SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Analýza jevu „apropriačního umění“ (ang. „appropriation art”) na vybraných příkladech prací současných polských umělců

Opava 2016 Alicja Brodowicz

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Alicja Brodowicz
Obor: Tvůrčí fotografie

Analýza jevu „apropriačního umění“ (ang. „appropriation art”) na vybraných příkladech prací současných polských umělců

Analysis of „appropriation art“ on selected examples of works created by Polish artists

Teoretická bakalářská práce



Opava 2016

Vedoucí práce:
MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Abstrakt:

Práce představuje historii apropriačního umění ve světě a soustředí se na příklady tohoto jevu v polském současném umění. V práci byly analyzovány asambláže z 60. let, jejichž autory byli Teresa Rudowicz, Jadwiga Maziarska, Władysław Hasior a Tadeusz Kantor a koláže vytvořené pre Jana Dziaczkowského a Wojciecha Gilewicza, práce Piotra Uklańského (např. kontroverzní výstava „Polska Neo-Awangarda") a také tzv. „živé obrazy" realizované v 80. letech skupinou Łódź Kaliska, práci Katarzyny Kozyry nazvanou „Olimpia" z roku 1996, která se vztahuje k obrazu Édouarda Maneta z roku 1863, sérii fotografií Zbigniewa Libery nazvanou „Pozytywy" (Pozitivy) z let 2002–2003, v níž umělec vycházel z traumatických reportérských fotografií různých autorů představujících obrazy smrti, genocidy a války, které utkvěly v kolektivní paměti současné společnosti, a cyklus Anety Grzeszykowské nazvaný „Untitled Film Stills" z roku 2006, pro nějž se plátnem stala stejnojmenná série černobílých fotografií Cindy Sherman realizovaná na konci 70. let.

Klíčová slova: apropriační umění, polské současné umění, Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, Aneta Grzeszykowska, Piotr Uklański.

Abstract

The thesis presents the history of appropriation around the world and focuses on the examples of this phenomenon in the Polish modern art. The author discusses assemblages created by Teresa Rudowicz, Jadwiga Maziarska, Władysław Hasior and Tadeusz Kantor in the 1960's along with collages produced in the modern times by Jan Dziaczkowski and Wojciech Gilewicz, the works of Piotr Uklański (including the controversial exhibition "Polish Neo-Avantgarde") as well as "tableaux vivant" ("living pictures") created in the 1980's by Łódź Kaliska, the work of Katarzyna Kozyra entitled "Olympia" of 1996 which is a reference to the painting of Édouard Manet of 1863, a series of Zbigniew Libera's photographs entitled "Positives" from years 2002 – 2003, where the artist relies on traumatic documentary photographs of various authors that show the images of death, destruction and war and which have been engraved in the

collective memory of the modern society and a series of photos of Aneta Grzeszykowska entitled “Untitled Film Stills” from 2006 which is based on the series of black and white photographs by Cindy Sherman under the same title created at the end of the 1970’s.

Key words: appropriation, modern Polish art, Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, Aneta Grzeszykowska, Piotr Uklański.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Alicja BRODOWICZ**
Osobní číslo:	**F120467**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**T: Analýza jevů "apropriačního umění" na vybraných příkladech prací současných polských umělců.**
Téma anglicky:	**T: Analysis of the phenomenon of "appropriation art" on selected works of Polish artists**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Stručná historie "apropriačního umění" a analýza na příkladech prací Katarzyny Kozyry, Zbigniewa Libery a Anety Greszykowské.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Sontag Susan, O fotografii, 2009
Adam Mazur, "Historie fotografii w Polsce 1839-2009", 2010

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

Datum zadání bakalářské práce: **20. dubna 2016**
Termín odevzdání bakalářské práce: **30. června 2016**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 21. dubna 2016

Poděkování
Děkuji MgA. Tomáši Pospěchovi Ph.D. za mnoho cenných rad a doporučení během tvorby této práce.

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

OBSAH

Úvod	9
Stručná historie apropriace v umění	9
Problematika autorského práva	16
Apropriační umění v Polsku. Krátký náčrt	19
Asambláže a koláže v 60. letech a v současnosti	19
„Wszystko już było" skupiny Azorro a „hold vraždou" Piotra Uklańského	23
Skupina „Łódź Kaliska" a tzv. „živé obrazy"	28
Édouard Manet a Katarzyna Kozyra.	
Ikonický ženský akt a tabu moderního umění	32
Reportérská fotografie 20. století a „Pozytywy" Zbigniewa Libery.	
Mechanismy kolektivní paměti. Paobrazy paměti	37
Aneta Grzeszykowska a Cindy Sherman. Při hledání identity	42
Závěr	47
Soupis použité literatury	49
Jmenný rejstřík	52

Pod každým obrazem se vždy skrývá jiný obraz.

Douglas Crimp

Úvod

Stručná historie apropriace v umění

Apropriace a přivlastňování provázely lidskou kreativní činnost od úsvitu dějin, ovšem vztah k těmto uměleckým praktikám i k samotnému pojmu autorského práva, které se s nimi neoddělitelně pojí, se během staletí měnil. Tato práce se po krátkém úvodu, v němž načrtnu problematiku apropriačního umění v průběhu staletí, soustředí na příklady „apropriačního umění“ (ang. „appropriation art”) v polském současném umění a především ve fotografii. V práci byly analyzovány následující příklady: asambláže z 60. let, jejichž autory byli Teresa Rudowicz, Jadwiga Maziarska, Władysław Hasior a Tadeusz Kantor a koláže vytvořené pre Jana Dziaczkowského a Wojciecha Gilewicza, práce Piotra Uklańského (např. kontroverzní výstava „Polska Neo-Awangarda”) a také tzv. „živé obrazy“ realizované v 80. letech skupinou Łódź Kaliska, práci Katarzyny Kozyry nazvanou „Olimpia” z roku 1996, která se vztahuje k obrazu Édouarda Maneta z roku 1863, sérii fotografií Zbigniewa Libery nazvanou „Pozytywy” (Pozitivy) z let 2002–2003, v níž umělec vycházel z traumatických reportérských fotografií různých autorů představujících obrazy smrti, genocidy a války, které utkvěly v kolektivní paměti současné společnosti, a cyklus Anety Grzeszykowské nazvaný „Untitled Film Stills” z roku 2006, pro nějž se plátnem stala stejnojmenná série černobílých fotografií Cindy Sherman realizovaná na konci sedmdesátých let.

