprovázející epidemii AIDS. Brožura *Sør i Nord* naproti tomu zdůrazňuje blízkost, zranitelnost a vzájemné vyobcování přítomné v tomto vztahu — témata vracející se také v dalších Laumannových dílech (Henie Onstad Kunstsenter 2022, s. 82–83; *Sør i Nord* 2025, s. 13).

Použité textilie tedy nejsou pouze nostalgickými památkami na populární film z osmdesátých let. Obraz E.T. vnáší do díla příběh vztahu mezi dvěma odlišnými těly, společně prožívané nemoci, izolace a strachu z kontaktu. Potisky současně pocházejí z domácích předmětů — ložního prádla a závěsů — spojených se spánkem, dětstvím, bezpečím a tělesnou blízkostí. Laumann tak konfrontuje soukromou a domácí povahu materiálů s politickými dějinami epidemie a kolektivní formou připomínání.

Jak jsem již uvedl, Laumann poznal AIDS Memorial Quilt především prostřednictvím fotografií. V *40 Million Years* z těchto obrazů nepřebírá kompozici jednotlivého panelu, ale princip spojování mnoha samostatných fragmentů do kolektivní struktury paměti.

Na rozdíl od panelů AIDS Memorial Quilt nebyly materiály použité Laumannem zpravidla osobními předměty konkrétních lidí zemřelých na AIDS, ale použitými, nalezenými nebo zakoupenými textiliemi náležejícími k masovému oběhu populární kultury. Umělec tedy doslovně nepřebírá osobní, kvazirelikviářský charakter amerického projektu. Přebírá však gramatiku spojování, kterou poznal prostřednictvím fotografií: každý fragment si zachovává vlastní motiv, materiální historii a asociace a současně se stává součástí rozsáhlejšího objektu paměti. Obrazy AIDS Memorial Quilt mu tedy neposkytují pouze ikonografii a sémantiku, ale také model organizování mnohosti — způsob sešívání individuálních významů do kolektivního narativu.

Na rozdíl od většiny textilií z roku 2017 dílo *40 Million Years* nereprodukuje jediný záběr ani jednotlivý zdrojový obraz. Jednotlivé fragmenty si zachovávají vlastní potisky, užitné funkce a historie oběhu a samotný patchwork se stává strukturou paměti. Fotografie zde přestává být matricí konkrétní kompozice a stává se nositelem organizačního modelu. Širší význam takového sešívání samostatných materiálů a narativů bude rozebrán v následující podkapitole.

Přechod od fotografie k textilii tedy u Laumanna nespočívá ve věrném nahrazení jednoho média druhým. Umělec vybírá ze zdrojového obrazu výřez, kompoziční uspořádání, tonální vztahy nebo rozpoznatelný motiv, vzdává se však fotografické detailnosti. Nahrazuje ji texturou, materiální hmotností, švy, měkkostí a možností skládání. Fotografie zůstává matricí kompozice a nástrojem umožňujícím znovu spatřit již neexistující instalace, informace v ní obsažené však podléhají materiální redukci a interpretaci. V případě *40 Million Years* se její role posouvá od bezprostřední předlohy ke zprostředkování jiného díla a jeho veřejného významu.

Laumannova nejistota ohledně zdroje některých obrazů současně odhaluje sílu i křehkost fotografie. Snímky uchovávají vybrané pohledy na již neexistující realizace, nezaručují však úplný přístup k minulosti a mohou postupem času splynout se vzpomínkou. Textilní díla převádějí do materiální podoby právě obrazy nacházející se mezi fotografickým dokumentem, tištěnou reprodukcí a osobní pamětí.

3.8. Patchwork jako metoda: odkrývání a konstruování narativů

V předchozí podkapitole byl patchwork rozebrán především jako materiální technika převádění obrazů do textilie. V praxi Larse Laumanna však princip sešívání překračuje hranice textilních děl. Lze jej chápat jako model popisující způsob, jakým umělec spojuje fotografie, archivní materiály, texty, záznamy, předměty a biografie. Jednotlivé fragmenty si uchovávají stopy předchozího původu, vlastní kontexty a významy a současně začínají fungovat jako součásti rozsáhlejšího celku.

Takové chápání patchworku vyžaduje zohlednit roli umělce. Fotografie, hlasy a dokumenty v sobě nesou potenciální vztahy, jejich čitelnost však závisí na výběru, sestavení, pořadí a vynecháních. Narativ tedy u Laumanna vzniká současně odkrýváním možností přítomných v materiálu a konstruováním vztahů mezi fragmenty. Umělec vytváří podmínky, v nichž mohou rozptýlené prvky vstoupit do vzájemného kontaktu a odhalit významy, které dříve zůstávaly v izolaci neviditelné.

Maieutika a omezená kontrola tvůrce

Východiskem pro popis této metody může být opatrná analogie se sokratovskou maieutikou. V dialogu *Theaitétos* přirovnává Sókratés sám sebe k porodní bábě: pomáhá partnerovi v rozhovoru formulovat, „porodit“ a podrobit zkoušce myšlenky, které vznikají v něm samotném. Tento proces zahrnuje kladení otázek, vytváření podmínek dialogu a ověřování hodnoty objevujících se poznatků (Platón 1990, 148e–151d).

Odkaz k maieutice má povahu metodologické analogie; neexistuje důvod považovat ji za přímý zdroj Laumannovy praxe. Podobnost se týká spíše pozice tvůrce. Laumann často začíná práci příběhy, obrazy a hlasy, které sám nevytvořil. Prostřednictvím rozhovoru, rešerše, montáže a sestavování jim umožňuje vstoupit do prostoru umění a vytvářet vztahy, které dříve zůstávaly neviditelné.

Pomocný kontext poskytuje také úvaha Carla Gustava Junga o tvůrčím procesu. Jung popisoval dílo jako strukturu schopnou rozvinout vlastní dynamiku a překročit vědomé záměry autora. Tvůrce proces řídí, nedokáže však vždy předem předvídat všechny vztahy a významy, které se během práce objeví. Jung označoval vznikající dílo za „autonomní komplex“, částečně podléhající vlastní vnitřní logice (Jung 1966, s. 72–77). Ve vztahu k Laumannovi tato koncepce umožňuje popsat postupné vynořování významu ze setkání shromážděných materiálů.

Laumann o podobné zkušenosti hovořil v souvislosti s cyklem *They loved Science (and Science loved them)*. Práci nezahájil plně formulovanou teorií spojující výstavní psy, turistické krajiny a dějiny průzkumu vesmíru. Společná logika cyklu se odhalila během spojování obrazů a textů, kdy jednotlivé fragmenty začaly vzájemně proměňovat své významy (Laumann 25.06.2026). Montáž zde plnila výzkumnou funkci, protože umožnila rozpoznat napětí společná materiálům pocházejícím z odlišných oběhů.

Montáž jako způsob vytváření vědění

Nejdůležitějším kontextem Laumannovy praxe je montáž chápaná současně jako kompoziční technika a nástroj poznání. Aby Warburg v *Atlasu Mnemosyne* sestavoval reprodukce uměleckých děl, fotografie, tiskové ilustrace, mapy a další vizuální materiály na panelech potažených černou látkou. Hledal opakující se gesta, formy a napětí, jejichž význam se odhaloval díky sousedství obrazů pocházejících z odlišných epoch a kontextů (Warburg 2020, tab. 1–79).

Význam měly jak vybrané obrazy, tak mezery mezi nimi. Vztahy, kontrasty, podobnosti a posuny otevíraly další možnosti interpretace. Obrazy přinášely na panely stopy předchozích využití a historických migrací a jejich proměnlivé uspořádání umožňovalo aktivovat různé vrstvy paměti.

Georges Didi-Huberman popisuje atlas jako otevřenou formu vědění založenou na heterogenitě a neúplnosti. Spojování v něm neslouží pouze k ilustraci předem formulované teze. Uspořádání fragmentů se podílí na jejím vzniku tím, že do poznávacího procesu vnáší rozdíly, mezery a neočekávané podobnosti (Didi-Huberman 2018, s. 4–5, 56–57). Montáž umožňuje rozebírat a znovu skládat existující soubory obrazů, a tak rozpoznávat dříve přehlížené příbuznosti a konflikty (Didi-Huberman 2018, s. 243–250).

Takový model je Laumannově praxi blízký. Umělec často shromažďuje fotografie, texty a hlasy dříve, než se jejich společný význam stane plně čitelným. Uspořádání materiálů mu pomáhá rozpoznat téma díla a vztahy mezi jeho částmi.

V cyklu *They loved Science (and Science loved them)* vzniká význam mezi fotografiemi psů, vyobrazeními turistických krajin a texty o průzkumu vesmíru. Snímky pocházející z chovatelského oběhu přinášejí historii hodnocení vzhledu, plemenné dokonalosti a hodnoty zvířecího těla. Materiály týkající se kosmického programu připomínají vědu, státní prestiž a instrumentální využívání lidí a zvířat. Jejich sousedství odhaluje společnou logiku selekce, hodnocení a performování úspěchu.

Fragment, konstelace a prostor výstavy

Příbuzný model práce lze nalézt v Benjaminových *Pasážích*. Místo vytváření souvislého vyprávění o Paříži devatenáctého století shromažďoval Walter Benjamin citáty, reklamy, popisy zboží, fragmenty textů a vlastní poznámky. Metodu svého projektu označoval jako „literární montáž". Fragmenty měly být představeny a využity tak, aby mohly odhalit vlastní historickou výpověď. Benjamin používal také pojem konstelace: okamžik minulosti se stává čitelným, když se v určitém uspořádání setká s přítomností badatele (Benjamin 1999, s. 460–463).

Význam dokumentu v tomto pojetí závisí na vztahu, do něhož je uveden. Fragment si však zachovává stopu dřívější doby a kontextu, díky čemuž může nové naraci klást odpor. Konstelace nespojuje všechny části do jednotného a uzavřeného vyprávění. Umožňuje jim vzájemně se osvětlovat a současně zachovávat existující rozdíly.

Tuto dvojznačnost lze nalézt v Laumannových filmech založených na cizích biografiích. V *Berlinmuren* jsou fotografie, předměty, výpovědi a obrazy z archivu Eiji-Riitty Eklöf-Berliner-Mauer začleněny do nové struktury, zachovávají si však osobitost jejího způsobu vidění světa. Laumann buduje konstelaci, v níž lze příběh lásky k Berlínské zdi číst jako vyprávění o připoutanosti, osamělosti, subjektivitě a společenských hranicích uznávaných forem vztahů.

V *Season of Migration to the North* se naproti tomu setkávají deníky Eddieho Ahmada, materiály z módní přehlídky, kterou připravil, a zápisky Ruth Maier. Toto spojení zachovává historické a politické rozdíly mezi osudem židovské uprchlice přicházející do Norska před druhou světovou válkou a zkušeností současného uprchlíka ze Súdánu. Současně umožňuje spatřit opakující se otázky migrace, sexuality, vyloučení a možnosti vyprávět vlastní příběh.

Konstelační logika u Laumanna zahrnuje také vztahy mezi jeho vlastními díly. Umělec je často chápe jako prvky rozsáhlejšího uspořádání, jehož význam se mění s dalšími prezentacemi. Starší realizace může vstoupit do dialogu s novějším dílem, objektem jiného umělce, architekturou galerie nebo dějinami místa, kde se výstava koná. Expozice se potom stává dočasnou konstelací a význam jednotlivých děl částečně závisí na jejich sousedství a prostorovém rozmístění.

Zřetelně je to patrné v instalaci *Karma Blankets*. Textilie odkazující k výstavě *Luftangrep* byly spojeny s archivními materiály, figurkami E.T. a demontovanými chrliči z katedrály Nidaros. Vztahy mezi objekty aktivovaly společnou reflexi paměti osmdesátých let, ekologického ohrožení, epidemie AIDS a degradace různých materiálů. Přítomnost prvků pocházejících z katedrály současně spojovala celek s dějinami Trondheimu a místním příběhem, který dřívější výstava využívala k vytvoření vlastní narace. Význam se tedy nenacházel v jediném objektu, ale rozprostíral se mezi díly, prostorem expozice a historií místa (Laumann 13.07.2026).

Patchworková struktura nevede ke smazání rozdílů mezi všemi fragmenty. Její hodnota vyplývá právě ze zachování napětí, která mezi nimi existují. Šev části spojuje, současně však mezi nimi ponechává viditelnou hranici.

Materiál jako partner procesu

Tim Ingold kritizuje hylomorfní model tvorby, podle něhož je forma nejprve naplánována v mysli tvůrce a následně vnucena hmotě. Navrhuje chápat práci jako následování vlastností materiálů, reagování na jejich odpor a rozvíjení formy během činnosti. Tento proces označuje jako korespondenci: pohyby tvůrce a chování materiálu si navzájem odpovídají a společně ovlivňují vznikající výsledek (Ingold 2010, s. 91–97; Ingold 2013, s. 20–31, 105–108).

V Laumannově případě tvoří materiál fyzické textilie, fotografie a filmové pásy, ale také biografie, způsoby mluvy, technické chyby, předchozí využití obrazů a znalosti obsažené v archivech. Každý z těchto prvků přináší určité možnosti a omezení. Fotografie může uchovat fragment již neexistující instalace, ukazuje ji však pouze z jediného úhlu pohledu. Zvukový záznam předává intonaci a individuální rytmus řeči, neobsahuje však celý kontext výpovědi. Nalezený materiál může naznačit dříve nepředvídaný vztah nebo klást odpor pokusu začlenit jej do soudržného vyprávění.

Zvlášť zřetelně je to patrné v práci s pamětí a dokumentací výstavy *Luftangrep*. Laumann vycházel z vlastních vzpomínek a následně je konfrontoval s fotografiemi, výstavními novinami, zprávou a rozhovory s lidmi zapojenými do někdejší expozice. Archiv část zapamatovaných obrazů potvrzoval, jiné opravoval nebo komplikoval. Forma textilií se tedy rozvíjela v korespondenci mezi pamětí, dokumentací a možnostmi textilního materiálu (Laumann 13.07.2026).

Tento proces nadále zahrnuje vědomá rozhodnutí umělce. Laumann vybírá fotografie a účastníky rozhovorů, část materiálů odstraňuje, určuje pořadí ostatních a stanovuje podmínky jejich prezentace. Materiál může změnit směr práce, odpovědnost za výsledné uspořádání však spočívá na tvůrci.

V tomto bodě je užitečná koncepce distribuovaného aktérství Bruna Latoura. Jednání podle něj vzniká v síti lidí, předmětů, institucí, technologií a dokumentů. Předměty mohou určité činnosti umožňovat, naznačovat, omezovat nebo blokovat, a tím se podílet na jejich průběhu (Latour 2005, s. 43–86). V Laumannových dílech tedy naraci utvářejí protagonisté, archivy, dostupnost záznamů, kvalita reprodukcí, montážní technologie a institucionální podmínky prezentace. Míra účasti jednotlivých prvků zůstává nerovnoměrná, žádný složitý tvůrčí proces však nelze redukovat výhradně na počáteční záměr jediného autora.

Náhoda, intuice a neplánované vztahy

Zájem o vztahy vznikající mimo plně racionální plán připomíná surrealistický automatismus. André Breton v něm spatřoval možnost připustit asociace, které bývají zpravidla podřizovány kontrole rozumu a společenským konvencím (Breton 1969, s. 26). Laumannova praxe je však založena na dlouhodobé rešerši, rozhovorech a vědomé montážní práci. Náhoda otevírá možnost spojení, které je následně podrobeno dalšímu ověřování.

Surrealistický kontext tedy pomáhá popsat jeho otevřenost neplánovaným vztahům. Význam se může objevit v chybě, opakování, technické zvláštnosti nebo náhodně zaznamenané podobnosti. V *The Swedish Book Store* se východiskem stává filmový vtip založený na přehrání záznamu pozpátku, v jehož důsledku začne anglická výpověď připomínat skandinávský jazyk. Laumann tento postup rozvíjí v úvahu o jazyce a možnosti vzniku nových významů prostřednictvím změny směru přehrávání.

Intuice zde plní funkci předběžného rozpoznání vztahu, jehož význam ještě není zcela jasný. Rešerše a montáž následně umožňují ověřit, zda se počáteční asociace může stát základem rozsáhlejšího narativu.

Remix, montáž, nebo patchwork?

Pojem remixu popisuje důležitou část Laumannovy praxe. Umělec používá již existující fotografie, filmy, texty, nahrávky a předměty, přemisťuje je a začleňuje do nových struktur. Lawrence Lessig upozorňuje, že vnímání kultury již samo obsahuje prvek tvůrčí interpretace a překladu a že kulturní materiály získávají v životech svých příjemců místní a osobní významy. Remix tento proces zvlášť zviditelňuje, protože umožňuje citovat existující obrazy a záznamy a vytvářet z nich další výpovědi (Lessig 2008, s. 6–9, 52–54).

V mnoha Laumannových realizacích zůstává dřívější kontext fragmentů čitelný. Fotografie si uchovává vazbu ke konkrétnímu archivu, hlas k mluvící osobě a deník k příběhu svého autora. Umělec vytváří novou naraci, příjemci však ponechává možnost rozpoznat původ použitých prvků.

Významnou výjimkou je *Morrissey Foretelling the Death of Diana*. Laumann v tomto filmu sestavuje útržky faktů, texty písní, záznamy vystoupení a další materiály tak, aby začaly vytvářet alternativní příběh konstruovaný podle vzoru konspirační teorie. Montáž dává existujícím prvkům funkci indicií a důkazů vztahu mezi Morrisseyho tvorbou a smrtí princezny Diany. Hranice mezi faktem, interpretací a fikcí je záměrně rozostřena. Materiály si uchovávají autentický původ, jejich výběr a pořadí však příjemce vedou k rozpoznání vztahu, který samy o sobě nepotvrzují.

Film ukazuje, že viditelnost švů není v Laumannově praxi neměnným pravidlem. V některých realizacích umělec zdůrazňuje odlišnost zdrojů a umožňuje porovnávat jejich kontexty. V *Morrissey Foretelling the Death of Diana* naproti tomu využívá autoritu autentických fragmentů k vytvoření narace balancující mezi pravdou a fikcí. Odhaluje tak mechanismus charakteristický pro konspirační teorie: pravdivé obrazy a informace lze uspořádat do struktury vedoucí k neopodstatněnému závěru.

