Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Fotografie v tvorbě vybraných polských umělců po roce 2000

Krzysztof Kowalczyk



Opava 2014

Fotografie v tvorbě vybraných polských umělců po roce 2000

Photography in the work of selected Polish artists after 2000

Teoretická diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch Ph.D
Oponent: Odb. as. BcA. Karel Poneš

Krzysztof Kowalczyk

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



Opava 2014

Abstrakt:
Téma práce je vliv fotografie na polské umění po roce 2000. Práce má průřezový charakter. Soustřeďuje se na projekty, které nejlépe přibližují různorodost použití fotografie v současném polském umění a snaží se zařadit k hlavním směrům rozvoje umění po roce 2000. Cílem práce je zjistit, jakým způsobem fotografie přesahuje čistě fotografický rámec a objevuje se mezi ostatními prostředky uměleckého vyjádření – jakým způsobem je fotografie přetvářena, transformována a „osvojována" autory, kteří nejsou čistě fotografy.

Klíčová slova:
fotografie, současné umění, polské umění po roce 2000, intermediální, fotorealismus, neomodernismus, kritické umění, postkritické umění, feministické umění, postfeministické umění, malířství, malba, koláž, fotomontáž, videoart, performance.

Abstract:
The thesis presents the impact of photography on Polish art after the year 2000. It is intended to be a cross-sectional study focusing on the artistic projects that best reflect the variety of the use of photography in contemporary Polish art and fit into the main trends of its developement after 2000. The goal is to show how photography transcends its traditional borders, finding its way into other forms of artistic creation – how it is processed, transposed and „tamed" by artists who are not photographers in the strict sense.

Key words:
photography, contemporary art, Polish art after 2000, multimedia art, photorealism, neomodernism, Polish critical art, postcritical art, feminist art, postfeminist art, painting, collage, photomontage, videoart, performance.

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

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Mgr. Krzysztof KOWALCZYK**
Osobní číslo:	**F101138**
Studijní program:	**N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Fotografie v tvorbě vybraných polských umělců po roce 2000.**
Téma anglicky:	**T: Photography in the work of selected Polish artists after 2000.**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Fotografie v tvorbě vybraných polských umělců po roce 2000

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Borkowski, G., Mazur, A., Branicka, M. (ed.): Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000.
Mazur, A.: Historie fotografii w Polsce 1939-2009.

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

Datum zadání diplomové práce: **3. ledna 2013**
Termín odevzdání diplomové práce: **27. dubna 2014**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 8. prosince 2013

Děkuji za odborné vedení předkládané práce Mgr. MgA. Tomáši Pospěchovi Ph.D. a neocenitelnou pomoc při překladu a cenné věcné připomínky děkuji Milanu Biegońovi. Děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie a mým kolegům za pomoc a inspiraci.

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

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské university v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Opavě, dne 5. května 2014

Krzysztof Kowalczyk

OBSAH

Úvod 8

I. Krátká charakteristika polského umění po roce 2000 10

II. Umělci a jejich díla 12

1. Fotografie a hyperrealismus 12

1.1. „Fotomalířství" umělců skupiny Ładnie 13

1.2. Fotografický odraz světa v obrazech Zbigniewa Rogalského 29

1.3. Pastelkami nakreslená fotogenická katastrofa Sławomira Elsnera 32

1.4. Nadčasovost fotografie v obrazech Adama Adacha 38

1.5. Fotograficko-malířská iluze Wojciecha Gilewicze 41

1.6 Hledání identity v intermediální tvorbě Lidie Krawczykové a Wojtka Kubiaka 45

1.7. Hyperrealismus ve třech dimenzích Anny Baumgartové a Roberta Kuśmirowského 50

2. Fotografie a neomodernismus 57

2.1. „Punk not dead" v dílech Przemysława Mateckého a Pauliny Ołowské 57

2.2. Komunonostalgie v dílech Piotra Wyrzykowského 62

2.3. Metropolis budoucnosti ve fotomontážích Kobase Laksy 66

2.4. Uspořádání intimního prostoru na fotomontážích Karoliny Kowalské 70

2.5. Digitálně zpracovaný svět v tvorbě Anety Grzeszykowské a Jana Smagy 74

3. Fotografie a kritické umění 82

3.1. Feministické umění Doroty Nieznalské, Moniky Zielińské a Elżbiety Jabłońské 83

3.2. Postavení fotografie v intermediální tvorbě Katarzyny Kozyry 91

3.3. Fotografie a performance v tvorbě Daniela Rumiancewa 96

3.4. Biblický lightbox Marty Deskurové 100

3.5. Vyrovnání se s dějinami a médii v dílech Zbigniewa Libery 106

3.6. Krása fotografií v dílech Piotra Uklańského 114

Závěr 125

Seznam použité literatury 127

Jmenný rejstřík 130

Úvod

Zveřejnění vynálezu fotografie v roce 1839 způsobilo revoluci v umění. *„Dnes zemřelo malířství"* – měl ve stejném roce říci i francouzský malíř Paul Delaroche, když poprvé spatřil daguerrotyp. Je těžké brát tato slova doslovně, nelze však zpochybnit, že po roce 1839 došlo v umění k radikálním změnám. Fotografie nejen téměř naprosto vytlačila z tisku litografii, malíři miniatur se masově přeorientovali na fotografy nebo retušéry a monumentální historické malířství ztratilo důvod své existence. Všeobecně pak dnes převládá názor, že mezi jinými fotografie přiměla impresionisty vzdát se realismu a hledat nové výrazové prostředky. Realismus v umění prostě přestal mít svůj smysl. Ale přestože fotografie vyvolala revoluci v umění, nebyla hned od začátku považována za jeho plnohodnotnou součást. Své zásluhy musela dokazovat ještě několik desetiletí. Vkrádala se často do království umění v nějakém „přestrojení", tedy v přetvořené, modifikované, multimediální podobě. Počátkem 20. století ji začali uznávat avantgardní umělci. A právě tehdy nastala zlatá éra koláže, fotomontáže a fotogramu, které celkově proměnily tvář meziválečného umění. Neméně důležitou roli měla fotografie i po druhé světové válce. Bez ní by nevznikly tak přelomové směry jako pop-art nebo hyperrealismus. Serigrafie Andy Warhola nejsou přece nic jiného než kolorované fotografie a hyperrealistické obrazy jsou barevné diapozitivy perfektně „promítnuté" na plátno. Fotografie je sice uznávaným plnohodnotným uměleckým směrem teprve několik desetiletí a náležitému zájmu sběratelů se těší krátce, ale fundamentální roli v umění hraje již hodně dlouho.

Dnes málokdo zpochybňuje status fotografie jako samostatného uměleckého odvětví. Toto médium navíc výrazně ovlivňuje i jiné druhy umění. Můžeme tvrdit, že dějiny fotografie uzavírají kruh. Tak jako v době piktorialismu sledovala fotografie malířství, tak se nyní umění inspiruje fotografií. Svých jeden a půl století starých komplexů se fotografie dokázala úplně zbavit. Jak píše Susan Sontagová, *„to, že (fotografie) ohlašuje (a vytváří) v umění nové ambice, má větší význam než starý spor*

o to, jestli je sama uměním, nebo ne. Fotografe má zvláštní vlastnost proměnit všechna svá témata na umělecká díla."[1]

Fotografie nalézá mezi současnými nefotografujícími umělci široké uplatnění. Je využívána jako pracovní nástroj, zdroj inspirace, bývá také s pomocí jiných technik reinterpretována, transponována na jiná média a obohacována o nové významy. Fotografie je také – vedle filmu – neodmyslitelným nástrojem při dokumentaci uměleckých akcí, objektů, instalací, aktivit *site specific* apod. Zůstává také často jedinou stopou po projevech těchto tvůrčích aktivit. Někdy vznikají akce jako happening, instalace nebo objekt pouze proto, aby byly vyfotografovány a pak na snímcích, které jsou finálním uměleckým dílem, ukazovány v galerii. Fotografie je nekonečně objemným zdrojem uměleckého nadšení. Současné umělce inspirují zároveň snímky známé, jako i náhodné. Umělci čerpají z vlastních zdrojů, ale i z děl jiných autorů. Velice oblíbené je využívání tisku, reklamy a masové kultury, internetu, rodinných alb se snímky, archivů apod. Médium fotografie se využívá pro komentování skutečnosti, kritiku současných politických a společenských jevů.

Tato práce je pokusem o zachycení výše zmíněných jevů v polském umění po roce 2000. Výběr uvedených autorů a jejich děl je do značné míry subjektivní, přesto si klade za cíl představit co nejširší tvůrčí spektrum využívání fotografie v umělecké činnosti. Pozornost je pak soustředěna na projekty, které nejlépe vystihují různorodost používání fotografie v současném polském umění a snaží se orientovat na hlavní trendy jejího rozvoje po roce 2000. Soustředím se hlavně na intermediální a interdisciplinární využití fotografie. Zajímá mě, jakým způsobem fotografie vychází mimo čistě fotografický rámec a nalézá své místo mezi dalšími prostředky uměleckého projevu – jakým způsobem přetváří, transponuje a „osvojuje" tvůrce, kteří nejsou striktně fotografy. Zajímá mě také to, jakým způsobem umělci vnímají svět a čím je pro ně fotografie. Práce pro mě představuje příležitost konfrontovat svůj pohled na fotografické médium s tím, jak jej vnímají a využívají polští umělci.

---

1 Sontag, Suzan: *O fotografii*. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009, s. 159.

První část práce obsahuje krátkou charakteristiku polského umění po roce 2000, ve druhé části je pak popsána tvorba konkrétních umělců, vybraných děl a cyklů, při jejichž vzniku hrálo důležitou roli fotografické médium. Druhá část je rozdělena na tři hlavní kapitoly, které souvisejí se třemi nejdůležitějšími směry polského umění po roce 2000 a obsahují široký obsah pojmů a tvůrců. Rozdělení je do značné míry věcí dohody. Nejnovější umění se totiž jednoduchému dělení a kategorizaci vymyká. Umění vytváří různorodou mozaiku, kterou je těžké uspořádat podle jednoznačné klasifikace. Směry se spolu prolínají a umělci svou inspiraci čerpají z nejrůznějších zdrojů.

Práce má formu průřezu. Její snahou však není ukázat bez výjimky všechna umělecká působení obsahující použití fotografie. Soustřeďuje se spíše na ty oblasti, kde fotografie nachází s jinými médii tvůrčí dialog a utváří novou kvalitu a obsah.

I. Krátká charakteristika polského umění po roce 2000

Nejnovější polské umění je oceňováno po celém světě za svoji svěžest, novátorství, univerzálnost a vysokou úroveň zpracování. Polští tvůrci pak získávají mezinárodní ocenění, dobývají si srdce diváků, kritiků, sběratelů umění a berou útokem londýnské a newyorské galerie. Kritici jako Pavel Leszkowicz nebo Adam Mazur pozorují v polském umění po roce 2000 „*explozi talentů*“[2]. Musíme však zdůraznit, že by k ní nedošlo bez revolučních změn po roce 1989, které přinesly nejen svobodu a do společnosti ducha podnikání, ale dodaly polským umělcům také nové zdroje inspirací a možnosti tvůrčích aktivit. Aby bylo možné tyto jevy v polském umění posledního desetiletí pochopit, je nutné se blíže seznámit s přelomem, ke kterému v Polsku po roce 1989 došlo.

V Polsku představují 90. léta období tak zvaného kritického umění, které bylo odpovědí na obrovské politické, hospodářské a společenské změny. Na umělecké

2 Mazur, Adam: *Co właściwie sprawia.* In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 14.

scéně v té době dominovaly osobnosti jako Alicje Żebrowska (1956), Zbigniew Libera (1959), Grzegorz Klaman (1959), Artur Żmijewski (1966), Katarzyna Kozyra (1963), Katarzyna Górna (1968) nebo Monika Zielińska (1972) a Dorota Nieznalska (1973). Pojem kritického umění se odvolává na tvorbu, která se „*s dosud nevídanou otevřeností jala zpochybňovat právoplatnost obecně přijatých kulturních, náboženských a mravních norem, ukazovala na pokrytectví a represivní charakter. Tvorba, která byla artikulována pomocí velmi zřetelných, někdy přímo drastických prostředků. Tvorba, která s jasným úmyslem narušovala tabuizované oblasti společenského života pro to, aby diváka ohromila, vytrhla z myšlenkového automatismu a aby ukázala, že to, co je jasné, není jasné, a to, co je přirozené, je kulturní konstrukcí.*"[3] Zdálo by se, že s ohledem na komplikovaný charakter proměn poslední dekády 20. století v Polsku byla etapa „kritického umění" nezbytností. Konec 90. let nás však tímto jevem naprosto přesytil. Ve světě současného umění je za historický mezník mnohými považován rok 2001, kdy Dorota Nieznalska vystavila svou instalaci *Pasja*[4] (Utrpení). Většina kritiků však ve vzájemné shodě považuje za konec dominance kritického umění v Polsku rok 2000. Tehdy se na umělecké scéně objevila nová generace autorů, narozených v 70. a 80. letech minulého století. V jejich tvorbě došlo k posunu „*od heroické kritiky a neshody na kulturním statu quo na více dvojznačnou, ironicky distancovanou hru s dominující kulturou*"[5]. Můžeme tedy konstatovat, že polské umění dospělo, osvobodilo se ze svého očividného a podbízivého společenského a politického kontextu střední a východní Evropy. Umělci, kritici a kurátoři, kteří měli nakročeno k dospělosti již v nové epoše, už nebyli svázáni zatížením minulých generací. Nastoupilo období renesance malby, fascinace popkulturou, vizualitou, malého realismu, zájmu o banální a všední

3 Suchan, Jarosław: *Kilka uwag o pojęciach*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 12.

4 Mazur, Adam: *Granice współczesności*. In *Decydujący moment*, Mazur, Adam. Wydawnictwo Karakter. Krakov 2011, s. 10.

5 Suchan, Jarosław. *op. cit.*, s. 13.

sféru. V umění se opět objevuje krása, pro kterou v konceptuálním kritickém umění nebylo místo. U některých autorů – paradoxně rovněž u těch narozených po roce 1980 – se dá také vypozorovat sentimentální vzpomínání na období lidového Polska. Nástup nové generace a nových trendů na polské umělecké scéně na počátku 20. století však neznamená, že v Polsku nastal konec kritického umění. V současné době se kritické umění, které pro potřeby této práce pojmenujeme „nové polské umění", rozvíjí paralelně a oběma se výborně daří, hranice mezi nimi se pak značně stírají.

II. Umělci a jejich díla

1. Fotografie a hyperrealismus

Hyperrealismus (jinak také superrealismus nebo fotorealismus) se vyvinul – hlavně v malířství – v 60. letech minulého století ve Spojených státech. Jeho hlavním předpokladem bylo co nejvěrnější ztvárnění skutečnosti. V malířství spočíval v mimořádně precizním přemalovávání vysoce kvalitních diapozitivů, které zachycovaly automobily, ulice, výlohy obchodů apod. I když zájem o tento směr velmi rychle vyprchal, můžeme říct, že v pozměněné podobě přetrval dodnes. V Polsku se před několika lety objevil znovu v podobě směru, který pro potřeby této práce můžeme nazvat „novým fotorealismem". Jednou z jeho nejdůležitějších vlastností je používání běžných fotografií, a nikoli precizně nasvětlených diapozitivů jako v 60. letech. Motiv předlohy a kvalita zpracování byly velmi rozmanité, využívaly novinové, rodinné, archivní, reklamní nebo i nalezené snímky, a to jak perfektně zpracované, tak i poškozené, „zničené". Důsledkem takovéto různorodosti zdrojového materiálu je také časté přesunutí důrazu v novém fotorealistickém umění ze slova „realismus" na slovo „foto". V novém fotorealistickém umění se fotografie často stává nejdůležitější významovou rovinou práce.

1.1. „Fotomalířství" umělců skupiny Ładnie

Módní zájem o fotorealismus v malířství vyvolali kolem roku 2000 mladí umělci vycházející z krakovské Akademie krásného umění, kteří byli soustředěni kolem dnes již legendární skupiny „Ładnie" (Krásně). Tuto skupinu založil v polovině 90. let Marcin Maciejowski (1974), Wilhelm Sasnal (1972), Rafał Bujnowski (1974), Marek Firek (1958) a Józef Tomczyk (1941). Tvorba zmíněných umělců, jakožto skupiny, je všeobecně nejčastěji vnímána jako působení umělecké subkultury a je zařazována do kategorií happeningu nebo vtipu. Zanechala po sobě několik snímků, exemplářů legendárního tisku *We wtorek* (V úterý) a vzpomínku na zlaté časy klubu Pěkný pes. V Polsku i ve světě si největší uznání získala malířská díla Maciejowského, Sasnala a Bujnowského, jež vznikla po roce 2000, kdy se již každý z nich vydal vlastní cestou.

Tvorba Marcina Maciejowského (1974) nejvíce představuje fotorealistické malířství. Navíc nezávisle na prvotním zdroji inspirace je u Maciejowského výchozím bodem malířského díla téměř vždy snímek. Umělec vlastní sbírku speciálních sešitů, do kterých nalepuje výstřižky novinových článků, snímky z večírků, počítačové tisky, fragmenty dívčích dopisů, společensko-politických magazínů a záběry z filmů. Tyto sešity se stávají obrazem umělcova světa vznášejícího se nad chaosem všeobecné informace – obrazem světa snů, touhy a fascinace, filtrovaným pomocí pro autora charakteristického smyslu pro humor a ironii.

Existuje jedno důležité kritérium, které tento umělec při výběru fotografií pro svá díla dodržuje – fotografie nesmí být „*umělecká*" nebo „*příliš krásná*"[6]. Téma by mělo získat umělecké valéry až na plátně. Umělec si navíc velice cení ledabylost reprodukce. V rozhovoru s Magdalenou Drągowskou vysvětluje: „*Nyní maluji mnoho obrazů ze snímků, takové neostré, ze starých knížek, ony jsou špatně vytisknuté, mají patrné tiskařské chyby (…) Nedělám nic přirozeně ani z paměti, záběry ze snímků předělávám už v hlavě,*

6 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským ze dne 5. 11. 2013.

vymýšlím, jak to udělat."[7] Maciejowski pracuje s projektorem, zdůrazňuje však, že nejde o multimediální projektor, ale obyčejný, nekvalitní projektor. Díky tomu je promítaný obraz na plátně rozmazaný, neostrý, nedokonalý – tedy vhodnější pro malbu. Na jeho základě malíř připravuje předběžnou skicu. Podtrhuje přitom, že nejdůležitější je samotná malba, a nikoli přenos snímku na plátno. Úroveň přetváření snímku může být různá. Někdy je snímek přemalován věrně, přímo fotorealistický (cyklus obrazů nočního života v Krakově), a někdy je spojený s textem (*This Realism, as trivial*, 2009) nebo informativní grafikou (*Akhalgori*, 2009). Umělec zpracovává jak barevné, tak černobílé fotografie ve všech podobách a reprodukcích (využívá mezi jinými malou domácí tiskárnu).





Marcin Maciejowski - *This Realism, as trivial* (2009) a *Akhalgori* (2009)

U Maciejowského je jasně patrná oblíbenost momentkové fotografie, což je nakonec charakteristické pro tvorbu všech tří popisovaných autorů ze skupiny „Ładnie". Maciejowski z ní učinil jeden z hlavních směrů své tvorby. Často využívá snímky svého kamaráda Marcina Gulise nebo čerpá z vlastních snímků vytvořených „bakelitovým automatem". Zásadním zdrojem inspirace je noční život v Krakově, zvláště večery v klubu *Piękny pies*.

7 Drągowska, Magdalena: *Trubadurzy, których nie było*. In *Krótka historia grupy ładnie*. Drągowska, Magdalena, Kuryłek, Dominik, Tatar, Ewa Małgorzata, Korporacja Ha!art, Krakov 2008, s. 284.

Obrazy *Po setmění, dívky před klubem* (2003), *Girl drinking beer* (2009), *Friday* (2008), *At the Cafe* (2009), *Dvě barmanky z klubu Pěkný pes* (2009) představují mladé dívky zachycené v uvolněných, často provokativních pózách. Tyto obrazy by mohly představovat druh společenské kroniky. Jsou z jedné strany portrétem prostředí plného života a radosti, z druhé strany obrazem nasáklým typickou krakovskou dekadencí (*Are you really from the Art World?* 2009). Proč vůbec malovat realistické večírkové scény? Vždyť fotografická dokumentace by jako záznam vzpomínek měla postačit. Umělec si však tento druh malířského vyprávění velmi cení. Vypadá, jako by pomocí fotoaparátu diskrétně sledoval scény, aby mohl později atmosféru nočních setkání v klidu svého ateliéru přenést na plátno. Tak se tyto obrazy stávají formou přežívání. Maciejowskému nestačí „cvakat" fotografie na večírcích ani je později vkládat do fotoalb. Cítí potřebu je přemalovat, a opětovně prožít prchavé okamžiky strávené v oparu cigaret a vodky. Vznik snímku trvá zlomek vteřiny, namalování obrazu – několik hodin nebo dnů. Na otázku, kdy byl naposledy v Pěkném psovi, odpovídá: *„Už tam nechodím. Jakmile jsem to namaloval, tak jsem to již prožil."*[8]



Marcin Maciejowski - *Are you really from the Art World?* a *Dvě barmanky z klubu Krásný pes* (2009)

8 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským ze dne 23. 10. 2011.

Maciejowského malířský fotorealismus je zde nezvykle důležitý. Díky němu se může krakovské umělecko-barové prostředí vidět jako v zrcadle. Na obálce jednoho čísla týdeníku *Przekrój*[9] byl Maciejowski vtipně nazván novým Matejkou. Tento Poláky velmi oblíbený malíř z 19. století byl velice známý tím, že dokázal na svých realistických obrazech představujících výjevy z polských dějin s neuvěřitelnou sugescí zachytit podobu osob, které mu při malbě pózovaly. Krakovští občané tak mohli na jeho plátnech rozeznat sebe i své známé. Dnes jsou vědci dokonce schopni rozpoznat choroby, kterými trpěli.

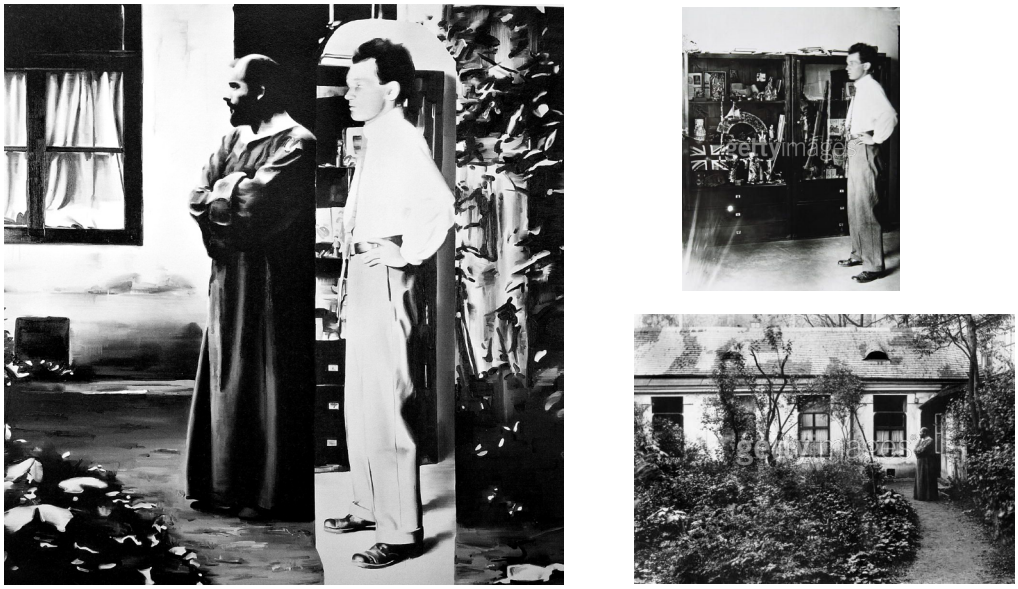


Marcin Maciejowski *At the cafe* (2009) a Przekrój

Maciejowski se však neomezuje jen na přemalovávání fotografií. Na plátně často koriguje jejich kompoziční nedostatky, skládá obraz z několika fotografií představujících ten samý motiv nebo scénu, jako například na obraze z roku 2013 *Wolność* (*lato 1999*) (Svoboda/léto 1999). Fotografie je natolik náhodným médiem, že je ji občas nutné vylepšit. Vytvoření snímků trvá jen zlomek vteřiny, a ne vždy se tak autorovi podaří zvládnout jeho kompozici. Obraz je však možné promyslet a trochu „vylepšit".

9 Przekrój (23. 3. 2010).

Dalším příkladem tohoto typu fotomontáže na plátně je obraz *1910+1914* (2006). Tady umělec „slepuje" obraz ze dvou různých fotografií představujících Gustava Klimta a Egona Schieleho. Komponuje na plátně výřez tak, aby z postav vytvořil centrální obrazový bod a maximálně ho tak divákovi přiblížil. Malíři daleko více než na vytvoření fotografické iluze záleží na prozkoumání vztahů mezi dvěma umělci (rok 1910 je začátkem konce mistrova /Klimtova/ vlivu na /Schieleho/).



Marcin Maciejowski - *1910+1914* (2006)

Wilhelm Sasnal (1972) představuje na rozdíl od Maciejowského umělce více multimediálního. Maluje obrazy, vytváří instalace a nově také úspěšně natáčí filmy. Právě díky malbě si však získal mezinárodní uznání a status jednoho z nejlépe rozpoznatelných a nejčastěji prodávaných polských umělců v zahraničí.

Stejně ochotně jako Maciejowski zaznamenává spontánně i Sasnal kompaktním fotoaparátem scény z rodinného života, večírků a cestování, které pak využívá ve své malířské tvorbě. Mnoho obrazů tak má vlastnosti, které jsou charakteristické pro tento druh fotografie: přesvětlené tváře, stíny od světla blesku, vybledlé barvy, plochou perspektivu, kontrast nebo podexponovaná místa. Nápadná je také náhodnost záběrů

a motivů, které malíř na plátno přenáší. Vznik obrazu nazvaného rodina popisuje umělec takto: „*Rodina, to je Anka, já a Kacper. Snímek jsem vytvořil tak, že jsem přístroj držel v natažené ruce. Blikl blesk, a viditelné jsou tak jen ty nejtmavší fragmenty*."[10] Výchozím bodem k malbě je tady náhodné zmáčknutí spouště závěrky a „ztracené" políčko filmu, které takto vzniklo.

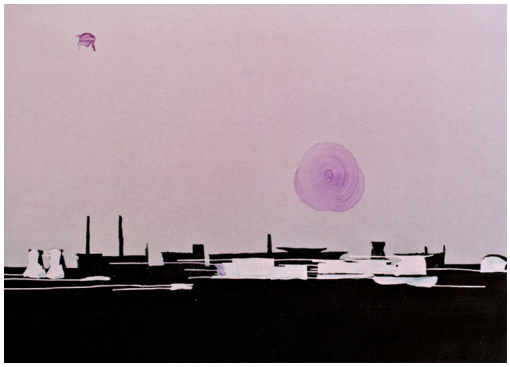
Kvalita výchozí fotografie často určuje rozhodnutí, ke kterým dochází během malování obrazu. Na obraze nazvaném *Bez názvu (Andrzej)* (2003) je první plán výrazně přesvícený bleskem. Rám postele je rozpoznatelný jen podle několika jednoduchých tahů štětcem. Obrysy jsou potlačené a barva se objevuje teprve až od určité vzdálenosti od lampy. Věrně je podán nakonec hlavně charakteristický stín od blesku a podexponované pozadí. Do očí bije charakteristická fotografická perspektiva. Dominujícím motivem obrazu jsou v prvním plánu boty, za kterými je vidět jen část tváře a siluety. Fotografie je zde jednoznačně zpracována i se všemi svými vlastnostmi a nedostatky.

Sasnal, nakonec stejně jako Maciejowski nebo Bujowski, ochotně sáhne i po jiných druzích fotografie: novinářské (*Tsunami*, 2011), archivní (*Untitled /Karol Wojtyła a Puławští/* 2009, *Joseph Beuys*, 1999), dokumentární (*Metinides*) nebo z rodinného alba (*Mościce*). Často vychází i z černobílé fotografie. Příkladem tvůrčího přístupu k černobílé fotografii je obraz *Kobieta według Rodczenki* (Žena podle Rodčenka, 2002), který není ničím jiným než zvětšeninou na tvrdém papíře podle předlohy Alexandra Rodčenka (*Pionýrka*, 1930). V tomto případě se však Sasnal nespokojí jen s jednoduchým přemalováním portrétu. Malbou vyvolává na plátně snímek, upravuje jeho gradaci a redukuje tonální škálu na černobílý kontrast, čímž znásobuje dynamičnost originálu.