V souladu s definicí vypracovanou Muzeem moderního umění (MoMA)[1] v New Yorku je apropriace cílené vypůjčení, kopírování a přetváření stávajících obrazů a předmětů. Jde o strategii využívanou umělci po tisíciletí, ovšem v polovině dvacátého století získala v Americe a ve Velké Británii spolu s rozvojem konzumu a šířením umění masmédii nový význam.

Sir Joshua Reynolds v „Hovorech o umění" přímo říká, že nic nevzniká z ničeho. Jev „vypůjčování" děl jiných umělců byl známý už ve starověku, kde se mu v architektuře říkalo „spolium", tedy opakované využití architektonických prvků pocházejících z dřívějších staveb. Nejlépe známým příklad je Konstantinův oblouk, k jehož výstavbě byly kromě nových dílů použity také dekorace pocházející z dřívějších pomníků. Při pohledu na starožitné umění z poněkud širší perspektivy si můžeme dovolit tvrzení, že převážná část antických římských děl se (přímo nebo nepřímo) inspirovala řeckým uměním. Neexistoval pojem autorské právo, umělci disponovali naprostou svobodou, pokud šlo o využívání děl jejich kolegů i předchůdců. Řízení se vzorem uměleckých děl získalo nový význam v období renesance: umění nebylo chápáno jako projev originality; všeobecně se používaly antické vzory a jejich volná adaptace při hledání ideální formy.

Od 17. století se v Evropě vyvíjel názor, že období starověku a umělecké úspěchy tohoto období tvoří svého druhu veřejný majetek, který jsou oprávněni používat všichni bez výjimky; poprvé se v tomto období objevila otázka využívání děl současných umělců - v takových případech se uznávalo, že se na ně vztahuje nepsaná klauzule vlastnictví. Na začátku 18. stol. se rozběhly systematické vykopávky v římských ruinách; hledaly se při nich sochy a jiné umělecké předměty. Podobně jako ve středověku relikvie, vypovídaly v 18. stol. o postavení a prestiži sbírky antického umění. Osvícení se podílelo na změně pohledu na antiku, když se v ní už nehledala jen smyslná a tělesná krása, ale i harmonie souladu a, což je obzvláště důležité, protože šlo tehdy o novinku, závažný duševní obsah. Řecké umění, poznamenané „*tichou velikostí a ušlechtilou jednoduchostí*" se považovalo za přírodu povýšenou na ideál; následování přírody znamenalo téměř to samé, co následování Řeků,

[1] https://www.moma.org/learn/moma-learning/themes/pop-art/appropriation (cit. 24.3.2016).

následování Řeků pak neznamenalo imitování, ale tvoření stejným způsobem jako oni.

V období romantismu, který kladl důraz na originalitu a autenticitu, se napodobování jiných děl a výpůjčky považovaly za projev umělecké průměrnosti. V roce 1934 Walter Benjamin, německo-židovský filozof, přišel s myšlenkou, že technologie ničí krásu a tzv. „auru“ uměleckých děl, jíž představil ve své eseji nazvané „Umělecké dílo v době technické reprodukce“; čas ovšem jeho názory prověřil. V 70. a 80. letech 20. stol. se z apropriace stal plnohodnotný umělecký směr[2]. Základy vztyčili dadaisté, především Marcel Duchamp a jeho práce využívající už existující předměty (ang. *ready-mades*), které povýšil na úroveň uměleckých děl. Pokračovatelem Duchampových aktivit se stal Andy Warhol: v okruhu jeho zájmů se také ocitly předměty denní potřeby, např. plechovka polévky Campbell z roku 1961. Kopírování prací jiných a jejich představování v novém kontextu, tzv. „rekontextualizace“, umožnily umělcům komentovat realitu prostřednictvím prizmat pohledů spojených s využitým objektem.

Umělecký kritik a kurátor Nicolas Bourriaud ve svém textu „Postprodukce“ z roku 2001 přirovnává roli umělce k DJ, který využívá hotové produkty, aby z nich poskládal nový celek: „*Od raných 90. let vzniká čím dál více uměleckých děl na základě už existujících objektů; čím dál více umělců interpretuje, reprodukuje, znovu vystavuje nebo využívá práce vytvořené jinými nebo dostupné produkty kultury. Toto umění postprodukce se zdá být odpovědí na narůstající chaos globální kultury informační éry, která se vyznačuje zvýšenou poptávkou po dílech a přebíráním doposud ignorovaných nebo vysmívaných forem do světa umění. Ti umělci, kteří vnášejí své práce do prací jiných, se podílejí na odstranění tradičního rozlišování mezi produkcí a spotřebou, tvorbou a kopírováním, hotovým předmětem a originálem. Materiál, s nímž manipulují, už není základní materiál. Nepracují už na formě tvořící základ pro stavební materiál, ale pracují s předměty, které už fungují na trhu*