Pojmy montáže, konstelace a patchworku umožňují tyto rozdílné možnosti popsat přesněji. Montáž obrací pozornost ke vztahům vytvářeným výběrem a pořadím materiálů. Konstelace označuje uspořádání, v němž se fragment stává čitelným díky setkání s dalšími fragmenty, přítomností a prostorem prezentace. Patchwork naproti tomu zdůrazňuje materiální nebo metaforickou přítomnost švů a také možnost zachovat rozdíly mezi jednotlivými částmi.

Patchwork lze tedy chápat jako zvláštní variantu remixu, v níž se původ materiálů často podílí na významu nového díla. Laumann může švy ponechávat viditelné nebo je strategicky stírat. V obou případech ukazuje, že význam obrazu, textu nebo dokumentu závisí na struktuře, do níž je začleněn.

Odkrývání a konstruování

Tvrzení, že Laumann „odkrývá příběhy přítomné v materiálu“, je proto třeba upřesnit. Materiál přináší stopy, mezery, napětí, opakování a možnosti spojení. Montáž tyto možnosti aktivuje a každé rozhodnutí týkající se uspořádání je zároveň interpretací.

V Laumannově praxi lze rozpoznat dvojí pohyb. Umělec naslouchá hlasům protagonistů, respektuje specifičnost archivů a připouští možnost, že nalezené materiály změní původní plán. Současně vybírá protagonisty, buduje sekvence, sestavuje obrazy, vnáší text, pracuje s hlasovou narací a ustanovuje interpretační rámce.

Zvláštní význam to získává v dílech věnovaných lidem a příběhům, které zůstávají mimo oficiální paměť. Laumann je uvádí do institucionálního a uměleckého oběhu a zvyšuje jejich viditelnost. Toto gesto je spojeno s odpovědností za způsob reprezentace. „Umožnit příběhu, aby se objevil“, vyžaduje rozhodnutí o tom, co bude ukázáno, komu bude propůjčen hlas a v jakém kontextu jej příjemce uslyší.

V mnoha filmech zůstávají stopy těchto rozhodnutí viditelné. Archivní materiál, současný záznam, výpověď protagonisty a komentář si uchovávají odlišný status. Podobně jako švy v textilii označují místa spojení fragmentů může montáž odhalovat konstrukční povahu vyprávění. *Morrissey Foretelling the Death of Diana* však ukazuje, že Laumann dokáže také využít nejistotu hranic mezi těmito prvky a učinit ji hlavním tématem díla.

Fotografie zaujímá v této metodě zvláštní místo. Funguje jako dokument, fragment archivu, obraz paměti a materiál podléhající nové organizaci. Její význam se mění podle textu, hlasu nebo jiného obrazu, s nímž je spojena. Snímek si uchovává stopu minulé události, montáž však určuje roli, kterou tato stopa sehraje v novém narativu.

Patchwork se tak stává modelem popisujícím značnou část Laumannovy praxe. Zahrnuje sešívání textilií, montování filmu, sestavování fotografií a budování výstav z děl, předmětů a historie místa. Jednotlivé fragmenty si mohou uchovávat vlastní původ a sémantiku, nebo mohou být využity k záměrnému narušení hranice mezi dokumentem a fikcí.

V tomto smyslu vykazuje Laumannova praxe podobnost s maieutikou, protože vytváří podmínky pro odhalování významů, které dříve nebylo možné plně spatřit. Atlas a montáž pomáhají popsat vědění vznikající ve vztazích mezi prvky, zatímco remix poukazuje na opětovné využívání a proměňování existujících materiálů. Narativ se rozvíjí v procesu sešívání — mezi umělcovým záměrem, vlastnostmi materiálu, prostorem prezentace a příběhy přinášenými jednotlivými fragmenty.

4. Funkce fotografie v multimediálních praktikách — čtyři referenční body

V předchozí kapitole jsem analyzoval různé funkce fotografie v praxi Larse Laumanna: od autonomního obrazu a soukromého dokumentu přes materiál typu *found footage* a prvek filmové montáže až po fotografii prostorově a materiálně proměňovanou. V této kapitole tyto způsoby práce porovnávám s praxí Anny Molské, Jána Mančušky, Karola Radziszewského a Zbyňka Baladrána. Cílem srovnání není vytvořit úplný přehled tvorby těchto umělců, ale přesněji vymezit místo, které fotografie zaujímá v Laumannově metodě.

Výběr uvedených tvůrců vychází ze společných výstavních kontextů a z podobného využívání filmu, fotografie, dokumentace a archivních materiálů. Význam má také institucionální kontext vzniku této práce na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Zařazení umělců spojených s polským a českým uměleckým prostředím umožňuje zasadit analýzu Laumanna do pole odkazů relevantního pro místo, kde výzkum probíhá. Tento výběr však nemá reprezentovat polské ani české umění jako celek. Každá z uvedených praxí je pojata jako samostatný referenční bod, který umožňuje vyčlenit odlišnou funkci fotografického obrazu.

V tvorbě Molské zůstává fotografie spojena především s akcí a inscenací. U Mančušky obrací fragmentarizace obrazu pozornost k procesu vnímání a rekonstruování narace. Radziszewski využívá soukromé fotografie k budování queerové historiografie a institucí paměti, zatímco Baladrán začleňuje archivní materiály do analýzy historie, ideologie a systémů vědění. Tyto kategorie nevytvářejí nepřekročitelné hranice mezi praxí jednotlivých umělců, ale poukazují na převládající způsoby organizování obrazu.

Hlavním předmětem srovnání zůstává Laumannova praxe. Nezajímá mě pouze to, jaké materiály jednotliví umělci používají, ale také jak je proměňují, jaké postavení přisuzují zobrazeným osobám a jakou roli vymezují příjemci. Srovnání mají ukázat, že podobné nástroje — nalezená fotografie, archiv, sekvence a montáž — mohou sloužit odlišným způsobům vytváření významu. Na jejich pozadí se zřetelněji projevuje Laumannovo charakteristické směřování obrazu ke vztahu, afektu a biografiím, které zůstávají mimo dominantní narace.

4.1. Anna Molska: fotografie jako stopa akce

Praxe Anny Molské představuje užitečný referenční bod pro tvorbu Larse Laumanna díky společnému zájmu o film, instalaci, dokumentární materiály a vztah obrazu k výstavnímu prostoru. U obou umělců zůstává fotografie jen zřídka jednotlivým, autonomním objektem. Molska využívá fotografický a filmový záznam především k zaznamenávání akcí prováděných pro kameru a k organizování vztahů mezi tělem, předmětem a prostorem. U Laumanna obraz častěji směřuje ke konkrétní osobě, její biografii a vztahům uchovávaným v soukromém archivu.

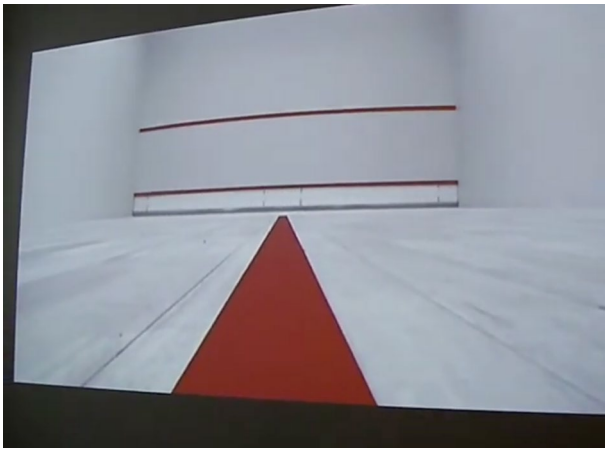
Kurátorským odůvodněním tohoto srovnání jsou dvě výstavy, na nichž byla představena díla obou umělců. V roce 2008 se zúčastnili 5. berlínského bienále *When Things Cast No Shadow*, které připravili Adam Szymczyk a Elena Filipovic. O rok později Szymczyk jejich realizace znovu zařadil do jedné výstavy — *Report on Probability* v Kunsthalle Basel. V Berlíně Laumann představil *Berlinmuren*, zatímco Molska uvedla filmy *P=W:t (power)* a *W=F*s (work)* a objekt *Untitled*. Sousedství jejich děl situovalo obě praxe do společného pole mezi pohyblivým obrazem, dokumentací, inscenovanou akcí a hmotným objektem (Berlin Biennale 2008; Culture.pl 2009).

Molska studovala v Ateliéru audiovizuálního prostoru Grzegorze Kowalského na Fakultě sochařství Akademie výtvarných umění ve Varšavě. Její praxe propojuje film, performanci, sochu a instalaci. V mnoha realizacích umělkyně vytváří úkoly prováděné lidmi nebo uváděné do chodu pomocí předmětů a následně zaznamenává jejich průběh. Kamera vymezuje záběr, uspořádává pohyb a proměňuje čas prováděné činnosti v sekvenci obrazů. Fotografický charakter jejích filmů se projevuje zejména v přesných vztazích mezi figurou, geometrickým objektem a okolním prostorem (Le Nart 2019; Secondary Archive b.d.).

Přestože je hlavním médiem těchto realizací film, způsob organizace obrazu zůstává silně fotografický. Molska buduje záběry jako vymezená uspořádání figur, linií a ploch, zatímco pohyb se rozvíjí uvnitř předem stanovené kompozice. Film si tak zachovává logiku jednotlivého fotografického obrazu a rozvíjí ji v čase.



Obr. 29.
Anna Molska, *W=F*s (Work)*, 2008.
Snímek z neoficiálního videozáznamu
projekce díla na 5. berlínském bienále.



Obr. 30.
Anna Molska, *P=W:t (Power)*, 2007–2008.
Snímek z neoficiálního videozáznamu
projekce díla na 5. berlínském bienále.



Obr. 31.
Anna Molska, *Untitled*, 2008. Pohled do
instalace na 5. berlínském bienále. Foto: Uwe
Walter.

Tento mechanismus je dobře patrný ve filmech *W=F*s (work)* z roku 2008 a *P=W:t (power)* z let 2007–2008. V první realizaci dělníci stavějí v otevřeném terénu trojúhelníkovou konstrukci lešení. Geometrická forma postupně vzniká z opakovaných činností, fyzické námahy a spolupráce. Ve druhém filmu se bílé míčky pohybují a odrážejí uvnitř squashového kurtu. Jejich pohyb je podřízen hranicím obdélníkového prostoru a jednotlivé nárazy vytvářejí proměnlivé uspořádání bodů a trajektorií. Názvy děl odkazují k fyzikálním vzorcům práce a výkonu, které Molska převádí do vztahů mezi pohybem, časem a prostorem (Culture.pl 2012).

Filmový obraz zde působí jako fotografická kompozice proměňující se v čase. Těla, míčky, lešení a okolí jsou v záběru rozmístěny podle čitelného geometrického řádu. Kamera zaznamenává průběh naplánované situace, díky čemuž může akce později fungovat mimo místo a čas svého uskutečnění. Objekt *Untitled*, představený na bienále a vytvořený z kovu a dřeva, přenášel materiální prvek filmového procesu do prostoru výstavy. Spojení projekce s fyzickou konstrukcí zdůrazňovalo vztah mezi akcí, jejím záznamem a objektem, který po ní zůstává (Berlin Biennale 2008; Artmap 2008).



Obr. 32.
Anna Molska, *The Sixth Continent*, 2012.
Filmový záběr obsahující archivní materiál použitý ve filmu.



Obr. 33.
Anna Molska, *The Sixth Continent*, 2012.
Filmový záběr obsahující archivní materiál použitý ve filmu.

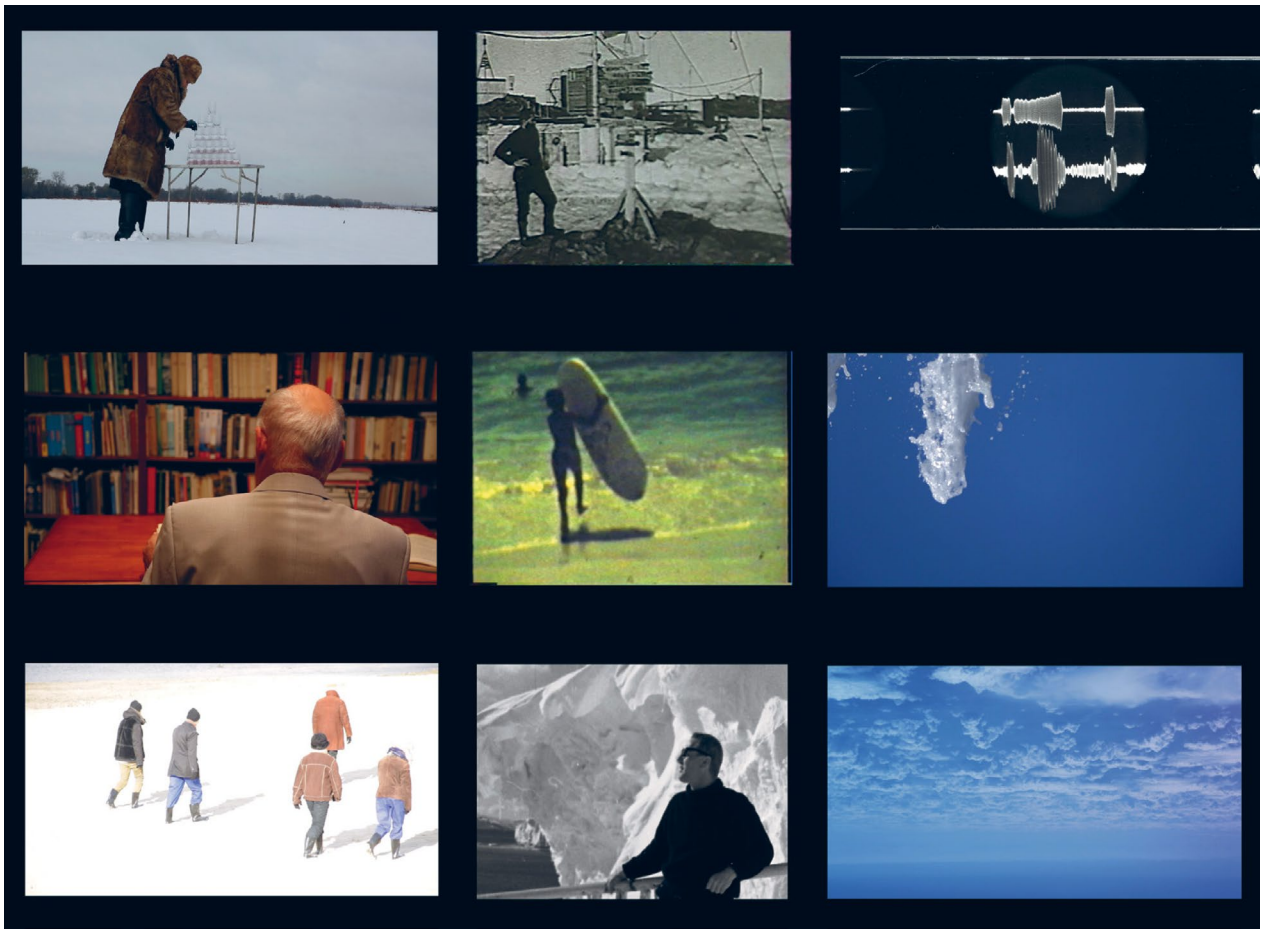
Jiná varianta práce s obrazem se objevuje v projektu *The Sixth Continent*, představeném v galerii Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki na přelomu let 2012 a 2013. Východiskem byla historie polských antarktických expedic organizovaných v padesátých letech 20. století. Jedné z nich se zúčastnil dědeček umělkyně, profesor fyziky Janusz Molski. Rodinná vazba k popisované historii přivedla Molskou k rešerši zahrnující svědectví účastníků, fotografie, diapozitivy, kresby a dokumentární filmy. Shromážděné materiály byly začleněny do instalace složené z objektů a tříkanálové videoprojekce (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 2012).

Archivní fotografie v *The Sixth Continent* neslouží pouze jako ilustrace historie expedic. Představují vizuální prameny, na jejichž základě jsou rekonstruovány prostor, vzhled vybavení, vztahy mezi účastníky a kolektivní představa Antarktidy. Jejich význam závisí na výběru, pořadí a spojení s hlasem, filmem a objekty instalace. Molska z dokumentů odkrývá konflikty, představy a zkušenosti, které jednotlivá fotografie bez dalšího kontextu nesděluje. Rodinné východisko tak vede k historii kolektivního podniku, vědecké práce a fungování uzavřené skupiny lidí.

Srovnání s Laumannem ukazuje rozdíl ve směru, který oba umělci archivním obrazům přisuzují. V *Berlinmuren* fotografie a archivní materiály uchovávají stopy způsobu, jakým Eija-Riitta Eklöf-Berliner-Mauer představovala samu sebe a svůj vztah k Berlínské zdi. Montáž je organizuje kolem jejího hlasu a biografie. Obraz plní funkci památky, dokumentu sebereprezentace a svědectví o vazbě mezi osobou a historickým objektem. Laumann pracuje s materiály vzniklými dříve a jejich prostřednictvím se snaží příjemci přiblížit zkušenost protagonistky.

V realizacích *W=F*s (work)* a *P=W:t (power)* Molska předem stanovuje podmínky akce, kterou má filmový obraz zaznamenat. Osoby a objekty objevující se před kamerou se účastní úkolu, který naplánovala, a jejich pohyb je zasazen do prostorového a vizuálního řádu. Struktura Laumannových filmů se častěji rozvíjí z již existujících materiálů: fotografií, záznamů, výpovědí a předmětů přinesených protagonistou nebo nalezených v jeho archivu. Umělec je sestavuje tak, aby zachoval rozpoznatelnost konkrétní osoby a nejednoznačnost jejího příběhu. *The Sixth Continent* však obě praxe částečně sbližuje, protože také Molska vychází z existujících dokumentů a rodinného vztahu k popisované historii. Shromážděné materiály nicméně vedou k filmovému a prostorovému vyprávění o zkušenosti celé skupiny.

V analyzovaných realizacích Molské si film zachovává fotografickou kázeň záběru, zatímco fotografie vystupuje jako záznam akce nebo archivní dokument začleněný do rozsáhlejší prostorové konstrukce. U Laumanna si snímek častěji uchovává silnou vazbu ke konkrétnímu příběhu, místu, osobě, její sebereprezentaci a biografii. Rozdíl spočívá ve způsobu aktivování obrazu: Molska jej podřizuje vztahům mezi akcí, prostorem a kolektivitou, zatímco Laumann jej častěji směřuje k paměti, afektu a individuálnímu příběhu.



Obr. 34.
Anna Molska, The Sixth Continent, 2012. Soubor filmových záběrů reprodukovaný ve výstavním letáku Zachęty.