10 Brewińska, Maria (ed.): *Wilhelm Sasnal – Lata walki*. Národní galerie umění Zachęta, Varšava 2007, s. 122.




Wilhelm Sasnal - *Tsunami* (2011) a *Andrzej* (2003)



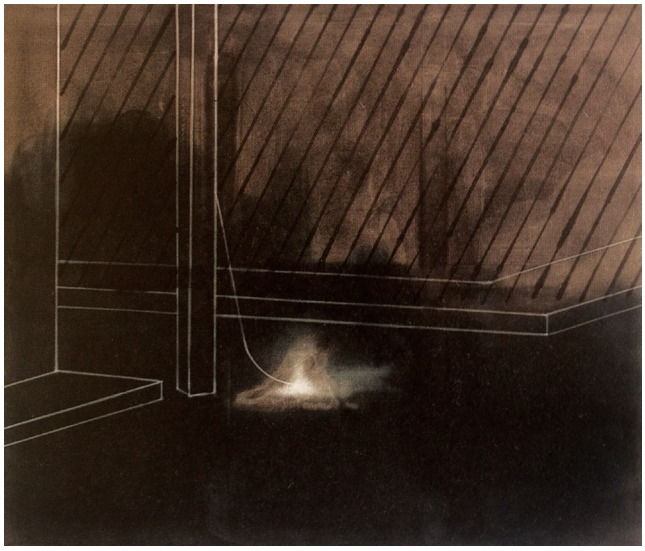

Wilhelm Sasnal - *Mościce* (2005)

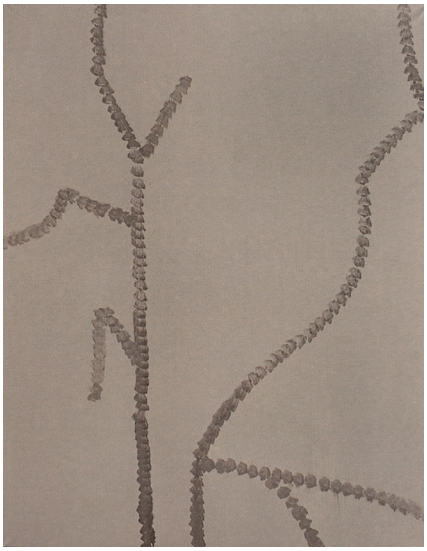



Wilhelm Sasnal - *Partyzáni* (2005) a *Základní škola č. 20 Władysława Broniewského v Tarnově* (2004)




Wilhelm Sasnal - *Žena podle Rodčenka* (2002)





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

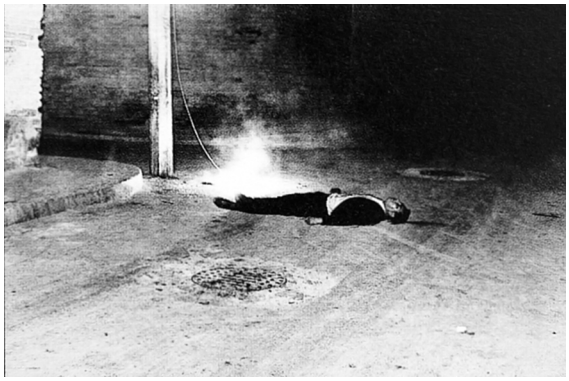
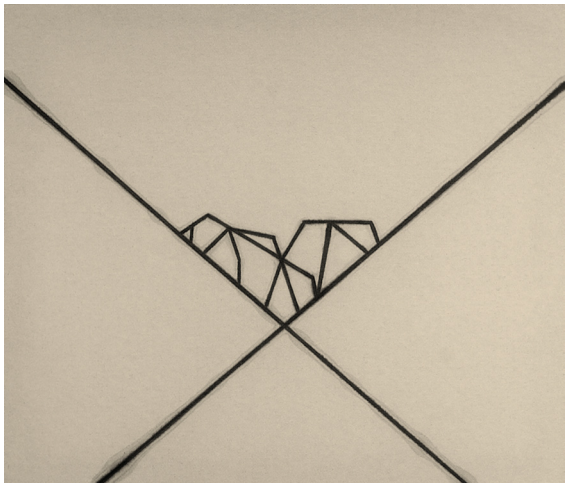


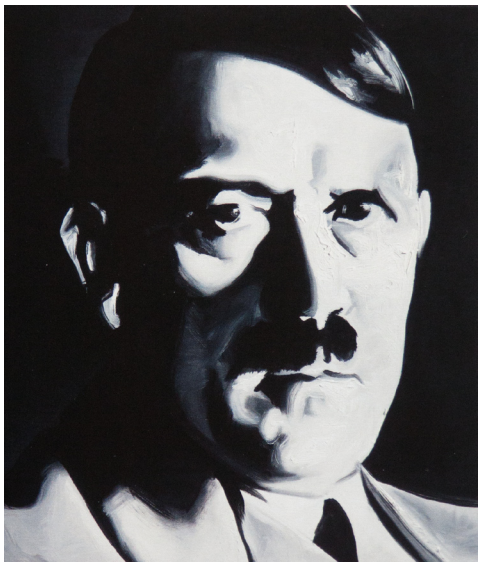


Foto Enrique Metinides





Zajímavým příkladem je Hitlerův portrét namalovaný Sasnalem (*Untitled*, 2010). Na otázku, co jej přimělo k portrétování tohoto zločince, malíř odpovídá, že chtěl zjistit, jaké to je, setrvávat dvě hodiny s Hitlerem během jeho malování, vnímat emoce, které to doprovází, jestli se dostaví pocit spoluviny, jaké zkušenosti může díky tomu získat. Zjistil také, že takto získaná zkušenost je nesmírně cenná, protože nesdělitelná slovy. Stejně jako u Maciejowského je zde malování způsobem přežití, získání zkušeností, které není možné získat jinak. Hodně říká i proces výběru fotografické předlohy pro tento obraz. Sasnal vysvětluje jeho průběh: „*Našel jsem na síti dva snímky. Nevím ani, ze kterého roku pocházejí. Na jednom můžeme spatřit na Hitlerově tváři zlo, které v něm dřímalo. Na druhém byla jeho tvář osvětlena z boku. Pohled na obyčejného člověka. Hitler na něm vůbec nevypadal nebezpečně. Snímek představující zlého Hitlera byl na mě příliš silný – vzdal jsem to. Nebyl jsem schopný ho takto namalovat, proto jsem ho namaloval jako obyčejného člověka. Chtěl jsem, aby tento snímek byl fotorealistický – nechtěl jsem z něj vytvořit karikaturu*."[11]



Wilhelm Sasnal - *Untitled* (2010)

11 Przywara, Andrzej: *Andrzej Przywara in conversation with Wilhelm Sasnal*. In *Wilhelm Sasnal,* Phaidon Press Limited, London 2011, s. 9.

Trochu odlišné využití fotografie můžeme u Sasnalovy tvorby najít v cyklech *Mościce* (2005) a *Partyzáni* (2005). Malíř o nich mluví takto: „*Obrazy ze série* Mościce *jsem namaloval podle fotografií z knihy o Mościcích, ze stejné pochází i fotografie partyzánů. Na obrazech je vidět továrna na dusík v Tarnově-Mościcích. Skvrny na obloze jsou od kolorování, které bylo na fotografiích*."[12] Na obrazech ze série *Mościce* jsou předmětem jeho zájmu architektura, dějiny města, podoba obyvatel a model života, jaký se v této části města vyvinul, svět soustředěný kolem továrny na dusíkatá hnojiva – „*krajina trochu jako z filmu* The day after, *jako po výbuchu atomové bomby*"[13]. I když je fotografie z alba klíčovým zdrojem inspirace, představuje pouhý výchozí bod. V cyklu převažují často malířské výrazové prostředky a návaznosti na různé umělecké styly: kubismus například (*Szkoła podstawowa nr 20 im. Władysława Broniewskiego w Tarnowie* /Základní škola č. 20 Władysława Broniewského v Tarnově/, 2004), expresionismus (*Partyzáni*), abstrakci (*Mościce I* a *Mościce II)*. Charakteristika fotografie se vytrácí, je těžké ji na plátně vůbec najít, dominuje tvůrčí proces a kreativní úprava motivu.

V roce 2003 vznikla také série obrazů inspirovaných černobílými snímky mexického fotografa Enrique Metinidese, který několik posledních desítek let dokumentoval nehody a katastrofy v Mexico City. Sasnal vypráví, že na díla tohoto autora narazil i na veletrhu Frieze v Londýně. Tehdy se také zrodil nápad namalovat obrazy inspirované jeho snímky.[14] Jak píše Łukasz Gorczyca, „*Sasnal dokázal velmi svébytně překládat fotografie do jazyka malby – jeho práce ukazují fragmenty Metinidesových snímků nebo odkazují opakováním jejich kompozičního schématu ve větší míře na mechanismus naší paměti a představivosti, které zní jako ozvěna nebo vidina traumatické scény známé z fotografie*"[15]. Na obraze vzniklém podle snímku zachycujícím dělníky

12 Brewińska, Maria (ed.): *op. cit.*, s. 42.

13 Ibidem, s. 42.

14 Ibidem, s. 70.

15 Gorczyca, Łukasz: *Wilhelm Sasnal*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 142.

balancující na ocelové konstrukci se fotografie mění v abstrakci, stává se geometrickým odrazem scény, ale zachovávající si její napětí, nebo jej dokonce umocňuje. Podobné redukci podléhá na Sasnalově obraze scéna představující leteckou katastrofu, kdy letadlo kolmo narazilo do země: „*Letadlo bylo zamalováno tmavou barvou, jen uprostřed zůstal kousek realistického obrazu – dva letadla a lidé jdoucí po náspu. Zdálo se mi, že tato scéna zcela postačí k tomu, aby divák kromě toho, co vidí, měl pocit nějaké další akce*."[16] Třetí z cyklu obrazů navazuje na snímek představující oběšence: „*Na obraze je vidět velmi volně znázorněná skica stromu, na kterém se někdo oběsil. Chtěl jsem, aby ten strom vypadal trochu jako páteř, která se během sebevraždy oběšence zlomí*."[17] Zdrojem Sasnalova dramatismu není – jako na fotografických předlohách – realistická scéna, ale abstraktní minimalistická kompozice.

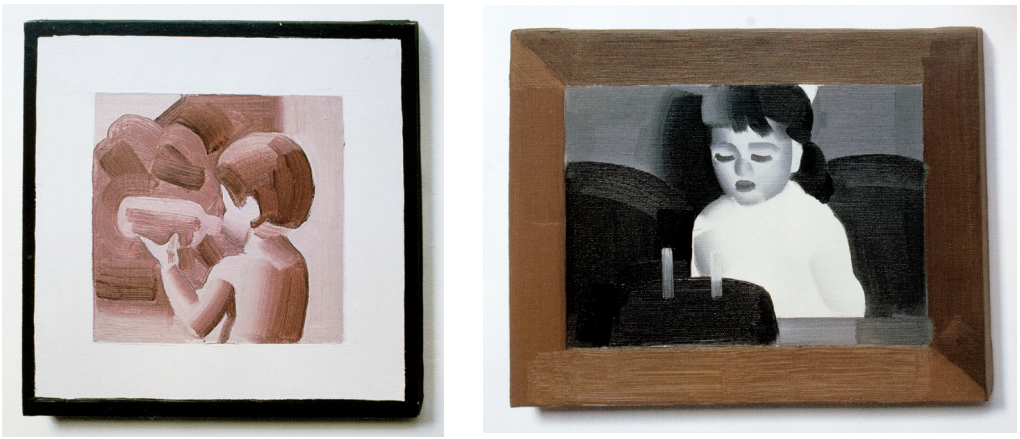
Rafał Bujnowski (1974) ve své tvorbě neustále zkoumá vztahy mezi obrazem a skutečností a stále mezi nimi hledá napětí. Zkoumá tak hranice malířství. Neustále věří v jeho sílu a prozkoumává jeho neobjevené oblasti. Mezi množstvím otázek, na které hledá Bujnowski odpovědi, našla své místo také otázka týkající se vztahu mezi malířstvím a fotografií.

Na tuto otázku částečně odpovídá cyklus *Oprawione* (Zarámované, 2003). Jako výchozí materiál k jeho vzniku používá autor snímky z rodinného alba. Vzniká tak sekvence intimních obrazů, které jsou pokusem o převedení událostí představených na rodinných snímcích a jejich atmosféry na plátno. Maria Potocka tento proces charakterizuje takto: „*Kde se mezi fotografií a malbou ztrácí fotografičnost? Fotografie dokáže být tak sugestivní, že nás dokáže přenést do reality, kterou sledujeme. […] Rafał Bujnowski se v malbě nepokouší fotografické sdělení nějak zachraňovat. Vytváří obraz, který je interpretací skutečnosti, ale nikoli z té fotografie, ale z té, která se nachází ‚pod*

16 Brewińska, Maria. *op. cit.*, s. 70.

17 Ibidem, s. 70.

fotografií' a nikdy se na fotografii neobjevuje."[18] Můžeme tedy konstatovat, že nám tento cyklus na otázku, jestli je obraz fotografií, přináší negativní odpověď.



Rafał Bujnowski - *Zarámované* (2004)

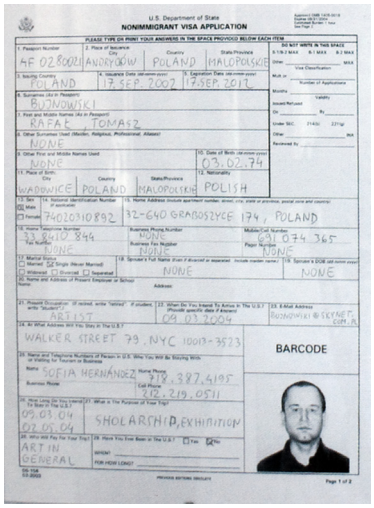
Autor na tuto otázku odpovídá souhlasně projektem *Visa Portrait* (2004). Výchozím bodem k jeho vzniku bylo stipendium, které malíř získal ve Spojených státech. Bujnowski se na cestu připravoval s nesmírnou pečlivostí. Nejdříve na plátně namaloval svůj fotorealistický portrét ze své fotografie žádosti o vízum, fotografuje vzniklý obraz, zmenšuje takto získanou fotografii a nalepuje ji zpět do žádosti o vízum.[19] Žádost je přijata a umělec má právo vycestovat do Spojených států, a to na základě fotografické reprodukce svého malířského autoportrétu. Během pobytu ve Spojených státech pak absolvuje kurs pilotáže. I když Bujnowski touto uměleckou akcí navazuje na tragické události z 11. září, není autorovým záměrem odhalit slabiny bezpečnostních procedur, ale otestovat možnosti, jaké malířství nabízí. Během tohoto procesu přetváření fotografie v malbu a malby na fotografii hledá Bujnowski mezery v systému, ve kterém obraz slouží pouze ke kontrole, identifikaci a dozoru. Vnáší umění tam, kde normálně nemá právo existovat a činí tak s humorem.

---

18 Potocka, Maria Anna: *Rafał Bujnowski*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 84.

19 Mazur, Adam: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Nadace vizuálního umění a CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2010, s. 139.




U.S. Department of State
NONIMMIGRANT VISA APPLICATION



Rafał Bujnowski - *Visa Portrait* (2004)

Bujnowski se zajímá zvláště o hranice mezi realistickým a abstraktním malířstvím, zvláště pak o splývání této hranice, snaží se znemožnit provádění tohoto dělení. Umělec přímo říká: „*Mým ideálem je malovat z jedné strany hyperrealisticky a z druhé strany i abstraktně*."[20] Při prozkoumávání tohoto rozdělení jsou velmi užitečné moderní technologie, konkrétně programy na zpracování grafického obrazu. Právě díky nim se malíři podařilo přenést na plátno obrazy skutečnosti v jejich negativní podobě (série *Negativy*, 2002, a *Sunset Negative*, 2006). Transformování západů slunce s výrazným efektem polarizace na řeč malby v divákovi vyvolává dvojí dojem. Z jedné strany si Bujnowski domýšlí fotografickou předlohu a z druhé strany vnímá výraznou manipulaci s abstrakcí. Dříve byly takovéto hry s obrazem velmi komplikované. Tradiční pozitivní a negativní procesy nabízely jen přibližné možnosti ideálního převrácení barev, tedy příležitost vidět skutečnost v její zakódované formě. Umělec o těchto cyklech říká: „*Ty obrazy jsou jako abstraktní kompozice, které můžeme s pomocí počítače rozkódovat, míchání analogu s digitálem a starého s novým je velmi lákavé. Takové malování je také užitečným osvěžením techniky – experimentu – tedy přístupu, který nám dovoluje začít malovat ‚od počátku', tak jako tehdy, když pod stromečkem najdeme první barvičky. Jde o šanci zbavit se rutiny svého malířského zpracování, protože je to malování ‚potmě', s malým odstupem, zajímavá činnost*."[21]

20 Bik, Katarzyna: *Rafał Bujnowski. Malowanie* – Galeria Bunkier Sztuki. Online [cit. 20. 8. 2013]: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,35796,2616827.html.

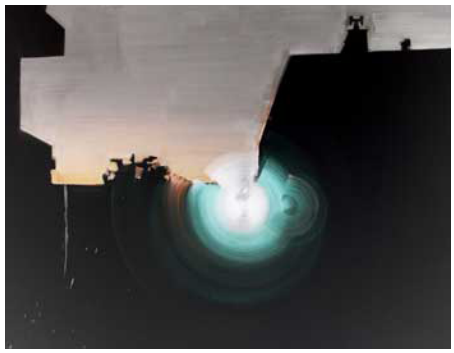
21 Musiał, Patrycja: *Uprawiam didżejkę malarską. Rozmowa z Rafałem Bujnowskim o bieżących projektach i realizacjach*. Dostupný online [cit. 20. 3. 2013]: http://www.obieg.pl/rozmowy/1529.



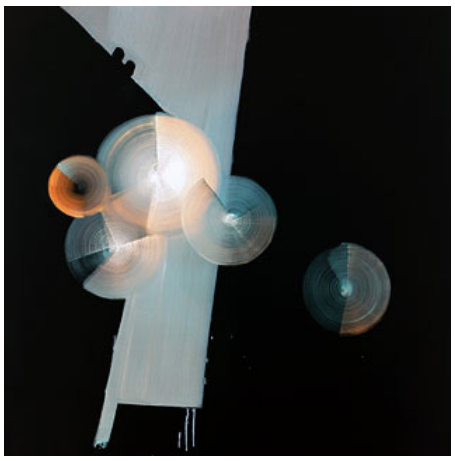


Rafał Bujnowski - *Milena*, Cyklus *Negativy* (2005)









Rafał Bujnowski - Cyklus *Sunset Negatives* (2006)

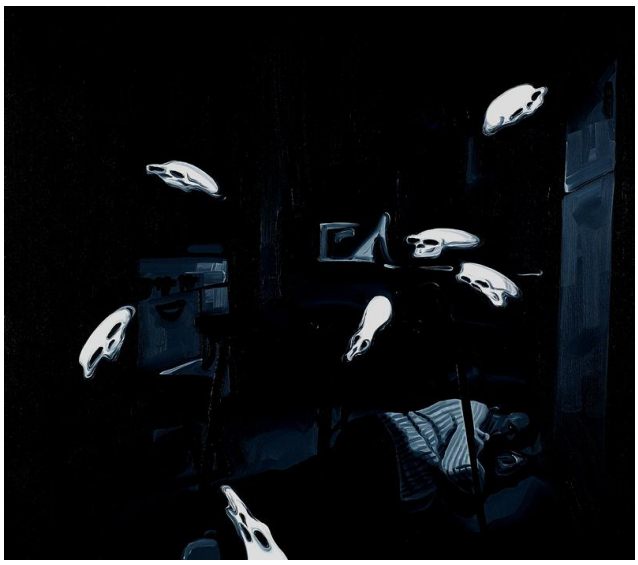
Je těžké posoudit velikost vlivu tvorby Marcina Maciejowského, Wilhelma Sasnala a Rafała Bujnowského na polské malířství posledních let. Adam Mazur mluví přímo o „Sasnalově efektu", který spočívá v získání mezinárodního uznání umělcem ze zapadlé provincie, což bylo dříve v Polsku nemyslitelné. Umělci ze skupiny „Ładnie" se nakonec dočkali i řady následovníků. Vznikla dokonce skupina anonymních umělců The Krasnals (narážející svým názvem na příjmení Wilhelma Sasnala), která se snažila „Willyho" zdiskreditovat. Na počátku se činnost skupiny, v jejímž čele stojí Velký Krasnal, omezuje pouze na parodování a vysmívání se mezinárodně uznávanému malíři. Tvůrci „mistrův" styl neúnavně napodobovali, někdy jeho díla dokonce parodovali, jako v případě malby *Pionierka* (Pionýrka). V roce 2008 dokonce zaslali k posouzení aukčním domem Christie's vlastní „vypreparovaný" obraz *Małpy z białymi bananami* (Opice s bílými banány), včetně Sasnalovy signatury. Aukční dům obraz ocenil na 70 tis. liber.

Tvorba Maciejowského, Sasnala a Bujnowského vyvolala po roce 2000 v Polsku malířskou renesanci. Můžeme také mluvit o generaci malířů narozených v 70. a 80. letech minulého století, kteří debutovali okolo roku 2000 nebo krátce po něm a stihli již získat uznání doma i v zahraničí. Vedle skvělých tvůrců musíme zmínit i jména jako Basia Bańda (1980), Agata Bogacka (1976), Kasia Domańska (1972), Sławomir Elsner (1976), Michał Jankowski (1977), Tomek Kowalski (1984), Lidia Krawczyk (1979), Paweł Książek (1973), Wojtek Kubiak (1978), Przemysław Matecki (1976), Paulina Ołowska (1976), Zbigniew Rogalski (1974), Kama Sokolnicka (1978), Radek Szlaga (1979) a Jakub Julian Ziółkowski (1980). Do této skupiny můžeme zařadit i představitele o něco starší generace - Adama Adacha (1962). V následující části bude blíže popsána tvorba těch autorů, v jejichž tvorbě plnila fotografie zásadní roli.

1.2. Fotografický odraz světa v obrazech Zbigniewa Rogalského

Zbigniew Rogalski (1974) je často zmiňován spolu s malíři Maciejowským, Sasnalem a Bujnowským. Rogalski stejně jako oni začal svou kariéru v galerii *Raster* a získal podobné uznání jak doma, tak i v zahraničí. Ve své tvorbě Rogalski studuje především tajemství percepce. Zajímá se o deformace, vizuální efekty, odrazy, multiplikace a optické klamy, kterým podléhá skutečnost. Snaží se také najít odpověď na otázku, kde leží hranice mezi skutečností a uměleckou představivostí. Jak tvrdí Łukasz Gorczyca, Rogalski vytváří „*vizuální iluze, ve kterých se autentický obraz prolíná s vizí skutečnosti, která byla zpracována vědomím a intelektem*“[22].

Při hledání hranic mezi skutečností a iluzí sehrála nejednou klíčovou roli fotografie, která se stane buď součástí tvůrčího procesu, nebo zdrojem inspirace. Rogalski přímo prohlašuje, že výchozím bodem pro vznik jeho obrazů je snímek, jehož vytvoření a vyvolání mu zabírá přibližně dva dny. Umělec se podobně jako Sasnal v souboru *Metinides* inspiruje i slavnými fotografickými díly mnoha světových tvůrců.





Zbigniew Rogalski - *Untitled - Insomnia* (2005)

22 Gorczyca, Łukasz: *Looking, Sliding and Reflecting*. In *Private Spring – Zbigniew Rogalski*, Milla, Bernd (kurator). Kunstverein Gottingen, Gottingen 2005, s. 9.

Na plátně vycházejícím ze slavného díla Jeffa Walla *Insomnia* (Untitled – Insomnia, 2005) je scéna vylíčena pomocí tmavých barev a obohacena o ve vzduchu tančící lebky. Prohlubuje to depresi již tak velmi psychotické Wallovy scény, umocňuje dojem nespavosti a přidává ještě navíc surrealistický charakter (nabízí se podobnost s lebkami Salvatora Dalího). Na známém obraze vycházejícím z díla Yvese Kleina *Leap into the Void* (Untitled – Jealousy, 2004) se záběr francouzského umělce rozpíjí za zamlženým skleněným povrchem rámu fotografie, na kterém někdo – patrně sám malíř – napsal prstem slovo „*jealousy*" (závist).





Zbigniew Rogalski - *Untitled - Jealousy* (2004)

Výsledek rozpití zesilují plynulé a výrazné tahy štětcem. Způsob zpracování Kleinových fotografií můžeme vnímat jako pokus o její vizuální a významovou interpretaci – zamlžení se nám spojuje s nedoslovností, rozplynutím významu, nejednoznačností. Je opravdu těžké jednoznačně vyčíst záměr Kleinova díla (které je ve skutečnosti fotomontáží). Zemře skákající muž, zláme si kosti, nebo nikdy nespadne? V díle Rogalského má také zásadní význam nápis na zrcadle. Sděluje snad emoce, stav duše, pocity, které v danou chvíli malíře doprovázejí: poté co vyjde ze sprchy anebo během malování? Obraz *Untitled – Jealousy* je částí většího cyklu děl vzniklých ze známých snímků (Jeffa Walla, Todda Hida). U Rogalského jsou předlohy sotva rozpoznatelné, což je možné chápat jako reflexi nad nepřisvojitelností a mnohoznačností umění.

V několika cyklech (mezi jinými. *Private Spring*, 2005, *My Collection*, 2005) se vrací motiv odrazu malířova ateliéru na fotografiích slavných mistrů v ateliéru zavěšených. Díky odrazu začínají fotografie žít vlastním životem a Rogalského svět vstupuje do světa autorů snímků a naopak. Tento vztah však není nevinný a nezištný. Malíř si přivlastňuje fotografii k vlastním účelům, snaží se sdělit, že jednolité a jednoznačné vnímání umění je nemožné, tak jako je nemožná spojitá interpretace skutečnosti.



Zbigniew Rogalski - *From my Collection / Andreas Gursky* (2005)

Jedním z nejvíce rozpoznatelných děl tohoto druhu je obraz s názvem *From my Collection / Andreas Gursky* (2005), na kterém se varšavský ateliér odráží ve slavné fotografii německého fotografa. Na tomto obraze je perspektiva ateliéru ideálně zakomponována do horizontální krajiny představující Rýn. Jak tvrdí Gorczyca[23], pouze tímto způsobem se může Rogalski stát vlastníkem Gurského díla – odvolává se na sílu vlastní představivosti. Rogalski nám možná chce sdělit, že pokud nemůže mít originálního Gurského, tak si namaluje vlastního. Umělec zároveň vytváří interpretační smyčku, vnitřek místnosti se odráží ve fotografii jiného umělce představující odlehlou krajinu, zosobňující bohaté kulturní souvislosti s evropským a německým malířstvím. V této souvislosti je zásadní i název díla, který sugeruje, že prostřednictvím přemalovávání jiných umělců buduje Rogalski vlastní sbírku slavných snímků, tak jako

23 Ibidem, s. 9.

například newyorské MOMA, které ve svých sbírkách má soubor tohoto německého fotografa. Stačí jen do vyhledávače Google napsat slova „Andreas Gursky" a „Moma" a hned se můžeme přesvědčit, kde Rogalski našel název svého cyklu.

1.3. Pastelkami nakreslená fotogenická katastrofa Sławomira Elsnera

Dalším umělcem spojeným s galerií Raster, který získal uznání v zahraničí, je Sławomir Elsner (1976), jenž své fotorealistické obrazy a kresby obvykle vytváří v sériích. Vznikají nejčastěji na základě fotografií vytvořených samotným autorem nebo nalezených v tisku. Dalo by se dokonce říci, že v tvorbě tohoto autora fotografie dominuje. Elsner ji však nepoužívá pouze jako zdroj zajímavých „obrázků" nebo inspiraci kulturních spojitostí, ale citlivě zkoumá i fotografické médium a procesy, kterým podléhá. Zajímá se mezi jinými o techniku reprodukce fotografií, například tisk, spolu se všemi jeho vlastnostmi a nedokonalostmi.

Klíčem k pochopení jeho tvorby se zdá být slovo „fotogeničnost". Umělec svá díla komponuje tak, aby dokumentární nebo faktografická vrstva získala malířské a poetické valéry a stala se tím fotogenickou. V roce 2003 vytvořil sérii kreseb *Krajiny*, vytvořenou barevnými tužkami. Jako inspirace mu posloužily fotografie z novin, jež zachycují vojenské akce v Iráku. Již samotný název cyklu napovídá, že se Elsner nezajímá o prvoplánové sdělení snímků, ale o jejich nedokumentární vrstvu. Nesoustřeďuje se na zprávy, ale na estetické valéry sdělení. Výchozím bodem souboru kreseb *My Country* (2004) jsou pak novinářské fotografie požárů v Kalifornii, které v Elsnerově podání budí dojem ohnivých západů slunce. V roce 2005 vznikla série kreseb *Kilotony* (Kilotuny), vytvořená na základě vojenských fotografií, jež zachycující pokusné atomové exploze prováděné americkou armádou ve 40. letech 20. století. Devastace je zde odsunutá do druhého plánu. V prvním plánu je fotogeničnost scén. Raimar Stange správně podotkl, že „*tvorba Sławomira Elsnera se často soustředila na oslnivou krásu katastrofy*"[24].

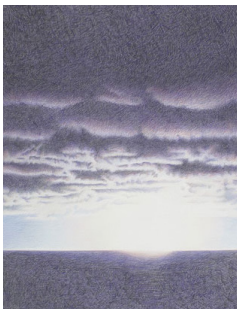
24 Stange, Raimar: *Windows on the World – Art after Nine Eleven*. In *Sławomir Elsner*, Milla, Bernd (kurator). Kunstlerhaus Bethanien GmbH, Berlin 2012, s. 7.

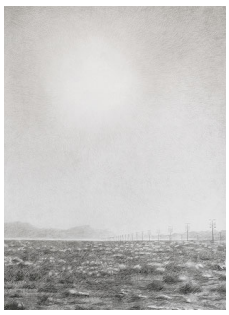




Sławomir Elsner - *My Country* (2007)







Sławomir Elsner - *Kilotons* (2005)

Pokračováním Elsnerovy záliby v katastrofách je cyklus monumentálních děl *Windows on the World* (2008). Barevnými pastelovými tužkami vytvořené kresby vznikly podle fotografií, které autor vytvořil v roce 2001 z vyhlídkové terasy na 107. patře World Trade Center v New Yorku. Díla představují pohled na New Jersey a Brooklyn, ale také interiér luxusního klubu na jednom z pater mrakodrapu.



Sławomir Elsner - *Windows on the World* (2008)

Elsner s neobvyklou pečlivostí přenesl pastelkami vlastní snímky na archy papíru o formátu 1,68 × 1,10 m. Nemalou roli zde hrála i použitá technika. Stange o těchto kresbách píše, že „*fotografické médium a kresba zde spolu navazují produktivní dialog*“[25]. Elsner se snažil o maximálně věrné ztvárnění všech fotografických vlastností snímků newyorského panorámatu, takových jako rozmazání vzniklé při dlouhé expozici nebo paletu barev. Další vrstvy barev nanášené dynamickým a mechanickým pohybem pastelkami vytvářejí navíc – zvláště ve tmavších partiích obrazu (čili ve stínech) – neodmyslitelný dojem fotografického zrna. Ve významové rovině pak musíme soubor *Windows on the World* vnímat ve světle událostí spojených s útoky z 11. září 2001. V jejich kontextu se cyklus stává nejen vzpomínkou na tragédii, ale rovněž připomenutím pomíjivosti lidského života, což sugerují rozmazané tváře hostů

25 Ibidem, s. 7.

bavících se v klubu WTC. Typická dynamická neostrost tvarů noční krajiny na snímcích vytvořených s dlouhou expozicí znásobuje pocit neklidu, neodmyslitelně spojeným s otřesem způsobeným nárazem letadel do věží.