[2] Přesto, že je „apropriační umění” uznáváno jako samostatný umělecký směr disponující svou učebnicovou definicí, neslábnou kritické hlasy a skandály spojené s neoprávněným využíváním uměleckých děl. Jako příklad může posloužit záležitost Sherrie Levine, která využila fotografie Walkera Evansa, což bylo zástupci umělce uznáno za porušení autorských práv.

kultury, tedy s předměty, které už své významy převzaly od jiných předmětů. Pojem originality a dokonce kreace (tvoření něčeho z ničeho) se v této nové kulturní krajině, kde dominuje postava DJ a programátora, jejichž úkoly spočívají ve vybírání objektů a jejich uvádění do nového kontextu, stírají.“[3]

Poslední desetiletí jsou bohatá na příklady „appropriation art” v pracích umělců z celého světa, v různorodých stylech a uměleckých odvětvích. Co se fotografie týče, musíme zmínit počiny Sherrie Levine, využívající díla Walkera Evanse (výstava „Podle Walkera Evanse“ složená z fotografií reprodukcí prací umělce pořízené Levine a prezentované bez jakékoliv manipulace v roce 1981 v galerii Metro Pictures v New Yorku), tvorbu Yasumasy Morimury, japonského umělce využívajícího umělecké dílo klasických i současných tvůrců a kontroverze provázející počínání Richarda Prince, který se od sedmdesátých let pohybuje v oblasti apropriačního umění a naposledy prodával v galerii Gagosian díla představující opětovně vyfotografované snímky umístěné na internetu uživateli sítě Instagram.

Ovšem apropriační umění není spojeno jen se soudními kauzami a konflikty mezi umělci. Mnoho tvůrců, kteří si během let vypracovali svůj vlastní a jedinečný styl, má na svém kontě i epizody s apropriačním uměním. Upozornit musíme na „Autoportrét” Joela Petera Witkina z roku 1987, představující adaptaci Velazquezova obrazu „Las Meninas”, dílo Jeffa Walla nazvané „A Sudden Gust of Wind” z roku 1993, vzdávající hold japonskému umělci Hokusaiovi nebo třeba práce Barbary Kruger, která vyhledává obrazy publikované v časopisech a dodává jim nové významy ve feministických koláží.

Proliferace žánru vypůjčených uměleckých děl zrodila celou řadu teoretických úvah na téma autorských práv, vlastnictví a práv tvůrců. Z tohoto aspektu je zajímavá práce Sherri Irvin, americké profesorky z Univerzity Oklahoma, která byla publikována v „British Journal of Aesthetics” pod názvem „Appropriation and Authorship in Contemporary Art.”[4] Pro prokázání svých tezí

[3] Nicolas Bourriaud, Postprodukce http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bourriaud-Postproduction2.pdf str. 6 (cit. 7.6.2016).
[4] British Journal of Aesthetics, 45 (2005), s. 123 – 137.

autorka čtenářům navrhuje zajímavý myšlenkový experiment: porovnání děl „apropriačního umění“ s paděláním uměleckých děl. Při zkoumání různých aspektů výše uvedených případů se Irvin snaží definovat faktory rozhodující o autorství uměleckého díla. Autorka dospěla k závěru, že zásadní rozdíl spočívá v tom, že umělec nese zodpovědnost za cíl, který si klade při vytváření dané práce, zatímco hlavní motivy jednání padělatele se omezují na samotnou podstatu činnosti padělání. Umělci potýkající se s apropriačním uměním vykazují zodpovědnost za umělecké dílo jako konstitutivní vlastnost autorství, která rozhoduje o interpretačním potenciálu díla, čímž potvrzují význam koncepce autorství v umění.



Diego Velazquez, *Las meninas*, 1656.



Joel-Peter Witkin, *Las meninas*, 1987.



Katsushika Hokusai, *A Gust of Wind at Ejiri*, 1832.



Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind*, 1993.

Problematika autorského práva

Umění apropriace je neodlučitelně spojeno s právním chápáním autorského práva. Legislativní rámce spojené s právy tvůrců představují zdánlivě mladou koncepci. Starověké texty obsahují zmínky o tom, že autoři jako Ovidius, Cicero nebo Horacius odmítali publikování svých děl a stěžovali si na jejich upravování a přivlastňování jinými autory. Ovšem v antice ani ve středověku nebyly v této oblasti vypracovány žádné předpisy. Několik změn do této situace přinesl vynález knihtisku kolem roku 1450 - vyústil v privilegia vydávaná tiskařům a knihařům v oblasti reprodukování děl, ovšem ta zcela opomíjela jejich autory. Průlom přišel teprve v okamžiku vydání Statutu královny Anny v roce 1710 v Anglii, který ustanovil výhradní právo autora rozhodovat o předání díla do tisku. Změny byly patrné také v Novém světě, kde americká ústava *„autorům a vynálezcům na jistou dobu zaručila výhradní právo k jejich spisům a vynálezům.“*[5]

Po znovuzískání nezávislosti Polsko ratifikovalo Bernskou úmluvu o ochraně literárních a uměleckých děl. První zákon o autorském právu v Polsku byl schválen v roce 1926; v roce 1952 byl v této oblasti přijat nový zákon, který přetrval do roku 1994. 4. února 1994 Sejm přijal zákon o autorském právu a o příbuzných právech; k jeho nejdůležitější novelizaci došlo v roce 2004, kdy byla do polské legislativy inkorporována evropská institucionální opatření na ochranu autorských práv. V roce 1918 vznik Svaz autorů a skladatelů scénické hudby (Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych) (v současnosti fungující pod názvem Stowarzyszenie Autorów ZAiKS), tedy organizace spravující autorská práva tvůrců.