4.2. Ján Mančuška: obraz jako fragment vnímání

Praxe Jána Mančušky představuje užitečný referenční bod pro tvorbu Larse Laumanna díky zájmu obou umělců o pohyblivý obraz, fragmentární naraci a vztah mezi tím, co je ukázáno, a tím, co příjemce rekonstruuje ve vlastní představivosti. U Mančušky obracejí fotografie a jednotlivé filmové políčko pozornost k samotnému procesu vidění a k jeho omezením. Laumann fragmentární obrazy častěji využívá k budování příběhu konkrétní osoby, její paměti a biografie.

Historickým odůvodněním tohoto srovnání je výstava *Objects in Mirror Are Closer Than They Appear*, představená v Tate Modern Project Space v Londýně v roce 2012 a následně v Contemporary Image Collective v Káhiře v roce 2013. Projekt připravený Kasiou Redzisz a Aleyou Hamzou se soustředil na napětí mezi obrazem, narací a vnímáním příjemce. Laumann představil *Morrissey Foretelling the Death of Diana*, v němž montáž nalezených materiálů vytváří alternativní historii napodobující logiku konspirační teorie. V londýnské verzi Mančuška uvedl *A Middle Aged Woman* z roku 2009 — textové video, v němž se na obrazovce objevují a mizí slova a nutí příjemce doplňovat mezery a samostatně skládat vyprávění. V káhirské verzi představil krátký film *Double* z téhož roku, který stírá hranici mezi akcí a jejím opětovným sehráním. Spojení děl obou umělců tak obracelo pozornost k odlišným způsobům konstruování důvěryhodného vyprávění z fragmentů a k úloze diváka při utváření jeho soudržnosti (Tate 2012; Contemporary Image Collective 2013).

Ján Mančuška, narozený v roce 1972 v Bratislavě a zemřelý v roce 2011 v Praze, byl umělcem slovenského původu úzce spojeným s českou uměleckou scénou. Jeho praxe zahrnovala text, instalaci, performanci, objekty a filmová díla. Opakovanými tématy byly paměť, jazyk, tělesnost, změna perspektivy a fragmentární formy narace. Mančušku zajímal způsob, jakým příjemce spojuje částečný obraz do zdánlivě soudržného celku a doplňuje mezery ponechané dílem (Franz Josefs Kai 3 2023).

Zvlášť významným příkladem Mančuškova fotografického myšlení je instalace *The Other (I Asked My Wife to Blacken All Parts of My Body Which I Cannot See)*

Obr. 35.
Ján Mančuška, *The Other (I asked my wife to blacken all the parts of my body which I cannot see)*, 2007. Foto: Martin Polák.

Obr. 36.
Ján Mančuška, *The Other (I asked my wife to blacken all the parts of my body which I cannot see)*, 2007. Filmové pásy.

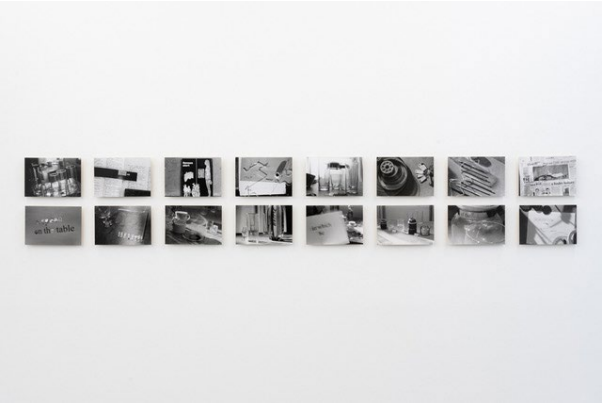
z roku 2007. Skládá se z řady podsvícených pásů černobílého pozitivního 35mm filmu. Filmová políčka zobrazují ženu, která pokrývá černou barvou ty části těla svého partnera, jež muž nemůže přímo spatřit. Snaží se proces sledovat v zrcadle, ohýbá tělo a ukazuje na místa nacházející se v dosahu jeho zraku (TBA21 b.d.).

Osobní znění názvu částečně zakrývá skutečné okolnosti vzniku díla. Zobrazené osoby tvořily pár, který se s umělcem přátelil, nešlo tedy o Mančušku a jeho manželku. Situace obrací pozornost k závislosti obrazu vlastního těla na pohledu jiné osoby. Člověk nemá přímý přístup ke značné části svého vzhledu, včetně tváře, podle níž jej rozpoznávají ostatní. Obraz sebe sama proto vzniká prostřednictvím zrcadla, fotografie a cizí perspektivy (TBA21 b.d.).

Podstatný je také způsob prezentace zaznamenané akce. Mančuška se vzdává filmové projekce a rozkládá pohyb na nehybná, materiální políčka. Filmový pás, který při běžné projekci zůstává skrytý v zařízení, se stává viditelným objektem a čas je rozmístěn v prostoru výstavy. Příjemce posouvá pohled podél jednotlivých fragmentů a samostatně rekonstruuje průběh akce. Políčko funguje zároveň jako fotografie, fyzický předmět a nejmenší prvek narativní sekvence. Dílo odhaluje materiální složky kinematografie — filmový pás a světlo — které jsou obvykle podřízeny iluzi pohyblivého obrazu (TBA21 b.d.).

Tento proces lze srovnat s Laumannovou metodou použitou v *Berlinmuren*. Mančuška zastavuje pohyblivý obraz a rozkládá jej do prostorové sekvence jednotlivých políček. Laumann postupuje opačným směrem: fotografie z archivu Eiji-Riitty Eklöf-Berliner-Mauer uspořádává v čase, spojuje s hlasem protagonistky a pomocí montáže je narativně aktivuje. U Mančušky příjemce rekonstruuje krátkou akci z viditelného filmového materiálu. U Laumanna slouží sekvence fotografií k sestavení příběhu o biografii, sebereprezentaci a vztahu protagonistky k Berlínské zdi.

Bezprostředněji fotografický charakter má *The Sought-After Object* z roku 2010. Série se skládá z černobílých fotografií připomínajících zátiší. Každodenní předměty jsou spojeny se slovy a fragmenty vět, které zpočátku netvoří čitelný celek. Další fotografie postupně odhalují naraci týkající se hledání určitého předmětu. Samotný hledaný objekt však není jednoznačně ukázán, a příjemce si jej proto může rekonstruovat pouze ve vlastní představivosti. Sekvence připomíná filmový storyboard, nevede však k uzavřenému obrazu ani k úplnému rozřešení vyprávěného příběhu (Franz Josefs Kai 3 2023).



Obr. 37.
Ján Mančuška, *The Sought-After Object*, 2010.
Série 15 fotografií.

Fotografie v tomto díle plní dvojí funkci. Na jedné straně dodává předmětům vizuální konkrétnost: každý z nich je jasně vyčleněn a představen v uspořádané kompozici. Na druhé straně vztahy mezi fotografiemi a textem ztěžují jednoznačné pochopení toho, co je viditelné. Jednotlivý snímek nevysvětluje svou roli v příběhu a význam se objevuje teprve při přecházení od jednoho obrazu k druhému. Nepřítomnost hledaného předmětu vede příjemce k samostatnému doplnění sekvence.

The Sought-After Object lze porovnat s *Morrissey Foretelling the Death of Diana*. Oba umělci sestavují rozptýlené obrazy a znaky a vybízejí příjemce k hledání vztahu mezi nimi. Mančuška udržuje nejistotu a ponechává ústřední předmět mimo zorné pole. Laumann naproti tomu směřuje fragmenty mediálních materiálů k sugestivnímu vyprávění, v němž jsou vybraná fakta sestavena tak, aby podporovala alternativní verzi událostí. Mančuška zdůrazňuje absenci a neúplnost poznávacího procesu, zatímco Laumann zkoumá schopnost montáže vytvářet zdánlivou soudržnost a přesvědčovat příjemce.

V Mančuškově praxi se fotografie stává fragmentem, jehož místo v naraci musí příjemce teprve rozpoznat. Sekvence odhaluje omezení vidění, závislost na cizí perspektivě a sklon mysli doplňovat neúplné informace. Laumann využívá podobnou fragmentárnost, častěji ji však podřizuje rekonstrukci biografie, vztahu nebo alternativního příběhu. U Mančušky vede obraz především k analýze vnímání a procesu vytváření významu, zatímco u Laumanna směřuje k osobě, paměti a narativní a afektivní síle fotografie.



Obr. 38.
Karol Radziszewski, Kisieland, 2012. Filmový záběr zachycující fotografii z archivu Ryszarda Kisiela.

4.3. Karol Radziszewski: fotografie a queerová historiografie

Praxe Karola Radziszewského představuje ze všech umělců probíraných v této kapitole nejbližší referenční bod pro tvorbu Larse Laumanna. Oba používají soukromé fotografie, archivní materiály, svědecké výpovědi a obrazy vznikající mimo oficiální oběh. Následně je začleňují do filmů, publikací, instalací a výstav věnovaných queerové paměti. Radziszewski však častěji přechází od jednotlivého snímku k širší historiografii a veřejné struktuře archivu. Laumann zpravidla déle zachovává soustředění na konkrétní osobu, vztah a afektivní zkušenost její biografie.

Důležitým kontextem pro společné čtení jejich tvorby byla výstava *Every Moment Counts – AIDS and Its Feelings*, představená v Henie Onstad Kunstsenter v roce 2022. Projekt se soustředil na emocionální, společenské a politické důsledky epidemie HIV/AIDS a na způsoby uchovávání paměti, která s ní souvisí. Přítomnost obou umělců na výstavě umožňovala porovnat odlišné metody práce s queerovým archivem: reprodukování a rekontextualizování vizuálních znaků u Radziszewského a vytváření textilních objektů paměti u Laumanna (Henie Onstad Kunstsenter 2022).



Obr. 39.
Karol Radziszewski, Afterimages, 2018. Filmový záběr zachycující pozitivní sken dvojitě exponovaného negativu z archivu Ryszarda Kisiela.



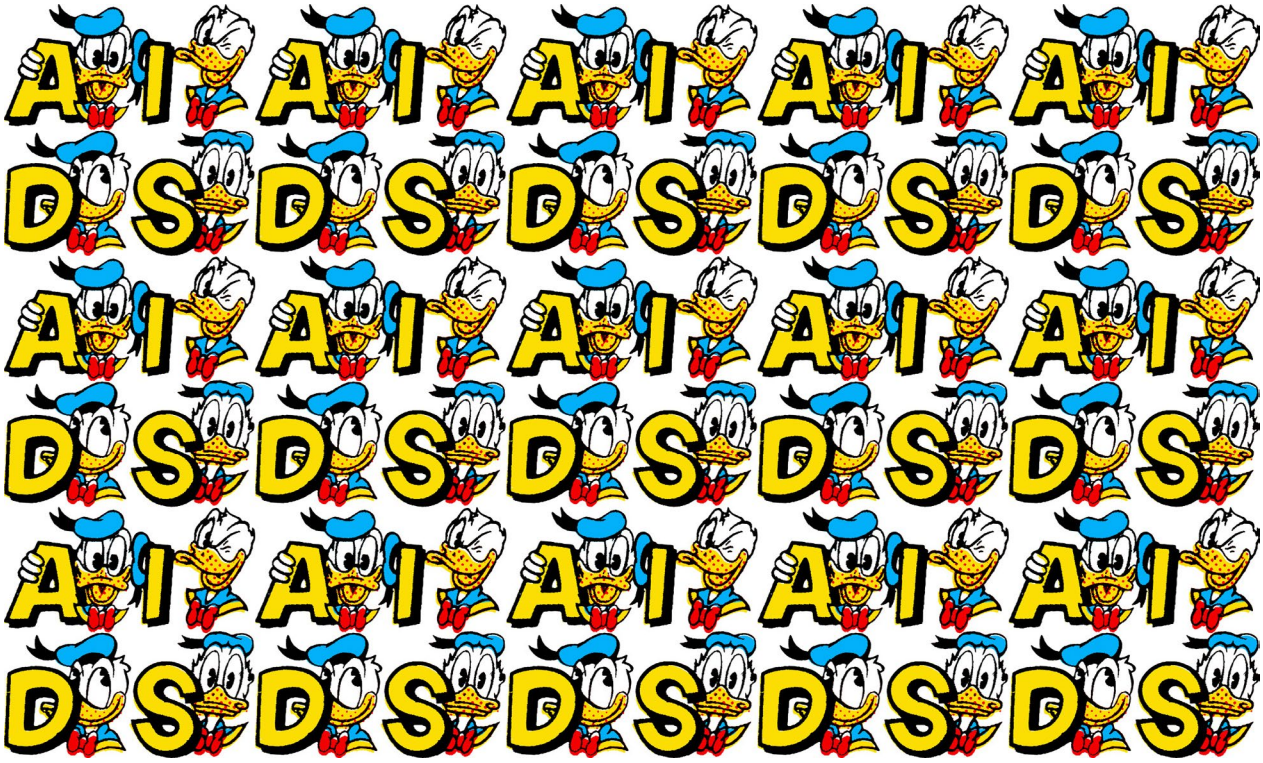
Obr. 40.
Karol Radziszewski, Afterimages, 2018. Filmový záběr zachycující pozitivní sken dvojitě exponovaného negativu z archivu Ryszarda Kisiela.

Radziszewski, narozený v roce 1980 v Białystoku, pracuje s fotografií, filmem, malbou, instalací a vydavatelskou činností. Od roku 2005 vydává *DIK Fagazine* a v roce 2015 založil Queer Archives Institute — parainstituci zabývající se výzkumem, shromažďováním, digitalizací a veřejnou prezentací queerových archivních materiálů, především ze střední a východní Evropy. Fotografie v jeho praxi funguje současně jako historický pramen, záznam soukromého vztahu, nástroj sebereprezentace a objekt podléhající dalšímu popisu a šíření (Queer Archives Institute b.d.; Culture.pl 2020).

Zvláštní význam pro rozvoj této metody mělo setkání s Ryszardem Kisielem, tvůrcem fanzinu *Filo* a vlastníkem soukromého archivu dokumentujícího život homosexuálních mužů v Polsku v osmdesátých a devadesátých letech. Ve filmu *Kisieland* Radziszewski využil barevné diapozitivy z inscenovaných fotografických sezení organizovaných Kisielem a jeho přáteli v soukromých interiérech. Účastníci se převlékali, pózovali a vytvářeli vlastní obrazy sebe sama pomocí dostupných materiálů, kostýmů a rekvizit (Culture.pl b.d.).

Tyto fotografie mají zároveň dokumentární a performativní charakter. Zaznamenávají vzhled konkrétních osob, interiérů a předmětů, ale zobrazené situace byly vědomě připraveny pro fotoaparát. Fotografie umožňovala bezpečně experimentovat s genderem, sexualitou a způsoby prezentace těla v podmínkách omezené veřejné viditelnosti neheteronormativních osob. Domácí prostor nahrazoval ateliér, scénu a místo queerového setkávání. Obrazy, které zde vznikaly, nejen dokumentovaly existující komunitu, ale také se podílely na jejím vytváření.

Radziszewski aktivuje Kisielovy fotografie prostřednictvím filmové montáže a rozhovoru s jejich autorem. Diapozitivy jsou spojeny s komentářem vysvětlujícím okolnosti sezení, totožnost zobrazených osob a fungování prostředí, k němuž náležely. Soukromá sbírka si uchovává vztah ke Kisielově biografii a zároveň začíná působit jako svědectví o širší historii polské queerové kultury. Vztah s vlastníkem archivu umožňuje přenést fotografie do veřejného oběhu, aniž by byly zcela odděleny od hlasu člověka, který se podílel na vytváření zobrazených situací.



Obr. 41.
Karol Radziszewski, AIDS, 2012. Tapeta.

V tomto ohledu lze *Kisieland* srovnat s *Berlinmuren*. V obou filmech jsou východiskem fotografie, které dříve patřily protagonistovi a souvisely s jeho způsobem zobrazování sebe sama. Laumann organizuje materiály Eiji-Riitty Eklöf-Berliner-Mauer kolem jejího individuálního vztahu k Berlínské zdi, přičemž zachovává osobitost tohoto příběhu a postavení protagonistky jako autorky vlastní narace. Radziszewski vychází ze vztahu s Kisielem, ale snímky současně směřuje k historii určitého prostředí, fotografických praktik vznikajících zdola a queerové sebeorganizace. V obou případech fotografie zpřístupňuje biografii, u Radziszewského se však zřetelněji stává prvkem kolektivní historiografie.

Jiná varianta práce s fotografií se objevuje ve filmu *Afterimages* z roku 2020. Jeho základem byl náhodně dvakrát exponovaný film. Fotografie míst spojených s homosexuálním životem v Sopotech na konci osmdesátých let se překryly s obrazy z dřívějšího inscenovaného sezení. Jednotlivé snímky tak spojují těla, interiéry a městské prostory, přestože fotografie původně nebyly plánovány jako společné kompozice. Kisielův hlas, který je doprovází, připomíná osoby, setkání a události spojené se zobrazenými místy (WET Film 2020).

Dvojexpozice zde funguje jako montáž provedená uvnitř fotografického záběru. Dva okamžiky a dva obrazové řády koexistují na jednom povrchu a jejich hranice již nelze zcela oddělit. Technická chyba proměňuje fotografii ve vizuální model paměti: někdejší těla se objevují na pozadí míst, s nimiž nemusela být bezprostředně spojena, ale která náležejí ke stejnému příběhu queerového života města. Snímek uchovává materiální stopu dvou oddělených situací a současně vytváří třetí obraz, který neexistoval ani v jedné z nich samostatně.

Vedle práce s cizími archivy vytváří Radziszewski také vlastní obrazy queerové viditelnosti. V sérii *Studio 2* fotografuje nahé muže v soukromém prostoru svého ateliéru. Portréty vznikají prostřednictvím výběru modelů, světla, pózy a záběru a také díky vztahu důvěry mezi fotografem a fotografovanou osobou. Mužské tělo je představeno jako individuální a vystavené pohledu, zároveň si však uvědomuje vlastní přítomnost před fotoaparátem. Fotografie zde neplní funkci neutrálního záznamu, ale aktivně konstruuje způsob, jakým se tělo, sexualita a touha stávají viditelnými (Muzeum Fotografii w Krakowie 2023).

Srovnání *Studia 2* s díly založenými na archivu ukazuje dva směry Radziszewského fotografické praxe. V prvním umělec znovu získává obrazy, které po mnoho let zůstávaly soukromé nebo byly jen slabě přítomné ve veřejné historii. Ve druhém sám vytváří nové reprezentace, které se mohou stát součástí queerového archivu budoucnosti. V obou případech se fotografie podílí na vytváření viditelnosti: dokumentuje již existující vztahy a současně vytváří podmínky pro nové způsoby zobrazování těla a identity.