Odlišný druh inspirace fotografií našel Elsner ve slavném cyklu *Untitled Films Stills* Cindy Shermanové. Ve svých dílech z cyklu *Stills* (od roku 2005) překresluje Elsner některé fotografie Shermanové, vynechává však její siluetu a nechává jen pozadí.



Sławomir Elsner - *Stills* (2005)

Tímto způsobem vytváří z fotografií prázdné interiéry a krajiny a činí tak z nich místa potenciální akce. Jak komentuje Adam Mazur, *„pokud známe dnes již klasické snímky Shermanové, můžeme si představit, že hrdinka prostě odešla z fotografované scény"*[26]. Významové akcenty jsou těmito zásahy umělce radikálně přesunuty. V jeho tvorbě nejsou hlavním motivem – jako u Shermanové – scény navazující na záběry z filmu, ale černobílé americké krajiny a interiéry. Z prostředí inscenované, kreativní a dynamické fotografie nás Elsner převádí do světa fotografie minimalistické, statické, prázdné a neklidné. Z názvu díla pak mizí slova „untitled" a „film". Zůstává jen slovo „still", které v angličtině kromě „fotosky" nebo „momentky" označuje také „klidný".

26 Mazur, Adam: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Nadace vizuálního umění a CSW Zamek Ujazdowski ve Varšavě, Varšava 2010, s. 464.

Elsner takto uklidňuje záběry, úplně z nich odstraňuje emoce Shermanové a nahrazuje je svými – pocitem prázdnoty, nostalgie, stesku. Z diskuse týkající se feministických a emancipačních otázek nás přenáší do světa fotografie *deadpan*.

Cyklus *Panorama* (2006) je opusem magnum Sławomira Elsnera. Výchozím bodem ke vzniku série 130 olejomaleb byly exempláře slezského týdeníku „Panorama" z roku 1976 (rok narození umělce), které umělec dostal od svého otce ke svým 30. narozeninám. I když využívání novinových fotografií je v současné malbě zcela běžné, například v dílech Sigmara Polkeho, Luca Tuymanse nebo již výše zmiňovaných polských malířů, je Elsnerovo dílo výjimečné, protože obsahuje průřez fotografií celého ročníku tohoto magazínu.[27] Jak říká Łukasz Gorczyca, snímky z magazínu *Panorama* byly *„přivlastněny hned nadvakrát. Nejdříve socialistickým tiskem a pak Elsnerem*."[28] Vyniká to také z faktu, že se v socialistickém Polsku bez omezení užíval přetisk ze zahraničního tisku – tj. opomíjela se veškerá autorská práva zahraničních autorů a vydavatelství. Polští redaktoři měli naprostou volnost výběru materiálu a jeho edice. Podle Gorczycy je pak Elsnerův cyklus *Panorama* z jedné strany *„příběhem zastírání prvotního kontextu a autorství, z druhé strany pak o deformaci, které obraz podléhá během procesu mechanické a umělecké reprodukce. Mnoho Elsnerových obrazů budí pozornost dokonale provedenou malířskou nedokonalostí, zjednodušeními, která jsou v podstatě pokusem o napodobení nekvalitního novinového tisku. Snímky vystřižené nebo přefotografované z novin, které byly dále přetisknuté, ztrácejí ostrost a hloubku, někdy získávají dokonce i moaré – výsledek dvou přes sebe přeložených novinových rastrů. Tohle všechno se stává předmětem důkladné analýzy umělce*."[29]

---

27 Roelstrate, Dieter: *Sławomir Elsner*. In *Polish! Contemporary Art from Poland*, Żak Branicka Foundation (ed.), Hatje Cantz, Berlín 2011, s. 93.

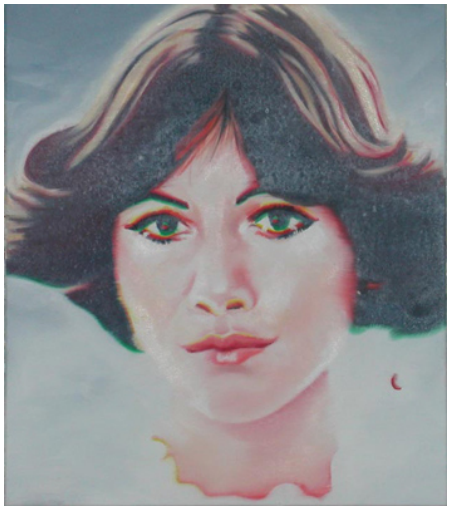
28 Gorczyca, Łukasz: *Panorama, 1976*. In *Panorama. Sławomir Elsner*. Galerie Gebr. Lehmann, Berlín 2008, s. 75.

29 Ibidem, s. 75.













Sławomir Elsner - *Panorama* (2006)

1.4. Nadčasovost fotografie v obrazech Adama Adacha

Mezi fotorealistickými malíři nesmí chybět Adam Adach (1962). Tento umělec debutoval v druhé polovině 90. let právě svými abstraktními malbami a procesuálními díly. Na počátku nového tisíciletí se pak vrátil k figurální malbě, aby tak vyjádřil svou potřebu *„zúčastnit se života svých blízkých i ostatních lidí a aby mohl otevřeně investovat do sémantických vazeb, které svými malbami vytváří"*[30]. Toto vyznání samotného umělce naznačuje, že stejně jako například u Maciejowského a Sasnala, je malování pro Adacha formou „přežívání".

Fotografie – v tomto procesu v roli prostředníka – plní zásadní roli. Adach fotografické médium ve své práci bohatě využívá ve všech jeho podobách. Jako inspirace malíři slouží anonymní fotografie, výstřižky z novin, knižní ilustrace, ale i scény zachycené vlastním fotoaparátem. Často jde o snímky svým způsobem uchráněné od zapomnění, objevené ve starých novinách, nebo knize z antikvariátu.

Ralf Schlutter tento Adachův výběr snímků trefně charakterizuje jako *„arbitrární"*[31]. Je to stejné, jako kdyby někdo na bleším trhu našel krabičku se starými fotografiemi, přičemž o původním majiteli by nic nevěděl.

Můžeme předpokládat, že obrazy Adama Adacha jsou velmi náhodnou kronikou naší doby. Není to však úplně pravda. Adachova malba má totiž velmi osobní rozměr. Autor vnáší do svého vyprávění o druhé světové válce, komunismu a transformaci vládního zřízení posledních let své osobní myšlenky. Podle Agaty Araszkiewiczové: *„V knize ‚Album epochy' se prolíná psychoanalýza s válkou, společná paměť s intimními vzpomínkami a štěstí s utrpením"*. Díky osobním podtextům ztrácejí Adachovy práce svůj kronikářsko-historický rozměr a dostávají univerzálnější charakter. Hranice

30 Araszkiewicz, Agata: *Adam Adach*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 354.

31 Schlutter, Ralf: *Adam Adach*. In *Polish! Contemporary Art from Poland*, Żak Branicka Foundation (ed.), Hatje Cantz, Berlín 2011, s. 20.

mezi minulostí a současností se vytrácí a svět se stává bezčasový a mnohem více individualizovaný. Araszkiewiczová navíc tvrdí, že Adachovy obrazy jsou „*těžké svými osobními významy*" a představují „*druh osobního svědectví o stavu Východní Evropy*"[32].

V Adachově malířském procesu podléhá fotografie hlubokosáhlé proměně. Někdy malíř „koloruje" černobílé archivní fotografie, jako v případě *Ministerstwa edukacji* (Ministerstvo vzdělávání, 2006), někdy zase sází na monochromatičnost *Wszystkie małe miasta* (Všechna malá města, 2007).

Nezávisle na své fotografické předloze je finální obraz o něco ztmavený a barvy vybledlé. Nejednou marně uvažujeme – jelikož nevidíme původní snímek – jestli tento záměr vychází z charakteru samotné fotografie, nebo je důsledkem promyšleného uměleckého zásahu. Můžeme však připustit, že autor většinu svých obrazů záměrně koloristicky „uklidňuje", aby tím získal zvláštní atmosféru, nostalgii nebo dokonce neklid. Pocit neklidu a záhadnosti je pak často vyvoláván už jen samotným výběr fotografií nebo motivů a malířské prostředky už pak jen tento efekt umocňují, jako v dílech *Piloci* (Piloti, 2005), *Bliskie więzi* (Blízké vazby, 2005), *Rally* (2007).



Adam Adach - *Blízké vazby* (2005) a *Rally* (2007)

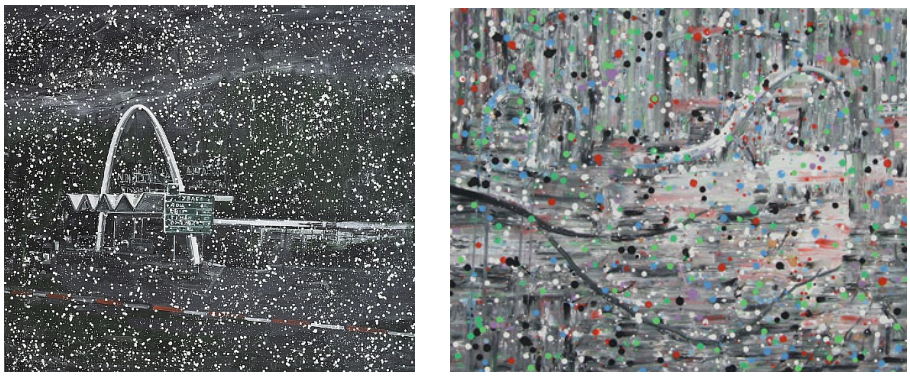
V Adachově, podobně jako v Sasnalově tvorbě převažují malířské prostředky nad fotografií. Snímek zdá se plní pouze roli jakési endospory paměti, nositele zkušeností a výchozího bodu k malířskému hledání. Podle Agaty Araszkiewiczové – „*Adachovi nejde o*

32 **Araszkiewicz, Agata.** *op. cit.*, s. 354.

‚malování fotografií'. Fotografie pro něj osvobozuje malbu od nutnosti studovat kompozici a umožňuje ukázat vnější svět. Soustředěním se na realistickou figuraci a její „již existující" předmět, se může malířství otevřít světu a vystoupit ze stínu automalířské reflexe. Může tím studovat jak vztahy mezi světlem a barvou, tak i kompozice stejně uvolněným a precizním způsobem, jako v malířství abstraktním. Jeho malířské záběry v sobě nakonec mají více právě z fotografického procesu, než ze samotné fotografie – vidíme spíše okamžiky před nebo hned po vzniku snímku, skoro nikdy na nich nikdo nepózuje. Adachova díla tak díky tomu v jistém smyslu prohlubují svoji abstrakci (...)"[33]. Nezřídka se může zdát, že abstrakce přímo dominuje nad figurativností, jako například na obraze *Antonina Traczyk* (2006) nebo *Rain, Snow, Fog, Frost* (2009). Tvary přestávají prozrazovat, čím jsou, a na první plán se přesouvá malířský proces.



Adam Adach - *Antonina Traczyk* (2006)



Adam Adach - *Rain, Snow, Fog, Frost* (2009) a *Old New Idea* (2004)

33 Ibidem, s. 354.

1.5. Fotograficko-malířská iluze Wojciecha Gilewicze

Úplně jinak si s fotorealismem hraje Wojciech Gilewicz (1974). Svá tvůrčí hledání provádí tento umělec mezi malířstvím a fotografií, *„zkoumá mezi těmito disciplínami vztahy a souvislosti, ztrácející se hranice a změny jejich funkce"*[34]. Pro pochopení tvorby Wojciecha Gilewicze je zásadní jev „iluzornosti". Nejde však o iluzornost ve smyslu děl Zbigniewa Rogalského. Rogalski zkoumá deformaci skutečnosti vzniklou v důsledku poškození zraku. Zajímá se o optické jevy, reflexe, deformace. Gilewicz přitom sám vytváří fotorealistické iluze, nejčastěji v plenéru. Prostřednictvím své tvorby se snaží setřít hranice mezi uměním a světem, který ho obklopuje. Umělec svůj tvůrčí proces popisuje takto: *„Již několik let se pokouším spojovat malířství a fotografii, maluji obrazy, na kterých tyto techniky doplňuji. Zlomek vteřiny při fotografování fragmentu přírody přenesený na týdny a měsíce vznikání obrazu. Dokončený obraz je popsán fotografickými snímky z okamžiků a fragmentů jeho vzniku."*[35] U Gilewicze tak prolínáním skutečnosti s malířstvím a fotografií vzniká zvláštní uzavřený kruh. Fotografický obraz se mění v obraz malířský, aby mohl následně být zpátky zachycen na filmu. Gilewicz umisťuje obraz na plátně v konkrétním prostředí, následně koriguje jeho pozici pomocí hledáčku fotoaparátu, který umisťuje v odpovídající, precizně určené vzdálenosti od objektu, a tím konečně určuje systém vidění a prostorových vztahů. Objektiv fotoaparátu s odpovídající ohniskovou vzdáleností hraje v tomto procesu klíčovou roli. Dovoluje totiž umělci průběžně kontrolovat iluzornost. Etapa malování končí, jakmile obraz splývá s okolím. Tehdy Gilewicz zachycuje koncový efekt na fotografiích.[36]

V roce 2000 umístil Gilewicz v parku za okny galerie Biała v Lublinu plátno a pak jej po celé dva týdny každý den přemalovával takovým způsobem, aby při pohledu

---

34 **Borkowski, Grzegorz:** *Wojciech Gilewicz*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 98.

35 **Gilewicz, Wojciech:** *Dyplom*. Dostupný online [cit. 3. 3. 2014]: http://www.gilewicz.net/dyplom.

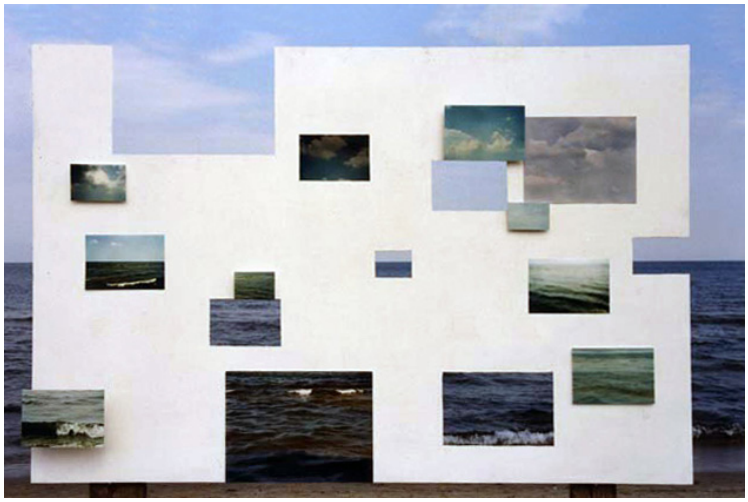
36 **Borkowski, Grzegorz.** *op. cit.,* s. 98.

z okna galerie perfektně splynulo se svým okolím. Fragment skutečnosti představený na plátně se měnil v závislosti na počasí, světle, denní době apod. Tímto způsobem vzniklo několik desítek malířských vrstev obrazu, které postupně zanikaly. Na snímcích dokumentujících tuto uměleckou akci je vidět, že náhodní kolemjdoucí podlehli iluzi, a když míjeli plátno, nepostřehli hranici mezi malbou a skutečností.

Při práci na projektu *Plener*, který vznikal u moře, umístil autor na pláži velké plátno s vystřiženými fragmenty, kterými bylo moře vidět. Na některá místa pak nalepil fotografie fragmentů zachycované krajiny. Gilewiczův úkol spočíval v domalování bílých fragmentů plátna chybějícími prvky. Stejně jako v Lublinu pracoval průběžně a vytvářel různé verze stále té samé scény. Zachycoval počasí a světlo v konkrétních okamžicích. Tento proces můžeme považovat za fotografování krajiny prostřednictvím malířských výrazových prostředků, jen s tím rozdílem, že je ve zpomaleném tempu – s velmi dlouhým časem expozice. Další verze projektu Gilewicz zachytil na fotografiích, které pak představují jeho konečnou verzi.

Zajímavě skončil projekt *Obrazy nowojorskie* (Newyorské obrazy, 2004). Gilewicz rozházel na brooklynské divoké skládce odpadů několik fotorealistických pláten zachycujících smetí: plechy, prkna apod. Rozházené smetí umělec doplnil malbou. „Expozice" trvala několik týdnů, pak někdo terén od odpadků vyčistil, ale plátna zanechal na místě, pravděpodobně dokázal takové umění ocenit.[37]

37 Borkowski, Grzegorz. *op. cit.*, s. 98.







Wojciech Gilewicz - *Plenér u moře* (2001)





Wojciech Gilewicz - *Newyorské obrazy* (2004)

1.6 Hledání identity v intermediální tvorbě Lidie Krawczykové a Wojtka Kubiaka

Lidia Krawczyková (1979) a Wojtek Kubiak (1978) pracují jako umělecká dvojice od roku 2004. Jejich díla jsou hlavně obrazy, instalace, fotografie a videa, ve kterých poodhalují tajemství pohlaví, sexuality, struktury ovládající společnost a hegemonii. Podobně jako mnoho jiných, výše zmíněných malířů si i Krawczyková a Kubiak vybrali ve své tvorbě cestu osobitého druhu „archeologie fotografie" a často čerpají z fotografických archivů, zvláště černobílých.

Historická fotografie je mezi jinými i zdrojem, z něhož vychází projekt *Monstrare* (2010–2011). Skládá se z cirka třiceti olejomaleb namalovaných na základě archivních snímků z různých období – předválečného, válečného i poválečného. Jen těžko zjistíme, jestli pocházejí z jednoho archivu, nebo jsou sbírkou náhodně nalezených artefaktů. Vidíme na nich rodinu na výletě, jak pózuje před poprsím jednoho z polských králů, usmívající se ženy na houpačce, svatební fotografii, scény z rodinného pikniku nebo snímek žáka ve školní uniformě.

Tato zdánlivá nahodilost obsahuje však patrně klíč k výběru fotografií. Jsou to nedokonalosti fotografické techniky a poškození, která během let utrpěly. Vytvářejí jednu z hlavních interpretačních vrstev cyklu. Na plátnech rozeznáváme typické eliptické poškození emulze vzniklé působením vysoké teploty, přes celý záběr probíhající stopu praskliny skleněného negativu, ořezání záběru, stopy prachu, škrábance, přesvětlení tváří. Jako by jim nestačily nedokonalosti samotné fotografické reprodukce, autoři ještě navíc deformují postavy prostřednictvím digitálních úprav snímků nebo použité malířské techniky. Jedné mužské postavě odstraní oči, jiné postavě (žáka) znetvoří tvář filtrem programu Photoshop.















Krawczyk i Kubiak - *Monstrare* (2010-2011)

Někdy je těžké jednoznačně uvést, jestli je deformace výsledkem fyzického poškození fotografie, nebo promyšleným uměleckým zásahem autorů. Záhadou pro diváka zůstává to, jestli tvář na jednom z portrétů pokreslil perem majitel snímku, nebo to udělali Krawczyková a Kubiak během malování. Jaký může být cíl těchto zásahů? Lze se domnívat, že použité prostředky mají znásobit dojem pomíjivosti a nezachytitelnosti lidského života. Umělci se snaží proces pomíjení a prchavost lidského života záměrně urychlit. Postavy – kdysi lidé – zachycené tímto způsobem mají v projektu *Monstrare* hlavní roli – zbavením individuality jsou z nich anonymní podivíni, kteří ve skutečnosti nikdy neexistovali.

Cyklus můžeme také interpretovat jako komentář týkající se společenských norem, rozdělení rolí mezi muže a ženy, rodinných spojení nebo totožnosti. Na mnoha snímcích je zachycena právě rodina, někdy kompletní, většinou však bez otce. Odpověď na otázku, kde jsou otcové, můžeme nalézt na jiných obrazech, na kterých muži mašírují do boje nebo cestují do Milanówku. Chybějící otcové (nebo i dědové?) jsou představeni i individuálně – na jiných obrazech, s odstraněnými nebo zakrytými rysy ve tvářích. Mizejí, jejich přítomnost se ztrácí – jak fyzicky na obraze, tak i metaforicky v rodině. Při pohledu na jeden ze snímků, jenž zachycuje zvláštně pokřivené tváře otce a jeho dětí, se nemůžeme zbavit dojmu, že stejně jako individuální postava je i rodina nereálným, absurdním výtvorem – něčím na způsob monstra.

Genderqueer (2006–2007) je bezpochyby nejznámější projekt této autorské dvojice. Skládá se z několika fotografií o formátu 100 × 66 cm, několika fotorealistických obrazů o rozměrech 195 × 195 cm, videoprojekcí a soch. Osoby portrétované na plátnech a fotografiích jsou záměrně zachyceny nešikovným způsobem – tak aby bylo na první pohled těžké určit jejich pohlaví. Nejde o náhodné modely, ale o osoby přihlášené do projektu z vlastní vnitřní potřeby podělit se s někým o své zkušenosti a z potřeby vyjádřit se v důležité diskusi na téma rovnoprávnosti. Mezi nimi můžeme rozeznat osoby aktivně se účastníci debaty na téma rovnoprávnosti osob LGBT, jako v případě Anny Grodzké, která se několik let poté, co Krawczyková a Kubiaka tento projekt dokončili, stala první osobou v Polsku i v Evropě, která poté, co se veřejně přiznala ke své transsexualitě, byla zvolena do parlamentu.










Krawczyk i Kubiak - *Genderqueer* (2006-2007)

Samotní autoři genezi projektu popisují takto: „*Naší původní myšlenou bylo, aby se divák bez předchozí znalosti obsahu tohoto projektu až po určité době sledování portrétu osoby na obraze začal pozastavovat nad tím, s jakou osobou má co do činění. Cyklus se začal rozrůstat, objevili se noví hrdinové a nové hrdinky, proto jsme se rozhodli na tom trochu vyřádit, myšleno tedy na ‚hře' s pohlavím. Interpretační past se má objevit na první úrovni vnímání díla, pro nás jsou však nejdůležitější úrovně další, ve kterých se objevují otázky po kultuře, společnosti a nakonec i po pohlaví a totožnosti člověka*."[38]

V čem spočívá ona hra s pohlavím ve vizuální vrstvě díla? Autoři na fotografiích a obrazech subtilně a záměrně neuměle maskují pohlaví portrétovaných osob, nalepují svým modelům vousy, přidávají oční stíny nebo nanášejí rtěnku na rty. Klíčem k pochopení projektu v interpretační vrstvě je jeho název. Jak vysvětlují samotní autoři, „*slovo ‚genderqueer' souvisí s problémem spojeným s totožností člověka, jak kulturní, tak i sexuální […] Jeho použitím v tomto projektu se odvolává na pokus o diskusi nad způsoby konstrukce ‚člověka', vznikáním jeho osobnosti, totožnosti, formování jedince ve společnosti*."[39] Marcin Teodorczyk pojem „genderqueer" charakterizuje takto: „*Ze dvou akademických termínů – ‚gender' a ‚queer' – se zrodila nová totožnost jedinců, možná není úplně identifikovaná, ale určitě je příliš volná na to, aby se dala uzavřít v pevných teoretických rámcích. Multiplikovaná totožnost vytváří nové modely nebo antimodely společenských rolí. Zbavuje se jasného rozdělení na ženu a muže, modifikuje význam sexuálního chování, k čemuž využívá atributy připisované pohlavím v boji o jejich vlastní cíle. Nikoli neguje, ale exponuje. Osoba GQ je krátce řečeno tím, kým chce*."[40]

Spojení malby a fotografie není v popisovaném projektu bez významu. Podle B. Nowacké-Kardzis „*všechno vypadá jako iluze, přelud, nebo dokonce simulace – jak pohlaví, tak i samotná malba. Z jedné strany došlo k pomíchání vlastností fotografie (…)*

38 Rozhovor s umělci. Dostupný online [cit. 13. 4. 2014]: http://www.bb365.info/genderqueer-i-krotka-rozmowa-o-plci,newsy,sztuka,105.

39 Ibidem.

40 Teodorczyk, Marcin: *Genderqueer i kontekst kultury*. In *Lidia Krawczyk i Wojtek Kubiak*. Becoming. GSW Bunkier Sztuki i artyści. Krakov 2008, s. 27.

a obrazu, z druhé strany pak ženského a mužského pohlaví."[41] Obrazy Krawczykové a Kubiaka vytvářejí nepopíratelný přelud fotorealismu. Při bližším pohledu v nich však můžeme nalézt charakteristický malířský styl, připomínající trochu manýrismus Luciana Freuda. Jako by zde bylo malířství dodatečným prvkem charakterizace, umožňujícím lépe zakrýt atributy pohlaví.

1.7. Hyperrealismus ve třech dimenzích Anny Baumgartové a Roberta Kuśmirowského

Zajímavým příkladem fotorealismu – tentokrát v trojrozměrném prostoru – je tvorba Anny Baumgartové (1966). Umělkyně se pozastavuje nad tím, jak ve společném povědomí fungují fotografické ikony uvolňující se z masy mediálních obrazů. Z tohoto důvodu sahá po známých dokumentárních fotografiích, zkoumá jejich výrazovou sílu, nosnost a působení na diváka. Baumgartová popisuje proces, kterým si masmédia přivlastňují lidskou podobu. Hromadné sdělovací prostředky se zde chovají jako zloděj, který si bez dovolení přivlastňuje cizí obličej, příběh, drama, prohání je mediální mašinerií, aby je nakonec zneužité a zmačkané „vyplivl". Autorka se skrze svoje umění pokouší vrátit hrdinům fotografií totožnost a existenci.

Baumgartová tak zkoumá jedno z nejdůležitějších omezení fotografie jako média, její dvojrozměrnost – v doslovném i metaforickém smyslu. Analyzuje možnost překladu dvojrozměrných snímků na třetí rozměr a sleduje, jestli tím překoná iluzornost a fragmentaci fotografických obrazů.

Inspirací pro vznik díla *The Hypothesis of the Stolen Image* (2008) byl snímek pocházející z roku 1961, jenž zachycuje obyvatele východního Berlína, kteří v panice opouštějí svá obydlí. Tato fotografie obletěla celý svět a stala se symbolem epochy izolace a teroru, který vyvolala stavba Berlínské zdi. Umělkyně se pomocí sochařské instalace snaží tuto traumatickou událost rekonstruovat a vyvést nás ze schematického a bezemočního vnímání ve společenské paměti hluboce zakořeněné fotografie.

41 Kowalczyk, Iza: *Genderqueer u Kubiak/Krawczyk*. Dostupný online [cit. 15. 3. 2014]: http://strasznasztuka.blox.pl/2007/11/Genderqueer-u-KubiakKrawczyk.html.





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







Anna Baumgart - *Veronika AP* (2006)

Zdůrazňuje postavy z jejího okolí a nutí tak diváka k tomu, aby právě na ně soustředil svou pozornost. Podrobnosti postav jsou na obrazech vyvedeny s fotorealistickou precizností – detaily oblečení, gestikulace, dynamika těla. Tonalita snímku je zdůrazněna pomalováním přední části figur černobílou paletou barev. Při pohledu zepředu pak díla působí velmi realisticky, při pohledu zezadu jsou zbavena barevnosti – zůstala jen surová barevná sádra. Na nohu jedné z postav umělkyně umístila nápis „Reuters/forum". Co se pak dole pod snímkem ikony skrývá? Nic. Prázdnota. Baumgartová tak, zdá se, přichází ke stejným závěrům jako Libera ve svých slavných dílech ze série *Pozytywy*. Novinářská fotografie, i když je dokonce velmi známá, s sebou nenese žádná sdělení kromě své nejpovrchnější informace. Je pomíjivá a rozkouskovaná. Slouží právě probíhajícímu okamžiku a není schopna sdělit složitost světa, proniknout do jádra problému. Jedince navíc zbavuje individuality, umisťuje ho v čistě historickém kontextu. Baumgartová, stejně jako Libera jen velmi obezřetně zkoumá vztahy mezi reálnou událostí, její pamětí a tím, co bylo zvěčněno na fotografickém médiu. Z tohoto média pak obraz převádí na trojrozměrný sádrový objekt, aby se tak přesvědčila, co skrývá.

Weronika AP (2006) – sádrová socha lidské velikosti – také vznikla podle agenturní fotografie a představuje oběť teroristického útoku v londýnském metru v roce 2005. Autorka bezejmenné oběti schovávající svou tvář do kousku šátku nebo obvazu dává jméno Weronika. Navazuje tak na biblickou sv. Veroniku, nesoucí plátno s otisknutým obličejem trpícího Ježíše Krista. Baumgartová se této ženě snaží vrátit totožnost. Abstrahováním své hrdinky z obklopujícího okolí a souvislostí se umělkyni daří zesílit dramatičnost zachycené postavy. Připadá nám ještě více osamělá a ohrožená, když kráčí v šátku s brechtovským gestem přitisknutých rukou na tvář. Londýnský atentát přestává být tragédií bezejmenných obětí. Získává konkrétní tvář. Také v tomto případě se autorka rozhodla ponechat část sochy neobarvenou a ukazuje tak jako by „odvrácenou stranu měsíce". Stach Szabłowski píše: *„Baugartová rozebírá tímto gestem, které zachycuje to, co si nedokážeme představit, iluzi skutečnosti budovanou v mediálním sdělení."*[42]

42 Szabłowski, Stach: *Anna Baumgart*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 272.

Anna Baugartová využívá podobný přístup v práci *Natasha* (2006), pracuje s motivem fotografie zachycující v dětství unesenou a osm let ve sklepě vězněnou Natashu Kampuschovou. Dívce se podařilo utéct a vrátit se domů. Její tragický příběh, opožděný návrat do života na svobodě a ambivalentní vztah k únosci jsou neustálým středem zájmu médií. I přes čas od času opakované pokusy převyprávět Natashin příběh a vzrušující zpověď samotné oběti je obraz, vzniklý z těchto souvislostí, nejasný a plný tajemství. Socha Natashi připomíná postavu plačky, její tělo je skoro celé zahalené do modrého ručníku, pod kterým se snaží ukrýt tvář před vlezlými kamerami. Může nám tak připomínat muslimskou ženu, která se v čádoru skrývá před světem. Baumgartová využívá gesto, které se jeví jako snaha o uchování tajemství. Metaforicky nám ukazuje, že slib „ukázat svět" (který nám média neustále dávají) zůstává nevyplněn. Snímek zachycuje Natashu a dvě osoby, které ji doprovázejí. Autorka se rozhodla umístit její sochu osamoceně na pozadí tmavé místnosti se zelenými stěnami, které připomínají sklep, ve kterém dívka strávila osm let. Neobvyklý kontrast představuje mrtvost tohoto klaustrofobického místa narážející na dynamickou tvář dívky, ztvárněné v jakoby neustálém běhu.