Upevnění apropriačního umění v uměleckém světě potvrzuje na příklad výstava, která se v roce 2015 konala v Národní umělecké galerii „Zachęta” ve Varšavě pod názvem „*Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce*“ (*Kanibalismus? O apropriaci v umění*). Jak napovídá samotný název, věnovala se otázkám *„apropriace, vypůjčení, přetvoření, remixování a samplování kultury a přesněji řečeno využívání už existujících objektů, prvků z médií a masové*

[5] http://zaiks.org.pl/220,0,54_krotka_historia_prawa_autorskiego (cit. 23.5.2016).

kultury, uměleckých děl vytvořených jiným umělci, filmů, literatury, hudby - všeho, co vzniká v široce chápané sféře kultury i mimo ni.“[6] Výstava byla průřezová, prezentovaly se na ní práce umělců, jako jsou John Bock, Cezary Bodzianowski, Candice Breitz, Jordan Doner, Gardar Eide Einarsson, Jack Goldstein, Douglas Gordon, Aneta Grzeszykowska, Hold Your Horses, Johannes Kahrs, Deborah Kass, Edward Krasiński, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Robert Longo, Goshka Macuga, Sandro Miller, Jonathan Monk, Yasumasa Morimura, Henrik Olesen, Richard Pettibone, Richard Prince, Karol Radziszewski, Thomas Ruff, Adam Rzepecki, Cindy Sherman, Aleksandra Ska, Jan Smaga, John Stezaker, Radek Szlaga, Rosemarie Trockel, Piotr Uklański, Ai Weiwei.

[6] http://zacheta.art.pl/pl/wystawy/kanibalizm (cit. 26.5.2016).



Konstantinův oblouk v Římě.

Apropriační umění v Polsku. Krátký náčrt

Asambláže a koláže v 60. letech a v současnosti

Apropriační umění na sebe v Polsku bere různé podoby. Ve vizuálním změní se používají odkazy na klasická malířská díla z minulých staletí, v sochařství a u instalací se umělci uchylují k objektům vykazujícím podobnosti s Duchampovými „ready-mades."

V šedesátých letech došlo v Polsku k rozkvětu umění asambláže (termín asambláž označuje díla skládající se z trojrozměrných prvků, jejichž prototypem se stala soška z bronzu zhotovená Edgarem Degasem, nazvaná „Little Dancer"; umělec snažící se o co největší realismus jí dolepil sukénku a vlasy vyrobené z paruky z koňských žíní). Asambláž přijala různorodé formy: Teresa Rudowicz využívala novinářské fotografie a výstřižky z válečného tisku k vytvoření práce zobrazující válečné trauma („Kompozycja 64/28" (Kompozice 64/28), v níž: *„byly zkombinovány výstřižky z válečného tisku, stránka z novin z roku 1939 se zprávou o bombardování Varšavy, výzva primátora Starzyńského k Varšavanům nazvaná Do sumienia świata (K světovému svědomí), obraz Hitlera a vojáka SS a také fotografie zničeného královského zámku, cáry roztrhaného dámského prádla, snímek muže v obleku, písmeno „B" (jako bombardování). To vše se přidává k vzpomínkám na trauma druhé světové války. Umělkyně do Kompozycji 64/28 vedle sebe také umístila idylické snímky mladé dívenky sedící na labuti, zřejmě zhotovené po dřívějším pózování v ateliéru, a dítěte s květinou v ruce, které se dostávají do kontrastu s novinovými zprávami a obrazem Hitlera. Spojení dvou realit tohoto druhu představuje výmluvný symbol doby.*"[7]

Jadwiga Maziarska, malířka tvořící v kruhu umělců soustředěných kolem Tadeusza Kantora v 60. letech, začala na svých obrazech využívat novinové fotografie, látky a skici. Experimenty spočívající ve spojování objektů s obrazy vyvolávají vzpomínku na některé aktivity Marcela Duchampa. Mezi další polské umělce věnující se asambláží patří na příklad Tadeusz Kantor a Władysław Hasior, kterému se říká „pionýr odpadkové asambláže", který citoval realitu s

[7] „Cytat, powtórzenie, zawłaszczenie". Aneta Skrabek (ed.) Galeria Labirynt, s. 61.

pomocí *„příborů, chleba, koberců, zvířecích koster, panenek, penízků, židlí a dokonce bot*.“[8]

Jan Dziaczkowski byl další umělec nesmírně kreativně využívající umění koláže. Dziaczkowski, narozen v roce 1983 a v roce 2011 tragicky zesnulý v Tatrách, zdokonalil techniku tvorby koláží už v dětství, kdy tvořil vystřihovánky z novin. Umělec vytvořil několik cyklů, na příklad „Pozdrowienia z wakacji” (Pozdravy z prázdnin), „Sztuka Polska” (Polské umění), které později vyšly v albu „Kolaże” (Koláže). Dziaczkowski své koláže připravoval tradičně s pomocí nůžek a lepidla; materiály, na nichž pracoval, zahrnují stará alba, pohlednice z různých míst Evropy, potrhané časopisy z doby před půl stoletím, archivní fotografie a reprodukce uměleckých děl. Pro Dziaczkowského představovalo využívání starých fotografií a obrazů, které mají svou unikátní minulost, „magii“: *„Veškerá magie koláže spočívá v tom, že papír má svou historii. Skrývají se za ní lidé, díla a to pro mě má obrovský význam. Jsou to předměty, které cestovaly, lidé si je vystavovali na krbu, uchovávali ve skříňce. Různé prvky spojené dohromady tvoří nový příběh. Někdy dva různé díly dělí až 50 let a navzájem propojené tvoří harmonii*.“[9]

Všichni umělci, jejichž práce byly analyzovány výše, tedy Teresa Rudowicz, Jadwiga Maziarska, Władysław Hasior a Jan Dziaczkowski, ve svých asambláží a koláží využívali objekty nalezené v prostředí každodenního života, s jejichž pomocí probíhá „citování reality“. Poněkud jinou strategii si zvolil Wojciech Gilewicz, který ve své instalaci nazvané „Miasto Osiedle Pracownia Mieszkanie” (Město Sídliště Dílna Byt) spojil olejomalbu a asi tisícovku vlastnoručně pořízených fotografií zobrazujících nejbližší okolí, které společně tvoří unikátní panorama sledované z okna bytu v devátém poschodí panelového domu.