Fotografie nalezené nebo vytvořené Radziszewským nekončí své fungování v jediném filmu či cyklu. Prostřednictvím Queer Archives Institute jsou digitalizovány, popisovány, rozmnožovány a začleňovány do publikací, výstav a vzdělávacích aktivit. V projektu *The Power of Secrets* byly archivní dokumenty spojeny s ústními svědectvími, fragmenty paměti a prvky fikce. Vzniklé uspořádání vytvářelo alternativní způsoby připomínání osob a prostředí opomíjených oficiálními institucemi (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 2019; Zboralska 2020). Podobnou funkci má *The Classroom*, v němž se archivní materiály stávají základem společného čtení, rozhovoru a vzdělávání (Moderna Museet 2026).

Rozsah této činnosti odlišuje Radziszewského metodu od Laumannovy relační praxe. Oba umělci vyvádějí materiály ze soukromých archivů a zachovávají význam setkání s jejich vlastníkem. Radziszewski však současně buduje systém dalšího oběhu obrazů: dokument je popsán, reprodukován, představen na dalších místech a začleněn do transnacionální queerové historie. U Laumanna archiv častěji zůstává součástí konkrétního filmu nebo instalace a jeho význam se soustřeďuje kolem vztahu k zobrazované osobě a osobitého charakteru jejího příběhu.

Druhým důležitým polem srovnání Radziszewského a Laumanna je paměť epidemie AIDS. Na výstavě *Every Moment Counts – AIDS and Its Feelings* Radziszewski představil tapetu *AIDS*, odkazující k logu skupiny General Idea, které přetvářelo uspořádání písmen slavného díla *LOVE* Roberta Indiany. Umělec tuto mezinárodní genealogii propojil s polským vizuálním archivem a použil nálepky Ryszarda Kisiela publikované ve *Filo*. V opakujícím se vzoru si Kačer Donald hraje s písmeny slova AIDS a jeho zobák nese známky Kaposiho sarkomu. Zmnožený obraz pokrývá povrch stěny a současně připomíná masovou kulturu, dějiny aktivismu a neoficiální oběh queerových materiálů v Polsku (Henie Onstad Kunstsenter 2022).

Laumann na téže výstavě představil dvě textilní práce z projektu *Karma Blankets* a dílo *40 Million Years*, vytvořené speciálně pro tuto výstavu a podrobněji rozebrané v podkapitole 3.7. Poslední z uvedených realizací odkazuje k AIDS Memorial Quilt a byla vytvořena z použitého ložního prádla, závěsů a dalších textilií s reprodukovanými obrazy E.T. Radziszewski aktivuje paměť epidemie prostřednictvím opakování a rekontextualizace vizuálního znaku. Laumann naproti tomu přejímá gramatiku kolektivního připomínání, kterou poznal prostřednictvím fotografií: spojuje heterogenní fragmenty v jediný objekt a ponechává viditelné jejich odlišné motivy, funkce a materiální historie (Henie Onstad Kunstsenter 2022).

Srovnání obou umělců ukazuje dva vzájemně se doplňující způsoby práce s fotografií a queerovým archivem. Radziszewski vyvádí soukromé fotografie z jejich dosavadního prostředí, obnovuje jejich kontext a následně je začleňuje do širší historiografické, institucionální a vzdělávací struktury. Sám také vytváří fotografie, které doplňují mezery ve veřejné reprezentaci queerového těla a touhy. Laumann častěji zachovává obraz v bezprostřední blízkosti konkrétní osoby, vztahu nebo vzpomínky, přestože rovněž spojuje heterogenní materiály do rozsáhlých konstelací. U Radziszewského se fotografie stává nástrojem vytváření kolektivní viditelnosti a historické kontinuity. U Laumanna častěji směřuje k nejednoznačnosti individuální biografie, afektu a vztahu mezi dokumentem a osobní pamětí.

4.4. Zbyněk Baladrán: archivní obraz jako nástroj analýzy

Praxe Zbyňka Baladrána představuje užitečný referenční bod pro Larse Laumanna díky společnému zájmu o nalezené materiály, archiv a formu videoeseje. Oba umělci přenášejí již existující obrazy do nových uspořádání, v nichž fotografie přestává být pouze dokumentem a začíná se podílet na konstruování narace. Zásadní rozdíl spočívá ve směru této proměny. Baladrán častěji využívá obraz k analýze historie, ideologie a společenských systémů, zatímco Laumann jej směřuje ke konkrétní osobě, vztahu a individuální biografii.

Nejdůležitějším společným výstavním kontextem obou umělců byl putovní program *Project 35 Volume 2*, připravený Independent Curators International a zahrnující videodíla vybraná pětatřiceti kurátory. Baladrán se jej zúčastnil filmem *40 000 000*, který vybral Vít Havránek, zatímco Laumann představil *The… (Helga Letters)*, zvolené Matsem Stjernstedtem (Independent Curators International b.d.; Oficina #1 2015). Toto spojení odůvodňuje srovnání dvou modelů videoeseje, v nichž jsou již existující obrazy podřízeny odlišným způsobům organizování vědění.

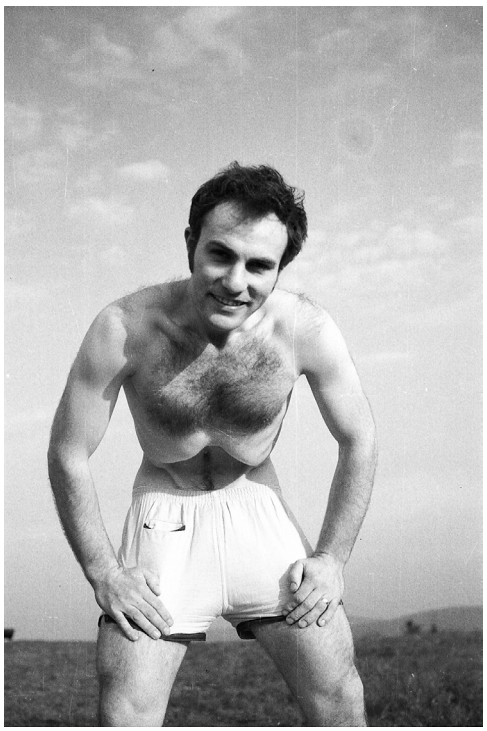
Baladrán je český vizuální umělec, kurátor a výstavní designér, který vystudoval dějiny umění a nová média. Propojení těchto oblastí ovlivňuje způsob, jakým zachází s fotografií a filmem. Obraz u něj nefunguje jako samostatný nositel paměti, ale stává se součástí uspořádání zahrnujícího text, diagram, montáž a architekturu expozice. Baladrán svou metodu označuje jako „observační archeologii“: používá fragmenty filmů, dokumentů a fotografií spojených s komunistickou ideologií, aby zkoumal způsoby zobrazování minulosti a utváření paměti (Muzeum Sztuki w Łodzi 2016). Archivní obraz tedy není chápán jako neutrální přístup k minulé skutečnosti. Uchovává stopy systému reprezentace, v němž vznikl, a jeho nové použití umožňuje odhalit historické a ideologické podmínky vidění.

Nejpřímějším příkladem Baladránovy práce s fotografickým archivem je *Table / Willy Najvar Archive*. Projekt využívá fotografie, které Willy Najvar pořídil v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století. Snímky předtím existovaly pouze jako negativy a Baladrán je poprvé představil v rámci projektu *Diagram*. Umělec je uspořádal do několika řad a do sérií tvořených dvěma až třinácti obrazy. Materiál zahrnuje dokumentaci jevů, které Najvara zajímaly, mimo jiné projevy vandalismu, každodenní situace a život jeho rodiny a přátel. Baladrán do uspořádání zařadil také fotografie, které jejich autor považoval za nevydařené, a sestavil je způsobem odhalujícím jejich formální podobnosti s konceptuálními akcemi (Baladrán b.d.-b).

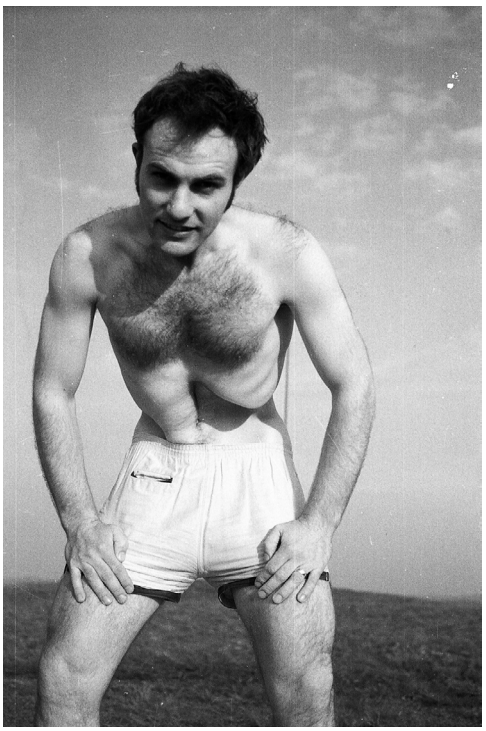
Význam jednotlivých fotografií se mění následkem výběru a sériového uspořádání. Obrazy, které původně dokumentovaly konkrétní osoby, události a soukromé zájmy autora, jsou nově čteny jako paralelní komentář k vývoji současného umění. Najvar je nevytvářel jako dokumentaci konceptuálních nebo performativních akcí, po letech je však formální podobnost s těmito praktikami umožnila umístit do nové historie. Baladrán nezasahuje přímo do obsahu jednotlivého záběru, ale proměňuje jeho funkci výběrem, sestavením, sériovým uspořádáním a rozmístěním. Fotografie začíná znamenat prostřednictvím vztahů k sousedním obrazům a kategorie, do níž je zařazena. Divák nedostává soudržnou biografii Najvara ani osob přítomných na snímcích, ale je vyzván k rozpoznávání opakování, analogií a historických posunů mezi soukromým dokumentem a jazykem umění.

V *Table / Willy Najvar Archive* si fotografie uchovává indexickou vazbu k minulým situacím, její původní odkaz však slábne. Archiv není obnoven jako uzavřený celek ani rekonstruován v souladu se záměrem svého autora. Baladrán využívá jeho neúplnost a nahodilost, aby ukázal, že klasifikace může vytvářet vztahy neviditelné v původním materiálu. Fotografie zde vytváří poznání nikoli prostřednictvím jednotlivého zobrazení, ale díky pozici, kterou zaujímá v uspořádání zkonstruovaném umělcem.

Analytický charakter této metody se vrací ve videoeseji *40 000 000* z roku 2010, jejímž východiskem je kniha Jana Antonína Bati *Budujme stát pro 40 000 000 lidí*. Baladrán ji využívá k úvaze o mechanismech kapitalismu, individuální touze a místu jedince v systému, který sám spoluutváří. Film současně obrací pozornost k vlastnímu procesu vzniku a zachází s montáží obrazu, textu a hlasu jako s nástrojem myšlení, nikoli jako s průhledným způsobem sdělování hotové teze (Baladrán b.d.-a). Obraz výklad ani tak neilustruje, jako se podílí na vytváření modelu, který má odhalit vztahy mezi individuální zkušeností, prací, touhou a společenskou strukturou.



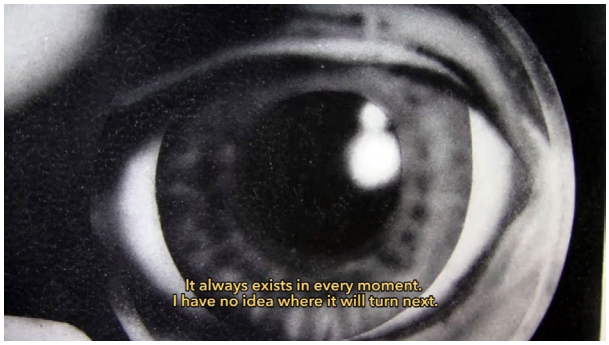
Obr. 42.
Willy Najvar, archivní fotografie ze 70.–80. let, zařazená Zbyňkem Baladránem do díla *Table, 1970–1990*, 2007.



Obr. 43.
Willy Najvar, archivní fotografie ze 70.–80. let, zařazená Zbyňkem Baladránem do díla *Table, 1970–1990*, 2007.



Obr. 44.
Zbyněk Baladrán, *Table, 1970–1990*, 2007.
Pohled do instalace na výstavě *Überblendungen*, Shedhalle, Curych, 2010.



Obr. 45.
Zbyněk Baladrán, *40 000 000*, 2010. Filmový záběr.



Obr. 46.
Zbyněk Baladrán, *40 000 000*, 2010. Filmový záběr.

Nejpřehlednější přímé srovnání s Laumannem však nabízí *Table / Willy Najvar Archive*. Podobně jako u Baladrána opouštějí fotografie v *Berlinmuren* svůj původní soukromý kontext a jsou začleněny do nové narativní struktury. Laumann přenáší snímky z archivu Eiji-Riitty Eklöf-Berliner-Mauer do filmu a spojuje je s videozáznamy, nalezenými materiály, hudbou a hlasovou narací. Nehybné obrazy jsou uvedeny do pohybu prostřednictvím sekvence, panorámování a změny měřítka. Fotografie však nadále zůstává spojena s osobou, jíž archiv patřil a jejíž biografii zobrazoval. Rose Bouthillier přirovnává použité snímky k rodinnému albu zachycujícímu Eiju-Riittu během dalších setkání s Berlínskou zdí. Jejich přítomnost ve filmu posiluje pocit intimity, protože fungují společně s jejím hlasem a způsobem, jakým představuje vlastní příběh (Bouthillier 2011, s. 15).

Rozdíl oproti *Table / Willy Najvar Archive* se týká především postavení vlastníka archivu a zobrazených osob. Baladrán využívá Najvarovy fotografie ke konstrukci historické typologie, v níž jsou soukromé motivy podřízeny analýze širší proměny. Laumann naproti tomu zachovává Eiju-Riittu jako ústřední protagonistku příběhu. Její fotografie se nestávají anonymními příklady určitého vizuálního jazyka, ale stopami dlouholetého vztahu k Berlínské zdi. I když film směřuje k dějinám studené války, rozdělení Německa a symbolickému významu Berlínské zdi, východiskem zůstává individuální zkušenost ztráty. Christina Parte poznamenává, že montáž pohlednic, fotografií a filmových fragmentů staví do popředí citový vztah Eiji-Riitty k objektu a současně odhaluje historické a politické významy, které protagonistka odsouvá do pozadí (Parte 2020, s. 53–54).

Oba umělci používají montáž k přesouvání obrazu mezi soukromou a kolektivní historií, důraz však kladou odlišně. U Baladrána je individuální materiál začleněn do modelu vysvětlujícího fungování systému. Divák má rozpoznat způsob konstruování historie, ideologie a kategorií vědění. U Laumanna je širší historie filtrována perspektivou konkrétní osoby. Divák nedostává uspořádané vysvětlení významu Berlínské zdi, ale musí konfrontovat dominantní naraci o jejím pádu s biografií osoby, která tuto událost prožívala jako smrt milovaného objektu. Fotografie přitom zůstává současně dokumentem setkání, prvkem sebereprezentace protagonistky a materiálem začleněným Laumannem do jeho vlastní filmové konstrukce.

Srovnání s Baladránem ukazuje, že podobné nástroje — archiv, nalezená fotografie, sekvence a montáž — mohou vést k odlišným způsobům vytváření významu. U Baladrána archivní obraz slouží především k analýze historie a systémů organizujících práci, vědění a společenské představy. Laumann jej častěji využívá k rekonstrukci biografie, která zůstává mimo dominantní narace, a k budování vztahu mezi protagonistou, umělcem a příjemcem. Rozdíl tedy nespočívá v protikladu mezi chladnou analýzou a emocionální angažovaností. V obou praxích jsou přítomny kritické i afektivní prvky. Baladrán však vede nalezený obraz od individuálního případu ke struktuře, zatímco Laumann častěji vychází z historické struktury, aby pozornost znovu obrátil k osobě a její neopakovatelné zkušenosti.

4.5. Afekt, vztah a biografie — specifičnost Laumannovy praxe

Srovnání tvorby Larse Laumanna s praxí Anny Molské, Jána Mančušky, Karola Radziszewského a Zbyňka Baladrána ukazuje, že fotografie může v multimediálním umění plnit mnoho různých funkcí. U všech probíraných umělců překračuje hranice autonomního obrazu a je spojována s filmem, textem, akcí, archivem nebo prostorem výstavy. Laumannovu praxi proto neodlišuje samotná volba média, ale způsob, jakým umělec organizuje již existující obrazy, a směr, v němž rozvíjí jejich význam.

V tvorbě Molské zůstávají fotografie a film spojeny především s akcí prováděnou pro kameru a s následnou rekonstrukcí události. U Mančušky obrací fragmentarizace obrazu pozornost k procesu vnímání a neúplnosti narace. Radziszewski využívá soukromé fotografie k budování queerové historiografie a institucí paměti, zatímco Baladrán začleňuje archivní materiály do analýzy historie, ideologie a systémů organizujících vědění. Tato srovnání nevytvářejí pevné hranice mezi praxí jednotlivých umělců. Umožňují však rozpoznat převládající funkce, které zviditelňují specifičnost Laumannova způsobu práce.

Také Laumann zachází s fotografií jako se stopou akce, fragmentem sekvence, prvkem archivu a materiálem sloužícím k vytváření poznání. Nejčastěji však zachovává silnou vazbu mezi obrazem a osobou, jíž fotografie patřila, kterou zobrazovala nebo jejíž biografii umožňuje připomenout. Soukromé snímky se nestávají pouze příklady širšího jevu. I po začlenění do filmu nebo instalace zůstávají stopami konkrétních setkání a vztahů a také způsobů, jimiž zobrazené osoby vytvářejí vlastní obraz. Širší společenské a historické problémy jsou díky nim představovány z perspektivy individuální zkušenosti.