Anna Baumgart - *Natascha* (2006)

Může se nám zdát, že se Anna Baumgartová v těchto popisovaných sochařských dílech snaží vůči fotografii, tedy přinejmenším vůči agenturní a běžné dokumentární fotografii, zaujmout kritický postoj. Vypadá to, že se k nám autorka snaží hovořit slovy Ludwiga Feuerbacha: *„Naše doba si váží více obrazů než věcí, kopií než originálů, vyobrazení než skutečnosti a zdání než bytí."*[43]

Zajímavým příkladem „neohyperrealismu" je tvorba Roberta Kuśmirowského (1973). Většina jeho děl se opírá o rekonstrukce a kopírování starých předmětů, dokumentů a fotografií, nebo spíše imitací bez reálných předloh, ale vyvolávajících tento dojem. Zpočátku se Kuśmirowski spokojil s tvorbou malých předmětů, jako například dokladů nebo bankovek. Postupně však rozměr svých instalací zvětšoval. Dokázal v galerii zrekonstruovat celou železniční zastávku i se zrekonstruovaným vagonem v měřítku 1:1, postavit z kartonu a polystyrenu atrapy památkového hřbitova nebo bunkr z 2. světové války.



Robert Kuśmirowski - objekty

Kuśmirowski je bezpochyby mistrem fotorealismu. Je schopen s neobvyklou precizností nakreslit autobusovou jízdenku, předválečnou bankovku nebo balíček cigaret Sport. Fotografie je pak velmi častým prvkem Kuśmirowského instalací.

Cyklus *Więźniowie* (Vězni, 2010) se skládá ze série objektů souvisejících s vězněním. Jsou mezi nimi Kuśmirowským ručně psané kartotéky s nalepenými snímky vězňů. Některé „mugshoty" jsou vytvořené fotografickou cestou a některé namalované nebo nakreslené. Mezi nimi se nacházejí i věcné důkazy a dopisy psané z vězení, ale

43 **Feuerbach, Ludwig:** *O istocie chrześcijaństwa*. Za Sontag, Suzan: *O fotografii*. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009, s. 160.

i kriminalistické pomůcky. Vězni pocházejí z různých období a různých zemí, jinými slovy – z různých systémů. Kuśmirowski tím naznačuje, že mu nejde o rekonstrukci reálií konkrétní doby, ale spíše o zachycení útlaku vězeňského systému.



Robert Kuśmirowski - *Vězni* (2010)

Dalším zajímavým projektem spojeným s fotografií je Kuśmirowského umělecká akce z roku 2003, která spočívala v ujetí trasy Paříž–Lucemburk–Lipsko na jízdním kole značky A. Wolberg z 20. let 20. století. Celá akce se samozřejmě neobešla bez pečlivého zajištění všech reálií. Kromě originálního kola měl Kuśmirowski na sobě i dobové oblečení a nechával se fotografovat na historických místech. Některé scény byly aranžované a snímky byly zpracované tradičními metodami i s patinou. Fotografická část projektu se tak stala stejně důležitá jako samotná akce.



Robert Kuśmirowski - *Paříž–Lucemburk–Lipsko* (2003)

2. Fotografie a neomodernismus

Od dob modernismu 20. století již uběhlo sto let, ale i přesto tato doba umělce dále fascinuje, a nejen je. Film Fritze Langa *Metropolis* se v sálech artových kin stále těší obrovské popularitě (v roce 2008 jej distributor opět vrátil do polských kin), Bauhaus ještě stále podněcuje představivost světa projektantů, umělců a architektů a předválečné polské návrhářství a stavitelství se stává stále více „kultovní". Skvěle se daří i koláži a fotomontáži, tedy snad nejsnáze rozpoznatelným projevům tvůrčích, společenských a politických turbulencí prvních desetiletí 20. století. Koláž ve své klasické formě, tedy tak jak ji známe z tvorby dadaistů, futuristů a konstruktivistů, prožívá dnes v Polsku svou renesanci. Jejím projevem může být i tvorba v roce 2011 tragicky zemřelého a nezvykle populárního Jana Dziaczkowského (1983-2011). O neklesající popularitě koláže svědčí i nedávno otevřená výstava Svět koláže v Národním kulturním centru. Dnešní neomodernismus přirozeně nepředstavuje jen koláž v její klasické formě. Jde také o experimentální užití tohoto média, nesčetné inspirace touto dobou a návaznosti na ni, ale i tvůrčí využití moderních zobrazovacích technik. Ty jsou zvlášť podstatné, protože umožňují to, co ještě o dvě desetiletí dříve v umění nebylo možné, nebo bylo pro normálního člověka přinejmenším nedosažitelné. Tato kapitola bude věnována tvorbě umělců, kteří čerpají inspiraci z modernismu, novátorským nebo překvapivým způsobem využívají desítky let známá média nebo kteří díky přínosu nových technologií dosáhli v umění úplně nové úrovně.

2.1. „Punk not dead" v dílech Przemysława Mateckého a Pauliny Ołowské

Przemysław Matecki (1976) ve své tvorbě navazuje na tradice dadaismu, pop-artu a punku a často spojuje malbu a koláž. Do husté struktury olejových barev vlepuje prvky z masové kultury: novinové výstřižky představující modelky, na smetišti nalezené fotografie z lifestylových časopisů, reklamy nebo svaté obrázky. Jak uvažuje Joanna

Zielińska, *„precizní chirurgie ‚očkování' podobenek (novinových fotografií, filmových plakátů, firemních log a textů) na malbu slouží k tvorbě dalších znaků a významů"*.[44] Může se zdát, že umělec trpí určitou posedlostí těmito ikonami popkultury, modelkami, herečkami, filmovými a historickými postavami. Z tohoto důvodu pak může připomínat tvorbu Maciejowského a Bujnowského, přičemž jeho malířské koláže mají zvrácenější, směšnější a burcující charakter. Matecki *„na fotografie utočí a napodobuje je, dokáže z nich tím vytěžit potenciál, který se v nich skrývá"*[45].



Przemysław Matecki - *Untitled*

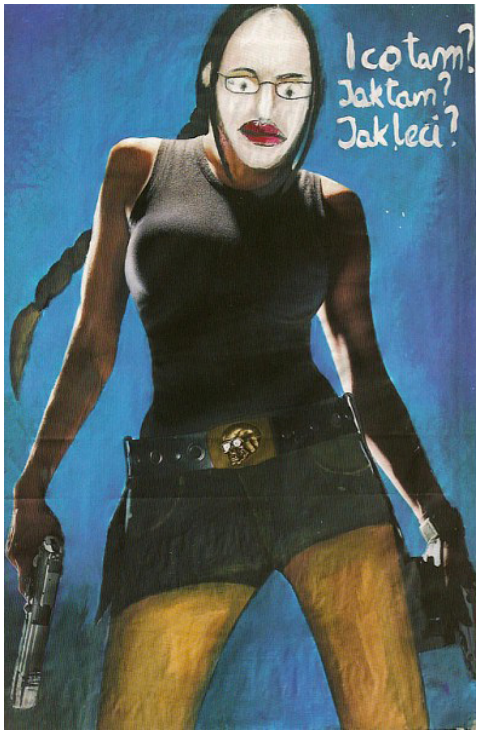
Postavy, které dolepuje do svých obrazů, často znetvořuje, zamalovává jim tváře, zdůrazňuje detaily, domalovává specifické rysy nebo nechává pouze vlasy. Tyto hrdiny pak nazývá „bezformiami" (bezformami)[46]. Na první pohled se Mateckého díla mohou

44 Zielińska, Joanna: *Bez tytułu. Esej o malarstwie Przemysława Mateckiego*. In *Matecki*. Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra 2006. s. 149.

45 Szabłowski, Stach: *Przemysław Matecki. Szkice olejne*. Dostupný online [cit. 20. 3. 2014]: http://news.o.pl/2012/09/21/przemyslaw-matecki-szkice-olejne-stalker-centrum-sztuki-wspolczesnej-zamek-ujazdowski-warszawa/.

46 Zielińska, Joanna. *op. cit.,* s. 153.

zdát pouhými karikaturami snímků, na základě kterých vznikla. Autor však tvrdí, že je to právě naopak: „*Pro mě jsou tyto práce více karikující před mými zásahy než po nich. Pro mě je to, co jsem namaloval, skutečnost a karikaturou je ten svět z novin. Vidíme v nich modelku, tvář, ale doopravdy je to pouze nějaký formát. Grafickými programy upravené tělo ženy bylo přizpůsobeno kánonu a kontextu snímku, z ženskosti a přirozenosti v něm není nic.*“[47] Pokud se autor vůči kultovním postavám nebo představitelům zábavního světa dopustí „ikonoklastie“, vytváří tak vlastní „opravené“ ikony, které jsou podle jeho vnímání přirozenější, obyčejnější a pravdivější.





Przemysław Matecki *I co tam? Jak tam? Jak leci?* (2001) a *Náčrtek* (2007)

47 **Chmielewicz, Patryk:** *Wpuszczam wirusa w system*. Rozhovor s autorem, dostupný online [cit. 20. 3. 2014]: http://natemat.pl/32739,wystawa-przemka-mateckiego-w-warszawskim-csw-wpuszczam-wirusa-w-system-wywiad.

Trochu jinou hru s kulturou než Matecki hraje ve své tvorbě Paulina Ołowska (1976). Na rozdíl od Mateckého nemá umění Ołowské (zvláště malby a koláže) ničím burcující nebo přelomový charakter. Je afirmační, optimistická a ženská. Umělkyně čerpá inspiraci z úplně jiných zdrojů. U Mateckého je zásobárnou odpad masové kultury s celou její odporností. Matecki jednoduše pracuje s tím, co má zrovna po ruce. Ołowska však sahá po esteticky a kulturně „hodnotnějších" věcech. Důležitým zdrojem inspirace je pro ni zvláště modernismus a postmodernismus. V dílech Ołowské nacházíme výrazné návaznosti na Bauhaus, okruh ruských konstruktivistů nebo někdy i evropskou avantgardu z počátku 20. století.

Dílo Pauliny Ołowské s názvem *Alfabet* (Abeceda, 2005) navazuje na knihu *Abeceda* Karla Teigeho. Funguje na dvou úrovních: jako performance a jako soubor 25 fotografií. Během performance hraje trojice tanečníků písmena abecedy a pak s pomocí různých prvků choreografie ilustruje krátké básně. Ołowska se snaží přeložit jazyk tance na jazyk poezie. Tanec plní lingvistickou a komunikační roli.

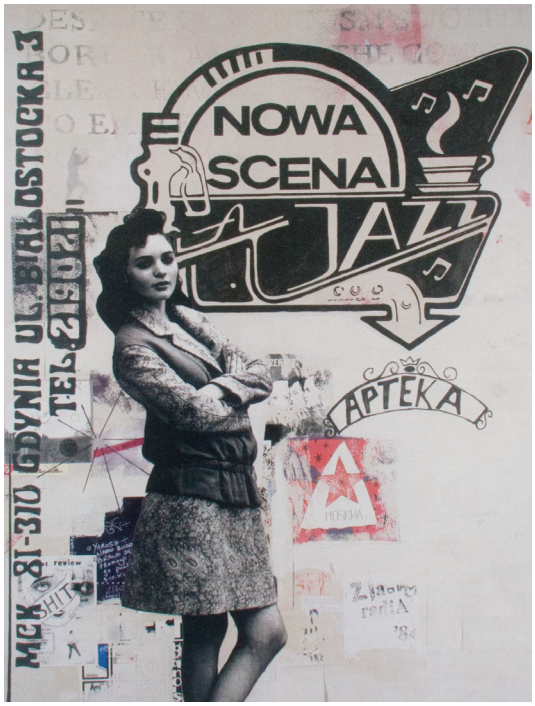


Paulina Ołowska - *Abeceda* (2005)

Výmluvnost fotografií je úplně jiná. Jsou vyprávěním o ní samotné, o charakteru, stavu ducha a možná i o jejích přesvědčeních. Nemalou roli zde hraje i oblečení. Je to oblečení pro chlapce, emancipantku nebo proletářku. Karol Sienkiewicz v těchto fotografiích vidí i výraznou návaznost na módní fotografii. Podle něj totiž *„předstírání písmene připomíná pózování modelek"*[48].

48 Sieńkiewicz, Karol: *Paulina Ołowska „Alfabet"*. Dostupný online [cit. 21. 3. 2014]: http://culture.pl/pl/dzielo/paulina-olowska-alfabet.

Paulinu Ołowskou fascinuje i období lidového Polska, přesněji řečeno jeho jasnější stránka – písemnictví 60. a 70. let (magazíny „Ty i ja“, „Ameryka“, „Projekt“), poválečná moderní architektura, varšavské reklamní neony, hudba a punk. Na malířské koláži nazvané *Nowa Scena* (Nová scéna, 2005) vidíme krásnou modelku v módní minisukni, na pozadí reklamní nápisy moderním písmem a sotva rozpoznatelné obálky kultovních hudebních desek skupin *Dezeter* a *Moskwa* z 80. a 90. let. Na jiném díle (*Rock and Rolla*, 2006)Ołowska umisťuje mezi reklamní nápisy dvě k divákovi zády odvrácené ženy v charakteristických minisukních z 60. a 70. let.





Paulina Ołowska - *Nová scéna* (2005) a *Rock and Rolla* (2006)

V těchto dílech Ołowska odhazuje trauma období poválečného socialismu a díky všem společné zkušenosti provádí pozitivní výběr a zachovává pouze to, co je vizuálně atraktivní, vitální a co budí pozitivní souvislosti. Její umění je jako fotografie Tadeusze Rolkeho nebo Wojciecha Plewińského (slavné slečny pro magazín *Przekrój*), kteří v době hlubokého socialismu a všeobecné šedi dokázali nalézt krásu ve fotografování

módy, mládí a dívek. Ołowska v tomto procesu „zachraňování" minulosti těží nejen „sexappeal" socialistického Polska, ale generacím, které vyrůstaly a žily v tomto lidovém Polsku, dává možnost opětovného prožití zašlých časů. Například do obrazů „vlepené" obálky z desek se staly tajným kódem, čitelným jen pro osoby, které v 80. a 90. letech vyrůstaly, poslouchaly alternativní hudbu, jezdily na koncerty do Jarocina a bojovaly proti systému.

2.2. Komunonostalgie v dílech Piotra Wyrzykowského

Piotr Wyrzykowski (1968) je umělcem nových médií; vytváří videoart, net art, instalace i fotografie. Jedním z hlavních témat Wyrzykowského tvorby jsou vztahy mezi člověkem a digitální skutečností. Na toto téma navazují i jeho dvě známá díla z konce 90. let: *Cyborg Sex Manual* a *David Everybody*. Umělec se v letech 2000–2001 prosadil i s volební kampaní pro Wiktorii Cukt – virtuální kandidátku na prezidentku Polska.

Ve Wyrzykowského dílech vzniklých po roce 2000 je patrná výrazná fascinace postsovětskou realitou, obzvláště na Ukrajině. Ve spolupráci s ukrajinským umělcem Iljou Čičkanem vytváří dílo *Defenders* (2001-2002), které se skládá ze série fotografií zachycujících důstojníky ukrajinských vzdušných sil v pózách připomínajících slavné fotografické scény z módních časopisů. Série snímků je doplněná filmem natočeným během fotografování s ukrajinskými piloty.

Pokud bychom Wyrzykowského fotografie brali doslovně, připadaly by nám jako skvělá parodie světa módy. Jsou totiž naprostým opakem tohoto světa barevných magazínů. Marně bychom na nich hledali slušivé oblečení, profesionální make-up, stylový účes nebo elegantní interiéry a aranžmá. Naopak na nich vidíme praktické uniformy, neohrabané vojenské vysoké boty, hrubé ponožky v pleťové barvě, nepodařené „domácí" líčení a nevkusné účesy.



Piotr Wyrzykowski - *Defenders* (2001-2002)



Piotr Wyrzykowski - *Communonostalgia* (2004)

Celkový dojem doplňuje interiér uvnitř kasáren a jejich vybavení, které své světlé dny již mají dávno za sebou. Mezi těmito krajně odlišnými světy však můžeme najít jistou subtilní analogii. Pokud módní snímky představují sílu peněz, pak snímky Wyrzykowského znázorňují sílu moci. Příslušníci ukrajinských vzdušných sil patří k elitě armády. Kontrolují vzdušný prostor své země a starají se mezi jinými i o balistické rakety. Moc a pocit prestiže jsou pro ně náhražkou extáze, kterou modelům a modelkám z barevných časopisů poskytují luxusní parfémy a oblečení. Ewa Gorządek poukazuje i na iluzornost a vliv světa módních časopisů: „*Wyrzykowski upozorňuje, že síla iluze vytvořené pro potřeby reklamní kampaně na západní parfémy a módu je silnější, než iluze vojenské moci komunismem zdegradované země*“[49].

Ukrajinská společnost se stala námětem i díla *Communonostalgia* (2004), které se skládá z videoinstalací, fotografií umístěných na prosvětlených panelech a doprovodných zvuků. Na videofilmech a fotografiích jsou zachycení mladí, v gymnastických stejnokrojích oblečení atletičtí Ukrajinci. Někteří z nich pod otevřeným nebem cvičí na improvizovaných, ze šrotu postavených posilovacích strojích, jiní předvádí složité akrobatické cviky před kyjevskými budovami známými ze socialistických shromáždění. V díle si můžeme snadno povšimnout výrazné inspirace estetikou sovětského konstruktivismu, která se projevuje volbou černobílého materiálu, pohledem z žabí perspektivy u některých snímků nebo využitím koláže. Snímky doprovází recitace Majakovského veršů.

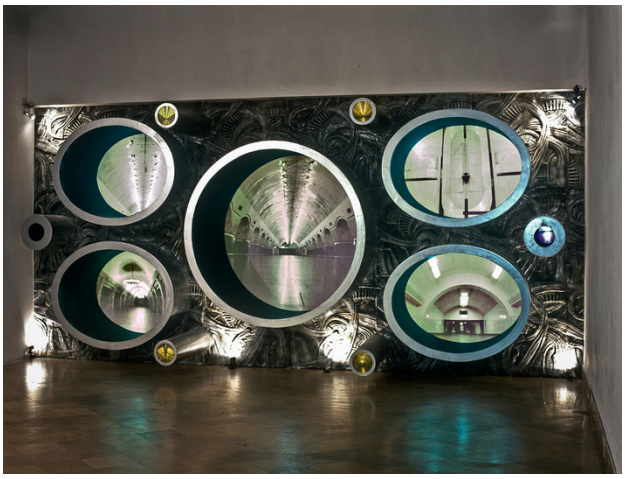
Soubor *Communonostalgia* nám může připadat jako vizuální vyprávění o bolestném formování se nové ukrajinské společnosti. Wyrzykowský nás v tomto dojmu utvrzuje ztvárněním mladých, silných mužů, kteří si jsou vědomi své mise, kterou berou neobyčejně vážně – o čemž alespoň svědčí jejich vážné tváře. Úkol, který před nimi stojí, však není lehký, o čemž svědčí činnosti, které tito Ukrajinci

49 Gorządek, Ewa: *Piotr Wyrzykowski*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 418.

předvádějí ve filmech. Kulturistické cviky vyžadují sílu, stavba pyramidy z lidských těl pak preciznost a disciplínu. Je to těžký úkol a není jasné, jestli ho mládenci plní zápalu zvládnou. Název práce sugeruje jejich touhu ke komunismu, i když jde o komunismus v jeho nejpřátelštější a nejromantičtější podobě. Úsilí hrdinů Wyrzykowského snímků však můžeme považovat i za zdánlivé a marné předvádění se. Připomíná scenérie z prvomájových průvodů – krásných, imponujících, ale zároveň i jednorázových a prázdných. Dá se snad vybudovat národ na pouhé vizuální estetice a poezii?

Díla z cyklu *Communonostalgia* získávají zvlášť velký význam právě v dnešní době, ve světle nejnovějších událostí na Ukrajině. Je vidět, že budování ukrajinské společnosti se nepovedlo úplně do konce a stesk po SSSR je stále silný. Devět let po vzniku Wyrzykowského díla se společnost stále nachází ve fázi „in the making" a země stále bojuje o novou identitu.

Inspirací pro další Wyrzykowského multimediální dílo, ve kterém fotografie hrála zásadní roli, bylo kyjevské metro. Monumentální dílo *Polowanie na człowieka* (Lov na člověka, 2006) se skládá z masivní stěny až přízračně připomínající scénografii filmů o Vetřelcích od H.R. Gigera, ve kterých divák kruhovými otvory sleduje videofilmy natočené na prázdných stanicích kyjevského metra. Videoinstalace doplňují oválné snímky v lightboxech zachycující již zmiňované stanice metra.



Piotr Wyrzykowski - *Lov na člověka* (2006)

Pokud Wyrzykowski v díle *Communonostalgia* navazoval na minulost, pak v tomto díle vytváří nereálnou, futuristickou vizi světa. Ewa Gorządek dílo komentuje takto: *„Vylidněné noční stanice a chodby připomínají scénografií filmů Science-fiction, jejichž akce se odehrává mimo čas a prostor. To co vidíme, připomíná i virtuální svět počítačových her typu Doom, ve kterých hrdinové také bloudí po dalších a dalších úrovních labyrintu a schovávají se před nepřítelem. Nereálnost prostoru vyvolává neklid, podezření, že prázdnota je pouze zdáním a v temných zákoutích číhá něco nepředstavitelného, nějaký Vetřelec, který se děsí světa, ze kterého všechno, co je alespoň trochu lidské, nadobro zmizelo"*[50].

2.3. Metropolis budoucnosti ve fotomontážích Kobase Laksy

V roce 2008 Jarosław Trybuś a Grzegorz Piątek na polském pavilonu 11. bienále architektury v Benátkách nazvaném *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* představili vizi budoucích budov charakteristických pro městskou krajinu Varšavy a celého Polska na budoucích padesát a sto let. Expozice se skládala z realistických snímků budov od Mikołaje Grospierra umístěných v lightboxech a hyperrealistických fotomontáží Kobase Laksy (1971) zachycujících jejich futuristickou verzi. Autor předělal kancelářskou budovu Rondo 1 na hřbitov, letištní terminál na zemědělský terén, sídliště Marina Mokotów na smetiště, knihovnu Varšavské univerzity na obchodní galerii, kancelářskou budovu Metropolitan na vězení a sanktuárium v Licheniu na akvapark.

Autoři předpokládali, že v budoucnu tyto symbolické budovy získají úplně jinou funkci, úplně odlišnou od té, kterou mají dnes. Podle Kobase Laksy kurátoři navrhli, aby architektura byla v tomto projektu *„stará konzerva od kávy, ve které máme hřebíky, nebo krabice od bot, která žije svým novým životem jako krabice na fotografie"*[51].

50 Ibidem, s. 418.

51 Szerszunowicz, Jerzy: *Kobas w Wenecji*. Rozhovor s umělcem dostupný online [cit. 13. 3. 2014] http://www.poranny.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080331/KULTURA/145939656.

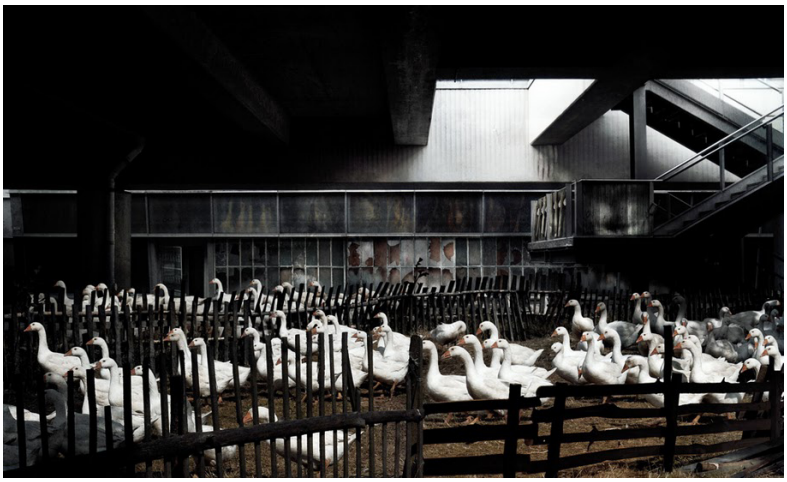






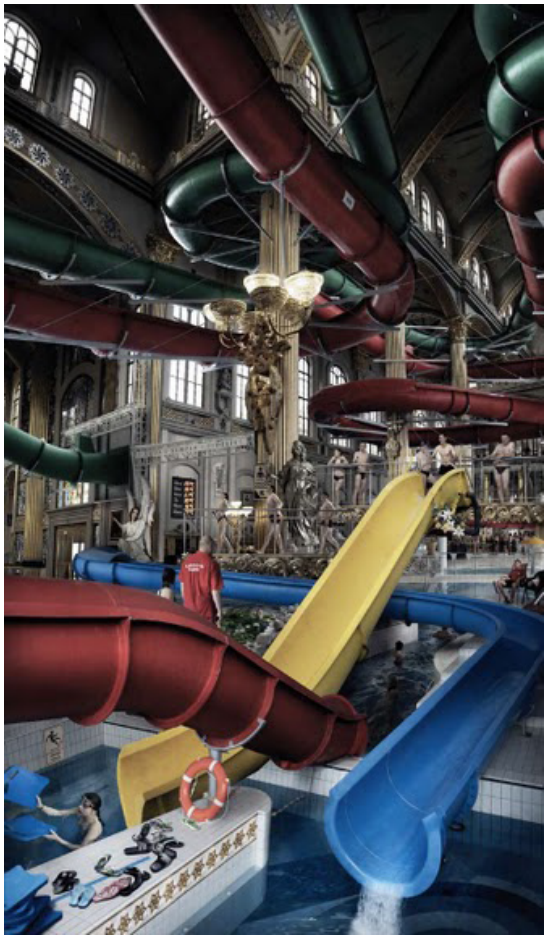






Kobas Laksa - *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* (2008)







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

Projekt však není jednoduchým cvičením z počítačové fotomontáže, ale úvahou na rozhraní architektury, urbanistiky, futurismu, umění, ale i *„esteticko-intelektuálními spekulacemi"*[52]. Vytváří krajní, utopickou a surrealistickou vizi budoucnosti, která je komentářem k probíhajícím změnám v městské buňce a o roli a místě člověka v tomto procesu.

Projekt však není výlučně hrou s návrhy města budoucnosti. Je komentářem umělce a jistě i kurátorů na téma polského městského prostoru. Kobas Laksa ve své tvorbě z oblasti fotomontáže zkoumá městskou buňku, její genezi a procesy, ke kterým v ní dochází, a neustále si klade otázku, proč se něco mění v něco jiného. Umělec tak mluví o svém zájmu o metropoli: *„Zajímá mě taková městská gangréna. Pozoruji strukturu architektonického chaosu. Zkouším si představit, co tady v budoucnu vznikne (…) Může se nám zdát, že rozvoj města znamená vylepšení kvality městské buňky, ale je to jen přelud. Město tuhne a trpí nemocemi, propadá se pod vlastní tíhou. Už dlouho je to vidět na velkých metropolích, ale i u nás ve Varšavě, ve Slezsku a v Trojměstí."*[53] Pokud se díváme na projekt *Hotel Polonia*. *The Afterlife of Buildings*, nemůžeme si nevšimnout návaznosti na avantgardu 20. let, například na cyklus Paula Citroena *Metropolis*, nebo děl představitelů polské avantgardy meziválečného období. Umělec přímo přiznává, že při přemýšlení o tom, čím je metropole, pro něj byl inspirací cyklus fotomontáží Kazimierze Podsadeckého z 20. let minulého století s názvem *Miasto – młyn życia (Město – mlýn života)*, představující New York.[54]

Projekt *Hotel Polonia*. *The Afterlife of Buildings* přitáhl do polského pavilonu zástupy návštěvníků a získal i cenu poroty – Zlatého lva na bienále v Benátkách, která ho jednoznačně uznala za nejlepší. O tomto úspěchu, kromě novátorské koncepce,

52 Kowalska, Agnieszka: *Kobas Laksa. Miejska Gangrena*. Rozhovor s Kobasem Laksou, dostupný online [cit. 14. 3. 2014]: http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95158,5433259,Kobas_Laksa__Miejska_gangrena.html.