[8] Tamtéž.
[9] http://culture.pl/pl/tworca/jan-dziaczkowski (cit. 3.7.2016).



Jan Dziaczkowski, *Pozdravy z prázdnin*, 2003–2007.



Wojciech Gilewicz, *Město Sídliště Dílna Byt*, 2001.

„Wszystko już było" skupiny Azorro a „hold vraždou" Piotra Uklańského

Otázku originality a jedinečnosti v oblasti umění řeší skupina Azorro (rok založení 2001). Její členové, tedy Oskar Dawicki, Igor Krenz, Wojciech Niedzielko a Łukasz Skąpski, věnují značnou pozornost tématům spojeným s fungováním světa umění - výstavám, kurátorům a samotným umělcům a jejich uměleckým dílům. Jak tvrdí Magdalena Ujma: „*Členům Azorro se podařilo být umělci bez tvoření umění.*"[10] Většina aktivit skupiny je lemována satirou, co se apropriačního umění týče, je třeba zmínit dva zajímavé projekty skupiny. Prvním z nich je krátký film nazvaný „Wszystko już było" (Všechno tu už bylo). Přesto, že nejde o typický příklad apropriačního umění, umělci v něm řeší fundamentální otázku originality uměleckého díla. Během absurdní konverzace vyplněné nesčetnými nápady na „originální" umělecké dílo se ukazuje, že „*tu už všechno bylo*"[11], proto jsme odsouzeni k opakování.

V roce 2005 se členové skupiny nechali zaměstnat jako statisté na natáčení filmu „Karol – Člověk, který se stal papežem", vyprávějícím příběh papeže Jana Pavla II. Umělci vystupovali v rolích profesorů Jagellonské univerzity, vojáků, nacistů a také židů. Následně film promítli jako vlastní a také prezentovali statické záběry z natáčení. Prostřednictvím vtělení se do různorodých rolí projekt stíral hranice mezi obětí a pachatelem, ale také řešil problém autorství a možnosti jednoduchého přivlastnění. Jak napsal Łukasz Gorczyca, „*je to projekt o protínání různých realit: filmové, umělecké, historické a o konvencionalitě toho, co je prvořadé a co druhořadé.*"[12]

Podobně jako v případě umělců po celém světě i v Polsku vyvolává apropriační umění kontroverze spojené s právy autorů ke svým dílům, která jsou používána jinými umělci (často bez souhlasu těch prvních). Slavným příkladem z doby před několika lety je kauza Piotra Uklańského a projektu „Polska Neo-Awangarda" (Polsko neoavantgarda). Uklański je jedním z nejznámějších polských tvůrců, jehož práce se ocitly v soukromých a veřejných sbírkách, krom

[10] http://culture.pl/pl/tworca/azorro (cit. 3.7.2016).
[11] http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/azorro-grupa-wszystko-juz-bylo-1 (cit. 27.6.2016).
[12] http://culture.pl/pl/tworca/azorro

jiného v Muzeu moderního umění (MoMA) v New Yorku, Solomon R. Guggenheim v New Yorku, Tate Modern v Londýně, Walker Art Center v Minneapolis, Muzeu současného umění v Chicagu, Muzeu současného umění ve Varšavě a jejich prodej na uměleckém trhu dosahuje závratných částek. Uklański je režisér, fotograf a autor instalací, trvale žijící v New Yorku. V rámci projektu „Polska Neo-Awangarda", který Uklański prezentoval v roce 2012 v Carlson Gallery v Londýně, umělec apropricioval práce umělců ze 70. let (Wiktor Gutt, Natalia LL, Zbigniew Warpechowski) a vytvořil z nich vlastní díla nebo je prezentoval ve společnosti svých prací. Kromě toho, že v názvech prací je uveden jejich původ, jména autorů a rok vzniku, ukázala se být situace natolik nejasná, že se umělec ocitl pod palbou kritiky. Kriticky se ozvala také Katarzyna Kozyra: „(…) *Piotr Uklański se snaží „napravit historickou nespravedlnost"..... pomocí jednoduchého opatření: zvětšuje cizí práce (fotografie) a vystavuje je k prodeji pod vlastním jménem. Výstavu, která se jmenuje „Polska Neo-Awangarda", by bylo možné pojmenovat „V holdu mistrům", což by v pojetí Uklańského jistě legitimizovalo krádež.*"[13] Pikantnost celé věci dodávala skutečnost, že výstava měla komerční charakter: „*Výstava se prezentuje v zamlženém Londýně a informace, které se k nám dostávají, nejsou zcela jasné - na internetu chybí články o této výstavě. Proč tuto výstavu nepředvést ve Varšavě? V Zachęcie se plánuje individuální výstava Uklańského, takže se nabízí příležitost.... Výstava by samozřejmě měla být přenesena jako celek. Myslím, že „vystavovaní" umělci by byli rádi, aby je viděli ve vlastním městě. Rozhodně s cenami, které jejich práce získaly v Londýně!"*[14] Jiné zdroje citují umělce méně uštěpačně a jím zvolenou strategii nazývají „hold vraždou."