Afekt v této praxi nepředstavuje protiklad analýzy. Je spíše principem výběru a organizování materiálu. Laumann sestavuje obrazy podle jejich vazeb ke konkrétním osobám, zkušenostem a vztahům a následně využívá montáž k odhalení širších významů shromážděného materiálu. V *Berlinmuren* jsou dějiny studené války ukázány prostřednictvím osobního vztahu Eiji-Riitty k Berlínské zdi. V *Shut Up Child, This Ain't Bingo* se problém fungování amerického soudnictví vynořuje ze vztahu Kjersti G. Andvig s Carltonem Turnerem, odsouzeným k trestu smrti. V dalších realizacích jsou vzpomínky, fotografie a archivy podrobeny materiální translaci, díky níž se začínají podílet na protestních akcích a praktikách připomínání. Individuální příběh tedy neuzavírá interpretaci v osobní sféře, ale stává se cestou vedoucí k politickým, společenským a kulturním problémům.

Relační charakter fotografie u Laumanna ovlivňuje také postavení příjemce. Divák nedostává úplnou rekonstrukci událostí ani jednoznačné vysvětlení zobrazovaných osob. Musí spojovat fragmenty, rozpoznávat mezery a konfrontovat vlastní interpretační návyky s perspektivou protagonisty. Fotografie si přitom uchovává nejednoznačný status: může být současně dokumentem, památkou, prvkem sebereprezentace, svědectvím o dřívějším vztahu a materiálem nové narace. Její význam se rozvíjí mezi původním kontextem obrazu, způsobem, jakým jej umělec proměnil, a reakcí příjemce.

Srovnání provedená v této kapitole tedy potvrzují, že specifičnost Laumannovy praxe nevyplývá z výjimečného souboru médií. Podobně jako ostatní probíraní umělci používá nalezené fotografie, archiv, sekvenci a montáž. Charakteristický však zůstává způsob, jakým tyto nástroje vedou ke vztahu s konkrétní osobou a k biografiím, které se nacházejí mimo dominantní narace. Fotografie u něj není pouze obrazem minulosti ani neutrálním zdrojem informací. Stává se místem setkání dokumentu, paměti a afektu, jehož význam lze dále rozvíjet prostřednictvím filmu, textu, instalace a materiální translace. Rozpoznání této relační funkce obrazu umožňuje v následující kapitole návrat k biografické perspektivě a k pozdějšímu období umělcovy činnosti.

ČÁST III:
NÁVRAT A NOVÁ ETAPA

5. Druhý díl. Návrat na Sever

V této kapitole představuji postupný proces návratu Larse Laumanna do rodného Brønnøysundu a obnovování jeho umělecké činnosti. Důležitým zlomem byla samostatná výstava v Kunstnernes Hus na konci roku 2015, po níž umělec začal omezovat svou účast v intenzivním institucionálním provozu. V následujících letech přestal pobírat norské státní umělecké stipendium, změnil způsob života a svou každodennost stále silněji spojoval se Severem (Laumann 10.01.2026; Laumann 14.01.2026).

Samotný návrat do Brønnøysundu však neznamenal bezprostřední začátek nové etapy tvorby. Zpočátku byl spojen především se stažením, regenerací a postupným obnovováním schopnosti pracovat. Teprve rozvoj místních uměleckých aktivit, zejména projektů realizovaných v roce 2025, umožňuje hovořit o začátku „druhého dílu“ jeho umělecké biografie.

Zvláštní předěl představuje rok 2025, kdy Laumann oslavil padesáté narozeniny, představil znovu nalezenou sbírku někdejšího Brønnøy Kunstforening a následně uspořádal výstavu *Sør i Nord: Lars Laumann with His Friends*. Tyto projekty spojovaly práci s místními archivy a komunitou se vztahy, které umělec rozvíjel během své dřívější mezinárodní kariéry. Výstava *Redd Oktober*, připravená společně s Kjersti G. Andvig a představená na jaře 2026 v galerii Pachinko v Oslu, následně potvrdila Laumannův návrat do širšího uměleckého oběhu.

5.1. Návrat na Sever

Laumannův návrat do Brønnøysundu nenastal náhle, ale probíhal po dobu několika let. Důležitý zlom představovala jeho samostatná výstava v Kunstnernes Hus na konci roku 2015. Tato instituce, založená v roce 1930 a spravovaná umělci, patří k nejvýznamnějším centrům současného umění v Norsku (Kunstnernes Hus b.d.). Monografická prezentace na tomto místě měla pro Laumanna symbolický význam: po letech přítomnosti v New Yorku, Londýně a dalších mezinárodních centrech byla jeho tvorba v rozsáhlejší podobě představena také v jeho rodné zemi.

Tento okamžik se však časově shodoval s narůstajícím fyzickým a psychickým vyčerpáním. Podle Laumannova vyprávění byla intenzivní přítomnost ve světě umění spojena s nutností neustále cestovat, udržovat profesní vztahy, propagovat vlastní tvorbu a pravidelně dodávat nová díla do výstavního oběhu. Umělec začal pociťovat, že tyto podmínky omezují jeho schopnost samostatně rozhodovat o tempu a směru práce (Laumann 10.01.2026).

V následujících letech Laumann nadále cestoval mezi různými městy, uměleckými rezidencemi a Betlémem, aniž by se někde usadil na dobu delší než několik měsíců. Postupně však trávil stále více času v Brønnøysundu a pravidelně se tam vracel. Rodné město již nebylo pouze místem, které musel opustit, aby mohl zahájit vzdělávání a kariéru. Začalo postupně plnit funkci bezpečné základny, která mu umožňovala zpomalit životní tempo a znovu získat větší kontrolu nad vlastním časem.

5.2. Stažení a regenerace

Postupné stěhování na Sever provázelo omezení účasti v institucionálním uměleckém oběhu. Laumann rovněž přestal pobírat norské státní umělecké stipendium. Toto rozhodnutí představoval jako pokus znovu získat autonomii po období intenzivní práce, cestování a naplňování očekávání spojených s mezinárodní kariérou (Laumann 10.01.2026).

Proces stažení ovlivnily také osobní zkušenosti se ztrátou. Laumann se nadále vyrovnával se smrtí Carltona A. Turnera — texaského vězně odsouzeného k trestu smrti a hlavního protagonisty filmu *Shut Up Child, This Ain't Bingo* z roku 2009 — a se sebevraždou Eiji-Riitty Eklöf-Berliner-Mauer, protagonistky *Berlinmuren*. Smrt Eiji-Riitty provázelo zničení části jejího soukromého archivu při požáru, o čemž jsem podrobněji psal v podkapitole 3.5. Laumannovy vztahy s protagonisty filmů nekončily dokončením jednotlivých děl, a jejich smrt proto ovlivňovala také jeho další fungování jako umělce (Laumann 14.01.2026).

Jednou z forem stažení se stal částečný pobyt v chatě — *hytte* — nacházející se daleko od ostatní zástavby, bez silničního spojení a dostupné především po vodě. Tato situace odpovídá dříve zmíněnému archetypu poustevníka (viz podkapitola 1.5), pro nějž je izolace výsledkem vlastní volby, nikoli vnějšího donucení (Wasilewski 2021, s. 13). Pobyt v ústraní umožňoval Laumannovi omezit množství podnětů a závazků a znovu získat kontrolu nad vlastním časem a tvůrčím procesem (Laumann 10.01.2026).

Návrat na Sever tedy nelze ztotožňovat s okamžitým otevřením „druhého dílu". Po určitou dobu znamenal především zastavení, regeneraci a nové vymezení podmínek, za nichž by Laumann dokázal pracovat. Teprve postupné zapojování do místního uměleckého života proměnilo Brønnøysund z místa stažení v základnu dalších projektů.

5.3. Místní komunita

Po návratu do rodného města se Laumann zapojil do propojování místního uměleckého prostředí a inicioval vznik sdružení Kunstlauget. Tato zdola budovaná struktura měla sdružovat a podporovat tvůrce působící v pěti nejjižnějších obcích kraje Nordland (Laumann 10.01.2026). Tato činnost znamenala změnu měřítka: namísto výhradního soustředění na vlastní kariéru začal Laumann využívat své zkušenosti a síť kontaktů k budování místní umělecké spolupráce.

Jednou z významných místních iniciativ se v roce 2025 stal projekt *Samling: Brønnøy Kunstforening*, který měl archivní a institucionální charakter. Laumann se pokusil vyhledat, získat zpět a katalogizovat umělecká díla, která kdysi patřila již neexistujícímu Brønnøy Kunstforening — místnímu uměleckému sdružení. Sbírka se postupně rozptýlila a informace o jejím složení a místech uložení jednotlivých objektů zůstávaly neúplné (MILEPÆL 2025).

Veřejná prezentace nalezených děl se uskutečnila na začátku roku 2025 v Galleri Hullet v Brønnøysundu. Proces archivace otevřením výstavy neskončil. Návštěvníci se zapojili do dalšího pátrání, pomáhali určit autory některých objektů a zjistit, kde jsou uložena další díla. Expozice se tak stala také nástrojem kolektivního obnovování místní paměti (MILEPÆL 2025).

Projekt spojoval práci s archivem s Laumannovou relační metodou. Informace nebyly získávány výhradně z oficiální dokumentace, ale také z paměti obyvatel, soukromých příběhů a znalostí, které uvnitř komunity obíhaly. V tomto smyslu lze *Samling: Brønnøy Kunstforening* považovat za jeden z prvních zřetelných signálů přechodu od období stažení k obnovené aktivní umělecké praxi.

5.4. *Sør i Nord: Lars Laumann with His Friends*

V roce 2025 začala Laumannova místní činnost nabývat podoby nové, zřetelnější etapy jeho praxe. Zvláštní význam měla výstava *Sør i Nord: Lars Laumann with His Friends*, uspořádaná v létě současně v Hullet Galleri a EE Galleri v Brønnøysundu. V roce svých padesátých narozenin umělec v jediném projektu spojil vlastní díla, realizace dlouholetých přátel a spolupracovníků a tvorbu osob spojených s regionem Helgeland. Místní hlasy byly představeny vedle umělců působících v mezinárodním oběhu a společně vytvářely rozmanitý celek překračující hranice jednotlivých disciplín (*Sør i Nord* 2025).

Laumann k účasti pozval mimo jiné Kjersti G. Andvig, Benjamina A. Husebyho, Michaela Van den Abeeleho, Jurgena Otse, Anderse Smebyeho, Marthe Thorshaug, Monu Bentzen a Ilavenil Vasuky Jayapalan. Rovnocenné místo ve struktuře expozice zaujali lidé vytvářející místní umělecké prostředí a osoby spojené s regionem Helgeland. Program zahrnoval Laumannovy filmy, vizuální díla ostatních účastníků, hudbu a performativní akce (*Sør i Nord* 2025).

Výstava nespočívala v jednoduchém přenesení mezinárodního světa umění na norskou periferii. Laumann vytvořil situaci založenou na osobních vztazích, vzájemné inspiraci a setkání různých měřítek působení. Umělcovi dlouholetí spolupracovníci se objevili vedle lidí, které znal ze svého rodného města po celá desetiletí, i těch, s nimiž se seznámil teprve po návratu do Brønnøysundu. Společným jmenovatelem nebyla příslušnost k jedné generaci, prostředí ani disciplíně, ale vztah každého účastníka k Laumannovi a možnost, aby jednotlivá díla vstoupila do dialogu mezi sebou i s místem prezentace.

Význam pojmu „Jih na Severu“ a s ním spojenou geografickou neurčitost Brønnøysundu podrobněji rozebírám v podkapitole 1.3. Název výstavy odkazoval k poloze města uvnitř kraje Nordland, ale také k setkání zkušeností přinášených z jiných částí Norska a světa s místním kontextem. Brønnøysund se v rámci výstavy stal místem výměny, nikoli pouze periferním bodem přijímajícím podněty pocházející z centra.

Sør i Nord: Lars Laumann with His Friends je jednou z klíčových událostí jak v Laumannově návratu do světa umění, tak v novém vymezení jeho přítomnosti v něm. Jeho rodné město v tomto procesu začalo fungovat jako základna aktivní umělecké praxe, v níž se dřívější zkušenosti a mezinárodní vztahy začaly setkávat s místním prostředím.

5.5. Návrat do širšího uměleckého oběhu: *Redd Oktober*

Laumannův návrat do širšího uměleckého oběhu potvrdila výstava *Redd Oktober*, připravená společně s Kjersti G. Andvig a představená v galerii Pachinko v Oslu od 18. dubna do 16. května 2026. Projekt vyrůstal z více než třicetiletého přátelství obou umělců a z jejich rozhovorů o třídním původu, sociální mobilitě a proměňujícím se způsobu chápání vlastní pozice (Pachinko 2026).

Ústředním prvkem výstavy byl film rozdělený do šesti kapitol, natočený na dvou místech spojených s rodinnými příběhy umělců. Prvním byl suterén rodinného domu Andvig ve Svolværu, kde se zachovaly knihy, brožury a další materiály z někdejší prodejny knih Oktober, náležející k síti politicky angažovaných knihkupectví působících v Norsku v sedmdesátých a osmdesátých letech. Druhým místem byl suterén prodejny Norli v Brønnøysundu, spojený s historií rodinného knihkupectví Laumannových.

Spojení obou prostorů umožnilo konfrontovat odlišné „knižní rodiny“. V případě Andvig byly publikace součástí politické infrastruktury založené na organizované distribuci a společném čtení. V Laumannově rodině byly knihy součástí místní ekonomiky a soukromého obchodu; rodinné knihkupectví bylo později prodáno síti Norli. Tento rozdíl ovlivňoval způsob, jakým umělci hovořili o třídě, práci a vlastní sociální mobilitě (Pachinko 2026).

V části filmu natočené ve Svolværu umělci třídí dochované materiály. Nejprve posuzují jejich fyzický stav, následně jejich obsah a vlastní vztah k jednotlivým publikacím. Tyto činnosti doprovází rozhovor o rodinné historii, geografii a paměti. Vedle filmu byly v galerii představeny také knihy, plakáty a gramofonové desky přenesené z někdejší prodejny Oktober. Tyto materiály připomínaly období, kdy třída fungovala jako výslovně pojmenovávaná kategorie pro popis sociálních vztahů, zatímco v současnosti se častěji skrývá za pojmy původu, geografie, vkusu nebo životního stylu (Pachinko 2026).

Na realizaci projektu jsem se rovněž osobně podílel: účastnil jsem se střihu videomateriálu a uspořádání expozice. Získal jsem tak bezprostřední vhled do procesu vzniku výstavy. *Redd Oktober* navazovala na Laumannův obrat k dějinám Severu, rodinné paměti a osobním vztahům a současně potvrzovala jeho návrat do širšího uměleckého oběhu.



Obr. 47.
Kjersti G. Andvig a Lars Laumann,
*Redd Oktobe*r, 2026. Filmový záběr.

Laumann rovněž připravuje rozsáhlou monografickou výstavu v Nordnorsk Kunstmuseum v Bodø, plánovanou na přelom let 2027 a 2028. Projekt se teprve nachází ve fázi příprav, a jeho konečná podoba se proto může ještě změnit. Samotná volba Bodø má však pro současnou etapu umělcovy biografie význam. Jako nejvýznamnější institucionální centrum kraje Nordland mu město může umožnit představit svou rozvíjející se praxi z perspektivy Severu, aniž by ji musel zasazovat výhradně do Osla nebo zahraničních uměleckých center (Laumann 03.07.2026).

Od roku 2025 se tedy Laumannova tvorba rozvíjí ve zřetelně nové fázi, která spojuje místní činnost s obnovenou přítomností v širším uměleckém oběhu. Zkušenosti získané během dřívější kariéry se v ní setkávají s rodinnými příběhy, severní geografií a vztahy rozvíjenými po mnoho desetiletí. Brønnøysund plní funkci aktivní základny jeho praxe, z níž další projekty směřují jak k místní komunitě, tak k institucím působícím mimo region.

Závěr

Fotografie jako relační médium

Východiskem této práce byla otázka, jaké místo zaujímá fotografie v interdisciplinární praxi Larse Laumanna. Umělec je spojován především s filmem, videoesejem a instalací, v provedených analýzách jsem však ukázal, že fotografický obraz představuje jeden z nejdůležitějších prvků organizujících jeho tvorbu. Fotografie se v ní objevuje jako autonomní realizace, dokument akce, záznam vztahu, fragment soukromého nebo institucionálního archivu, nalezený obraz, součást filmové sekvence, prvek koláže, tisková reprodukce a matrice převáděná do textilu. Její význam nezávisí pouze na původním obsahu zobrazení. Rozvíjí se v dalších kontextech, v sousedství jiných obrazů a ve spojení s textem, hlasem, pohybem a prostorem expozice.

Laumann není fotografem, který by lpěl na autonomii jediného média. Nástroje volí podle jejich vhodnosti pro konkrétní příběh, a fotografie proto v jeho tvorbě často představuje jednu etapu širšího procesu. Může být uvedena do pohybu, animována, spojena s hlasovou narací, umístěna na monitor, začleněna do instalace nebo redukována na barevná pole sešité textilie. Po takové translaci však zcela nezaniká. Nadále může určovat záběr, kompozici, tonální vztahy, pořadí sledování nebo způsob, jakým je minulá událost zapamatována. Fotografie tedy u Laumanna funguje jako hmotný či digitální obraz i jako struktura organizující jiná média.

Zvláštní význam má její vztah k času. Jednotlivá fotografie zastavuje událost, vyčleňuje fragment skutečnosti a odpojuje jej od toho, co situaci předcházelo a co po ní následovalo. Laumann takovému obrazu opakovaně propůjčuje novou časovost. Dosahuje toho prostřednictvím sekvence, pohybu kamery, montáže, hlasu a textu. Fotografie tím nezískávají zpět úplný kontext, z něhož pocházejí, začínají se však podílet na novém narativním průběhu. Ve filmech založených na soukromých archivech mohou přiblížit vztah, zkušenost nebo způsob, jakým konkrétní člověk vnímá svět. V kolážích jejich význam proměňuje sousední obraz nebo text. V textilních dílech se stávají základem materiální rekonstrukce, která fotografickou detailnost nahrazuje texturou, švem, měkkostí a možností skládání.

Montáž, dokument a konstruování narace

V práci jsem rovněž ukázal, že fotografie u Laumanna neplní funkci jednoznačného důkazu. Zachovává si vztah ke skutečnosti a k dřívějšímu způsobu použití, montáž jí však může přidělit úlohu, kterou původně neměla. Nejzřetelněji se to projevuje v díle *Morrissey Foretelling the Death of Diana*, kde jsou autentické fragmenty záznamů, textů a faktů uspořádány do alternativního příběhu vytvořeného podle vzoru konspirační teorie. Pravdivost jednotlivých zdrojových materiálů nezaručuje pravdivost celého výkladu. Laumann využívá dokumentární autoritu obrazu a současně ukazuje náchylnost fotografie a filmu k manipulaci prostřednictvím výběru, pořadí a komentáře.