53 Ibidem.

54 Szerszunowicz, Jerzy. *op. cit.*

rozhodlo také dokonalé technické provedení. Autorovi fotomontáží se podařilo získat dojem stoprocentně reálné městské krajiny. Laksa tento reálný dojem získal také díky množství materiálů, které používá. Využívá výlučně vlastní fotografie vytvořené během mnohahodinových procházek po městě, během kterých hledá zajímavá místa a inspiraci. Dokáže strávit mnoho hodin na Brodnovském hřbitově, ve vězení na Białołęce nebo v akvaparku v Zakopaném. Uvážlivě si také vybírá fotografický materiál, fotografuje v různých denních dobách a z různých perspektiv. Zajímá ho to, co je strohé, nehezké, nebo spíše nedokončené. Více než věci pěkné, dokončené jeho pozornost poutají zdánlivě nezajímavé „polotovary". Kobas Laksa svůj tvůrčí proces popisuje takto: *„Fotografuji, pozoruji detaily, hledám souvislosti v jakoby chaotické struktuře. Snažím se pochopit, proč dané místo má takovou nebo jinou formu. Je to úmorná práce, ve které pak pokračuji na počítači. Prohlížím stoh snímků z hlediska pozice světla a perspektivy. Hlídám si nejpodrobnější detaily, protože věrohodnost je klíčem k vydařené fotomontáži. Aby bylo věrohodné, že se z knihovny Varšavské univerzity stala nákupní galerie, stál jsem s fotoaparátem v určitou dobu a pod určitým úhlem v Blue City, protože pouze v tomto hypermarketu byl druh světla a prostoru nejblíže tomu v knihovně."*[55]

2.4. Uspořádání intimního prostoru na fotomontážích Karoliny Kowalské

Tak jako se Kobas Laksa ujímá role urbanisty a přizpůsobuje si prostor futuristického města, tak si Karolina Kowalska (1978) pomocí umění uspořádává vlastní životní prostor. V existujícím prostoru se umělkyně cítí nesvá, rozhodně s ním není spokojená. Odtud pramení i myšlenka na jeho přestavbu, vylepšení. Proto v zimě věší na oknech své pracovny barevné lightboxy se snímky sytě zelených tropických rostlin. Práce *Okna na zimę* (Okna na zimu, 2004), která takto vznikla, je pokusem o nápravu dvou nepříjemných polských bolístek: dlouhé a šedivé zimy a nedostatku

55 Kowalska, Agnieszka. *op. cit.*

zeleně ve městech (okno Kowalské směřuje do dvora). Kowalska se ke svému bytu často vrací jako k hlavnímu motivu své tvorby. V roce 2006 v dolním sále krakovské galerie Bunkier Sztuki vylepila po stěnách místností nepředstavitelné množstvím snímků představujících vnitřek jejího obydlí, nebo spíše nepředstavitelný nepořádek, který se tam nachází. Byt vypadá, jako by se ho zmocnily věci osobní nebo každodenní potřeby: oblečení, kosmetika, cigarety a nádobí. Fototapeta vzniklá ze stovek snímků zachycuje chaos, který v našich smyslech vytváří realita, jež nás obklopuje. Je, jak označuje Lidie Krawczyková, *„simulací naší záhuby"*[56]. Může být interpretována také jako myšlenkový stav osoby, jejíž životní prostor se omezuje jen na čtyři kouty – stává se něčím, co Magdalena Ujma nazývá *„psychickou krajinou"*[57].

Osobním prostorem Kowalské není byt a pracovna, ale také město, které má na její psychiku stejný, ne-li dokonce silnější vliv. Město je chaosem, vnáší do psychiky dezorientaci. Ilustrací tohoto jevu je například dílo *Bez tytułu* (Bez názvu, 2006). Šipky namalované na cestě, které by teoreticky měly ukazovat cestu, jen dezorientují, způsobují zmatek. Tak jako má Kowalska na svůj byt ještě nějaký vliv, tak na veřejný prostor nemá vliv žádný – alespoň v doslovném významu. Může jej přetvářet pouze a výlučně prostřednictvím svého umění.



Karolina Kowalska - *Bez názvu* (2006)

56 Urbanek, Brydzia: *Karolina Kowalska. Crash Test*. Dostupný online [cit. 2. 2. 2014]: http://www.swiatobrazu.pl/karolina_kowalska_crash_testpzxswxrw.html

57 Ujma, Magdalena: *Karolina Kowalska*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 210.

Činí tak ve svém křiklavějším cyklu nazvaném *Neočekávaný propad reklamního trhu* (2004). Projekt se skládá z několika fotografií představujících Kalwaryjskou ulici v Krakově, z nichž autorka v grafickém programu vystřihla všechny reklamy a na jejich místě nechala jen bílé plochy. Pracovala přitom velmi promyšleně a pečlivě. Zmizely obrovské billboardy, menší plakáty i celkem malá oznámení na sloupech. Účinek byl zarážející. Denně procházející chodec si nevšímá vizuálního nepořádku, ve kterém žije. Až zásah Kowalské dovoluje postřehnout skutečný rozměr tohoto úkazu. Reklamy si přivlastnily náš životní prostor. Na některých místech zaujímají více prostoru než všechny krajinné prvky dohromady. Díry vytvořené Kowalskou tuto pravdu odhalují. Jsou ránou, která ukazuje přímo na velikost problému. V jistém smyslu připomíná činnost Kowalské projekt Gregora Grafa *Hidden Town*, který dokonale vyčistil prostor evropských měst (mezi jinými Varšavu) od všech reklam, štítů, tabulí, a dokonce lidí, čímž vznikla pěkná, přestože mrtvá utopie.



Karolina Kowalska - *Neočekávaný propad reklamního trhu* (2004)

Kowalská v roce 2011 svůj projekt zopakovala, ale tentokrát pracovala s ulicemi New Yorku. Výsledek je stejně ohromující jako v případě Krakova, ale výmluvnost se tady zdá být diametrálně odlišná. Náhlý propad reklamního trhu na Times

Square by byl spíše estetickou pohromou než estetickou spásou. Reklamy jsou totiž nejcharakterističtějším prvkem tohoto města. Rozhodují o jeho charakteru, svítí, jsou barevné a fascinující. Newyorský scénář by měl být vnímán také v kontextu nedávné finanční krize. New York a Wall Street jsou přece metropolí světového finančnictví a právě zde finanční krize vypukla. Newyorčan si jistě bude dílo Kowalské interpretovat úplně jinak než obyvatel Krakova. S největší pravděpodobností jako varování před potenciálními důsledky nezodpovědných operací na finančních trzích a v ekonomice.

Projekt Kowalské je nepřehlédnutelným názorem v diskusi, která se v Polsku již nějakou dobu vede na téma veřejného prostoru, obzvláště ve městech. Architekti nedávno prohlásili, že Polsko je nejškaredší zemí v Evropě.[58] Kvalita naší architektury je fatální, šíří se stavební libovůle a ve veřejném prostoru dominuje reklama. Nikde jí není tolik jako v Polsku. Městští aktivisté jí vyhlásili válku, která již přinesla první výsledky. Nedávno byl v Krakově ohlášen velký „úklid" ve čtvrti Podgórze, který má začít právě v ulici Kalwaryjska.

Za určitou reakci na všeobecnou ohyzdnost polské krajiny můžeme považovat projekt Mikołaje Długosze (1976) nazvaný *Pogoda ładna aż żal wyjeżdżać* (Je tak krásně, až se nám nikam nechce, 2008).



Mikołaj Długosz - *Je tak krásně, až se nám nikam nechce* (2008)

V tomto souboru je těžké přehlédnout inspiraci tvorbou britského fotografa Martina Parra (soubor *Boring Postcards*). Długoszův cyklus je sbírkou snímků pocházejících z archivu Státní vydavatelské agentury, které byly využity na polských

58 **Kozanecki Piotr, Paturlej Bartosz:** *Żyjemy w najbrzydszym kraju w Europie*. Rozhovor s Maciejem Miłobędzkým. Dostupný online [cit. 15. 3. 2014]: http://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/zyjemy-w-najbrzydszym-kraju-w-europie/c41dw.

pohlednicích ze 70. a 80. let. Fotografie, jež byly častokrát dílem známých polských fotografů (mezi jinými. Zbigniewa Krassowského, Jerzyho Malinowského, Leszka Surowce, Andrzeje Świetlika, Mariusze Wideryńského), zaskakují zdařilostí své kompozice, kvalitou provedení a dokonalým technickým zpracováním (většina z nich vznikla na diapozitivech značky Kodak). Precizním výběrem a kompozicí se Długosz diferencuje od typických pohlednicových krajinek. Nenajdeme zde žádné západy slunce, přeslazené výhledy nebo historické památky. Mohlo by se zdát, že Długosz hledá dokument utopické vize, ve které lidé lidového Polska vedou harmonickou existenci v architektonických objektech a krajinách vyprojektovaných ve snaze o jejich štěstí. Krajiny se skládají z víkendových domů, velkoplošných sídlišť, rekreačních středisek, hracích koutků a koupališť. Fotografie však nemají charakter propagační kroniky, jsou spíše dokumentem minulé doby. Nejsou ani „sentimentálním výletem" do minulosti, ale vyvolávají zamyšlení nad tím, jakým směrem se po roce 1989 ubíral vývoj veřejného prostoru v Polsku. Typická krajina zachycená na snímcích, postavená podle architektury východního bloku, vypadá velmi neotesaně, překvapuje však svou funkcionalitou. Převládá dojem architektonické čistoty a pořádku. Při srovnání s dnešním veřejným prostorem plným chaosu, divokých reklam a nepromyšlených budovatelských investic zaměřených často pouze na co největší zisk, se divákovi často dostaví pocit uvolnění.

2.5. Digitálně zpracovaný svět v tvorbě Anety Grzeszykowské a Jana Smagy

Umělecká dvojice varšavských grafiků – Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga (oba 1974) – se v intermediální realitě pohybují zcela volně. Pomocí fotografie, nebo spíše digitálního fotografického zachycení a zpracování obrazu, metodické dokumentaci a hry s dvojrozměrným a trojrozměrným prostorem formují umělci realitu, která je obklopuje, a zkoumají její působení na člověka.

Dílo *YMCA* (2005) je uměleckým hybridem, s jehož pomocí Grzeszykowska a Smaga analyzují architektonickou buňku kultovního studentského domu nacházejícího se v ulici Konopnicka ve Varšavě. Dům byl postaven v roce 1934 jako sídlo polské mládežnické organizace Young Men's Christian Association (Křesťanské sdružení mladých mužů), jako jedna z nemnoha varšavských budov přečkala válku v téměř neporušeném stavu. Po válce bylo ze sídla křesťanské mládeže vybudováno na svou dobu velmi luxusní středisko. Stalo se Mekkou uměleckých originálů a umělců, mezi kterými se ocitl i skoro nejslavnější obyvatel, polský spisovatel a bikinář[59] Leopold Tyrmand. Budova nebyla řadu let opravována a další lidské aktivity na ní zanechávají svoje výrazné otisky. Smaga a Grzeszykowska podle Sebastiana Cichockého ve své práci ukazují, *„jak důležité jsou budovy, jejich degradace, tiché odumírání a pustošení v souvislosti s individuální pamětí a emocemi. Právě v nich jsou zakódovány naděje minulých ideologií, zároveň se v nich také materializuje strach před verifikací času*."[60] Smaga a Grzeszykowska podrobují budovu YMCA důkladné fotografické dokumentaci. Nezajímají se však o fasádu, ale o vnitřek budovy. Zvenčí je totiž budova pouze jedním z příkladů předválečného modernismu. O mnoho zajímavější je pak její vnitřek. Aby oba umělci lépe poznali, co se v ní skrývá, provádějí její téměř fotografickou „pitvu". Metodicky skenují její povrchy: zdi, stropy, parkety v tělocvičnách, gymnastické žebříky, dno bazénu, architektonické prvky. Poté přenášejí snímky na rozměrné dřevěné modely místností, ve kterých snímky vznikly. Touto transpozicí by však neměla vzniknout věrná kopie budovy, ale její tvůrčí reinterpretace. Z vytvořených modulů nebo kvádrů stavějí umělci vlastní YMCA dům, jehož blok se může podobat futuristické továrně. Nápaditost a novátorství zásahu Grzeszykowské a Smagy pak spočívá v obrácení budovy naruby. Budova tím získává novou hmotu a fasádu. Umělci nemění měřítko budovy za účelem vytvoření jejího zmenšeného modelu, ale spíše její prostorové rozmístění a proporce

59 Polské označení vyznavače amerického beatnického hnutí.

60 Cichocki, Sebastian: *Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 366.





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

znovu a velmi invenčně od počátku komponují. Na přítomnost člověka přitom rezignují, soustřeďují se spíše na stopy, které v prostoru po sobě zanechal.

Dalším zajímavým společným projektem této umělecké dvojice jsou *Plany* (Plány). Jde o dílo na rozhraní fotografie, grafiky, architektury a sociologie. Skládá se z deseti fotografických kompozic představujících deset varšavských bytů zachycených shora, z ptačího pohledu. Dílo je precizní digitální montáží z fragmentů snímků vytvořených z odpovídající výšky a pod odpovídajícím úhlem. Tato metoda umožnila předejít deformaci obrazu a získání efektu „skenování prostoru". Jedna místnost je výsledkem spojení desítek jednotlivých záběrů. Každé dílo je vytvořeno z několika modulů (místností), jejichž vzájemný vztah se odvíjí od rozmístění místností v domě.

Autoři se hledáčkem fotografického přístroje dívají na intimní prostory bytů, jejich zařízení, nahromaděné věci a stopy po aktivitách jeho obyvatel. Mezi těmito nahromaděnými věcmi jsou lidé, viditelní na některých snímcích, jakoby druhořadí, stávají se součástí hmotného vybavení. Lidé se v prostoru ztrácejí mezi dominujícími předměty a ty pak za ně vyprávějí jejich příběh. Vidíme také věci, které bychom na normálních snímcích neměli šanci spatřit. Staré barevné noviny rozložené na zavěšených kuchyňských skříňkách jsou z normálního pohledu neviditelné, ale pohledem ze stropu vypadají jako stopy nějakých tajemných ceremonií. Mohli bychom připustit, že projekt *Plany* je protikladem projektu *YMCA*. V prvním projektu se z dvojrozměrných snímků stala forma prostorová, ve druhém je trojrozměrný prostor převeden na dvojrozměrný fotografický obraz. Nezanedbatelnou roli sehrála i digitální technika. Tak dokonalé zpracování vnitřního uspořádání by vzhledem k omezení ohniskové vzdálenosti a hloubky ostrosti nebylo s pomocí obyčejné fotografické techniky možné získat. Díky použité metodě „mnohonásobné expozice" se podařilo nasnímat nejen celý prostor bytu, ale i návyky jeho obyvatel. Soubor *Plany* umožňuje divákovi detektivní hru na hledání společných prvků pro každý z deseti bytů (například standardizaci nábytku podle kategorií: „z minulého období" nebo „Ikea"), ale i hledání jejich společných vlastností.



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

Aneta Grzeszykowska využívá fotografii a digitální zpracování s úspěchem pro svá vlastní díla. Nesouvisejí však s prostorem, ve kterém žije člověk, ale mají spíše osobnější rozměr. Hlavním předmětem jejího zájmu je totožnost a vzhled člověka. Zajímá se o mizení, vymazávání a neviditelnost.

Pro dílo *Album* (2005) použila Grzeszykowska kolem dvou set fotografií ze svého soukromého archivu. Tyto snímky tvoří zvláštní autobiografii umělkyně, od jejího narození až do dnešního dne.





Aneta Grzeszykowska - *Album* (2005)

Pokud si divák projekt *Album* prohlíží, velmi rychle zjistí, že snímky jsou něčím zvláštní, vybrakované, některé abstraktní, až absurdní. A skutečně, Grzeszykowska z každé fotografie odstranila svou postavu. Tímto způsobem se album pro diváka stává dokonalou vizuální hrou na hádání, kde se Grzeszykowska nacházela. Hledáme ji na skupinové fotografii před budovou Národního muzea v Krakově, na školních a prázdninových fotografiích. Občas se nám podaří najít její místo snadno, někdy se musíme snažit hodně a někdy musíme rezignovat. Grzeszykowska pomocí programu

Photoshop po sobě všechny stopy perfektně odstranila. Prázdnota, která po její postavě na snímku vzniká, úplně mění výmluvnost snímku. Snímek, na kterém drží za ruce rodiče, už nepředstavuje jejich radost z dítěte (anebo tříčlenné rodiny), ale stává se obrazem jejich vzájemné lásky. Na některých snímcích pak chybějící postava autorky vyvolává neklid. Dívenka převlečená za mouchu se nepřirozeně naklání na bok a ztrácí oporu své kamarádky. Celý projekt *Album* je pak vzrušujícím pokusem odpovědět na otázku, „*co by se dělo, kdybychom tady nebyli*". Odpověď není jednoznačná. Na jednu stranu se svět zmizením Grzeszykowské příliš nevzrušuje, a na stranu druhou se radikálně mění. Na některých snímcích zůstává dojemná jizva. Krzysztof Pijarski předpokládá, že působení Grzeszykowské je „odčiněním smrti", kterou člověku způsobuje fotografie, zvláště ta momentní. Paradoxně však reakcí na fotografii si Grzeszykowska způsobuje jinou smrt, možná i citelnější. Úplně se z reality vymazává.[61] Walter Seidl pak soudí, že „*osobní příběh umělkyně je přetvořen, přesunut, zpochybněn a ponechán na milost mazacímu procesu veškeré subjektivní interpretaci jednotlivých stadií nebo okamžiků jejího života*"[62]. Grzeszykowská svým zásahem také zbavila fotografii jedné z jejich základních vlastností: „*přetváření skutečnosti způsobem, který je typický pro současnou společnost*."[63]

Problematika lidské totožnosti se týká i cyklu nazvaného *Portrety* (Portréty, 2005). Je svým způsobem opakem projektu *Album*. Grzeszykowska v projektu *Portrety* vytváří v programu Photoshop portréty lidí, kteří nikdy neexistovali. Umělkyně přitom imaginárním osobám pouze naznačí rysy tváře. Divák je pak přizván k tomu, aby za ni udělal zbytek, tedy aby jim dal novou totožnost. Ostatní se pak jen mohou pozastavovat nad tím, kým jsou portrétované osoby, jakou mají práci nebo společenské postavení.

---

61 **Pijarski, Krzysztof:** *Miłość i dziewczyna*. In *Aneta Grzeszykowska. Love Book*. Raster. Varšava 2011, s. 33.

62 **Seidl, Walter:** *Performance Ciała: O twórczości Anety Grzeszykowskiej*. In *Aneta Grzeszykowska. Love Book*. Raster. Varšava 2011, s. 83.

63 **Ibidem, s. 83.**

Jsou-li to Poláci, nebo mají jinou národnost. Takto tyto postavy získávají nevyčíslitelné množství totožností. Je jich tolik jako osob, které si s nimi hrají. Postavy Grzeszykowské jsou velmi sugestivní. Mezi nimi a divákem vzniká zvláštní vztah. Možná proto, že se na nás dívají přímo, jako u Thomase Ruffa. Nebo proto, že se v nich snažíme najít lidi, které jsme možná viděli na ulici. Je pro nás těžké uvěřit, že tyto osoby ve skutečnosti nikdy neexistovaly. Cyklus *Portrety* je pak otázkou a zároveň odpovědí na problematiku síly fotografie jako nástroje pro manipulaci se skutečností, navíc v době digitálních technologií. Jak je vidět, je tato síla obrovská – dnes můžeme člověka ze snímku nejen odstranit, můžeme ho i vytvořit.



Aneta Grzeszykowska - *Portréty* (2005)

3. Fotografie a kritické umění

V kritickém umění plnila a dále plní kritická fotografie klíčovou roli. Je totiž při sdělování společensky dráždivého obsahu neobyčejně působivá. Například malířství je v tomto směru naprosto bezradné a nepoužitelné. Adam Mazur použitím slov Artura Żmijewského říká: „*malba není schopna nabídnout kritický pohled na skutečnost. Namalovaný obraz má dnes svou hodnotu především jako zboží, unikátní umělecké dílo, předmět obchodu mezi galeriemi a estetické kontemplace*."[64] Fotografii, pokud bude správně použita, pak můžeme těchto atributů zbavit a obohatit ji současně o obrovskou sílu společenského vlivu. Fotografie může být bez estetiky, malířství nikoli. Šokovat snímkem je také vždy snazší, protože snímek bude vždycky zachycovat skutečný svět. Pro diváka je mnohem snazší jim uvěřit. Fotografie je nosným médiem, které době ovládnuté vizuální kulturou ideálně vyhovuje. Můžeme díky ní proniknout k širšímu okruhu diváků. Nakonec je fotografie pro tvůrce kritického umění neocenitelným zdrojem kulturních odkazů. Adam Mazur také podotkl, že „*současné umění vytvořené s pomocí fotografie se charakterizuje nejen využitím nástrojů nabízených různými oblastmi fotografie, ale i vedením více nebo méně rafinované hry se vzory dávné ikonografie, reinterpretace a zesoučasněním děl předchůdců, ale i tvorbou na základě úplně nových významů*"[65].

Jak již bylo zmíněno v úvodu této práce, je rok 2000 považován za konec kritického umění, které v posledním desetiletí 20. století dominovalo. S příchodem 21. století však představitelé tohoto směru své zbraně ještě nesložili. Někteří se stali méně aktivní, jiní více, jejich vliv na současné umění je však i nadále výrazný. Někteří, jako Libera nebo Kozyra, svoji pozici spíše upevnili a dále svůj umělecký přínos rozvíjeli a obohacovali o nová díla. Boj stále trvá, i když podle kritiků již podlehl rozdrobení a

64 Mazur, Adam: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Nadace vizuálního umění a CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2010, s. 453.

65 Ibidem, s. 457.

přestal mít tak tvrdošíjný a politický charakter. Nadešel čas pro nové umění, které kritici nazývají „postkritickým" a „postfeministickým".[66]

Po roce 2000 se vedle aktivních umělců minulého desetiletí využívajících fotografii, takových jako Katarzyna Górna, Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera, Artur Żmijewski, objevují i umělci mladší generace, která se svou tvorbou k tomuto směru jasně hlásí. Jde o autory Karolinu Bregułu (1979), Karola Radziszewského (1980) a Dorotu Nieznalskou (1973). Právě jejich díla vzbuzovala v první polovině prvního desetiletí 21. století největší kontroverze. Snímky homosexuálních párů od Karoliny Breguły z cyklu *Niech nas zobaczą* (Ať nás uvidí, 2002) byly v rámci společenské kampaně zaměřené proti homofobii a diskriminaci. Snímky byly prezentovány na billboardech a setkaly se s obrovskou vlnou pobouření hlavně z pravicového prostředí. Billboardy byly ničeny a firma vlastnící tyto reklamní nosiče odstoupila od další účasti v kampani. Hněv pravice na sebe přitáhl i Karol Radziszewski svými odvážnými provokacemi a vyhlášením války homofobii a netoleranci.

3.1. Feministické umění Doroty Nieznalské, Moniky Zielińské a Elżbiety Jabłońské

Feministické (nebo postfeministické) umění je jedním z nejdůležitějších směrů kritického umění. K jeho nejznámějším představitelkám působícím na polské umělecké scéně 90. let patří Katarzyna Górna (1968), Katarzyna Kozyra (1963) a Alicja Żebrowska (1956). Přestože tyto umělkyně spojuje společná tématika: zkoumání vztahů mezi ženami a muži a poznávání potenciálu vlastního těla, odlišuje je od sebe míra zapojení do boje o rovnoprávnost a radikálnost používaných nástrojů exprese.

Umění Katarzyny Górné z 90. let je ze zmíněné trojice nejvíce subtilní a rafinované. Umělkyně se zajímá o symbolicky fungující obraz ženy v kultuře, obzvláště

66 Mazur, Adam: *Granice współczesności*. In *Decydujący moment*, Mazur, Adam. Wydawnictwo Karakter. Krakov 2011, s. 25.

v souvislosti s křesťanskou ikonografií a starým malířstvím, jako v případě jejího nejslavnějšího fotografického cyklu nazvaného *Madonny* (1996–2001).

Také Katarzyna Kozyra je zařazována do kruhu feministických umělkyň, přičemž její tvorba má spíše univerzální charakter. Mohlo by se zdát, že se Kozyra zajímá spíše jen o totožnost člověka a to nikoli jen v souvislosti vztahu mezi mužem a ženou. Zde pramení také její převtělování se do různých rolí a „režírování" skutečnosti. Její tvorba bude hlouběji popsána v další kapitole.

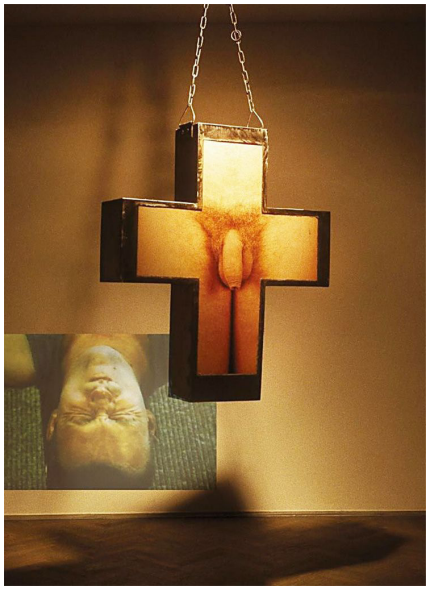
Alicja Żebrowska je ze zmíněné trojice nejradikálnější umělkyní. Její díla jsou příkladem bojovného a „fyziologického" feminismu. Pravděpodobně nejvíce radikálním a nejsnáze rozpoznatelným dílem umělkyně je projekt *Narodziny Barbie* (Narození Barbie, 1994), který se skládal z videosnímku a série fotografií naturalisticky zachycujících scénu narození panenky Barbie z těla živé ženy. Podobný charakter mělo i dílo *Tajemnica patrzy* (Tajemství se dívá, 1994), ve kterém se na nás dívá knoflík nebo umělé oko zasunuté do stydkých pysků. Ve svém dalším radikálním cyklu nazvaném *Załatwianie (Z matką; Z aniołami; Z diabłem)* (Vyřizování/ S matkou; S anděly; S Ďáblem) z roku 1995 umístila snímek sebe při vykonávání potřeby na fotografie svých rodinných příslušníků.

Musíme však uvést, že spolu s příchodem nového tisíciletí se potenciál Żebrowské z pohledu „okolofotografického" umění poněkud vyčerpal a po roce 2000 se umělkyně zaměřuje jen na video.

Po roce 2000 se pak na umělecké scéně objevila jména představitelek mladší generace. K nejvýznamnějším postfeministickým umělkyním pracujícím s fotografií pak bezpochyby můžeme zařadit Dorotu Nieznalskou (1973), Moniku Zielińskou (1972) a Elżbietu Jabłońskou (1970).

Žádné dílo však nevzbudilo tak bouřlivé emoce jako *Pasja* (Utrpení, 2001) Doroty Nieznalské. Zmíněná instalace se skládá z videofilmu promítaného projektorem, jenž zachycuje muže cvičícího v posilovně a na řetězech zavěšený kovový kříž, do

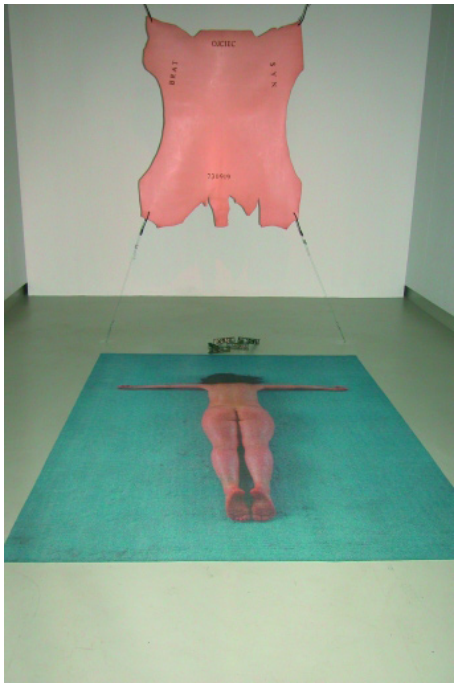
jehož středu je zakomponován snímek mužských genitálií. Právě tato kombinace náboženského symbolu, kříže (nepomohlo vysvětlování autorky, že nejde o kříž katolický, ale řecký – rovnoramenný), a genitálií vyvolala v médiích a celé společnosti obrovské kontroverze. Za urážku náboženských symbolů se autorka ocitla dokonce před soudem. V prvním stání byla odsouzena, ale proti rozsudku se odvolala a nakonec byla v roce 2010 zproštěna obvinění.



Dorota Nieznalska - *Pasja* (2001)

Projekt *Pasja* je rozvíjením problematiky, kterou umělkyně zpracovávala ve svých předchozích dílech: zdrojů zla, dominance, násilí a agrese. Vypovídá o tom také jedna z jejích instalací z roku 1999, která se skládá ze sekvence snímků zachycujících fenu, jež se postupně podrobuje muži, a vedle zavěšeného psího náhubku. Na snímcích se fena muži stále více odevzdává, on však zůstává pasivní. Instalace vyvolává otázku mechanismu dominance, zvláště muže nad ženou. Dalším dílem Nieznalské je *Wszechmoc: rodzaj męski* (Všemoc: mužský rod, 2000/2001), které vychází z masochistické činnosti, jakou je posilování svalů v posilovně. V díle *Pasja* se tato typicky mužská činnost také objevuje. Spojením genitálií, které nejvýstižnějším

způsobem symbolizují mužskost, a kříže, který je spojován s utrpením, chce autorka vyjádřit, že tato činnost je nejvrcholnějším sebezničením. Je také dílem o násilí – v tomto případě o násilí vůči sobě samému.[67] Muž se tomuto násilí poddává, protože se musí starat o své postavení dominantního jedince. Musí své svaly cvičit doslovně i přeneseně. Tento akt však není jen pouhopouhým zdrojem utrpení. Poskytuje muži perverzní slast. Grimasu na tváři muže, který zvedá činky, můžeme totiž vnímat dvojím způsobem – jako projev bolesti, nebo orgastické rozkoše. Slovo *Pasja* (Utrpení) přece jednak označuje Kristovo utrpení, jednak i obrovské nadšení.