Objevují se tvrzení, že tento projekt tvoří „*specifické pokračování aktivit umělců, kteří si kladli za cíl revitalizovat polskou neoavantgardu 70. let. Uklański, žák umělců tvořících jádro uvedené formace, byl spoluvydavatelem a autorem vydavatelské koncepce knihy Łukasze Rondudy „Polska sztuka lat 70. Awangarda" (Polské umění 70. let. Avantgarda) (2009), která se podílela na navrácení náležitého místa v institucích současného umění doposud*

[13] http://katarzynakozyra.natemat.pl/38005,wolnosc-sztuki-czy-wolnosc-zlodzieja (cit. 27.6.2016).
[14] Tamtéž.

marginalizovaným radikálním umělcům."[15] Uklański, disponující mnohem silnější pozicí na trhu se současným uměním, tak jaksi splácí svůj dluh, když prezentuje práce v současnosti zapomenutých umělců.

Všichni se k takovémuto vysvětlení nepřiklonili; rozhodně proti byli autoři prezentovaných prací, což zjistíme, pokud si přečteme zprávu jednoho z nich o výstavě Uklańského ve varšavské Zachętě, kde se představily práce Uklańského/ polských avantgardistů: *„Nebudu se rozepisovat o korespondenci mezi Krzysztofem Zarębským a vedením „Zachęty", aby odstranili z výstavy naše práce. Po Novém roce mě Zarębski požádal, abych zkontroloval, jestli byly v souladu s jeho přáním sundány. Šli jsme společně s panem Januszem Szewińským, kterého jsem chtěl „využít" jako referenční bod při určování formátu. V jednom ze sálů visela fotografie se Zarębského vyobrazením, u práce chyběla jakákoliv informace - nebyl tam ani název ani uvedení autoři práci. Pořídil jsem několik fotografií a pak najednou vidím, jak mým směrem chvátá kustod. Zdálky křičel, že není povoleno fotografovat, protože pan Uklański to kategoricky zakázal! Ptám se, jestli jsou všechny ty práce pana Uklańského. Odvětil, že ano. Ukazuji na Zarębského dílo, ptám se, jestli tato práce také? Odsekl, že ta práce taky, stejně jako všechny jiné. Když jsme odcházeli ze sálu, ještě jsme slyšeli, že pan Uklański kategoricky... Na mysli mi tane reflexe, že tento nový umělecký směr nazývaný „appropriation" v Uklańského případě funguje pouze jednostranně a on sám vyznává mentalitu Kaleho. Když Uklański ukradne, je to v pořádku, když se ukradne Uklańskému, je to špatně.*"[16]

V současnosti je proti umělci v souvislosti s výše popsanou výstavou vedeno několik soudních pří.

„Neo-Awangarda" představuje nejkontroverznější příklad využití „umění apropriace" v Uklańského tvorbě. V jiných svých pracích Uklański také používá už existující objekty, symboly a předměty z každodenního života, jimž dává naprosto nové významy: „Dance Floor" z roku 1996 je podlaha přenesená z nočního klubu do muzejního prostoru, cyklus „Naziści" (Nacisti) z roku 2000 představuje herce v rolích německých důstojníků z doby druhé světové války. V

[15] http://culture.pl/pl/tworca/piotr-uklanski (cit. 3.7.2016).
[16] http://magazyn.o.pl/2013/leszek-fidusiewicz-w-sprawie-slajdow-zarebskiego-artluk (cit. 3.7.2016).

roce 1999 na prosbu galerie Foksal Uklański vytvořil mozaiku u vstupu do obchodního domu „Smyk" ve Varšavě. Mozaika je zhotovena z kameninových talířů představujících výrobní odpad z továren v Ćmielowě a Pruszkowě. Umělec přišel na nápad vytvořit práci během cesty po Polsku, kdy narazil na metodu „dekorování" stěn budov s pomocí rozbitého skla. Jde o specifický způsob apropriace nízkého umění vysokým.



Piotr Uklański, *Polska Neo-Awangarda*, 2012.



Piotr Uklański, mozaika u vstupu do obchodního domu „Smyk“ ve Varšavě, 1999.

Skupina „Łódź Kaliska“ a tzv. „živé obrazy“

Poněkud jinou formu apropriačního umění prezentovala Łódź Kaliska, tedy neoavantgardní formace vzniklá v roce 1979 ve složení Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Repecki, Andrzej Świetlik a Makary. Členové skupiny se věnovali kritice skutečnosti v dadaisticko-surrealistickém proudu.

Na konci 80. let vznikla celá řada inscenovaných fotografií (pokračování tradice tzv. „živých obrazů“ oblíbených v 19. století) představujících pastiše slavných malířských děl pocházejících především z francouzské školy. Inscenování se dočkala díla, jako jsou „Svoboda vede lid na barikády“ E. Delacroixe, „Vor Medúzy“ T. Géricaulta, „Zrození Venuše“ Sandra Botticelliho a „Snídaně v trávě“ Éduarda Maneta, „Poslední večeře“ Leonarda da Vinciho a dílo anonymního mistra školy Fontainebleau „Gabrielle d'Estrées a jedna z jejích sester.“

Členové skupiny své happeningy nebrali vážně, nejlépe o tom vypovídá nezdařilá inscenace jednoho z obrazů Hieronyma Bosche „Fůra sena“ v roce 1988. Sami umělci zjistili, že jejich úsilí se tak dalece vzdálilo od zamýšleného účelu, že nemá smysl zvěčňovat výsledek pro potomky: „*Velký organizační podnik s účastí několika desítek osob, vypůjčené nákladní auto a spousta kostýmů z divadla skončili fiaskem. Fotografie se tak nepovedla, že byla přemalována.*“[17]