V jiných realizacích montáž slouží především k přiblížení perspektivy druhého člověka. V *Berlinmuren* jsou soukromé obrazy, výpovědi a předměty spojené s Eijou-Riittou Eklöf-Berliner-Mauer začleněny do struktury, která umožňuje brát její vztah k Berlínské zdi vážně, aniž by jej redukovala na kuriozitu. V *Season of Migration to the North* spojení dokumentů Eddieho Ahmada a Ruth Maier umožňuje porovnat zkušenosti, které jsou historicky vzdálené, ale souvisejí s migrací, vyloučením a hledáním vlastního jazyka. Laumann zachovává rozdíly mezi těmito příběhy a současně vytváří uspořádání, v němž se mohou vzájemně osvětlovat.

Takto chápaná montáž připomíná patchwork. Jednotlivé fragmenty si zachovávají svůj dřívější původ a vlastní sémantiku, současně se však stávají součástí nového celku. Šev může být doslovný, jako v textiliích, nebo metaforický, jako ve filmu, koláži a výstavním prostoru. Zůstává stopou umělcova rozhodnutí: výběru, řezu, sousedství, rytmu a vynechání. Laumann vytváří podmínky, v nichž se potenciální vztahy mohou stát viditelnými, a následně jim dává určitou formu. Narace je v jeho praxi zároveň odkrývána v materiálech a konstruována jejich uspořádáním.

Fotografie, paměť a translace mezi médii

V dílech, jako jsou *Karma Blankets*, se vztah fotografie k paměti ukazuje jako zvlášť složitý. Dokumentace výstavy *Luftangrep* umožnila umělci vrátit se k instalacím, které viděl v dětství, pozdější prohlížení fotografií však mohlo také proměnit jeho vzpomínky. Po letech bylo obtížné stanovit hranici mezi obrazem zapamatovaným bezprostředně a obrazem znovu poznaným prostřednictvím archivní fotografie. Tato situace současně odhaluje trvalost i křehkost fotografie. Snímky mohou přežít dokumentované objekty, uchovat jejich vybrané pohledy a stát se dominantním způsobem, jak si minulost pamatovat. Nezajišťují však úplný přístup k minulosti. Ukazují jednotlivé záběry, ztrácejí část informací a postupem času se odpojují od přesných okolností vlastního vzniku.

Translace fotografie do textilu tuto nejistotu neodstraňuje, dává jí však materiální podobu. V *Den døde skogen (etter Roy Friberg)* je obraz někdejší instalace Roye Friberga, představené na výstavě *Luftangrep* v roce 1989, rozložen do sítě polí a následně znovu vystavěn z fragmentů materiálu s odlišnou texturou. V *Håpets båt (etter Peter Tillberg)* se dětská vzpomínka, černobílá tisková reprodukce a archivní fotografické tisky vzájemně překrývají a vytvářejí zdroj, který nelze redukovat na jedinou fotografii. Ve *Vega-Horn Ferge 9. januar 2017 kl. 12.30* je Laumannův vlastní snímek redukován na tmavé pásy a světlou linii horizontu. Každá z těchto realizací ukazuje jinou variantu přechodu od fotografického záznamu k obrazu, jehož význam utvářejí materiál, dotyk a paměť.

40 Million Years tuto metodu rozšiřuje. Fotografie AIDS Memorial Quilt Laumannovi nezprostředkovaly pouze vzhled amerického památníku, ale také gramatiku spojování jednotlivých aktů připomínání do kolektivní struktury. Ve svém díle umělec doslovně neopakoval osobní charakter panelů věnovaných konkrétním zemřelým. Použil textilie s reprodukovanými vyobrazeními E.T., pocházející z masového oběhu populární kultury. Převzal však model organizování mnohosti: každý fragment si zachovává vlastní asociace a materiální historii a současně se podílí na vytváření rozsáhlejšího objektu paměti. Fotografie zde působí jako prostředník předávající poznatky o jiném díle, jeho měřítku, struktuře a společenském působení.

Specifičnost Laumannovy praxe

Srovnání Laumanna s Annou Molskou, Jánem Mančuškou, Karolem Radziszewským a Zbyňkem Baladránem mi umožnilo přesněji vymezit specifičnost jeho praxe. U Molské se fotografie pojí především se stopou akce, dokumentací a hmotným fragmentem filmu. U Mančušky slouží k analýze fragmentárního vnímání a neúplnosti obrazu. Radziszewski ji využívá k budování queerové historiografie, archivaci a vytváření viditelnosti, zatímco Baladrán začleňuje fotografie do systémů vědění, diagramů, atlasů a kritických historických montáží. Laumann využívá mnoho podobných strategií, fotografii však častěji směřuje k afektu, vztahu a individuální biografii. Zajímá jej, jak se obraz může podílet na vytváření vazby mezi umělcem, protagonistou a příjemcem.

Toto zjištění umožňuje rovněž odpovědět na otázku po významu Laumannovy biografie. Jeho geografická a identitní ex-centričnost nepředstavuje jednoduché vysvětlení formálních řešení ani zdroj všech témat, jimž se věnuje. Pomáhá však pochopit jeho soustavný zájem o příběhy, které zůstávají na okrajích dominantních systémů viditelnosti. Dospívání v Brønnøysundu, zkušenost queerové odlišnosti, pozdější pohyb mezi periferiemi a uměleckými centry a znalost společenských strategií skrývání a odhalování identity představují důležitý kontext jeho zvláštní citlivosti vůči tomu, co je považováno za nevýznamné, podivné nebo obtížně zařaditelné.

Ex-centrická pozice Laumannovi umožňuje používat jazyky hlavního proudu a současně si vůči nim udržovat kritický odstup. Přebírá formát dokumentárního filmu, televizní reportáže, konspirační teorie, popkulturní biografie nebo archivní expozice a následně jejich funkce proměňuje zevnitř. Ironie zpravidla neslouží ke znehodnocení představovaných osob ani k chladnému zesměšnění populární kultury. Umožňuje umělci spojovat zaujetí s odstupem. Fascinace Morrisseyem, E.T. nebo fanouškovskými interpretacemi zůstává autentická, přestože ji doprovází analýza mechanismů, které vytvářejí jejich významy.

Návrat na Sever

Laumannova biografie ukazuje, že vztah periferie k centru není jednosměrný. Opuštění Brønnøysundu bylo zpočátku podmínkou nalezení komunity, získání vzdělání a vstupu do mezinárodního světa umění. Návrat na Sever po letech intenzivní kariéry však neznamená návrat k dřívějšímu stavu. Umělec se vrací s jinými zkušenostmi, sítí vztahů a vědomím vlastní metody. Brønnøysund, který byl dříve představován jako prostor omezení a geografické vzdálenosti, se stává vědomě zvoleným místem: základnou spolupráce, místních iniciativ a projektů spojených se severní krajinou a historií regionu.

Takový návrat proměňuje také význam ex-centričnosti. Již nejde pouze o pozici vnucenou původem nebo společenskou odlišností. Stává se způsobem jednání, který umožňuje pohyb mezi místními a mezinárodními měřítky, aniž by jedno z nich bylo zcela podřízeno druhému. Výstava *Sør i Nord* ukázala možnost přenést zkušenosti, vztahy a díla z mezinárodního oběhu do malého města, aniž by Sever představovala pouze jako exotickou kulisu. Centrum a periferie se zde setkávají v novém uspořádání, podobně jako fragmenty v montáži nebo patchworku.

Omezení práce a další směry výzkumu

Tato práce zahrnuje pouze část rozsáhlého a stále se rozvíjejícího Laumannova díla. Z biografické perspektivy jsem se soustředil především na období formování umělce, jeho cestu k debutu a současný návrat do Brønnøysundu. Analýzy děl jsem podřídil otázce fotografie, a další důležité aspekty jeho tvorby — především pohyblivý obraz a specifičnost videa jako média, ale také zvuk, hudba, performance, umělecká spolupráce a materialita instalace — proto vyžadují další, podrobnější výzkum.

V rámci bakalářské práce jsem rovněž neměl dostatek prostoru ani času k provedení rozsáhlejší série rozhovorů s osobami, které sledovaly vývoj Laumannovy tvorby nebo se přímo podílely na vzniku, prezentaci a interpretaci jeho děl. Mnoho by mohly přinést rozhovory s Helene Sommer, norskou umělkyní a dlouholetou Laumannovou spolupracovnicí, která mu mimo jiné pomáhá uspořádávat strukturu filmů a vystupuje v nich jako vypravěčka, a s Benjaminem A. Husebym, fotografem, někdejším partnerem a dlouholetým umělcovým spolupracovníkem, který dnes působí

jako módní návrhář. Důležité by bylo také dále prohloubit rozhovory s Kjersti G. Andvig, a to nejen ve vztahu k počátkům její známosti s Laumannem, ale také k jejich pozdější dlouholeté spolupráci.

Důležitá by byla rovněž perspektiva osob spojených s institucionálním oběhem jeho tvorby: Maureen Paley, londýnské galeristky zastupující umělce na mezinárodní scéně; Esperanzy Rosales, která v Oslu vede galerii VI, VII a zastupuje Laumanna na norském trhu; a Matthewa Higgse, jenž sehrál významnou úlohu v rané mezinárodní recepci jeho děl. Rozhovor s Marií Annou Potockou by umožnil šířeji probrat přítomnost Laumannovy tvorby v Polsku a střední Evropě. Zvlášť cenná by byla také perspektiva Adama Szymczyka, polského kurátora, který Laumannovu tvorbu dvakrát představil v Berlíně a následně také v Kunsthalle Basel. Ivo Bonacorsi — kterého sám Laumann považuje za kritika, jenž jeho tvorbu zná nejlépe — by mohl přinést zvlášť důležitou interpretační perspektivu.

Cenným doplněním by byl také rozhovor s Eddiem Ahmadem, protagonistou filmu *Season of Migration to the North*. Umožnil by nahlédnout na Laumannovu relační metodu z perspektivy člověka představovaného v díle a podrobněji prozkoumat, jak protagonista prožívá proces spolupráce, montáž vlastní biografie a pozdější fungování díla v uměleckém oběhu. Tato perspektiva by byla zvlášť cenná, protože protagonisté dvou dalších významných Laumannových filmů — Eija-Riitta Eklöf-Berliner-Mauer z *Berlinmuren* a Carlton A. Turner ze *Shut Up Child, This Ain't Bingo* — již nežijí.

Přístup k soukromému archivu neznamenal možnost úplně rekonstruovat všechny události. Část materiálů zůstává neuspořádaná, některé prameny se nedochovaly a vzpomínky lidí účastnících se popisovaných situací se mohou navzájem lišit. Blízká známost s Laumannem mi umožnila vést několikastupňové rozhovory a získat přístup k nepublikované dokumentaci, vyžadovala však soustavnou reflexi vlastní pozice. Snažil jsem se zachovat rozpory a nejistá místa, namísto abych z materiálu vytvářel zdánlivě uzavřenou biografii. Fragmentárnost pramenů se nakonec ukázala být v souladu se samotným předmětem výzkumu. Laumannova tvorba se rozvíjí prostřednictvím montáže heterogenních obrazů, hlasů, dokumentů a vzpomínek; také její popis proto musí zohledňovat švy, mezery a oblasti, které nelze jednoznačně zaplnit.

Druhý díl

Nejdůležitější závěr této práce se týká fotografie chápané jako relační médium. Fotografický obraz u Laumanna jen zřídka zůstává uzavřeným, soběstačným povrchem. Jeho význam vzniká v kontaktu s dalšími materiály a s lidmi, jejichž příběhy pomáhá vyprávět. Fotografie uchovává stopy minulosti, ale prochází dalšími translacemi. Může se proměnit v pohyb, hlas, text, prostor nebo textilii. Každý přechod z ní něco zachovává a současně něco mění.

Také tato práce zůstává neúplným uspořádáním. Zachycuje biografii Larse Laumanna v období, kdy se jeho návrat na Sever začal proměňovat v novou fázi umělecké činnosti. Samotné přestěhování do Brønnøysundu ještě „druhý díl“ neotevřelo; zpočátku znamenalo především stažení, regeneraci a postupné obnovování praxe. Zřetelný předěl nastal v roce 2025, kdy Laumann oslavil padesáté narozeniny, uspořádal výstavu *Sør i Nord: Lars Laumann with His Friends* a zahájil další projekty. Společná výstava *Redd Oktober*, připravená s Kjersti G. Andvig a představená v galerii Pachinko v Oslu v dubnu 2026, potvrdila Laumannův návrat do širšího uměleckého oběhu.

Budeme-li dosavadní cestu umělce chápat jako první díl, právě toto období otevírá díl následující. Laumann již pracuje na dalších projektech a jejich vývoj ukáže, jak budou zkušenosti, vztahy a materiály shromážděné během předchozích desetiletí proměněny v nové realizace.

Výběrová chronologie Larse Laumanna

1975 **Narozen v Brønnøysundu v Norsku.**
Žije a pracuje v Brønnøysundu.

Vzdělání

1995–2003 Norwegian State Academy, Oslo.
1993–1995 North Norwegian Art and Film School, Kabelvåg, Norway.

Veřejné sbírky

Tate Modern, London.
Nasjonalmuseet (The National Museum), Oslo.
KORO – Public Art Norway.
MOCAK (Museum of Contemporary Art), Kraków, Poland.

Rezidence – výběr

Mémoire de sexualités, Marseille, France, 2023.
Civitella Ranieri, Umbria, Italy, 2015.
ISCP, New York, 2009–2010.

Výběr autorských výstav

2026 *Redd Oktober*, Kjersti G. Andvig & Lars Laumann, **Pachinko**, Oslo.
2025 *Sør i Nord: Lars Laumann with His Friends, Brønnøysund, Norway.*
2023 *You Looking at Me, from 1999 to 2023,* **Etablissement d'en face**, Brussels.
2022 *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)*, **InTheCloset**, Oslo.
2016 *Lars Laumann*, **VI, VII**, Oslo.
2015 **Kunstnernes Hus**, Oslo, Norway.
Buenos Tiempos, **Int. Online.**
2013 **Grand Union**, Birmingham, UK.
2012 **VI, VII**, Oslo.
Sør Helgeland, **West Den Haag**, The Hague, The Netherlands.
2011 *I Wanna Dance With Somebody*, **West Den Haag**, The Hague, The Netherlands.
The Anti-Social Majority, **Kunsthall Oslo**, Oslo.
2010 **Kunsthalle Winterthur**, Winterthur, Switzerland.
Maureen Paley, London.
Foxy Production, New York, USA.
Bunkier Sztuki, Kraków, Poland.
2009 **Maureen Paley**, London.
Fort Worth Contemporary Arts, Fort Worth, Texas, USA.
Galway Arts Centre, as part of the Galway Arts Festival, Galway, Ireland.
Trænafestivalen, Træna, Norway.
2007 *Morrissey Foretelling the Death of Diana*, **White Columns**, New York.
2006 *The Thick Plottens*, **Galuzin Gallery**, Oslo.
Entre Chienne et Louve, **Le Commissariat**, Paris.

Výběr skupinových výstav

2025 *This is How it Feels to Slowly Dissolve*, **Spitsbergen Artist Center**, Svalbard, Norway.
2023 *An Unlimited Idea of the North,* **Le Nouveau Printemps**, Toulouse, France.
2022 *Fantasmagoriana*, **Lofoten International Art Festival**, Kabelvåg, Norway.
Every Moment Counts – AIDS and its Feelings, **Henie Onstad Kunstsenter**, Høvikodden, Norway.
2021 *What you can see is what you can imagine*, Unge Kunstneres Samfund (UKS)
100 year jubilee exhibition, **Kunstnernes Hus**, Oslo.
2020 *Home: AKO Curatorial Award 2019*, **SKMU Sørlandets Kunstmuseum**, Norway.
2019 *A Seed's A Star*, Organized by Constance Tenvik, **Loyal Gallery**, Stockholm.
Migration: Traces in an Art Collection, **Tensta Konsthall**, Stockholm, touring:
Malmö Konstmuseum, Malmö, Sweden.
Artist's Film International, **The Whitechapel Gallery**, London.
2018 *The Value of Freedom*, **Belvedere 21**, Vienna.
2017 *Innland*, **Centre de Création Contemporaine Olivier Debré**, Tours, France.
Lorck Schive Art Prize 2017, **Trondheim Kunstmuseum**, Trondheim, Norway.
2016 *÷ / x [dividing by multiplying]*, **Gdańska Galeria Miejska**, Gdańsk, Poland.
Artists' Film Biennial 2016, **Institute of Contemporary Arts**, London.
2014 *Pictures Between the Lines*, **Salon Dahlmann**, Berlin.
Project 35 – Volume 2, **The DeVos Art Museum,** Northern Michigan University, Marquette, USA.
1814 Revisited. The Past is Still Present, **Akershus Kunstsenter**, Lillestrøm and Eidsvoll, Norway.
Crime in Art, **Museum of Contemporary Art in Kraków (MOCAK)**, Kraków, Poland.
Like A Virgin, **VI, VII**, Oslo.
The Positive Void, **Kunsthall Oslo**, Olso.
2013 *30th Council of Europe art exhibition – The Desire for Freedom. Art in Europe Since 1945*,
Museum of Contemporary Art in Kraków (MOCAK), Kraków, Poland.
PROJECT 35 – Volume 2 – Touring, **Künstlerhaus Stuttgart**, Stuttgart, Germany;
VCUarts Anderson Gallery, Richmond, USA; **Art Gallery of Windsor**, Windsor, USA.
Kjersti G. Andvig and Lars Laumann: 999321, **Grand Union**, Birmingham, UK.
Nordic Art / Between Miracles, **Center for Contemporary Art Tbilisi (CCA)**, Tbilisi.
PARADOX. Positions in Norwegian video art 1980–2010, **The National Museum of Art,**
Architecture and Design, Oslo.
Black & Vases, **Komplot contemporary art centre**, Brussels.
2012 *Friends, Countrymen*, **Gaudel de Stampa**, Paris.
The Gospel According to…, **Holden Gallery**, Manchester, UK.
Soundworks, **ICA**, London.
Spazi Aperti, **Romanian Academy**, Rome.
Objects in Mirror Are Closer Than They Appear, Project space, **Tate Modern**, London,
touring to **Contemporary Image Collective**, Cairo.
2011 *The Royal Family*, Hayward Project Space, **Hayward Gallery**, London.
Western Front Society, Vancouver, Canada.
2010 *Free*, **The New Museum**, New York, USA.
Jeu de Paume, Paris, France.
Le Dernier Roman Du Monde, **Supportico Lopez**, Berlin.
Touched, **Liverpool Biennial**, Liverpool, UK.