Dorota Nieznalska - *Stigmata* (2002)

Pokud je úkolem muže dominance, jaká je pak role ženy? Nieznalska na tuto otázku odpovídá v díle nazvaném *Stygmaty* (Stigmata, 2002). Instalace se skládá ze tří částí: z fotografie velkého formátu nalepené na podlaze, která zachycuje ženu ležící na „kříž" – s rozpaženýma rukama, vedle ní leží čtyři pečetidla s nápisy otec, syn,

67 Jakubowska, Agata: *Dorota Nieznalska*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 306.

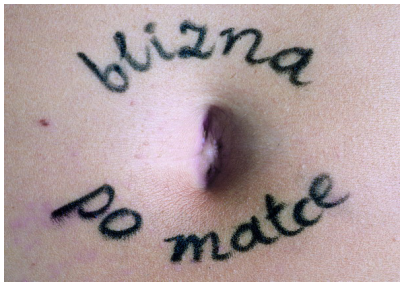
bratr a s datem narození Nieznalské. Tyto pečetě leží vedle velkého snímku. Instalace se dále skládá ze zvířecí kůže roztažené na železných hácích, na níž jsou vyraženy nápisy zmíněných pečetidel. Nieznalska nenechává žádné pochyby o tom, jaká je role současné ženy. Byla dohnána k úloze matky, ženy a sestry – čili k plnění čistě rodinných rolí. Žena leží před prasečí kůží při aktu ponižování a odevzdává se zcela muži tak, jako se kaplan odevzdává bohu. I tomuto aktu – stejně jako cvičení v posilovně – můžeme připisovat masochistický podtext. Nieznalska tady muže a jejich patriarchální kulturu obviňuje stejnou měrou jako samotnou ženu. Zdá se, jako by říkala, že si za to může sama. S vysokou pravděpodobností můžeme předpokládat, že se autorka v této práci snaží odvolávat na svou rodinnou situaci, což dokazuje přinejmenším datum jejího narození. Bylo vyraženo přesně doprostřed, mezi tělo ženy a slova označující mužské členy rodiny. Nieznalska se nás snaží přesvědčit, že její existence na této instalaci je náhodnou rodinnou situací – situací choré, v níž jsou podstatní pouze muži.

Zajímavým a zároveň velmi bouřlivým hlasem v diskusi na téma rovnoprávnosti žen a mužů je tvorba Moniky Zielińské (1972). Tato umělkyně se věnuje tvorbě objektů, fotografiím, multimediálním instalacím a natáčení videofilmů. Připravuje také grafické plakáty pro společenské akce feministek a publikuje texty na téma feministické teorie umění. Vystavuje svá díla pod pseudonymem Monika Mamzeta.

Dílo nazvané *To nie jest muszelka (Bez tytułu)* (To není mušlička, Bez názvu, 1999/2001) se skládá z osvětleného lightboxu, na němž je obrázek s detailním záběrem vagíny, u kterého je nápis značkovačem „to nie jest muszelka". Tímto dílem autorka navazuje na slavnou práci Rene Magritta *Ceci n'est pas une pipe* (To není fajfka). Magritte ve své práci odkazoval na iluze, které vyváří vizuální znázornění předmětů. Fajfka na malbě belgického surrealisty není opravdovou fajfkou, protože se nedá naplnit tabákem a zapálit. Proto ten nápis „to není fajfka". Zielińská odkazuje na neslučitelnost jazyka a věcí, které popisuje. Obrací svou pozornost na rozpor vzniklý použitím zdrobněliny v kombinaci s poněkud fyziologicky znázorněným orgánem. Jazyk se tak pro ženskou

fyziologii stává naprosto neadekvátním nástrojem. Označení „mušlička", které Zielińská použila, ukazuje na skutečnost, že ženské lůno existuje v řeči, ale i v kultuře pouze v podobě infantilních metafor a je zbaveno svého skutečného významu. Jazyk je plný lechtivých pojmenování souvisejících s ženským tělem, takových jako „mušlička", „jeskyňka" nebo „broskvička", které, jak se zdá, reprezentují pouze a jedině mužský úhel pohledu. Slovo se pojí s příjemnostmi a naprosto opomíjí ženskou perspektivu.







Monika Zielińska - *To není mušlička...* (1999/2001), *Genealogie/Ginealogia* (1999) a *Úsměv* (2003)

Podobný charakter má i dřívější dílo Zielinské nazvané *Genealogie/Ginealogia (Blizna po matce)* (Genealogie/Ginealogie, Jizva po matce, 1999), které zachycuje nápis okolo pupíku – „jizva po matce". Z jedné strany jde o projev úcty k mateřství a vztahu mezi matkou a dítětem a z druhé strany upozornění na fakt, že mateřství není výlučně jen příjemnou záležitostí. Je spojeno i s bolestí a ranou, po níž zůstane stopa na celý život – použití slova jizva nevyvolává pozitivní konotace. Díky galerii Zewnętrzna AMS bylo toto dílo prezentováno na několika stovkách billboardů.

Pokračováním a kulminací tématu mateřství jsou díla *Bez tytułu (Uśmiech)* (Bez názvu, Úsměv, 2003) a dále *Jak dorosnę będę dziewicą* (Až dospěji, budu pannou, 2003). Druhé zmiňované dílo se skládá z prosvětleného lightboxu ve tvaru písmene „T", na kterém je umístěna fotografie zachycující polonahou těhotnou dívku v bederní roušce a s květinovým věnečkem na hlavě. Dívka stojí s rukama rozpaženýma v póze připomínající ukřižovaného Ježíše Krista. V nejbližší významové rovině je dílo vyjádřením nerovnosti mezi muži a ženami. V kultuře, dějinách i ikonografii je muž uznáván za mučedníka. Jeho Golgota je přímo symbolem nejvyšší svátosti a utrpení v lidských dějinách. Žena pak, podle všeho, nemá žádné větší bolístky. Jejím posláním a největší

touhou (proto ten ironický název) je uchování panenství pro muže. Jak podotýká Karol Sienkiewicz, dílo je také plné rozporů.[68] Zaujetím pozice vyhrazené Ježíši Kristovi se žena vtěluje do role muže, ale zároveň se vydává za pannu, přestože je těhotná. Umělkyně tímto upozorňuje na obětování a utrpení ženy spojené s mateřstvím, které symbolizuje kříž. Zielińska zdůrazňuje paradox mužského očekávání a představ o roli ženy. Z jedné strany muž očekává od ženy panenství coby ideální stav, z druhé strany však tento stav anuluje použitím ženina těla pro vlastní cíle.

V roce 2002 se v několika největších městech Polska na obrovských billboardech objevila fotografie ženy v supermanském kostýmu objímající v kuchyni polonahého chlapce. Náhodným kolemjdoucím se mohlo na první pohled zdát, že jde o součást společenské kampaně zaměřené na postavení ženy věnující se na „plný úvazek" dětem a domácnosti, ale zároveň i na v polské kultuře a mentalitě velmi populární mýtus „Matky Polky". Nakonec vyšlo najevo, že snímky jsou součástí většího uměleckého projektu nazvaného *Supermatka*, který byl současně prezentován i v galerii Zachęta ve Varšavě. Na fotografii pózuje autorka projektu Elżbieta Jabłońska spolu se svým několikaletým synem Antoniem. V dalších verzích projektu se Jabłońska stává Supermanem a Batmanem. Snímky doprovází nápisy: „domácí práce", „mytí", „praní", „vaření".



Elżbieta Jabłońska - *Supermatka* (2002)

68 Sienkiewicz, Karol: *Monika Zielińska [Mamzeta]*. Dostupný online [cit. 20. 4. 2014]: http://culture.pl/pl/tworca/monika-zielinska-mamzeta.

Ironickým způsobem se tak autorka snaží vložit znaménko rovnosti mezi povinnostmi „domácí slepice" a činy popkulturních hrdinů. Supermatka se na diváka dívá hrdě s vědomím své pozice a významu. Ona přece musí svoji misi také splnit. Jak píše Marek Krajewski – *„Na první pohled se Jabłońska dopouští jednoduché záměny: žena se stává mužem a domácí hospodyně a matka – hrdinou, kulisy – scénou. Jejím cílem však není narušení pořádku, podle kterého má žena své místo v kuchyni, muž ve fabrice a na bitevním poli. Jde spíše o vytvoření ironického komentáře k poemancipačnímu statutu žen, podle něhož by žena měla být nejen dokonalou matkou, ženou, atraktivním tělem, ale také výborným pracovníkem"*[69].

Jabłońská se však nijak nestará o své osvobození z role odehrávající se ve společnosti a rodině. Poukazuje jen na to, že *„plnění sporných očekávání není žádným uměním, je však možné je vyjádřit pouze uměním".*[70] Vyzdvihuje zároveň prozaické domácí povinnosti, gesta a opakující se neatraktivní činnosti na vyšší úroveň – úroveň superčinů.

Autorka, stejně jako ve svých ostatních dílech balancuje mezi potřebou být ve společnosti jiných lidí, plněním jejich očekávání, někdy dokonce přímo posluhováním a vnímáním sebe sama jako osoby a umělkyně. To, o čem vypráví její umění, je hlavní dilema. Jde o objevení osoby uvnitř sebe, té, která hraje vzájemně si odporující role.

Na rozdíl od Nieznalské a Zielińské, které se snaží předvádět radikální verzi feminismu, je činnost Jabłońské umírněnější a afirmativnější. Zdůrazňováním gest a stereotypů přináležících ženské roli ve společnosti tak přiměje originálním, upřímným a vtipným způsobem Jabłońská diváka k jejich revizi.

---

69 **Krajewski, Marek:** *Elżbieta Jabłońska*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 298.

70 **Ibidem.**

3.2. Postavení fotografie v intermediální tvorbě Katarzyny Kozyry

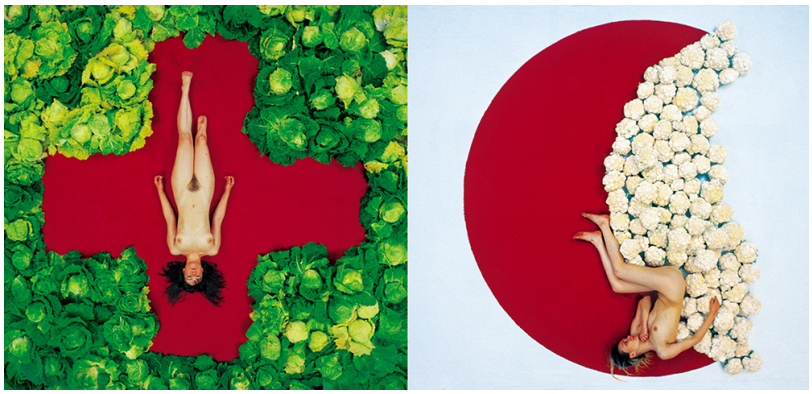
Katarzyna Kozyra (1963) je jednou z nejsnáze rozlišitelných postav kritického umění 90. let a patří mezi nejznámější a nejuznávanější polské umělce. Věhlas – hlavně negativní – přinesla Kozyře již její diplomová práce s názvem *Piramida zwierząt* (Pyramida zvířat, 1993). Jde o objekt vytvořený z na sobě stojících vycpaných mrtvých zvířat – koně, psa, kočky a kohouta. Dva z nich – koně a kohouta – si Kozyra vybrala sama a následně si objednala jejich zabití. Kromě samotného objektu se dílo skládá ještě z videofilmu ukazujícího zabití tohoto koně. Všeobecné pobouření veřejnosti tímto dílem zajistilo Kozyře označení největší skandalistky polského umění. Svými dalšími díly se Kozyra o tuto svoji reputaci svědomitě stará a překonává další tabu: smrt, nahotu a nemoc. Kozyra je umělkyní neobvykle všestrannou, a to jak vzhledem k používaným médiím, tak i ve volbě témat a zvoleného přístupu. Jak podotýká David Elliot: *„Její díla získávají formu pečlivě promýšlených instalací, filmů, performancí, příběhů, tanců a situací, které neznají hranic a smazávají pravidla pohlaví, věku, estetiky a času*."[71] Kozyra je také nepochybně královnou performance. Joanna Warsza však soudí, že umělkyně interpretuje *„performanci nejen jako divadelní zkušenost, ale i jako zvrácenou činnost vůči normativům nebo společenským kódům – jako kulturní performanci*"[72]. Opět se zde objevuje její „kritický" přístup.

Mezi nejznámější díla Kozyry patří i několik fotografií. Kozyra fotografie ráda využívá také k doplnění svých děl. V roce 1995 vznikla série čtyř velkoformátových fotografií nazvaných *Więzy krwi* (Krevní pouto), zachycujících nahé ženy na pozadí náboženských symbolů – kříže a půlměsíce. Fotografie jsou rozestaveny tak, aby spolu tvořily čtverec o hraně čtyři metry. Projekt *Więzy krwi* vznikl jako bezprostřední

71 Elliot, David: *Katarzyna Kozyra*. In *Polish! Contemporary Art from Poland*, Żak Branicka Foundation (ed.), Hatje Cantz, Berlín 2011, s. 134.

72 Warsza, Joanna: *Katarzyna Kozyra*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 220.

reakce na válku v bývalé Jugoslávii a upozorňuje na roli žen strádajících ve válkách vyvolaných z náboženských důvodů (kříž a půlměsíc symbolizují křesťanství a islám, ale i humanitární pomoc). Ani tento projekt se však neobešel bez skandálu. Dílo bylo cenzurováno, takže se oproti původnímu plánu neobjevilo na billboardech ve veřejných prostorách.



Katarzyna Kozyra - *Krevní pouto* (1995)

Jedním z nejznámějších fotografických děl Katarzyny Kozyry je *Olympia* (1996), která vznikla na motivy slavného portrétu kurtizány od Édouarda Maneta. Dílo bylo reakcí na útoky namířené proti umělkyni v souvislosti s dílem *Piramida zwierząt*. V té době autorka bojovala s Hodgkinovou chorobou a rozhodla se zvěčnit sebe nahou a s oholenou hlavou.



Katarzyna Kozyra - *Olympia* (1996)

Na jednom snímku pózuje stejně jako vzor na Manetově obraze – leží na malé pohovce v přítomnosti služky, na dalším snímku pak leží ve stejné póze na speciálním nemocničním lůžku s asistující sestrou. Třetí snímek tohoto cyklu představuje zestárlou ženu v čepci z Manetova obrazu, ale s opaskem kolem krku. Soubor uzavírá dvanáctiminutové video představující Kozyru, která dostává infuzi. Sama autorka dílo komentuje: „*Tato práce byla pokusem o navrácení důstojnosti nemocnému umírajícímu tělu, polemika s oficiálním, všeobecně prosazovaným vzhledem zdravého, silného a krásného těla. Šlo o vyjádření nesouhlasu s přesvědčením, že nemoc nebo staroba těla odsuzují jeho majitele ke společenské neviditelnosti*."[73]

Přestože nejvýznamnější a nejkontroverznější díla autorky jako *Piramida zwierząt*, *Olimpia*, *Łaźnia żeńska* a *Łaźnia męska* vznikla v 90. letech minulého století, kdy na polské umělecké scéně kralovalo kritické umění, dokazovala Kozyra svou tvorbou a úspěchy, že se dokonale orientuje i na polské umělecké scéně po roce 2000.

K nejzajímavějším dílům, která vznikla po roce 2000, bezpochyby patří *Święto wiosny* (Svátek jara, 1999–2002). Dílo se skládá ze série animací promítaných na velkoformátových obrazovkách, které znázorňují nahé postavy starších osob. Muži a ženy ve filmu velmi groteskním způsobem předvádějí choreografii Wacława Niżyńskiego k baletu *Svěcení jara* od Igora Stravinského. Vtělením se do role režisérky nebo choreografky získala obrazový materiál postupným fotografováním jednotlivých fází v bizarním tanci se pohybujících postav, ze kterého sestříhala poněkud svérázný tanec. Každá scéna se skládá doslovně jen z několika snímků seřazených do smyčky, která se promítá stále dokola. Sledováním jednotlivých skladeb baletu získáváme dojem, jako bychom na displeji digitálního fotoaparátu navigačním kolečkem rychle prohlíželi sériově nasnímané záběry. Dílo pak působí nesporným dojem automatismu, umělosti a absurdity. Kozyra se samozřejmě nesnaží o to, aby původní skladby ztvárnila dokonale,

73 Goetz, Magda: *Katarzyna Kozyra – wśród sztuki krytycznej*. Dostupný online [cit. 19. 04. 2014]: http://www.obliczakultury.pl/publicystyka/196-instalacje-performance-sztuka-nowoczesna/1763-katarzyna-kozyra-biografia.

nebo se alespoň přiblížila originálu, jde jí nejspíš o dosažení opačného efektu. Jinak by do projektu nevybrala nemohoucí starce, ale profesionální tanečníky. Kozyra se tímto dílem, ač sama bojující s vážnou chorobou, dotýká tématu omezení a zranitelnosti lidského těla způsobených stárnutím. Proti perfektnosti, vitalitě a kráse spojené s klasickým baletem Kozyra staví zranitelnost, ošklivost a trapnost neohrabaného plesání. Z hlediska její umělecké tvorby je to nakonec velmi typické, protože se ráda vžívá do různých rolí – jednou jako choreografka, jindy operní diva, madona, zpěvačka nebo striptérka. Vždy jde o role neopakovatelné a diametrálně odlišné od jejich tradičně chápané analogické obdoby. Umělkyně vstupuje do domén kultury a umění, ve kterých nemá šanci na úspěch – v tradičním slova smyslu. Vnáší však do nich vlastní umění a dává jim tak nový rozměr. Podle Joanny Warszy je *„přínos Kozyřiných aktivit v jejich ojedinělosti a amatérismu. Každá kreace je neopakovatelná, protože aktérka je neustále ‚nepřipravená'. Mohla by se samozřejmě vyškolit na diplomovanou zpěvačku, ale ji zajímá něco úplně jiného. Díky plánovanému neúspěchu umělkyně odmítá vymoženosti vizuální kultury. Sama nakonec říká, že se začíná bát svého hlasu, který zní až nebezpečně dobře."*[74]



Katarzyna Kozyra - *Svátek jara* (1999–2002)

74 Warsza, Joanna. *Op. cit,* s. 220.

Kozyra fotografiemi doplňuje i své performance, nejednou byly součástí videoinstalace i velkoformátové fotografie. Jako příklad můžeme uvést některá díla z cyklu nazvaného *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (V umění se sny stávají skutečností) – *Madonna from Pelago* (2005), *Cheerleaderka* (2006), *Summertale* (2003–2009). V rámci těchto širokých uměleckých aktivit se Kozyra převtělovala do různých postav a využila různorodé formy vizuálního umění, hudby a performance. Jednotlivé akce byly dokumentovány na videokameru a promítány jako samostatná díla. Fotografické médium, jak se zdá, přináší aktivitám tohoto druhu nespornou hodnotu, zvláště ve fázi vystavování děl a jejich publikace, o funkci dokumentární ani nemluvě. Fotografie má tu zásadní vlastnost, že je možné ji zvětšovat. Podle všeho však má i větší estetickou a výstavní hodnotu než díla například promítaná na monitorech nebo video. Mnoho fotografií vytvořených během uměleckých akcí se stává zvláštním druhem ikon, které se divákovi nejsilněji vrývají do paměti a stávají se tak pro celou akci nejvíce reprezentativním a nejnosnějším médiem. Jejich role se neomezuje na čistě dokumentární funkci. Stávají se rovnocennou částí díla, a později možná dokonce přejímají roli dominující.





Katarzyna Kozyra - *Cheerleaderka* (2006), *Summertale* (2003–2009)

3.3. Fotografie a performance v tvorbě Daniela Rumiancewa

Jestliže Kozyra využívá fotografie hlavně jako doplnění svých performancí, pak v případě Daniela Rumiancewa (1970) jde o hlavní část jeho tvoby. Rumiancew je svým vzděláním filozof a fotograf. Zajímá se o problematiku identity jedince v současném světě. Umělec vypráví o slabosti člověka, jeho snech, emocích a samotě.

Častým tématem jeho děl je identita pohlaví. Autor se snaží zpochybnit tradičně vnímanou mužskost. Hrdinové jeho uměleckých akcí a filmů mají daleko k ideálu, který známe z filmů a reklam. Muž podle Rumiancewa je slabý, emocionálně rozladěný, ale i nestydící se za vlastní slabost.

Hrdinou mnoha Rumiancewových děl je také mužské tělo, nezřídka pak i jeho vlastní. Nejde však o tělo pěkné jako obrázek. Spíše takové, jaké průměrný, neposilující muž vidí každé ráno v zrcadle. K narcismu však má Rumiancew daleko. Jeho tělo neslouží k obdivování krásy nebo prosazování mužské dominance. Obnažené během performancí nebo uměleckých akcí však dokáže překvapit různorodými významy.

Ve svém filmu *Love Song* (2000) myje nahý Rumiancew nádobí a tuto jeho činnost doprovází ženský zpěv. Toto dílo je snahou o popření všeobecného stereotypu – že muž se domácích prací neúčastní. V dalším díle – *Autoerotique* (2002) – předvádí umělec velmi dynamický a komický striptýz v rytmu disco. Svléká a odhazuje své ženské oblečení, aby se mohl oblect do mužského obleku a zase zpátky. Představená situace je krajně groteskní a úplně zbavena erotiky. Můžeme dokonce říci, že Rumiancewova činnost je vrcholem trapnosti. Všechno je zde nevkusné – hudba, oblečení, bižuterie i prádlo.

V těchto zmíněných dílech – stejně jako v mnoha jiných – se projevují hlavně charakteristické vlastnosti tvorby tohoto performera: grotesknost, tragikomičnost, přehánění a dokonce i rozpačitost. Odstup, který si umělec udržuje, spolu pro něj typickým smyslem pro humor, jej naprosto odlišuje od kritických umělců. Jak pozoruje Joanna Zielińska – *„Díla (Rumiancewa) situují v opozici k tvorbě umělců kritického umění*

90. let – chybí v nich však ‚kritická výbušnost'. To co dělá, neustále balancuje na hraně, umění se zde stává formou autoterapie, rozdíráním bolestivých ran ukrytých pod pláštíkem ironie nebo infantilní hry s vlastním ‚já'."[75]

Jak již bylo uvedeno výše, je fotografie ústřední částí Rumiancewových performancí. Během jedné z nich, prováděné společně s umělkyní a modelkou Annou Babiakovou, aplikoval pěnu na holení na obrázek jejího nahého těla promítaný projektorem. Rumiancew pěnu umístil na těch místech, která si dnešní ženy depilují, čili do podpaží, na nohách a na intimních místech. Jakmile Rumiancew začal vstupovat do obrazu promítaného na stěnu, začal mít projektor problémy s automatickým zaostřením, což vyvolalo – jak sám umělec tvrdí – pulsování obrazu, jeho oživení a „dýchání"[76]. Babiaková se Rumiancewowi odvděčila tím, že mu „reálně" oholila hlavu.



Daniel Rumiancew - performance s Annou Babiakovou

75 Zielińska, Joanna: *Daniel Rumiancew*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 240.

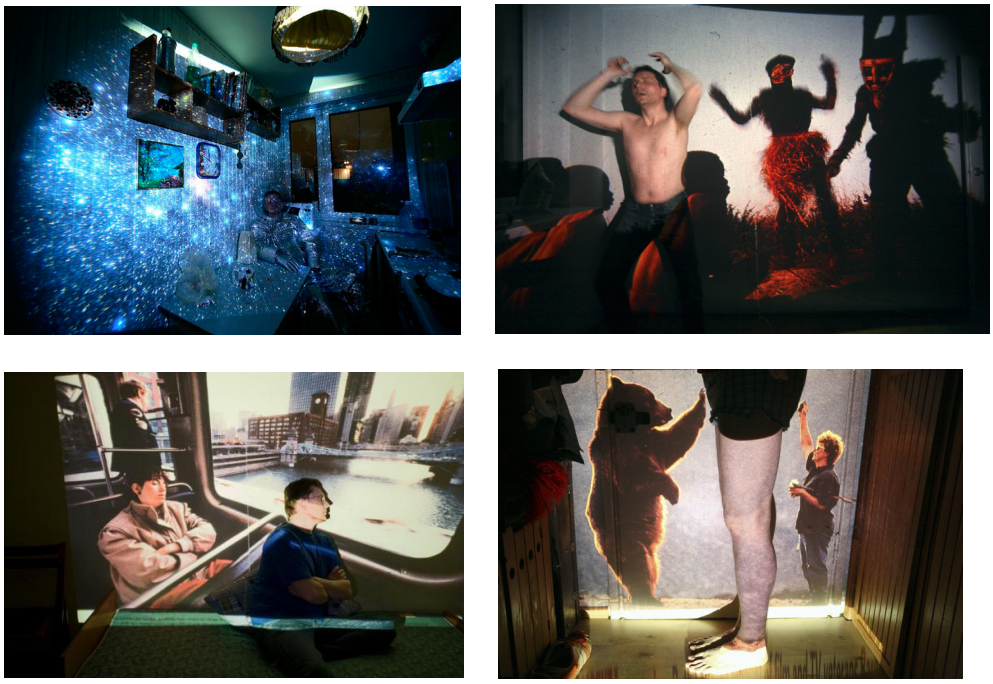
76 Popis performance dopstupný online [op. cit. 10. 5. 2014]: http://www.baltic-gallery.art.pl/archiwum/rybieoko2/rumiancew.html.

Jednou z nejzajímavějších Rumiancewových performancí, ve kterých hraje fotografie zásadní roli, je *Wyprawa do drugiego pokoju* (Výprava do druhého pokoje, 2007). V jejím průběhu promítá Rumiancew reprodukce snímků z National Geographic na stěnu soukromého bytu, přičemž sebe umisťuje do role hlavního hrdiny. Rumiancew v tomto díle se svým typickým typickým humorem z jedné strany ukazuje hrdinu dychtícího po avantýrách a dalekých cestách, a z druhé strany muže slabého – domátora – který má problém opustit vlastní byt. Rumiancewův cestovatel bloumá mezi vybájenými sny a touhami přikrmovanými masovou kulturou a potřebou cítit bezpečí vlastního domova. Umělec je však velmi daleko od kritiky stereotypního vnímání cesty, nebo vnímání masové kultury jako takové. Jeho hrdina prostě touží po dobrodržství, ale současně se cítí dobře i jen sám se sebou, mezi vlastními čtyřmi stěnami. Bližší je mu vnitřní cesta. Jak sám Rumiancew vysvětluje – *„Představy o světě mohou pocházet z cestopisných magazínů, reklamních letáků, televizních zpráv, ale i ze studia antropologie. Nakonec však plány zůstávají jen na papíře a tím znemožňují reálně se zúčastnit jiné kultury. Na druhou stranu ‚mikrokultura', kterou vytváříme ve vlastním okolí, může být stejně zajímavá jako nejvzdálenější exotika. Proč bych pak měl vůbec vycházet z domu?"*[77].

Při této příležitosti bychom měli zmínit i jednu z nejznámějších čistě Rumiancewových fotografických děl, jmenovitě *Atlas* (2004), který představuje akt muže, jež stojí na hlavě ve vodě. Velkoformátová fotografie o rozměrech 240 cm × 200 cm je prezentována obráceně, takže model pak vypadá, jakoby se snažil podpírat vodní plochu. Už poněkolikáté se tady Rumiancew odkazuje na mýtus muže – tentokrát zosobněný postavou mytologického titána. Všeobecně v kultuře fungující Atlasův vzhled, tak dobře známý z portálů budov, představuje muže s ideální muskulaturou, vykonávající pro lidstvo misi zásadního významu. V případě Rumiancewa však

77 *Daniel Rumiancew. Wyprawa do drugiego pokoju*. Dostępny online [cit. 10. 5. 2004]: http://culture.pl/pl/wydarzenie/daniel-rumiancew-wyprawa-do-drugiego-pokoju.

muskulatura není tak imponující jako u antického titána a jeho postava je spíše chatrná. Je to postava záhadná, groteskní, možná přímo tragikomická – jako ze skečů Monty Pythonů. Tvář ponořenou pod hladinou sice nevidíme, ale můžeme si představit, že se na ní objevuje údiv nad neočekávaným vývojem událostí. Muž se podpírání „vodních nebes“ ujímá s vervou, ale není schopen ho splnit. Úkol je nad jeho síly a možnosti.



Daniel Rumiancew - *Výprava do druhého pokoje* (2007)



Daniel Rumiancew - *Atlas* (2004)

3.4. Biblický lightbox Marty Deskurové

Marta Deskurova (1962) ve své kariéře začínala s malířstvím, ale v 90. letech minulého století svůj zájem zaměřila na videoart a fotografii. Autorka tato média často spojuje a vytváří díla, která můžeme nazývat video-fotografické[78].

Díla Deskurové ve významovém pojetí znázorňují člověka ztraceného v kultuře, zvláště pak v náboženství – umělkyně se často odvolává na křesťanskou ikonografii. Jedním z důležitých zdrojů inspirace jsou pro ni vztahy s rodinou a přáteli. Hrdiny dvou fotografických cyklů ještě z 90. let. – *Dziewczynki-komety* (Holčičky-komety, 1995) a *Human clear* (1996) – jsou děti. První dílo z této dvojice se skládá ze dvou úzkých lightboxů umístěných nad sebou, mezi nimiž je volný prostor. V horním lightboxu vidíme vodorovným pruhem světla osvětlené tváře jedenácti dívek a v dolním pak jejich osvětlené nohy. „Výřez" trupů zbavuje dívky jejich tělesnosti, dává jim novou totožnost a vytváří mezi nimi zvláštní pouto. *Human clear* je souborem průhledných velkoformátových fotografií dívek a chlapců nalepených na plexisklo, kteří před objektivem vytvářejí výmluvné pózy: předstírají sebevrahy, mrtvé, útočníky, čerty a andílky. Tato specifická hra dětí a jejich stínů zbavuje její účastníky nevinnosti a ukazuje tento svět jako část světa dospělých.

Příkladem spojení videa a fotografie je dílo nazvané *To jest Klara, a to jestem ja, Pico* (To je Klára a to jsem já, Pico, 1998). Práce, skládající se ze čtyř velkých fotografií a dvou videoprojekcí, vypráví o vztahu dospívajícího chlapce a jeho mladší sestry. Téma rodinných vztahů Deskurová rozvinula ve svém dlouhodobém projektu nazvaném *Rodzina* (Rodina, 1999), kterého se účastnili jak členové autorčiny rodiny, tak i její přátelé. Cyklus sestává z podsvícených snímků postav stojících před bílým pozadím. Zachycené osoby předstírají různé scény inspirované biblickými příběhy (zvěstování, poslední večeře, umývání nohou apod.).