Dominantní vlastností všech fotografování byla jejich zábavnost: „*(…) Fotografie vznikaly spontánně, což je nejlépe vidět, pokud se zaměříme na rekvizity, jako které posloužily předměty nalezené na místě (prostěradla, lahve alkoholu, deska s deseti přikázáními vytvořená z lepenky). Samotný charakter napodobování, tedy především následování póz, nepřesahuje do hlubší analýzy obrazů, nesignalizuje s pracemi se vážící problémy, jako je prostituce v „Naně“, smělé ženské akty ve společnosti oblečených mužů ve „Snídani v trávě“ nebo*

[17] http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,4225485.html (cit. 3.7.2016).

vytlačení (z očividných důvodů) perspektivní řešení archanděla Michaela v Pietě poukazují na povrchní charakter korespondence.“[18]

[18] http://www.lodzkaliska.pl/rzepecki/nova/nalezinska.html (cit. 3.7.2016).



E. Delacroix, *Svoboda vede lid na barikády*, 1830.



Łódź Kaliska, *Svoboda vede lid na barikády*, 1989.



Neznámý mistr školy Fontainebleau, *Gabrielle d'Estrées a jedna z jejích sester*, kol. 1595.



Łódź Kaliska, *Sestry o 20 let později*, 1999.

Édouard Manet a Katarzyna Kozyra. Ikonický ženský akt a tabu moderního umění

Édouard Manet (1832-1883) pocházel ze zámožné pařížské rodiny; mnoho času mu zabralo přesvědčit vlastní rodiče, aby souhlasil s jím zvolenou kariérou malíře; Manet byl pionýrem impresionismu a už za svého života byl považován za pohoršovatele měšťanské veřejnosti (především kvůli „Snídani v trávě“, jíž umělec vyvolal poprask v pařížských uměleckých kruzích).

Obraz nazvaný „Olympia” namaloval v roce 1863. Tento obraz s rozměry 130,5 cm x 190 cm se v současnosti nachází v *Musée d'Orsay* v Paříži. Představuje ženu, pravděpodobně kurtizánu, pohodlně rozloženou na dlouhém křesle, která se pozorně a poněkud vyzývavě dívá přímo na diváka. Žena je nahá, na krku má zavázanou černou sametovou stužku, která ještě více zdůrazňuje perlový odstín její nahé kůže; z jejích chodidel sklouzávají pantoflíčky, což údajně bylo symbolem zkaženosti. V nohách lenošky se protahuje černá kočka, vzadu stojí sloužící tmavé pleti, která ženě ukazuje obrovskou kytici květů - snad dárek od na ní čekajícího klienta. Přímým referenčním bodem pro Manetovo dílo je „Urbinská Venuše“, což opět potvrzuje tezi Douglase Crimpa (tvořící ústřední motto této práce), který uý prohlásil že se „pod každým obrazem vždy skrývá jiný obraz“. Manetovou modelkou byla Victorine Meurent, obraz samotný vyvolal veřejný skandál, pravděpodobně kvůli své smyslnosti a zajímavému zákroku využitému umělcem: při pohledu na ženský akt je divák jaksi zasazen do role klienta, který chce využít její služby.

Ovšem kontroverze kolem obrazu určitě nespustila samotná nahota, nahé modelky bylo možné vidět na mnoha obrazech, vždy ale v antických stylizacích - na příklad jako řecké nebo římské bohyně. Zde autor na obraze představil skutečnou ženu z masa a kostí s jejím různými vadami a přednostmi, ne vyobrazení ideálu ženskosti za pláštíkem mytologie nebo náboženství, což konzervativní diváky natolik rozzuřilo, že kolem obrazu vystaveného na Pařížském salónu bylo nutné rozestavět ochránce. Dílo se stalo objektem ironické kritiky, výsměchu a také výchozím bodem pro různorodé karikatury. Zahořklý malíř psal svému příteli Baudelairovi: *„lituji, že tu nejsi se mnou.*

Odevšad na mě proudí urážky. Celý ten humbuk je bolestný a určitě se někdo musí mýlit.“[19] Ovšem jak čas běžel, byly doceněny jeho umělecké hodnoty a z obrazu samotného se stal jeden z nejznámějších ženských aktů, které kdy vznikly.

Právě na tento status díla se odvolává Katarzyna Kozyra ve své „Olimpii” vytvořené v roce 1996. Korzyna je polská sochařka, umělkyně tvořící instalace, fotografie a videoart. Slávu si získala svou diplomovou prací nazvanou „Piramida zwierząt” (Pyramida zvířat) (rok 1993) představující jedno na druhé postavená preparovaná těla zvířat: koně, psa, kočky a kohouta. Jejím cílem bylo ukázat zapojení všech lidí do procesů průmyslového zabíjení zvířat. Práci provází i drastický film z jatek.

„Olimpia” Kozyry se skládá ze tří barevných fotografií *„postupně zachycují: nahou umělkyni ležící na nemocničním lůžku během chemoterapie, starou obnaženou ženu sedící na pohovce a umělkyně zaujímající pózu hrdinky slavného obrazu „Olympie” Éduarda Maneta.”*[20] Cyklus zahrnuje rovněž video zaznamenávající proces přijímání infuze s medikamentem. Práce se nachází v Národním muzeu (Muzeum Narodowe) v Krakově; v roce 1999 reprezentovala Polsko na Bienále v Benátkách, kde získala ocenění. Umělkyně do díla vnáší autobiografický prvek, když v něm představuje sebe a své onemocnění.