2009 *As Long As It Lasts*, **Marian Goodman Gallery**, New York, USA.
Art in the Auditorium, organised by **Whitechapel Gallery**, London touring to **Ballroom Marfa**, Texas, USA, **Fundacion PROA**, Buenos Aires, **Galleria d'Arte**, Barcelona, **Moderna e Contemporanea**, Bergamo, Italy, **Henie Onstad Kunstsenter**, Oslo, **The Institute for the Re-adjustment of Clocks**, Istanbul, **City Gallery**, Wellington, New Zealand, **The Whitechapel Gallery**, London.
Back to the Future, **COMA**, Berlin.
Goodbye To Romance, **Mercer Union**, Toronto, Canada.
Momentum 5th Nordic Biennial of Contemporary Art, Moss, **Momentum Kunsthall** and **Galleri F15**, Moss, Norway.
Open studio, **ISCP International Studio and Curatorial Program**, New York.
Report on Probability, **Kunsthalle Basel**, Basel, Switzerland.
1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?, **Kunsthalle Wien**, Vienna.
The Reach of Realism, **Museum of Contemporary Art**, North Miami, Florida, USA.
Video Art: Replay, **Institute of Contemporary Art**, University of Pennsylvania, Philadelphia.
Statoil art award 2009 nomination exhibition, **Kunstnerforbundet Gallery of Contemporary Art**, Oslo.

2008 **5th Berlin Biennial**, Berlin.
*The Dulcet Clime of the Bedchambe*r, **Goff & Rosenthal**, Berlin.
Update, **White Columns**, New York, USA.
The Hidden, **Maureen Paley**, London.
PopShop, **MU Gallery**, Eindhoven, The Netherlands.
Medium Cool, **Art in General**, New York, USA.
Soft Spot, **Project 0047**, Oslo.
Monumento Mori, **Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst**, Oslo.
Nul, **Foxy Production**, New York.
Faire et Defaire C'est Toujours Travailler, **West Den Haag**, The Hague, The Netherlands.
Vårutstillingen 2008, **Fotogalleriet**, Oslo.

2007 *There Is Always A Machine Between Us*, **SF Cameraworks**, San Francisco, USA.
Love Me Or I'll Kill You!, Norwegische Britische Freundschaft, Berlin.
Pastiche, **Sølyst Slot/SAIR**, Jyderup, Denmark.
EAST International, **Norwich Gallery**, Norwich, UK.
The Backroom/Société Anonyme, **Kadist Art Foundation**, Paris.
Peer In Peer Out, **Scottsdale Museum of Contemporary Art**, Arizona, USA; **The Moore Space**, Miami, USA.
Robert Smithson/ Vårutstillingen, **Fotogalleriet**, Oslo.
The Corny Show, **Karma International**, Zurich.

2006 *Cross My Heart*, **Torpedo Kunstbokhandel**, Oslo.
Giving People What They Want, **The Glass Box**, Paris.
Bokaktig, **Fotogalleriet**, Oslo.

2005 *The Atlantic*, **Kling & Bang**, Reykjavik.
Høstutstillingen, **Kunstnernes Hus**, Oslo.
Everything I do, I do it for you, **Prosjekt 0047**, Berlin.

Jmenný rejstřík

A

Aakre, Bodil 19

Ahmad, Eddie 70, 95, 97

Anderson, Laurie 25

Andvig, Kjersti G. 12–13, 20, 23–24, 28–30, 33–34, 38, 40, 87, 90, 92-93, 96–97

B

Baladrán, Zbyněk 14, 74, 84–87, 96

Baťa, Jan Antonín 84

Benjamin, Walter 70

Berven, Ingrid 29, 34

Bogdańska, Marta 52

Bouthillier, Rose 54–56, 86

Breton, André 72

Burns, Ken 54

D

Diana, princezna z Walesu 26–27, 72

Didi-Huberman, Georges 70

E

Ekblad, Ida 32, 36

Eklöf-Berliner-Mauer, Eija-Riitta 27, 43, 53–58, 60, 70, 76, 79, 82, 86, 91, 95, 97

Evelid, Cathrine 32

F

Filipovic, Elena 36, 74

Fredriksen, Per E. 64

Friberg, Roy 62, 64, 66, 95

G

Goffman, Erving 20, 26

H

Hamza, Aleyou 78

Hasselhoff, David 56

Havránek, Vít 84

Higgs, Matthew 36, 97

Huseby, Benjamin A. 31–32, 57–58, 92, 96

Hutcheon, Linda 11–12, 14, 18, 25–26

I

Indiana, Robert 83

Ingold, Tim 71

Isaksson, Folke 62

J

Jung, Carl Gustav 69

K

Kisiel, Ryszard 80–83

Kowalski, Grzegorz 74

L

Larssen, Kristiane 22–23, 34

Latour, Bruno 71

Lawrence, Robert 50

Lessig, Lawrence 72

Lystad, I. L. 28–29, 34

M

Maier, Ruth 70, 95

Mančuška, Ján 14, 74, 78–79, 87, 96

Marker, Chris 25, 35

McAlinden, Mikkel 30

McKenzie, Jon 51–52

McNair, Ronald 50

Molska, Anna 14, 74–77, 87, 96

Molski, Janusz 76

Morrissey 24, 26–27, 72, 96

Munch, Edvard 17, 29

N

Najder, Zdzisław 11, 25

Najvar, Willy 84–86

Nico 58–60

Nystø, Sven-Roald 33

P

Palme, Olof 62

Paley, Maureen 36, 59, 97

Parte, Christina 56, 86

Persen, Rannveig 33

Persson, Dana-Ola 56

Platón 69

Potocka, Maria Anna 36, 55–56, 97

R

Radziszewski, Karol 14, 74, 80–83, 87, 96

Rasmussen, Wilhelm 64

Redzisz, Kasia 78

Ryggen, Hannah 21

S

Sloterdijk, Peter 26

Sommer, Helene 30, 96

Spielberg, Steven 65, 67

Stjernstedt, Mats 84

Stoltenberg, Hanna 34

Stull, Gregg 63

Sørumsgård, Marit 65–66

Szymczyk, Adam 36, 74, 97

Sæther, Kjell H. 33

T

Thorshaug, Marthe 30, 92

Tillberg, Peter 62, 65, 95

Tokarczuk, Olga 18

Turner, Carlton A. 27, 36, 87, 91, 97

V

Varda, Agnès 25, 35

W

Warburg, Aby 70

Wasilewski, Jacek 21, 91

Seznam ilustrací

1–2. LAUMANN, Lars. *Morrissey Foretelling the Death of Diana*, 2006. Záběry z filmu. Zdroj: archiv Larse Laumanna, použito se souhlasem autora.

3–4. ANDVIG, Kjersti a Lars LAUMANN. *The Sami Peoples Flag in Neon*, 2005. Dva pohledy na světelnou instalaci z neonu. Foto: Michael Miller. Zdroj: KORO. Dostupné z: https://koro.no/kunstverk/the-sami-peoples-flag-in-neon/ [cit. 15. července 2026].

5. LAUMANN, Lars. *Dogyear*, 2014. Archivní inkoustový tisk. Zdroj: Artsy. Dostupné z: https://www.artsy.net/artwork/lars-laumann-dogyear [cit. 15. července 2026].

6. LAUMANN, Lars. Bez názvu, 2017. Fotografická dokumentace vzniku díla *Wall Mural, Aida Refugee Camp*. Zdroj: archiv Larse Laumanna, použito se souhlasem autora.

7. LAUMANN, Lars. Bez názvu, 2017. Fotografická dokumentace dokončeného díla *Wall Mural, Aida Refugee Camp*. Zdroj: archiv Larse Laumanna, použito se souhlasem autora.

8–9. LAUMANN, Lars. *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)*, 2022. Pohledy do výstavy, In The Closet, Oslo, 2022. Fotograf neuveden. Zdroj: In The Closet. Dostupné z: https://www.intheclosetspc.com/lars-laumann [cit. 15. července 2026].

10–11. LAUMANN, Lars. *Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)*, 2022. Pohledy do výstavy, In The Closet, Vilnius, 2023. Foto: Andrej Vasilenko. Zdroj: InTheCloset. Dostupné z: https://www.intheclosetspc.com/larslaumann [cit. 15. července 2026].

12. LAUMANN, Lars. *They loved Science (and Science loved them)*, 2001. Fotografická koláž. Zdroj: *Jours longues et nuits lumineuses: fantasies and daydreams*, 2001, s. 8.

13. LAUMANN, Lars. *They loved Science (and Science loved them)*, 2001. Sken dvojstrany. Zdroj: *Jours longues et nuits lumineuses: fantasies and daydreams*, 2001, s. 17–18.

14. LAUMANN, Lars. *They loved Science (and Science loved them)*, 2001. Sken dvojstrany. Zdroj: *Jours longues et nuits lumineuses: fantasies and daydreams*, 2001, s. 11–12.

15. LAUMANN, Lars. *Berlinmuren*, 2008. Archivní fotografie Eiji-Riitty Berliner-Mauer použitá ve filmu a reprodukovaná jako filmový fotos. Zdroj: archiv Larse Laumanna, použito se souhlasem autora.

16. LAUMANN, Lars. *Berlinmuren*, 2008. Archivní fotografie Eiji-Riitty Berliner-Mauer naskenovaná Larsem Laumannem a reprodukovaná jako filmový fotos. Zdroj: archiv Larse Laumanna, použito se souhlasem autora.

17. LAUMANN, Lars. *Berlinmuren*, 2008. Filmový záběr Eiji-Riitty Berliner-Mauer při přepravě modelu Berlínské zdi na saních, reprodukovaný jako filmový fotos. Zdroj: archiv Larse Laumanna, použito se souhlasem autora.

18. HUSEBY, Benjamin A. a Lars LAUMANN. *The Tree*, 2011. Fotografický fotos k videu *You Can't Pretend to be Somebody Else, You Already Are*. Zdroj: archiv Larse Laumanna, použito se souhlasem autorů.

19. Obálka katalogu výstavy *Lars Laumann*, Bunkier Sztuki, Krakov, 2010. Fragment díla *The Swedish Bookstore*, 2007, vytvořeného z upraveného záběru z filmu *Top Secret!*, 1984. Reprodukce: Maureen Paley, Londýn. Zdroj: Bunkier Sztuki (2010), obálka.

20. LAUMANN, Lars. Pohled do výstavy *Lorck Schive Kunstpris*, Trondheim, 2017. V pozadí díla *E.T. hylle*, *Vega–Horn Ferge, 9. januar 2017 kl. 12.30* a kamenné chrliče z Nidaroského dómu. Foto: Gustav Borgersen. Zdroj: BORGERSEN, Gustav. „Signaler i tiden". *Ukeadressa*, 21. října 2017, s. 31.

21. Rekonstrukce fragmentů výstavního letáku *Luftangrep*, 1989: obálka a anglicko-německá část s fotografií poškozených kamenných plastik. Zdroj: *Luftangrep – en fare for våre kulturminner*, výstavní leták, Erkebispegården, Trondheim, 27. dubna–6. srpna 1989, obálka a s. 4.

22. LAUMANN, Lars. *Folder. Skrikende mann. Luftangrep*, 2017. Ručně šitá textilie. Zdroj reprodukce: VI, VII (2022), *Lars Laumann: Works Documentation Portfolio*.

23. LAUMANN, Lars. Skica k textilnímu dílu *Den døde skogen (etter Roy Friberg)*, 2017. Nepublikovaná kresba. Zdroj: soukromý archiv Larse Laumanna, kopie v držení autora práce, použito se souhlasem umělce.

24. LAUMANN, Lars. *Den døde skogen (etter Roy Friberg)*, 2017. Ručně šitá textilie. Zdroj reprodukce: VI, VII (2022), *Lars Laumann: Works Documentation Portfolio*, s. 4.

25. TILLBERG, Peter. *Håpets båt*, 1989. Fotografická dokumentace díla reprodukovaná ve výstavních novinách. Foto: Statens historiska museum, Stockholm. Zdroj: *Luftangrep – en fare for våre kulturminner*, 1989, s. 22.

26. LAUMANN, Lars. *Håpets båt (etter Peter Tillberg)*, 2017. Ručně šitá textilie. Zdroj reprodukce: VI, VII (2022), *Lars Laumann: Works Documentation Portfolio*.

27. LAUMANN, Lars. *Vega-Horn Ferge 9. januar 2017 kl. 12.30*, 2017. Ručně šitá textilie. Zdroj reprodukce: VI, VII (2022), *Lars Laumann: Works Documentation Portfolio*.

28. LAUMANN, Lars. *40 Million Years*, 2022. Sestavený quilt. Zdroj reprodukce: VI, VII (2022), *Lars Laumann: Works Documentation Portfolio*.

29. MOLSKA, Anna. *W=F*s (Work)*, 2008. Snímek z neoficiálního videozáznamu projekce díla na 5. berlínském bienále. Zdroj: ARTINTELLIGENCE. *Ania Molska, W=F*s (work) 2008 and P=W:t (power), 2007–2008* [online video]. YouTube. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=nCZnPrn8Msc [cit. 15. července 2026]. Snímek z videozáznamu: autor práce.

30. MOLSKA, Anna. *P=W:t (Power)*, 2007–2008. Snímek z neoficiálního videozáznamu projekce díla na 5. berlínském bienále. Zdroj: ARTINTELLIGENCE. *Ania Molska, W=F*s (work) 2008 and P=W:t (power), 2007–2008* [online video]. YouTube. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=nCZnPrn8Msc [cit. 15. července 2026]. Snímek z videozáznamu: autor práce.

31. MOLSKA, Anna. *Untitled*, 2008. Pohled do instalace na 5. berlínském bienále. Foto: Uwe Walter.

32–33. MOLSKA, Anna. *The Sixth Continent*, 2012. Filmové záběry s použitím archivního materiálu. Reprodukce se svolením umělkyně. Zdroj: Culture.pl. *The Sixth Continent by Anna Molska – Image Gallery*. Dostupné z: https://culture.pl/en/gallery/the-sixth-continent-by-anna-molska-image-gallery [cit. 15. července 2026].

34. MOLSKA, Anna. *The Sixth Continent*, 2012. Soubor filmových záběrů z výstavního letáku *Anna Molska. Szósty kontynent / The Sixth Continent*. Reprodukce se svolením umělkyně. Zdroj: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2012. Dostupné z: https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/559d28be7aad1.pdf [cit. 15. července 2026]. Výřez: autor práce.

35. MANČUŠKA, Ján. *The Other (I asked my wife to blacken all the parts of my body which I cannot see)*, 2007. Foto: Martin Polák. S laskavým svolením Andrew Kreps, New York, a Meyer Riegger, Berlín/Karlsruhe. Zdroj: HAVRÁNEK, Vít. *Ján Mančuška*. *Flash Art*, 24. března 2016. Dostupné z: https://flash---art.com/article/jan-mancuska/ [cit. 15. července 2026].

36. MANČUŠKA, Ján. *The Other (I asked my wife to blacken all parts of my body, which I cannot see)*, 2007. Černobílé 35mm filmové pásy. Courtesy: TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection. Zdroj: hunt kastner gallery. *Ján Mančuška*. Dostupné z: https://huntkastner.com/artists/jan-mancuska/ [cit. 15. července 2026].

37. MANČUŠKA, Ján. *The Sought-After Object*, 2010. Série 15 fotografií na hliníku. Zdroj: hunt kastner gallery. *Ján Mančuška*. Dostupné z: https://huntkastner.com/artists/jan-mancuska/ [cit. 15. července 2026].

38. RADZISZEWSKI, Karol. *Kisieland*, 2012. Filmový záběr zachycující fotografii z archivu Ryszarda Kisiela. S laskavým svolením umělce. Zdroj: Culture.pl. *Karol Radziszewski – „Kisieland"* [galerie]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/galeria/karol-radziszewski-kisieland-galeria [cit. 15. července 2026].

39–40. RADZISZEWSKI, Karol. *Afterimages*, 2018. Dva filmové záběry s pozitivním skenem dvojitě exponovaného negativu z archivu Ryszarda Kisiela. Zdroj: Schwules Museum. *Press Section: Karol Radziszewski – Queer Archives Institute*. Dostupné z: https://www.schwulesmuseum.de/presseaktuell/press-section-karol-radziszewski-queer-archives-institute/?lang=en [cit. 15. července 2026].

41. RADZISZEWSKI, Karol. *AIDS*, 2012. Tapeta. Zdroj: Schwules Museum. *Press Section: Karol Radziszewski – Queer Archives Institute*. Dostupné z: https://www.schwulesmuseum.de/presseaktuell/press-section-karol-radziszewski-queer-archives-institute/?lang=en [cit. 15. července 2026].

42–43. NAJVAR, Willy. Dvě archivní fotografie ze 70.–80. let, zařazené Zbyňkem Baladránem do díla *Table, 1970–1990*, 2007. Zdroj: BALADRÁN, Zbyněk. *Table / Willy Najvar Archive*. Dostupné z: https://www.zbynekbaladran.com/monument-to-transformation/ [cit. 15. července 2026].

44. BALADRÁN, Zbyněk. *Table, 1970–1990*, 2007. Pohled do instalace *Überblendungen*, Shedhalle, Curych, 2010, s fotografiemi Willyho Najvara v diagramatické struktuře. Zdroj: BALADRÁN, Zbyněk. *Table / Willy Najvar Archive*. Dostupné z: https://www.zbynekbaladran.com/monument-to-transformation/ [cit. 15. července 2026].

45–46. BALADRÁN, Zbyněk. *40 000 000*, 2010. Dva filmové záběry z videa. Zdroj: BALADRÁN, Zbyněk. *40 000 000*. Dostupné z: https://www.zbynekbaladran.com/40-000-000-v-2/ [cit. 15. července 2026].

47. ANDVIG, Kjersti G. a LAUMANN, Lars. *Redd Oktober*, 2026. Filmový záběr. Zdroj: archiv autorů.

Prameny a bibliografie

I. ROZHOVORY A OSOBNÍ KOMUNIKACE

Andvig, K.G. (2026) Rozhovor vedený autorem, zvukově zaznamenaný rozhovor, 19. května. Přepis v držení autora.

Laumann, L. (2026) Rozhovor vedený autorem, písemné odpovědi získané elektronickou cestou, 10. ledna. Záznam v držení autora.

Laumann, L. (2026) Rozhovor vedený autorem, zvukově zaznamenaný rozhovor, 12. ledna. Přepis v držení autora.