78 Deskur, Marta: *Human Clear*. Dostupný online [cit. 19. 4. 2014]: http://csw.art.pl/new/deskur/slajd_e.html.

Dílo *Rodina* představuje jednu z nejcharakterističtějších vlastností autorčiny tvorby, zalíbení ve smazávání hranic mezi fikcí a skutečností. Dílo je také předzvěstí stylu, který charakterizuje většinu pozdější autorčiny tvorby. Poznávacím znamením fotografií Deskurové je „vystřihování" postav a scén z okolí a jejich umisťování na bílém pozadí. Tento zákrok umožňuje Deskurové odpoutat se od stylu, kterým je zatíženo malířství a s nímž začínala. Umožňuje očistit díla od nálad a emocí, jakými jsou poznamenané jiné techniky, a nahradit je „skutečnými" emocemi vycházejícími ze vztahů mezi hrdiny snímku. Jak podotýká Ewa Gorządek – *„v dílech Deskurové, zdánlivě delikátních a jemných, se kryje mnoho emocí, jejichž zdrojem je vnitřní život člověka, vztahy s jinými osobami, které svou povahou jsou až násilné."*[79]

Jedním z nejsnáze rozpoznatelných děl Marty Deskurové, jež vzniklo po roce 2000, je *Home* (Domov, 2004). Tato instalace se skládá z velkého objektu ve tvaru domu, v jehož oknech a dveřích jsou na průsvitném a prosvětleném plexiskle umístěny snímky, které představují biblické scény hrané současnými postavami. Jejich skupinový portrét vidíme na jednom ze snímků zachycujícím poslední večeři.



Marta Deskurová - *Domov* (2004)

79 Gorządek, Ewa: *Marta Deskur*. Dostupný online [cit. 19. 4. 2014]: http://culture.pl/pl/tworca/marta-deskur.

V díle Deskurové mají účastníci této biblické události obyčejné oblečení a sedí na současných židlích u současného stolu. Domácími v této instalaci však nejsou členové rodiny, ale autorčini přátele. Vazby, které tvoří, jsou silnější než krevní pouta a Deskurové umožňují dokonalé fungování ve skupině – rodina v pokrevním smyslu se patrně stává pro umělkyni zbytečnou. Abstrahování postavy na bílém pozadí má tyto vztahy a vazby zdůraznit – to ony tady mají prvořadý význam. Není však snadné tuto práci vnímat jako jednoznačnou chválu idyličnosti života mezi přáteli. Ve vztazích mezi účastníky jednotlivých scén je patrný jistý chlad, odměřenost a umělost. Účastníci poslední večeře podle Deskurové vypadají, že žijí svým vlastním životem a neprojevují žádnou náklonnost k ostatním osobám sedícím u stolu. Chybí zde živý hovor, interakce a blízkost mezi účastníky večeře, kterou lze nalézt kupříkladu na slavné fresce Leonarda da Vinciho v milánském klášteře. A právě tady se projevuje síla tvorby Deskurové, kterou je nejednoznačnost a mnohovýznamovost jejích děl. Jak podotýká kritička Bożena Czubak – *„autorka se vyhýbá jednoznačnosti – inscenováním svých obrazů je vytrhává z reality, láká jejich bohatstvím a svádí významy, které nikdy nejsou omezené svou doslovností.“*[80]

Návaznost na Bibli má v práci *Home* samozřejmě podstatný význam. Autorka si přivlastňuje biblické příběhy svým typickým způsobem a zjednodušuje jejich bohatou symboliku, aby tak mohla sdělit vlastní významy. U Deskurové není důležitá bohatost odkazů a symboliky, ale pózy, řeč těla a vztahy udržované mezi lidmi. Narace je omezena na pouhá gesta, což způsobuje, že nabírá individuálnější rozměr a současné podtexty. Omývání nohou nemá univerzální charakter a nesymbolizuje lásku bližního, ale spíše vztah mezi dvojicí lidí, který můžeme vnímat dvojím způsobem: jako vztah založený na podřízení se a úslužnosti, ale i na lásce a obětování se. Nic tady není zcela jasné. V práci je možné najít i feministické prvky, například v návaznosti na ikonografii Máří Magdalény

80 Czubak, Bożena: *Marta Deskur*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 192.

(snímek zachycující omývání nohou), jejíž postava je dnes symbolicky stavěna proti ortodoxnímu a patriarchálnímu křesťanství. Feministické podtexty můžeme nalézt i v poslední večeři, kde vedle mužů sedí i ženy, které v tradiční ikonografii u biblického stolu nesedí.

Inspirace Biblí se objevují i v dalším výrazném díle Deskurové *Nowe Jeruzalem* (Nový Jeruzalém, 2007). Hlavní část práce představuje soubor čtrnácti volně stojících fotografií nalepených na plexisklo, které zachycují současné verze biblických apoštolů. Ke vtělení se do jejich postav autorka přizvala několik známých i méně známých umělců, kurátorů a spisovatelů. Ke dvanácti apoštolům se pak přidali sv. Matěj, kterého po zradě Jidáše vybrali zbylí apoštolové, a sv. Pavel, zvaný apoštol národů, kterého Kristus pomazal hned po zmrtvýchvstání. Postavu boha zde svým způsobem ztělesňuje Deskurová, když si jako sv. Petra vybírá Marcina Maciejowského, jako sv. Jana pak Wilhelma Sasnala, sv. Bartloměje – Grzegorze Sztwiertného, sv. Jakuba staršího – Łukasze Skąpského, sv. Matouše Evangelistu – Sławomira Shutyho, sv. Tomáše – Rafała Bujnowského a Jidáše – Bartka Materku. Každý z fotografovaných umělců je oblečen do svého všedního oblečení, má přilepené pejzy a je vybaven současnými obdobami rekvizit, jež souvisejí s historií biblických postav. Například Maciejowski, jako nejdůvěryhodnější, dostal klíče od Království nebeského a Bujnowski, kterého Deskurová vnímá jako skeptika, se stal nevěřícím Tomášem. Autorka svou myšlenku obsadit role apoštolů lidmi vysvětluje takto: „*Mými prvními apoštoly měli být Afričani ze Senegalu, muslimové. Bohužel však spolupráci odřekli. O několik dní později jsem se probudila s oslnivou myšlenkou. Rozhodla jsem se vybrat apoštoly z okruhu mých nejbližších osob: umělců, kurátorů, lidí spojených s uměním*."[81] Takto tedy bibličtí apoštolové postupují své místo apoštolům umění, kteří prostřednictvím své tvorby budují mytický Nový Jeruzalém.

81 Cichocka, Marta Eloy, Grygielewicz, Małgorzata: Sami swoi? Rozhovor s autorkou dotupný online [cit. 20. 4. 2014]: http://www.obieg.pl/rozmowy/1577.









Marta Deskurová - *Nový Jeruzalém* (2007)

Snímky apoštolů doplňují lightboxy s vyobrazením čtyř základních ctností: zdrženlivost, uvážlivost, vytrvalost a spravedlnost. Zosobněním ctností jsou podle Deskurové ženy spojené se světem umění. Tady pak můžeme najít feministické motivy. Je totiž typické, že v tradiční ikonografii jsou ctnosti připisované mužům znázorněny ženskými postavami. Dílo ještě doplňuje lightbox představující reinterpretaci obrazu Egona Schieleho *Kardinál a jeptiška* z roku 1912. Titulní postavy, propletené v perverzním a emotivním sevření, ztvárnila přímo autorka a Andrzej Stamach – sběratel a majitel galerie, ve které se konala vernisáž díla. Tato scéna nám může připadat jako ironický odkaz k podřízenosti, která spojuje umělce se sběratelem. Dílo se od ostatních liší černým pozadím, které umocňuje chmurný charakter scény i samotného vztahu. Posledním prvkem díla *Nowe Jeruzalem* je videosnímek nazvaný *Pocałunek Judasza* (Jidášův polibek), který představuje mladou dvojici, známou již z dřívějších děl Deskurové – její neteř a synovce.

Zásadní roli v tomto díle sehrává nenápadný a komický prvek, jakým jsou pejzy apoštolů. Deskurová vysvětluje tento atribut takto: „*Chtěla jsem upozornit na fakt, že budova galerie Andrzeje Stamacha původně plnila funkci soukromé židovské modlitebny. Pejzy jsou památkou na historii místa, ve kterém se výstava koná, ale připomínají také skutečnost, na kterou by někdy křesťané chtěli zapomenout. Všichni Kristovi apoštolové byli židé. Dílo je také vyjádřením mého názoru na téma současné polemiky kolem antisemitismu v Polsku*."[82]

Charakteristické je také to, co Dyskurová říká o fotografii. Považuje ji za neobvykle užitečnou a využívá ji jako stylisticky a formálně čistý výrazový prostředek: „*Často jsem si kladla otázku, proč se vlastně zabývám fotografií. Co se například tohoto projektu týče, nemohla bych dosáhnout lepšího efektu, žádným jiným způsobem dosáhnout takové průsvitnosti postavy. Proto používám fotografii – stala se pro mě nejvhodnějším médiem pro vyjádření konkrétní myšlenky, konkrétní koncepce, bez všech těch akademických podtextů týkajících se způsobů a stylů. Mám dojem, že ‚co' je pro mě důležitější než ‚jak'.*"[83]

82 Ibidem.

83 Ibidem.

3.5. Vyrovnání se s dějinami a médii v dílech Zbigniewa Libery

Jedním z nepochybně nejznámějších a ve světě nejvíce oceňovaných polských kritických umělců je Zbigniew Libera (1958). Proslavil se hlavně díky svému dílu *Lego* z roku 1996. Dílo se skládalo ze souprav těchto slavných kostiček, ze kterých bylo možné postavit koncentrační tábor a z fotografií zachycujících různé scény z tohoto tábora. V Liberově tvorbě hraje podstatnou roli právě fotografie. Objevuje se v mnoha projektech jako výchozí bod k diskusi na společenská témata nebo jako finální dílo. Liberova díla, jež způsobila největší rozruch, jsou právě fotografické projekty nebo projekty nějak související s fotografií.

Dílo *Pozytywy* (Pozitivy, 2000) je cyklem inscenovaných fotografií představujících pozitivní verze slavných novinových nebo historických snímků. Libera na svých snímcích „odstranil" původní scény a postavy a nahradil je vlastními. Například na upraveném snímku Dmitrije Baltermance vidíme unavené běžce místo mrtvých sovětských vojáků – *Porażka w przełaju* (Poražení v běhu), na dalších dílech navazujících na slavné snímky vidíme vojáky zapalující cigaretu napůl ležícímu muži – namísto mrtvému tělu Che Guevary, cyklisty místo nacistických vojáků lámajících hraniční závoru v díle *Cykliści* (Cyklisté) nebo usmívající se osoby v pyžamech místo osvobozených osvětimských vězňů ve vězeňských pruhovaných oděvech – *Mieszkańcy* (Obyvatelé). Při prvním setkání s těmito díly se tímto formálním trikem divák nechává na zlomek vteřiny oklamat. V Liberových snímcích nalézáme předlohy známé z reprodukcí v novinách, albech a učebnicích. Teprve až po chvíli si uvědomíme, že tady není něco v pořádku. Pomocí tohoto jednoduchého testu pozornosti dokazuje Libera mechaničnost pohledu, rozpoznávající to, co ve skutečnosti nebylo vůbec vyobrazeno. Autor však nezůstává pouze u zkoumání tohoto povrchního mechanismu. Zabývá se spíše složitějším procesem – procesem přisvojování traumat.







Zbigniew Libera - *Pozitivy* (2000)

V Liberovi některé snímky, na které navazuje, evidentně vyvolaly pohnutí. O Baltermancově snímku přímo říká, že je „*děsivý*". A jak sám zdůrazňuje „*„nikdo není schopen tyto snímky strávit. Nedá se s nimi žít.*"[84] I když se s nimi nedá žít, je třeba si je nějak osvojit a upravit – tak jako v temné komoře. Negativ je přece „médiem", které je nutné napřed vyvolat. Libera tvrdí, že se tento proces odehrává v lidské paměti: „*Vždycky vidíme jen naše vzpomínky na danou věc, a ne věc samotnou. To je jako velmi dlouhá, nekonečná cesta do hloubi paměti. Mým záměrem bylo zachytit a využít tento proces vidění a připomínání si, ten fenomén paměťových vidin. Právě takovým způsobem vnímáme ty nevinné snímky, prostřednictvím paměťových vidin jejich děsivých pravzorů.*"[85] Łukasz Ronduda však tvrdí: „*Výsledky působení traumatu nemohou být plně zobecňovány (reprezentovány).*"[86] Libera si s tím snaží poradit a vytváří celkové otočení záporného (i negativního) pravzoru, aby tak divákem zatřásl. Paradoxně teprve okamžik vzpamatování se, vyvolaný absurditou Liberovy inscenace, nutí diváka k reflexi, navrácení paměti a uvědomění si hrůzy prvotní scény.

Cyklus *Negatywy* (Negativy) je reflexí síly působení dokumentární fotografie. Můžeme dojít k závěru, že ji Libera diskredituje jako neschopnou přenášet lidské zkušenosti. Jen málo odlišná reflexe doprovází dílo nazvané *Sen Busha* (Bushův sen), které je také možno zařadit k souboru *Pozytywy*. Na obálce týdeníku *Przekrój* z 13. dubna 2003 – během trvajících bojů v Iráku – se objevila Liberova fotografie, jež zachycovala inscenovanou situaci z války: irácká žena s dojetím objímá amerického vojáka.

84 Libera, Zbigniew: *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982–2008*, Dorota Monkiewicz (ed.), Zachęta Narodní galerie umění. Varšava 2009, s. 160.

85 Ibidem.

86 Sienkiewicz, Karol: *Zbigniew Libera*. Dostupný online [cit. 7. 4. 2014]: http://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-libera.



Zbigniew Libera - *Bushův sen* (2003)

Touto aktivitou předvádí Libera sílu novinářské a dokumentární fotografie jako nástroje ovlivňujícího veřejné mínění. Tento výrazový prostředek stále může být obrovskou zbraní psychologické války – jak se v dnešní době eufemisticky říká „válečné propagandě".. Skutečná pravda však obvykle nám obyčejným mediálním příjemcům uniká. Vnímáme to, co vidíme na novinových snímcích nebo v televizi jako něco běžného – jako odhalenou pravdu. Nezpochybňujeme tuto pravdu, nepodrobujeme ji kritice. Je to stejné jako v anglické frázi: *what you see is what you get* – věříš tomu, co vidíš. Liberův snímek má být okamžikem procitnutí. Mediální manipulace je v něm záměrně posunuta až na hranici absurdity, aby se tak narušil mechanismus kritického zhodnocení představené scény, vyobrazené prostřednictvím skutečných obrazů.

Libera analyzoval myšlenku ovlivnění tiskem již ve svém dřívějším díle *Mistrzowie* (Mistři, 2002). Skládá se z Liberou vytvořených portrétů, novinových článků a rozhovorů s tvůrci, které Libera považuje za autority. Můžeme mezi nimi najít Andrzeje Partuma, Jana Świdzińského, Leszka Przyjemského, Anastazyho Wiśniewského a Zofii Kulikovou. Dílo vzniklo jako reakce na zákaz, kterým kurátor polského pavilonu odmítl prezentovat na bienále umění v Benátkách soubor *Lego*. Libera svou účast na bienále odmítl úplně. Vinu za tento zákaz Libera přisuzuje médiím a kritikům, kteří okolo jeho tvorby rozpoutali bouři. Cyklus *Mistrzowie* pak představuje symbolickou odvetu za

tento akt. Tak jako média a kritici brutálně vkročili do jeho světa – světa umění, tak i on bez rozpaků vkročil do světa médií a kritiky. Libera použil stejný grafický styl a písmo, jaký používá deník *Gazeta Wyborcza,* ale použil vlastní snímky mistrů a kritické články. V jednom rozhovoru pak říká: „*Pokud bychom se chtěli pokusit změřit hodnotu umělce, pak bychom se jistě všichni shodli na tom, abychom ji měřili vlivem, jaký měl na umění po sobě. Umělci, které tady zmiňuji, tvořili v 70. letech a zásadním způsobem ovlivnili to, co je tady teď. Opírá se o ně mnoho zásadních jevu současného umění. Nejde o to, abychom je seřadili podle váhy, ale o to, abychom jim projevili zaslouženou úctu nebo zmínili jejich existenci. Nějakým podivným způsobem byli vymazáni z dějin. Nejsou zastoupeni v muzejních sbírkách, v katalozích, v knihách věnovaných umění, nikde se o nich nepíše*."[87]

Cyklus nazvaný *Co robi łączniczka?* (Co dělá spojka?, 2005) je svým způsobem navázáním na soubor *Pozytywy*. Dílo má formu knihy, obsahuje fotokoláže vytvořené na motivy snímků z Varšavského povstání a krátkých textů na téma, „co dělá spojka, když chlapci dělají zrovna něco jiného", od Dariusze Fokse (Foks je spoluautorem publikace).



Zbigniew Libera - *Co dělá spojka?* (2005)

87 Ludwisiak, Małgorzata. *Zbigniew Libera, Mistrzowie i Pozytywy*. Rozhovor s autorem dostupný online [cit. 7. 4. 2014]: http://www.arteon.pl/patronaty.php?id_art=36.

Prohlížením knihy si divák již na první pohled uvědomí, podobně jako v souboru *Pozytywy*, že má co do činění s archivními, autentickými snímky. Za okamžik se však zorientuje, zjistí, že je tomu jinak. Místo dívek z oněch let umístil Libera do válečných záběrů ikony popkultury 60. let, jako například Anitu Ekbergovou, Ginu Lollobrigidu, Sophii Lorenovou nebo Monicu Vittiovou. Do některých záběrů vlepil i rekvizity z filmů o povstání, například odvrácený kříž z filmu *Popel a démant* Andrzeje Wajdy. Tímto projektem Libera přepisuje dějiny Varšavského povstání z roku 1944, jedné z nejvíce traumatizujících událostí v dějinách Polska. Libera však nemá ambice historika v pravém slova smyslu. Nezajímá se o historické zúčtování. Zkoumá spíše „*způsob existence zpětné paměti o těchto tamtěch událostech, a především proces zvláštního druhu fabulace, proměny minulého světa na rozmnožené obrazy, zkonvenčnělé podoby a mimovolně přijímané stereotypy*“[88].

Během několika let od konce války se na sebe začaly vrstvit různé způsoby nahlížení na Varšavské povstání. Tyto vrstvy prosvítají jedna přes druhou nebo se plně zastiňují. Každá další generace už tuto událost vidí svým způsobem, takže se její charakter postupně stále více ztrácí. Klíčovou roli ve vymazávání traumatu samozřejmě sehrávají média, zvláště film. Právě on nejvýrazněji ovlivňuje masovou představivost, což zřetelně ukázal například Uklański ve svém cyklu *Nacisti*. Liberova vzpomínka na povstání se zformovala v době, kdy byl ještě chlapcem a na obrazovce kralovala Sofie Lorenová. Proto se v jeho díle Varšavské povstání objevuje její tvář. Jak poznamenala Aneta Wójciková, „*to nebyl Libera, kdo vpustil pin-up girls do ruin města – udělala to populární kultura*“[89].

Je potřeba se na dílo *Co robi łączniczka* podívat z nejnovější perspektivy. Klíčovou roli ve formování „podoby“ povstání má nyní Muzeum Varšavského povstání, které

88 Jarniewicz, Jerzy: *Darek Foks, Zbigniew Libera. Co robi łączniczka?* Dostupný online [cit. 9. 4. 2014]: http://culture.pl/pl/dzielo/darek-foks-zbigniew-libera-co-robi-laczniczka.

89 Wójcik, Aneta: *PO CO NAM ARTYSTA. Zbigniew Libera – wybrane prace z lat 1982–2008 jako ilustracja krytycznego zaangażowania sztuki*. Bakalářská práce, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2012, s. 70.

prosazuje romantickou verzi události. Libera se nakonec vůči aktivitám této instituce vyjadřuje kriticky. Právě díky iniciativě tohoto muzeum dnes povstalci válčí na stránkách komiksu – muzeum organizuje pravidelné soutěže o nejlepší komiks na téma povstání. V metropoli vznikají nesčetné projevy mural artu s povstaleckou tematikou a Wojciech Bagiński natočil film HARDKOR 44, ve kterém jdou povstalci čelem proti nacistickým robotům. Týdeník *Wprost* dokonce přejmenoval *Powstanie* (povstání) na *Popwstanie* (popvstání). Právě takto se ve skupinové paměti objevuje nová ikonografická vrstva a spojka má dnes tvář Magdaleny Cielecké, jedné z předních polských hereček mladé generace.

Cykly *Pozytywy* a *Co robi łączniczka?* lze zařadit k populárnímu směru v současném polském umění, který je označován jako „dehistorizace"[90]. Spočívá v opětovném zpracování historických událostí s cílem dát jim nový význam, zvláště v kontextu současnosti. Podle Adama Mazura začíná tento jev v umění nabírat na síle.[91] Poláci jsou známí svojí zamilovaností k dějinám, zvláště těm tragickým. V Polsku stále znovu ožívají historické spory a padají další tabu. Pokud dějiny vzbuzují ve společnosti takto živou diskusi, není se pak čemu divit, že si v ní i umělci berou své slovo. K hlavním představitelům tohoto směru patří již zmiňovaní umělci Anna Baumgartová, Robert Kuśmirowski, Adam Adach, ale i Artur Żmijewski, Grzegorz Szczwietnia, Mirosław Bałka nebo Rafał Jakubowicz.

Rafał Jakubowicz (1974) se ve své práci *Arbeitsdisziplin* (2002) věnuje – tak jako Libera se svým Legem – tématice koncentračních táborů. Toto intermediální dílo se skládá ze série mnohokrát reprodukovaných pohlednic se stejným záběrem továrny Volkswagen u Poznaně, panoramatického lightboxu s tímto snímkem továrny a videosnímku, na kterém je vidět strážný procházející se podél plotu továrny. Jakubowicz, na rozdíl od Libery, nefotografuje přímo tábor, ale spíše jím provokuje

90 Mazur, Adam: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Warszawa 2010, str. 11.

91 Ibidem.

k historickým spojením. Dokonce i u někoho, kdo nezná historii firmy Volkswagen, vyvolává Jakubowiczova fotografie spojení s koncentračním táborem. Svůj význam v tomto procesu má i nápis „Arbeitsdisziplin" umístěný na snímku. Jakubowicz tímto projektem nabíjí těžký kalibr proti kapitalismu, který v prvních letech nového tisíciletí v Polsku vybudovaly západní koncerny. V souvislosti s firmou Volkswagen, která byla jedním ze základních opěrných pilířů průmyslu III. říše, naráží na vykořisťování levné pracovní síly korporacemi. Následkem protestů firmy bylo dílo cenzurováno a expozice v poznaňské galerii Arsenal byla zakázána. Jak poznamenal Adam Mazur, je několikanásobná reprodukce stejného záběru na dalších výstavách pro Jakubowicze z jedné strany *„pokusem o přepracování osobní újmy"* a z druhé strany pak *„formou amplifikace sdělení prostřednictvím přirozeně snadno rozmnožitelnou fotografií"*[92].



Rafał Jakubowicz - *Arbeitsdisziplin* (2002)

92 Mazur, Adam: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Warszawa 2010, s. 472.

3.6. Krása fotografií v dílech Piotra Uklańského

I když není Piotr Uklański (1968) zařazován mezi kritické umělce, jeho jméno se často objevuje v souvislosti s kritickým uměním, a to díky několika vybraným dílům a zvláště jeho nejznámějšímu souboru *Naziści* (Nacisti). Uklański je umělcem nesmírně všestranným. Věnuje se mnoha technikám: fotografii, sochařství, malířství, filmu, instalacím nebo performancím. Jedním z klíčů k pochopení Uklańského tvorby je slovo „krása", neboli něco, co se v současném umění jeví jako něco nechutného, odsouzeného k zatracení.[93] A opravdu, v době, kdy v umění dominuje neestetičnost, je provozování krásného umění v pravém slova smyslu již minulostí a slovo „krásný" v přenesení na umělecké dílo častokrát chápáno v lepším případě jako narážka. Uklański se tím, jak se zdá, nijak nevzrušuje a s úspěchem se věnuje něčemu, co by mohlo být označeno za „estetický konceptualismus".

Zalíbení v kráse Uklańského naprosto odlišuje od tvůrců kritického umění. I když se jeho kolegové zaměřovali – zvláště v 90. letech – na nepříjemné věci, které se společnost snažila ze své paměti vytěsnit, Uklański nám připomíná příjemné věci, které se snažíme odstranit z pole naší zkušenosti.[94] Uklański odhaluje krásu tam, kde ve světle historických zkušeností lidstva a společenských norem není na místě, vytváří disonanci a vyvolává diskomfort.

Slávu Uklańskému přinesla práce *Naziści* (Nacisti), vystavená v roce 2000 ve varšavské galerii Zachęta. Jde zároveň o jedno z nejdražších děl žijícího polského umělce. V roce 2006 bylo na londýnské aukci toto dílo prodáno za rekordní sumu 568 tis. GBP a stalo se tak nejdražším dílem současného polského umělce prodaným na světových aukcích. Později pak byla prodána dál za více než 1 mil. GBP.

---

93 Szewczyk, Monika: *Piotr Uklański*. In *Polish! Contemporary Art from Poland*, Żak Branicka Foundation (ed.), Hatje Cantz, Berlin 2011, s. 264.

94 Ronduda, Łukasz: *Piotr Uklański*. In *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 264.



Piotr Uklański - *Nacisti* (1999)

V monumentálním díle autor sestavil sto šedesát čtyři barevných a černobílých filmových fotografií s polskými i zahraničními herci hrajícími německé nacisty. Neomezil ze přitom pouze na věrné reprodukce originálních fotografií nebo záběry z filmů. Ve snaze o co nejlepší estetický dojem z díla a zvýšení jeho dojmu jako celku některé snímky upravil, některé koloroval, některým zvýšil saturaci barev nebo kontrast apod. Snímky zachycují přitažlivé muže v nacistických uniformách, známé a atraktivní hrdiny: Marlona Branda, Stanisława Mikulského, Jeana-Paula Belmonda, Clinta Eastwooda a další. Někteří z nich se usmívají, někteří jsou vážní a jiní strozí. Všichni však jsou svým způsobem „krásní" nebo přinejmenším výrazní a charakterní.

Prostřednictvím díla *Naziści* Uklański ukazuje, jakým způsobem masová kultura deformuje historický odkaz a zatraktivňuje podobu zločince tím, že mu předává charakter filmového hrdiny. Jak píše Ewa Gorządek, Uklański zde provádí „*ironickou, kritickou hru se svůdnou nádherou stereotypů populární kultury a vizuálními klišé*"[95]. Sám autor svoje dílo komentuje takto: „*Portrét nacisty je v masové kultuře nejlepším příkladem*

95 Gorządek, Ewa: *Piotr Uklański*. Dostupný online [cit. 25. 3. 2014]: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_uklanski_piotr.

převrácení pravdy o dějinách a o lidech. Je to pro mě o to důležitější, že jde o hlavní zdroj informací o tehdejší době a pro některé i zdroj jediný."[96] Důsledkem této manipulace pak ve společném povědomí masového diváka nezůstává samotný nacista a zlo, které představuje, ale jeho kulturní ztvárnění. Zásadním aspektem této manipulace je krása filmové postavy nacisty, který nosí nejvíce sexy uniformu v dějinách vojenství. Právě tato krása nás nutí obdivovat, nebo se dokonce identifikovat s filmovou podobou esesáka, přestože se za ním symbolicky skrývá veškeré zlo na světě.

Výstava *Naziści* skončila skandálem. Jeden z nejznámějších polských herců Daniel Olbrychski na protest proti umístění svého portrétu v takovém kontextu navštívil výstavu a před kamerami rozřezal šavlí část díla.[97] Zasloužilý představitel polské kultury s největší pravděpodobností dílo nepochopil a usoudil, že jde o propagaci zla a zločinného systému. Uklańského tento incident nechal klidným, spíše uznal, že dílo přineslo kýžený efekt. Došlo totiž k zastření hranice mezi skutečností a uměním. Umělec se k činu Olbrychského vyjádřil takto: „*Herec byl dokonalým divákem, ztratil schopnost rozlišovat mezi fikcí a životem. Vnímal obraz doslovně. Možná je skutečným tématem díla Naziści pomíjivost? Brzy budeme znát válku pouze z filmů, ve kterých budou nacisty hrát krásní blondýni*."[98]

Po Olbrychského „výstupu" v roce 2000 byla expozice uzavřena a ministr kultury nepovolil její další otevření. Díky skandálu se však dílo stalo mediálně známé i mimo Polsko a v roce 2002 bylo prezentováno mezi několika desítkami děl světových umělců na velkolepé výstavě „Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art" v Židovském muzeum v New Yorku. Galerie Zachęta toto dílo opět vystavila v roce 2012. Nevyvolalo již žádné

96 Ibidem.

97 Wojtowicz, Grzegorz: *Kmicic walczy z nazizmem*. Dostupný online [cit. 25. 3. 2014]: http://stopklatka.pl/-/6726388,kmicic-walczy-z-nazizmem.

98 Pacewicz, Piotr: *Gigantyczny orzeł przysłania nazistów…* Rozhovor s autorem dostupný online [cit. 25. 3. 2014]: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,13407179,Gigantyczny_orzel_przyslania_nazistow____Polska_%C3%BCber.html?as=4.

větší kontroverze. Je vidět, že se po roce 2000 vnímání umění polským veřejným publikem diametrálně změnilo. Skandální výstavy nebo činnost již nebudí takové emoce a v takovém rozsahu, jak tomu bylo několik let zpátky. Jak podotýká Zdzisław Pietrasik, kontroverze mají obvykle ojedinělý lokální charakter a za eventuálním protestem stojí nejčastěji malé skupiny.[99]

Zcela odlišné reakce než *Naziści* vyvolalo jiné Uklańského dílo. Na bienále umění v São Paulu v roce 2004 představil obrovskou fotografii o rozměrech 4×5 m s vyobrazením Jana Pavla II., která byla vytvořena z lidských těl vyfotografovaných z ptačí perspektivy. Pro vytvoření tohoto snímku pózovalo několik tisíc brazilských vojáků seřazených na scéně s obrysem ve tvaru papežovy hlavy. Autor je požádal, aby si svlékli trička – tak vzniklo papežovo „lehké opálení". Brazilci toto dílo nazvali „Papa mulato".

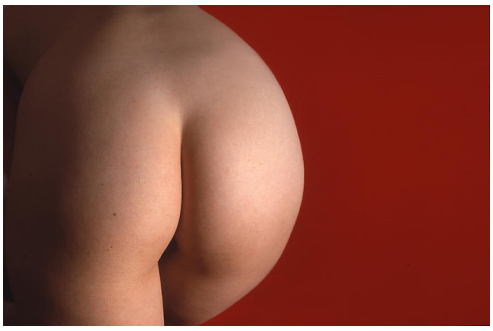


Piotr Uklański - *„Papa mulato"* (2004) a *Solidarita* (2007)

99 Noch, Jakub: *Piotr Uklański znowu zaszokuje Nazistami w Zachęcie?* Dostupný online [cit. 26. 03. 2014]: http://natemat.pl/42609,piotr-uklanski-znowu-zaszokuje-nazistami-w-zachecie-podejscie-polakow-do-sztuki-sie-zmienilo.

Uklański své dílo komentuje: *„Papežův portrét jsem vytvořil s pomocí armády, zúčastnili se představitelé mnoha ras. (…) Pro mě má toto dílo mírové poslání.“*[100] I tentokrát, podobně jako v případě projektu *Naziści*, se Uklańskému podařilo, i když ne záměrně, vyvolat vroucí přijetí a emoce. V době, kdy se v centru Varšavy objevil billboard se snímkem z tohoto projektu, papež právě zemřel. Obyvatelé Varšavy billboard přímo adoptovali jako výjimečný druh pouličního smutečního oltáře. Někteří dokonce poklekli, aby mohli velkému Polákovi vzdát hold. Umělecké dílo začalo žít vlastním životem, přivlastnila si ho ulice.

Stejnou koncepci Uklański zopakoval v roce 2007 v gdaňské loděnici, přičemž sestavil z polských vojáků logo hnutí Solidarita. Autor přiznává, že nešlo o jeho osobní projev uznání Solidaritě, ale spíše o pokus o prověření, co se ještě za tímto znakem skrývá. Uklański míní, že myšlenka Solidarity již podlehla naprosté degradaci, přesně jak nakonec symbolizuje i výsledný snímek, na kterém se nápis „rozplývá“ na všechny strany, stejně jako se rozplynuly ideje a cesty někdejších aktivistů hnutí.



Piotr Uklański - *GingerAss* (2003)

Dílo *GingerAss* (2003) vypadá jako esence krásy v její nejčistší podobě. V roce 2002 Uklański vyfotografoval zadek své partnerky, známé kritičky a kurátorky Alison M. Gingeras – název díla je pak slovní hříčkou odvolávající se na její příjmení. Uklański následně zaplatil tři stránky v zářijovém čísle časopisu Artforum z roku 2003 a umísil na nich tuto fotografii s titulem *Totally my Ass. Piotr Uklański's Untitled (GingerAss) I*, autorkou textů je přímo Alison M. Gingeras.

100 Pacewicz, Piotr. *op. cit*.

Tento umělecký počin můžeme přijmout jako obyčejnou hru, žert – a v jistém smyslu je to tak správně. Text si udržuje vtipnou formu, je v něm i notná dávka sebeironie a utahování si ze světa umělců a kritiků. V tomto projektu se však můžeme dopátrat i několika otázek týkajících se vztahu mezi umělcem a jeho modelem, mezi umělcem a kurátorem: Kdo je vlastníkem krásného zadku – autor snímku, nebo modelka? Stáváme se fotografováním nahé modelky jako autoři i jejími majiteli? Může si autor uzurpovat právo na její vděk? V jednom z rozhovorů Uklański tyto pochybnosti vyvrací a popírá, že by tímto snímkem vykonal symbolický akt dominance a zpředmětnění osoby. Vysvětluje, že právě Gingeras *„interpretovala nápad a přijala dominující roli"*[101]. Jí – jako kurátorce a majitelce zadku – patří konečná interpretace výmluvnosti díla: *„Z prohnutí mých zad je vidět, že jsem lehce nakloněná a vystavuji svůj zadek objektivu. Jako bych prosila o pořádné plácnutí nebo o něco úplně jiného. Kurátor umění by před umělcem takové pózy rozhodně dělat neměl."*[102] Tečkou za vším je závěrečné prohlášení autorky článku: *„This is totally my ass – striving to be beautiful (Je to jen můj zadek, který chce jen ukázat, že je krásný)"*.[103]

Téma krásy dominuje také v cyklu *The Joy of Photography*, na kterém Uklański pracuje od roku 1996. Název pochází z populární fotografické příručky firmy Kodak, která poprvé vyšla v roce 1979. Od té doby měla příručka mnoho reedic a Kodak na její obálce hrdě informuje, že ji využilo již přes milion lidí. Proč se uvědomělý současný umělec zajímá o publikaci, která je jen „kuchařkou" pro amatérské fotografy a která učí pouze to, jak vytvořit snímek podle hotového, nepříliš originálního návodu? Rádci tohoto typu jsou přece popřením individuality, učí jen napodobovat, kopírovat a krátce řečeno – vyrábět kýče. Přestože podle autorů učebnice „rozvíjí individuální styl fotografa" a „naučí vidět", je ve skutečnosti publikací reklamní, *„projevem úcty individuálnímu konformismu"* a *„americké konzumnosti"*[104].

101 Ibidem.

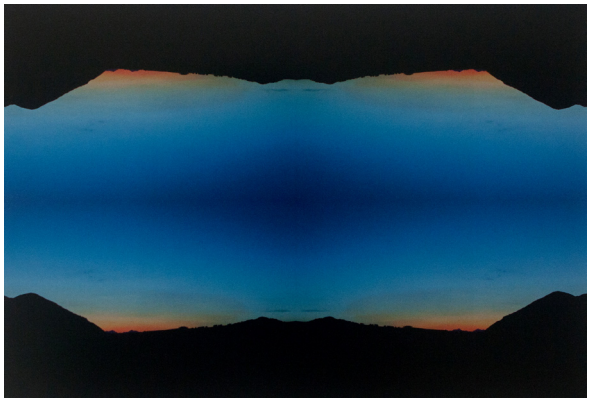
102 Ibidem.

103 Ibidem.

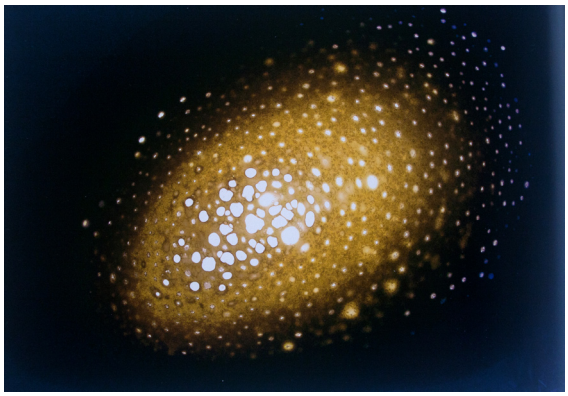
104 Batchen, Geoffrey: *Serious Amateur*. In *The Joy of Photography. Piotr Uklański*. Hatje Kantz, Ostfildern, Německo 2007, s. 35.

Uklański však netrpí tímto typem nerozhodnosti. Soustřeďuje se spíše na aspekt zdůrazněný v názvu kodakovské publikace – na radosti z fotografování. To je zajisté také důvodem, proč již více než deset let svědomitě a bez skrupulí vytváří fotografie přesně podle pokynů tohoto rádce. Pečlivost, kterou přitom projevuje, si zaslouží největší obdiv. Fotografie jsou velice kvalitní a „pokyny" z knihy jsou splněny s naprostou přesností. Například snímek vodopádu s rozpitým mléčně bílým proudem vody je vytvořen přesně ze stejného místa, jako v knize Kodaku, zcela jistě i na stejném nízkocitlivém materiálu a při stejném nastavení závěrky. Také západ slunce – jeden z nejoblíbenějších Uklańského motivů – se až přízračně podobá obrázku z knihy. Uklański postupuje přesně tak, jak mu radí kniha, dokonce i když nereprodukuje stejný záběr. Snímek *Untitled* (*Stockholm*) je vzorovým příkladem použití multiplikačního filtru, tak jak jeho použití doporučují v kapitole věnované právě filtrům.

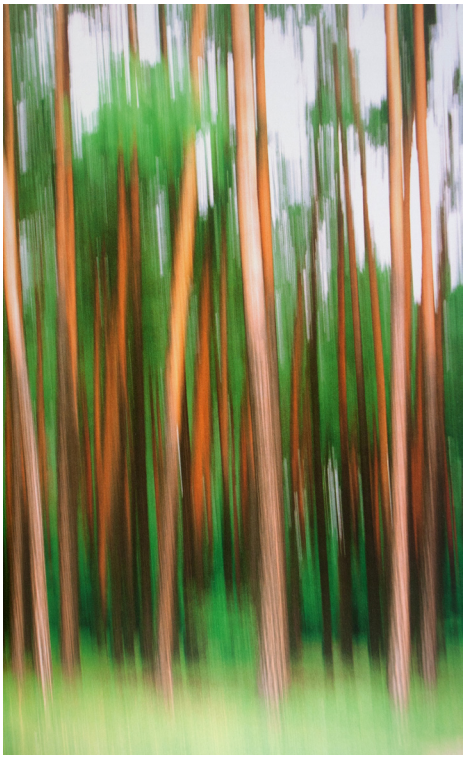
Přece jen však existuje něco, co Uklańského amatérismus od kodakovské učebnice odlišuje. Uklański totiž není návodům z knihy věrný stoprocentně. Záměrně se vyhýbá černobílé fotografii a rodinným snímkům. Na jeho snímcích také nenajdeme žádné lidi, což způsobuje, že celý cyklus získává abstraktní a díky tomu i modernější charakter. Dokonalá kvalita snímků je také velmi důležitá. Dojem z celého cyklu umocňují také Uklańského dodatečné kompoziční a expoziční zásahy. Autor obrací některé vodorovné záběry o 90 stupňů a spojuje je do párů nebo komponuje obrovská panoramata z několika vertikálně odvrácených záběrů. Zbavuje tím snímky jejich prvotní okázalé výmluvnosti a dodává jim více současný a abstraktní charakter. Některá díla svou náladou přímo lákavě připomínají díla abstraktních malířů, například Marka Rothka.











Piotr Uklański - *The Joy of Photography* (od 1996)

Uklańského cyklus můžeme také vnímat jako hold složený legendární americké firmě Kodak. Přece právě Eastman Kodak stál za revolucí ve fotografii 19. století, když „obyčejnému člověku" dal v obsluze jednoduchý přístroj s reklamním heslem: *You push the button and we do the rest* (Ty mačkáš knoflík, my uděláme zbytek). Právě Kodak více než 120 let dával profesionálům i amatérům po celém světě radost z fotografování a nabízel nové i osvědčené produkty. V roce 1935 vynalezená technologie Kodakchrome byla nepřetržitě používaná až do roku 2009 a domácí archivy po celém světě jsou plné diapozitivů a okamžitých fotografií této značky. Uklańského projekt vznikl ve stejné době, kdy tento koncern zanikl. Když Uklański začal na souboru pracovat, ještě nic nenaznačovalo blízký úpadek tohoto giganta – obzvláště ne tak spektakulárního. Přitom Kodak svoji pozici neustále ztrácel a propadal se do stále větších finančních problémů. Tento proces kulminoval vyhlášením úpadku v roce 2012. Byl snad projekt *The Joy of Photography* nejen projevem úcty, ale zároveň také svébytným epitafem?

Tak jako je projekt *The Joy of Photography* projevem Uklańského tvůrčí volnosti a radosti z ní, tak i jeho další projekt, *Polska Neoawantgarda*, může být vnímán jako překročení hranice umělecké svobody. Na podzim roku 2012 uspořádal Uklański v londýnské Carlson Gallery výstavu nazvanou *Polska Neoawantgarda*. Prezentoval na ní jak vlastní díla, tak i mezi jinými fotografická díla umělců polské neoavantgardy ze 70. let 20. století. Kontroverzní reakce vzbudil fakt, že Uklański se pod díla umělců, jako jsou Krzysztof Zarębski, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Natalia LL, Ewa Partum, Wiktor Gutt, Grzegorz Kowalski, Zbigniew Warpechowski, Marek Konieczny, Jan St. Wojciechowski, podepsal svým jménem a jména skutečných autorů umístil vedle do závorky. Zajímavé také je, odkud Uklański získal tak kvalitní obrazové soubory, z nichž vytvořil obrovské výstavní reprodukce. Předpokládá se, že od Łukasze Rondudy, který společně s Uklańským o čtyři roky dříve vydal knihu s názvem *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Tento fakt může být o to více pobuřující, že výstava měla komerční charakter a většina děl byla prodána za nemalé částky. Výstava vzbudila v polském

světě kultury všeobecnou vlnu protestů, především mezi původními autory. Uklański byl obviňován z přivlastnění si, plagiátorství, a dokonce z krádeže (Kozyra na internetu dokonce publikovala článek s titulem „Wolność sztuki czy wolność złodzieja?" (Svoboda umění, nebo svoboda zloděje)[105].

Někteří, jako například Wiktor Gutt a Grzegorz Kowalski, nařkli Uklańského i z překroucení původního smyslu děl. Uklański na tato obvinění reaguje takto: „*To, co jsem udělal, je přirozenou konsekvencí mé předešlé tvorby, vyvrcholením projektu, jehož první částí byla kniha* Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Jde o poctu těmto umělcům, kterých si velmi vážím a jejichž tvorba pro mě hodně znamenala. Jsou to skvělí umělci, ale jejich tvorba se neprosadila, moje dílo je také o tom, že samotná dokonalost nestačí a zmínky v dějinách umění na jejich prosazení nepostačuje. Téma souvisí také s mou závislostí na nich. Pokud umělci, jejichž díla jsem použil, mi vytýkají, že jsem zničil jejich původní smysl, pak nechápou to, čím je appropriation art, který spočívá právě v tom, že nové dílo mění smysl starého. V umění nejde o nic nového, takový postoj je známý již od Picassa přes Rauschenbergera až k Richardu Princemu.*"[106]

Pokud bychom uznali Uklańského fascinaci díly mistrů neoavantgardy jako osob, které – jak sám Uklański přiznává – měly obrovský vliv na jeho umělecký rozvoj a formovaly jeho osobnost[107], musíme přiznat, že si tento umělec vybral dost zvláštní způsob, jak jim vzdát hold. Bezesporu tady došlo k přivlastnění si cizích děl bez svolení jejich autorů. V tomto případě pak můžeme anglické slovo appropriation číst v kontextu *appropriation art* jako uměleckého směru, ale stejně tak v jeho v doslovném a právním smyslu – jako obyčejné „přivlastňování si". Uklański nebezpečně posouvá hranici toho,

---

105 Kozyra, Katarzyna: *Wolność Sztuki czy wolność złodzieja?* Dostupný online [cit. 28. 3. 2014]: http://katarzynakozyra.natemat.pl/38005,wolnosc-sztuki-czy-wolnosc-zlodzieja.

106 Jarecka, Dorota: *Sztuka kopiowania*. Dostupný online [29. 3. 2014]: http://archiwum.polityka.pl/art/sztuka-kopiowania,437231.html.

107 Uklański, Piotr: *Wstęp*. In *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Ronduda Łukasz (ed.), CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2009.

co je v umění ještě dovoleno. Otázka týkající se této hranice se přece v dnešní době stává zásadní. Současná kultura je totiž plná výpůjček, citátů, odkazů, remaků, adaptací apod. Také je mnohem snazší cizí dílo zreprodukovat. Není snadné se také ubránit dojmu, že Uklański poněkud zneužívá svoji pozici uznávaného a bohatého umělce. Kromě projevu pobouření se nikdo z poškozených umělců neodhodlal Uklańského žalovat. Z jedné strany, jak uvažuje Ewa Partum a Zofia Zulig, to může být důsledkem generačního rozdílu.[108] Představitelé starší generace totiž mají k umění méně komerční přístup. Jejich umělecká citlivost a životní postoj se formovaly za jiných podmínek – v reáliích lidového Polska, a jednoduše nejsou ochotni bojovat za svou věc soudní cestou. Na druhou stranu pak ukřivdění umělci jistě vědí, že by ve sporu s Uklańským měli malou šanci. Nebo na to prostě nemají? Ve prospěch Uklańského může hovořit vyvstávající pochybnost, jestli by díla těchto umělců měla vůbec šanci vzniknout v tak okázalé formě a na tak honosném místě, kdyby si je Uklański „nevypůjčil". Mezi kritiky a umělci došlo ke všeobecné shodě, že by představitelé polské neoavantgardy – snad s výjimkou Natalie LL – utrpěli porážku a skončili by na smetišti dějin umění. A to přesto, že jejich dílo znamenalo velký přínos v rozvoji polského umění.

Závěr

Ve svých úvahách o fotografii Susan Sontagová píše: „*Každá fotografie je mnohoznačná: pokud uvidíme něco podobné fotografii – nalezneme tím i potenciální předmět naší fascinace. Největší moudrost fotografického obrazu se skrývá ve zjištění: ‚… tohle je povrch. A teď si pomyslete, nebo zkuste raději vycítit to, co se pod ním skrývá a pokud takhle vypadá, pak jaká musí být asi skutečnost.' Fotografie, které nejsou samy o sobě schopny něco vysvětlit, představují nevyčerpatelný zdroj podnětů pro dedukci, spekulaci a fantazírování.*"[109] Potenciál, o kterém píše Sontagová a jež se skrývá ve fotografickém

108 Jarecka, Dorota. *op. cit.*

109 Sontag, Suzan: *O fotografii*. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009, citát z přebalu.

záznamu, je zásadní nejen v procesu bezprostředního vnímání jednotlivých snímků, ale je stejně důležitý i pro svět umělců, představuje hluboký pramen inspirace a nezvykle všestranný nástroj. Umělci se však na rozdíl od fotografického publika nezastavují ve fázi vizuální kontemplace obrazu, ale jdou dál. Transformují ve svých dílech fotografii tak tvůrčím, zásadním a vícerozměrným způsobem, že ta tímto získává novou uměleckou kvalitu. Na tomto poli mají, zdá se, všichni současní umělci ještě hodně co říci. Jsou schopní z fotografie získat maximální užitek a nacházejí pro ni všestranné využití, což se mi doufám povedlo v této práci dokázat.

V případě okolnosti vzniku takového díla vyvstává nevyhnutelná otázka, jestli je „*nová umělecká kvalita*", jíž polské umění dosáhlo po roce 2000, opravdu nová. Není snad jen opětovným využitím a rozmnožováním toho, co v umění již dříve dokázali polští a západní umělci? Není Sasnalovo malířství pouhým nápaditým „opičením" například tvorby Gerharda Richtera? Má koláž ještě vůbec nějaký smysl, nebo je pouze ohříváním staré, i když docela chutné „modernistické kotlety"? Jaký smysl má ukazování pohlednic ze 70. a 80. let v galerii, když se na nás odevšad valí stovky snímků a máme jich až po krk? Odpovědí na tyto pochybnosti může částečně být popularita nového polského umění jak doma, tak i v zahraničí. V roce 2006 se Wilhelm Sasnal podle žebříčku měsíčníku „Flash Art" stává nejslibnějším umělcem světa. Kobas Laksa nedává porotě v Benátkách na výběr a Uklański prodává v Londýně *Nacisty* za 568 tis. GBP, čímž překonává rekord sumy zaplacené za současné polské umělecké dílo. Úspěchy nejnovějšího umění však nelze měřit pouze komerčními kritérii. Toto umění se prostě líbí. Potvrzením této jednoduché teze jsou zástupy návštěvníků domácích i zahraničních galerií.

Jak se zdá, má fotografie na úspěchu nejnovějšího polského umění zásadní podíl. Díky své všudypřítomnosti a lehkosti, s jakou vzniká, nejen že ovládla masovou představivost, ale i způsob, jakým mnoho autorů vidí svět. Je prostým a pohodlným nástrojem, skoro jako štětec, barva nebo projektor. Slouží také prohloubeným reflexím

na téma skutečnost a také na téma významu samotné fotografie v současném světě. Ve fotografii se naplnila idea, která stála za vznikem jazyka esperanto – toto médium se stalo všeobecně srozumitelným jazykem, společným kódem pro všechny zúčastněné. Díky této univerzálnosti a jednoduchosti zahrnuje fotografie stále větší oblasti, zanechává svoji stopu na způsobu umělecké narace. Plní se snad předpověď Susan Sontag, že dnes *„všechno umění by chtělo být fotografií“*[110]?

110 Ibidem, s. 160.

Seznam použité literatury

Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.): *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008.

Cotton, Charlotte: *Fotografia jako sztuka współczesna*. Universitas, Kraków 2010.

Drągowska, Magdalena, Kuryłek, Dominik, Tatar, Ewa Małgorzata (ed.): *Krótka historia grupy ładnie.* Korporacja Ha!art, Krakov 2008.

Eichler, Dominic, Przywara, Andrzej, Heiser, Jorg: *Wilhelm Sasnal,* Phaidon Press Limited, London 2011.

Grosenick, Uta (ed.): *Art Now. Koln*: Taschen, 2008.

Katalog k výstavě *Aneta Grzeszykowska. Love Book*. Raster, Varšava 2011.

Katalog k výstavě *Lidia Krawczyk i Wojtek Kubiak. Becoming*. GSW Bunkier Sztuki i artyści, Krakov 2008.

Katalog k výstavě *Marcin Maciejowski. I Wanna Talk to You*. Galerie Meyer Kainer, Vídeň 2007.

Katalog k výstavě *Matecki*. Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra 2006.

Katalog k výstavě *Panorama. Sławomir Elsner*. Galerie Gebr. Lehmann, Berlín 2008.

Katalog k výstavě *Private Spring – Zbigniew Rogalski*, Bernd Milla (kurator). Kunstverein Gottingen, Gottingen 2005.

Katalog k výstavě *Rafał Bujnowski - Malowanie*. Smolak, Anna (ed.), Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Krakov 2005.

Katalog k výstavě *Tak jest – Marcin Maciejowski*. Popielska-Michalczyk, Joanna (ed.): Národní muzeum v Krakově, Krakov 2010.

Katalog k výstavě *The Joy of Photography. Piotr Uklański*. Hatje Kantz, Ostfildern 2007.

Katalog k výstavě *Wilhelm Sasnal – Lata walki*. Brewińska, Maria (ed.), Národní galerie umění Zachęta, Varšava 2007.

Mazur, Adam: *Decydujący moment*. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2011.

Mazur, Adam: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Nadace vizuálního umění a CSW

Zamek Ujazdowski ve Varšavě, Varšava 2010.

Mazur, Adam: *Kocham fotografię*. *Wybór tekstów 1999-2009*. Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Varšava 2012

Monkiewicz, Dorota (ed.): *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982–2008*. Zachęta Narodní galerie umění, Varšava 2009.

Ronduda, Łukasz (ed.): *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2009.

Rosenblum, Naomi.: *A World History of Photography*. New York, Abbeville Press Publishers, London 1997.

Sontag, Suzan: *O fotografii*. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009.

Von Brauchitsch, Boris.: *Mała historia fotografii*. Cyklady, Varšava 2004.

Wójcik, Aneta: *PO CO NAM ARTYSTA. Zbigniew Libera – wybrane prace z lat 1982–2008 jako* ilustracja krytycznego zaangażowania sztuki. Bakalářská práce, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2012.

Żak Branicka Foundation (ed.): *Polish! Contemporary Art from Poland*, Żak Branicka Foundation, Hatje Cantz, Berlín 2011.

Internetové odkazy:

http://www.peterstyle.eu

http://www.katarzynakozyra.pl

http://www.archiwum.polityka.pl

http://www.art.blox.pl

http://www.katarzynakozyra.natemat.pl

http://www.kbx.blog.pl

http://www.krakow.gazeta.pl/krakow

http://www.krawczykkubiak.blogspot.com

http://www.news.o.pl

http://www.news.o.pl

http://www.picasaweb.google.com

http://www.pl.wikipedia.org

http://www.warszawa.gazeta.pl

http://www.wiadomosci.onet.pl

http://www.arteon.pl

http://www.culture.pl

http://www.dziaczkowski.pl

http://www.fotopolis.pl

http://www.gilewicz.net

http://www.ha.art.pl

http://www.labiennale.art.pl

http://www.natemat.pl

http://www.obieg.pl

http://www.obliczakultury.pl

http://www.raster.art.pl

http://www.stopklatka.pl

http://www.swiatobrazu.pl

http://www.trwarszawa.pl

http://www.wysokieobcasy.pl

http://www.zpafiska.blogspot.com

http://www.answers.com

Jmenný rejstřík

Adach, Adam 28, **38-40**, 112
Araszkiewicz, Agata 38
Baltermanc, Dmitrij 106, 108
Bańda, Basia 28
Baumgart, Anna **50-54**
Belmondo, Jean-Paul 115
Beuys, Joseph 18
Bik, Katarzyna 26
Bogacka, Agata 28
Brando, Marlon 115
Breguła, Karolina 83
Brewińska, Maria 18
Broniewski, Władysław 22
Bujnowski, Rafał 13, **23-27**, 28, 29, 58, 103
Cichocka, Marta Elloy 103
Cichocki, Sebastian 75
Čičkan, Ilia 62
Citroen, Paul 69
Czubak, Bożena 102
Dali, Salvatore 30
Delaroche, Paul 8
Deskur, Marta **100-105**
Długosz, Mikołaj **73-74**
Domańska, Katarzyna 28
Drągowska, Magdalena 13
Dziaczkowski, Jan 57
Eastwood, Clint 115
Ekberg, Anita 111
Elliot, David 91
Elsner, Sławomir 28, **32-37**
Firek, Marek 13

Foks, Dariusz 110
Giger, HR 65
Gilewicz, Wojciech **41-44**
Gingeras, Alison M. 118,119
Gorczyca, Łukasz 22, 29, 31, 36
Gorządek, Ewa 64
Górna, Katarzyna 11, 83
Graf, Gregor 72
Grospierre, Mikołaj **66-70**
Grygielewicz, Małgorzata 103
Grzeszykowska, Aneta **74-81**
Guevara, Che 106
Gulis, Marcin 14
Gursky, Andreas 31, 32
Gutt, Wiktor 122
Hido, Todd 30
Hitler, Adolf 21
Jabłońska, Elżbieta 84, **89-90**
Jakubowicz, Rafał **112-113**
Jankowski, Michał 28
Kampuschova, Natascha 53
Klaman, Grzegorz 11
Klimt, Gustav 17
Kobas, Laksa **66-70**, 126
Konieczny, Marek 122
Kowalczyk, Izabela 50
Kowalska, Agnieszka 69, 70
Kowalska, Karolina **70-73**
Kowalski, Grzegorz 122
Kowalski, Tomek 28
Kozyra, Katarzyna 11, 82-84, **91-95**
Krajewski, Marek 90
Krassowski, Witold 74

Krawczyk, Lidia 28, **47-50**
Książek, Paweł 28
Kubiak, Wojtek 28, **47-50**
Kulik, Zofia 109
Kuśmirowski, Robert **50- 54**
Kwiek, Przemysław 122
Leszkowicz, Paweł 10,
Libera, Zbigniew 11, 52, 82, 8, **106-112**
Lolobrigida, Gina 132
Loren, Sophia 111
Maciejowski, Marcin 13, **13-18**, 21, 28, 29,38, 58, 103
Magritte, Rene 87
Malinowski, Jerzy 74
Matecki, Przemysław 28, **57-60**
Materka, Bartek 103
Mazur, Adam 10, 28, 35, 82, 112
Metinides, Enrique 18, 22, 29
Mikulski, Stanisław 15
Musiał, Patrycja 26
Nieznalska, Dorota 11, **83-87**, 90,
Niżyński, Wacław 93
Nowacka-Kardzis, B. 49
Olbrychski, Daniel 116
Ołowska, Paulina 28, 57, **60-62**
Partum, Andrzej 109
Partum, Ewa 109
Piątek, Grzegorz 66
Pietrasik, Zdzisław 117
Plewiński, Wojciech 62
Podsadecki, Kazimierz 69
Polke, Sigmar 36
Potocka, Maria 23
Prince, Richard 123

Przyjemski, Leszek 109
Radziszewski, Karol 83
Rauschenberg, Robert 123
Richter, Gerhard 125
Rodčenko, Alexandr 18
Rogalski, Zbigniew 28, **29-31**
Rolke, Tadeusz 62
Ronduda, Łukasz 108, 122
Rothko, Mark 120
Ruff, Thomas 81
Rumiancew, Daniel **96-99**
Sasnal, Wilhelm 13, **17-23**, 28, 29, 38, 39, 103, 125
Schiele, Egon 17
Schlutter, Ralf 38
Seidl, Walter 80
Shermanová, Cindy 35, 36
Shuty, Sławomir 103
Sienkiewicz, Karol 60, 89
Smaga, Jan **74-78**
Sokolnicka, Kama 28
Sontag, Susan 8, 125
Stange, Raimar 32
Strawiński, Igor 93
Szabłowski, Stach 52
Szlaga, Radek 28
Sztwiertnia, Grzegorz 103
Świdziński, Jan 109
Teige, Karel 69
Teodorczyk, Marcin 49
Trybuś, Jarosław 66
Tuymans, Luc 36
Tyrmand, Leopold 75
Ujma, Magda 71

Uklański, Piotr 111, **114-124**
Vitti, Monica 111
Wall, Jeff 29, 30
Warhola, Andy 8
Warpechowski, Zbigniew 122
Warsza, Joanna 91
Wiśniewski, Anastazy 109
Wojciechowski, Jan St. 122
Wojtyła, Karol 18
Wójcik, Aneta 111
Wyrzykowski, Piotr **62-66**
Zarębski, Krzysztof 122
Zielińska, Joanna 57, 96
Zielińska, Monika 11, 83,84, **87-89**, 90
Ziółkowski, Jakub Julian 28
Żebrowska, Alicja 11, **83- 84**
Żmijewski, Artur 11