Laumann, L. (2026) Rozhovor vedený autorem, zvukově zaznamenaný rozhovor, 14. ledna. Přepis v držení autora.

Laumann, L. (2026) Rozhovor vedený autorem, zvukově zaznamenaný rozhovor, 21. února. Přepis v držení autora.

Laumann, L. (2026) Rozhovor vedený autorem, zvukově zaznamenaný rozhovor, 25. června. Přepis v držení autora.

Laumann, L. (2026) Výměna zpráv s autorem prostřednictvím služby Instagram Messenger, 30. června. Záznam v držení autora.

Laumann, L. (2026) Písemný souhlas s použitím dohodnutých biografických informací týkajících se zdravotního stavu, poruchy rozpoznávání barev, dyslexie a možných dalších forem neuroatypičnosti, udělený Patryku Kurowskému elektronickou cestou 1. července. Záznam v držení autora.

Laumann, L. (2026) Výměna zpráv s autorem prostřednictvím služby Instagram Messenger, 3. července. Záznam v držení autora.

Laumann, L. (2026) Nenahrávaný rozhovor s umělcem, 7. července. Poznámka v držení autora.

Laumann, L. (2026) Rozhovor vedený autorem, zvukově zaznamenaný rozhovor, 13. července. Přepis v držení autora.

II. ARCHIVNÍ A NEPUBLIKOVANÉ MATERIÁLY

Laumann, L. (2026) *Curriculum vitae* a oficiální soupis umělcových výstav. Nepublikovaný materiál zpřístupněný ze soukromého archivu umělce, leden 2026.

VI, VII (2022) *Lars Laumann: Works Documentation Portfolio*. Oslo: Galleri VI, VII.

III. ODBORNÁ A TEORETICKÁ LITERATURA

Benjamin, W. (1999) *The Arcades Project*. Přel. H. Eiland a K. McLaughlin. Cambridge, MA–London: Belknap Press of Harvard University Press.

Bouthillier, R.I.E. (2011) *To Be Real: The Authentic Subject and Contemporary Representation*. Diplomová práce. Toronto: OCAD University. Dostupné z: https://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/189/ [cit. 15. července 2026].

Breton, A. (1969) *Manifestoes of Surrealism*. Přel. R. Seaver a H.R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Didi-Huberman, G. (2018) *Atlas, or the Anxious Gay Science*. Přel. S.B. Lillis. Chicago–London: University of Chicago Press.

Edelberg, P. (2025) „Revolutionaries and Reformists: A Transnational Perspective on the Scandinavian LGBT Movement, 1972–2022“, *Scandinavian Journal of History*, 50(3), s. 312–336. doi: 10.1080/03468755.2024.2430992.

Goffman, E. (1963) *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Harnang, H. (2013) *Brønnøysundregistran – værsågod! 25 år med orden, forenkling og digitalisering*. Brønnøysund: Brønnøysundregistrene. Dostupné z: https://www.brreg.no/wp-content/uploads/2015/09/Bonnoysundregistrene-historiebok.pdf [cit. 15. července 2026].

Hutcheon, L. (1985) *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York–London: Methuen.

Hutcheon, L. (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York–London: Routledge.

Hutcheon, L. (1994) *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London–New York: Routledge.

Ingold, T. (2010) „The Textility of Making", *Cambridge Journal of Economics*, 34(1), s. 91–102.

Ingold, T. (2013) *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London–New York: Routledge.

Jung, C.G. (1966) „On the Relation of Analytical Psychology to Poetry", in: *The Spirit in Man, Art, and Literature. Collected Works*, sv. 15. Přel. R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, s. 65–83.

Latour, B. (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Lessig, L. (2008) *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. London: Bloomsbury Academic.

Lystad, I.L. (2003) *Høstutstillingen: elsket og hatet*. Leikanger: Skald.

McKenzie, J. (2001) *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London–New York: Routledge.

Najder, Z. (1980) *Życie Conrada-Korzeniowskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Parte, C. (2020) „Falling for the Wall", *Journal of Liberal Arts and Humanities*, 1(7), s. 48–58. Dostupné z: https://jlahnet.com/wp-content/uploads/2020/08/6.pdf [cit. 15. července 2026].

Platón (1990) *Theaetetus*. Přel. M.J. Levett, revidoval M. Burnyeat. Indianapolis–Cambridge: Hackett Publishing Company.

Sloterdijk, P. (1987) *Critique of Cynical Reason*. Přel. M. Eldred, předmluva A. Huyssen. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Stull, G. (2001) „The AIDS Memorial Quilt: Performing Memory, Piecing Action", *American Art*, 15(2), s. 84–89.

Tokarczuk, O. (2020) *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Warburg, A. (2020) *Bilderatlas Mnemosyne: The Original*. Ed. A. Beyer, R. Ohrt a A. Heil. Berlin: Hatje Cantz.

Wasilewski, J. (2021) „Izolacja i komunikacja. Rodzaje izolacji i towarzyszące im deficyty komunikacyjne", *Napis*, XXVII, s. 9–23. doi: 10.18318/napis.2021.1.2.

IV. KATALOGY, VÝSTAVNÍ PUBLIKACE A KRITICKÉ TEXTY

Berven, I. (2005) „Forord", in: R.G. Komissar (ed.) *Høstutstillingen 2005: Statens 118. Kunstutstilling*. Oslo: Norske Billedkunstnere, s. 4. Dostupné z: https://www.hostutstillingen.no/wp-content/uploads/2018/05/HK2005.pdf [cit. 15. července 2026].

Bunkier Sztuki (2010) *Lars Laumann*. Ed. M.A. Potocka. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki.

Dahlin, E. a Kjeldsberg, P.A. (eds.) (1990) *100 dager med luftangrep: Rapport fra utstillingen «Luftangrep – en fare for våre kulturminner», Erkebispegården, Trondheim, 27. april–6. august 1989*. Trondheim: Riksantikvaren, Utgravningskontoret for Trondheim.

Henie Onstad Kunstsenter (2022) *Every Moment Counts – AIDS and Its Feelings*. Eds. A.M. Bresciani a T. Speretta. Høvikodden: Henie Onstad Kunstsenter.

Jours longues et nuits lumineuses: Fantasies and Daydreams (2001) Koncepce: S. Berntsen, T. Schrøder a A. Heuch. Grafická úprava: A. Heuch. Oslo: Dinoboy Publication.

Luftangrep – en fare for våre kulturminner (1989) Výstavní noviny. Erkebispegården, Trondheim, 27. dubna–6. srpna 1989.

Lystad, I.L. (2005) „Nettopp nå!“, in: R.G. Komissar (ed.) *Høstutstillingen 2005: Statens 118. Kunstutstilling*. Oslo: Norske Billedkunstnere, s. 5–6. Dostupné z: https://www.hostutstillingen.no/wp-content/uploads/2018/05/HK2005.pdf [cit. 15. července 2026].

Oficina #1 (2015) *Project 35 Volume 2*. Výstavní materiál. Caracas: Oficina #1. Dostupné z: https://www.oficina1.com/wp-content/uploads/2015/09/HojaSala_Project35Vol2_Oficina.pdf [cit. 15. července 2026].

Pachinko (2026) *Redd Oktober: Kjersti G. Andvig & Lars Laumann*. Tiskové materiály k výstavě. Oslo: Pachinko Gallery.

Potocka, M.A. (2010) „Dawka interpretacji“, in: M.A. Potocka (ed.) *Lars Laumann*. Kraków: Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki.

Rana, M. (2012) „Norway: ‘The Anti-Social Majority’, Kunsthall Oslo“, *Frieze*, 144, leden–únor, s. 129.

Sør i Nord: An Exhibition by Lars Laumann with His Friends (2025) Brønnøysund: Hullet Galleri a EE Galleri.

Statens Kunstutstilling (2005) *Høstutstillingen 2005: Statens 118. Kunstutstilling*. Ed. R.G. Komissar. Oslo: Norske Billedkunstnere. Dostupné z: https://www.hostutstillingen.no/wp-content/uploads/2018/05/HK2005.pdf [cit. 15. července 2026].

Statoil (2009) *Statoil Art Award 2009*. Eds. J.R. Jenssen a B. Våga. Stavanger: Statoil ASA.

Trondheim kunstmuseum (2017a) *Lorck Schive Kunstpris 2017*. Katalog výstavy. Trondheim: Trondheim kunstmuseum.

Trondheim kunstmuseum (2017b) *Lars Laumann*. Doprovodný materiál k výstavě *Lorck Schive Kunstpris 2017*. Trondheim: Trondheim kunstmuseum.

Walleston, A. (2010) „Cinéma Vérité: Lars Laumann“, *Flash Art International*, 43(274), s. 104–106.

Zboralska, A. (2020) „Karol Radziszewski’s The Power of Secrets“, *Third Text Online*. Dostupné z: https://www.thirdtext.org/zboralska-radziszewski [cit. 15. července 2026].

V. INTERNETOVÉ, TISKOVÉ A INSTITUCIONÁLNÍ ZDROJE

Artmap (2008) „5th Berlin Biennale 2008“. Dostupné z: https://artmap.com/berlinbiennale/exhibition/5th-berlin-biennale-2008 [cit. 15. července 2026].

Astrup Fearnley Museet (2012) „To Be With Art Is All We Ask“, 29. září. Dostupné z: https://www.afmuseet.no/en/exhibitions/to-be-with-art-is-all-we-ask/ [cit. 15. července 2026].

Baladrán, Z. (b.d.-a) „40 000 000 (v)“. Dostupné z: https://www.zbynekbaladran.com/40-000-000-v-2/ [cit. 15. července 2026].

Baladrán, Z. (b.d.-b) „Table / Willy Najvar Archive (i)“. Dostupné z: https://www.zbynekbaladran.com/monument-to-transformation/ [cit. 15. července 2026].

Bergen Kunsthall (2002) „Lange dager og lysende netter“. Dostupné z: https://www.kunsthall.no/no/utstillinger/lange-dager-og-lysende-netter/ [cit. 15. července 2026].

Berlin Biennale (2008) „Anna Molska“, *5th Berlin Biennial for Contemporary Art: When Things Cast No Shadow*. Dostupné z: https://www.berlinbiennale.de/en/personen/576/ania-molska [cit. 15. července 2026].

Bogdańska, M. (b.d.) „Shifters“. Dostupné z: https://martabogdanska.com/index.php/photography/shifters/ [cit. 15. července 2026].

Brønnøy kommune (2021) „Midt på – i Brønnøysund“, 2. září. Dostupné z: https://www.bronnoy.kommune.no/fokusnyhet/midt-pa-i-bronnoysund.12315.aspx [cit. 15. července 2026].

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (2019) „The Power of Secrets“. Dostupné z: https://u-jazdowski.pl/en/programme/exhibitions/karol-radziszewski [cit. 15. července 2026].

Contemporary Image Collective (2013) „Objects in Mirror Are Closer Than They Appear“. Dostupné z: https://cuipcairo.org/en/events/objects-mirror-are-closer-they-appear [cit. 15. července 2026].

Culture.pl (2009) „Polish Artists at the Exhibition ‘Report on Probability’“. Dostupné z: https://culture.pl/en/event/polish-artists-at-the-exhibition-report-on-probability [cit. 15. července 2026].

Culture.pl (2012) „Anna Molska & Ciprian Mureşan at the Tate Modern“. Dostupné z: https://culture.pl/en/event/anna-molska-ciprian-muresan-at-the-tate-modern [cit. 15. července 2026].

Culture.pl (2020) „Karol Radziszewski“. Dostupné z: https://culture.pl/en/artist/karol-radziszewski [cit. 15. července 2026].

Culture.pl (b.d.) „Kisieland by Karol Radziszewski“. Dostupné z: https://culture.pl/en/gallery/kisieland-by-karol-radziszewski-image-gallery [cit. 15. července 2026].

Eggum, A.K. (2026) „Edvard Munch“, *Norsk biografisk leksikon*. Dostupné z: https://nbl.snl.no/Edvard_Munch [cit. 15. července 2026].

Engerengen, L. (2024) „Brønnøysund lufthavn, Brønnøysund“, *Store norske leksikon*, aktualizováno 25. listopadu. Dostupné z: https://snl.no/Brønnøysund_lufthavn,_Brønnøysund [cit. 15. července 2026].

Franz Josefs Kai 3 (2023) „Ján Mančuška: Incomplete Movement“. Dostupné z: https://fjk3.com/en/exhibitions/jan-mancuska [cit. 15. července 2026].

Futures Photography (b.d.) „Shifters“. Dostupné z: https://www.futures-photography.com/artist-projects/shifters [cit. 15. července 2026].

Gabrielsen, L.B. a Vold, K. (2005) „Vil ha kasino i Karasjok“, NRK, 12. září. Dostupné z: https://www.nrk.no/kultur/vil-ha-kasino-i-karasjok-1.540519 [cit. 15. července 2026].

Galway Arts Centre (2009) „Lars Laumann“. Dostupné z: https://www.galwayartscentre.ie/whats-on/lars-laumann/ [cit. 15. července 2026].

Høstutstillingen (b.d.-a) „Om Høstutstillingen“. Dostupné z: https://www.hostutstillingen.no/informasjon/ [cit. 15. července 2026].

Høstutstillingen (b.d.-b) „Historie“. Dostupné z: https://www.hostutstillingen.no/historie/ [cit. 15. července 2026].

Hurtigruten (b.d.) „Brønnøysund – Norway’s midpoint of myths and mountains“. Dostupné z: https://www.hurtigruten.com/en/explore-norway/ports/bronnoysund [cit. 15. července 2026].

Independent Curators International (b.d.) „Project 35 Volume 2“. Dostupné z: https://curatorsintl.org/exhibitions/9525-project-35-volume-2 [cit. 15. července 2026].

InTheCloset (2022) „Lars Laumann: Untitled Wallpaper (Hercules, 38 years)“. Dostupné z: https://www.intheclosetspc.com/lars-laumann [cit. 15. července 2026].

InTheCloset (2023) „Lars Laumann“, 3.–26. října. Dostupné z: https://www.intheclosetspc.com/larslaumann [cit. 15. července 2026].

Kulturdepartementet (2012) *Meld. St. 23 (2011–2012): Visuell kunst*. Oslo: Kulturdepartementet. Dostupné z: https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld-st-23-20112012/id680602/ [cit. 15. července 2026].

Kunstnernes Hus (b.d.) „Kunstnernes Hus“, *Store norske leksikon*. Dostupné z: https://snl.no/Kunstnernes_Hus [cit. 15. července 2026].

Larssen, K. (2016) „Barnestreker“, *D2 (Dagens Næringsliv)*, 19. května. Dostupné z: https://www.dn.no/d2/kunst/vanessa-baird/regjeringskvartalet/pushwagner/barnestreker/1-1-5642625 [cit. 15. července 2026].

Larssen, K. a Stoltenberg, H. (2018) „Frykt for å støte. Publikum som blir krenket. Anklager om sensur“, *D2 (Dagens Næringsliv)*, 19. prosince. Dostupné z: https://www.dn.no/d2/kunst/kunst/utstilling/politisk-korrekthet/frykt-for-a-stote-publikum-som-blir-krenket-anklager-om-sensur/2-1-485212 [cit. 15. července 2026].

Le Nart, A. (2019) „Anna Molska“, Culture.pl, aktualizováno v září 2019. Dostupné z: https://culture.pl/en/artist/anna-molska [cit. 15. července 2026].

MILEPÆL (2025) „Samling: Brønnøy Kunstforening is an art project by Lars Laumann…“ [příspěvek na Facebooku], 26. května. Dostupné z: https://www.facebook.com/milepael [cit. 15. července 2026].

Moderna Museet (2026) „Karol Radziszewski: The Classroom“. Dostupné z: https://www.moderna-museet.se/en/stockholm/exhibitions/karol-radziszewski-the-classroom/ [cit. 15. července 2026].

MUNCH (b.d.) „Behind the Scenes“. Dostupné z: https://www.munch.no/en/behind-the-scenes/ [cit. 15. července 2026].

Muzeum Fotografii w Krakowie (2023) „Foto Update | Spotkanie z Karolem Radziszewskim“. Dostupné z: https://mufo.krakow.pl/odwiedzaj/wydarzenia/foto-update-spotkanie-z-karolem-radziszewskim [cit. 15. července 2026].

Muzeum Sztuki w Łodzi (2016) „‘Socio-fiction’. Meeting with Zbyněk Baladrán“. Dostupné z: https://msl.org.pl/en/socio-fiction-meeting-zbynek-baladran [cit. 15. července 2026].

Nasjonalmuseet (2023) *Annual Report for the National Museum for 2022*. Oslo: Nasjonalmuseet. Dostupné z: https://www.nasjonalmuseet.no/contentassets/98adac84980c4555ae99de8a5ed00e80/annual-report-for-the-national-museum-for-2022.pdf [cit. 15. července 2026].

Orning, H.J. (2025) „Norges historie“, *Store norske leksikon*. Dostupné z: https://snl.no/Norges_historie [cit. 15. července 2026].

Queer Archives Institute (b.d.) „Queer Archives Institute“. Dostupné z: https://queerarchivesinstitute.org/ [cit. 15. července 2026].

Rafto, H.R. (2025) „Legal Protection for Homosexuals“, *Skeivt arkiv*, 16. května. Dostupné z: https://skeivtarkiv.no/en/skeivopedia/legal-protection-homosexuals [cit. 15. července 2026].

Secondary Archive (b.d.) „Anna Molska“. Dostupné z: https://secondaryarchive.org/artists/anna-molska/ [cit. 15. července 2026].

Tate (2012) „Project Space: Objects in Mirror Are Closer Than They Appear“. Dostupné z: https://www.tate.org.uk/press/press-releases/project-space-objects-mirror-are-closer-they-appear [cit. 15. července 2026].

TBA21 (b.d.) „The Other“. Dostupné z: https://tba21.org/the_other [cit. 15. července 2026].

Universitetet i Oslo (b.d.) „Forhistorien“, *Museum for universitets- og vitenskapshistorie*. Dostupné z: https://www.muv.uio.no/uios-historie/epoker/forhistorien/ [cit. 15. července 2026].

WET Film (2020) „Karol Radziszewski: Afterimages“. Dostupné z: https://wetfilm.org/portfolio/karol-radziszewski-afterimages/ [cit. 15. července 2026].

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki (2012) „Anna Molska. The Sixth Continent“. Dostupné z: https://zacheta.art.pl/en/wystawy/anna-molska [cit. 15. července 2026].

ISBN 978-82-694972-0-5



itf