Manetův obraz byl využit podle zásady symbolu fungujícího v kolektivním vědomí: jde jakoby o ikonickou vizualizaci aktu prohlíženého v muzeu. Když jdeme do muzea, podvědomě očekáváme, že právě takto bude vypadat ženský akt. Kozyra posílená odkazy na vysoké umění nám představuje to, co v naší kultuře zůstává usilovně skryto; to, za co se stydíme, a na co se nechceme dívat: nemoc, stáří a smrt. Umělkyně ležící na nemocničním lůžku prezentuje tělo vyhublé rakovinou a hlavu zbavenou vlasů následkem chemoterapie. Na krku má, podobně jako Manetova modelka, zavázanou černou sametovou stužku, ovšem zde toto opatření ještě zesiluje křehkost těla zničeného nemocí. Nahé tělo se nehodí k sterilní nemocniční místnosti, v divákovi vyvolává rozpaky: nemocniční lůžko si spojujeme s léčbou, bolestí a ne s

[19] http://utw-art.blogspot.com/2011/05/rozwazania-na-temat-malarstwa.html (cit. 23.5.2016).
[20] http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX381&&lang=PL (cit. 21.5.2016).

vystavením nahoty v póze imitující kurtizánu z obrazu z devatenáctého století. Odvracíme zrak, protože nevíme, jak se chovat: nechceme se dívat na onemocnění, nechceme přemýšlet o smrti. Fotografie staré ženy se svraštělou, vysušenou pokožkou a rukama zkřivenýma artritidou vyvolává podobné reakce. Odvracíme zrak. Kozyra staví před oči diváků obrazy, které nechtějí vidět; obrazy, které vyvolávají rozpaky. Manet udělal to samé téměř před sto lety, ovšem tehdy šokovalo, kvůli rozdílům ve světonázoru a estetických standardech, nahé a krásné tělo mladé ženy. V současnosti kolem takovýchto obrazů procházíme lhostejně, akt už nevyvolává tak silné emoce. Kozyra proto zašla o krok dále a ukázala nám smrt a stáří, protože právě tyto aspekty naší existence v současnosti zůstávají mimo muzejní prostor; stydíme se za ně, skrýváme je a myslíme si, že nejde o témata, s nimiž by se mohla poměřovat umělecká díla.

V případě Katarzyny Kozyry si vypůjčení Manetova obrazu klade za cíl zaměření našeho vnímání a také rozšíření interpretace díla. Kdyby na Kozyřině obraze chyběly odkazy na Maneta, byl by náš pohled na její práci značně zúžený - cyklus bychom interpretovali jako deník nemoci a procesu léčby. Zkombinování práce s uznávaným uměleckým dílem, všeobecně považovaným za absolutní ideál ženského aktu, rozšiřuje naše interpretace, prohlubuje je a činí je víceúrovňovými. Apropriace zde funguje jako nástroj umožňující rozšíření interpretačního potenciálu díla; pomocí analogií tomu, co vyvolalo pobouření před sto lety a později bylo vyneseno na piedestal tzv. „vysokého umění“ nám Kozyra umožňuje uvědomit si tabu fungující v současnosti v naší kultuře.



Édouard Manet, *Olympia*, 1863.



Katarzyna Kozyra, *Olympia*, 1996.



Katarzyna Kozyra, *Olympia*, 1996.

Reportérská fotografie dvacátého století a „Pozytywy" Zbigniewa Libery. Mechanismy kolektivní paměti. Paobrazy paměti

Zbigniew Libera je polský umělec tvořící instalace, fotografie, videoart a předměty, který se v mnoha svých pracích věnuje otázkám masové kultury a etických standardů (např. „Lego. Obóz koncentracyjny" (Lego. Koncentrační tábor, rok 1996), jehož prezentace v polském pavilonu v Benátkách byla cenzurována, protože kurátor Jan Stanisław Wojciechowski dospěl k závěru, že by Polsko mohlo být nařknuto z antisemitismu. Tento projekt byl později představen na výstavě „Mirroring Evil" v New Yorku v roku 2002). Dalším známým příkladem Liberových prací jsou „Urządzenia korekcyjne" (Korekční strojky) z roku 1966 předvedené na výstavě ve Varšavě, tvořil je soubor přístrojů pro chlapce, které jim měly pomoci se získáním ideálního těla; „Ciotka Kena" (Kenova Teta) z roku 1994 - hračka, která je starší a silnější verzí oblíbené Barbie; „Możesz ogolić dzidziusia" (Můžeš oholit miminko z roku 1996 - série panenek zbavených vlasů; „Łóżeczko porodowe" (Porodní postýlka) vzhledem připomínající vozík pro panenky. Ve všech těchto pracích se Libera věnuje kulturním konvencím týkajícím se funkcí a vzhledu lidského těla, které musí odpovídat úzce vymezeným rámcům.

Oproti tomu cyklus „Pozytywy" z let 2002–2003 tvoří inscenované fotografie přehrávající historické novinářské fotografie zobrazující traumatické události současných dějin, ovšem měnící jejich hrdiny a vyznění. Máme zde fotografii nazvanou „Mieszkańcy" (Obyvatelé), na které vidíme skupinu usmívajících se a spokojených lidí rozestavených za ostnatým drátem, přivádějící na mysl snímky vězňů koncentračního tábora osvobozeného sovětskou armádou; „Kolarze" (Cyklisté) jsou barevné fotografie skupinky mužů v sportovním oblečení a cyklistických přilbách přesouvajících dřevěnou závoru, pro niž byla výchozím bodem fotografie německých vojáků lámajících závoru na hranici mezi Svobodným městem Gdaňsk a Polskem v roku 1939; „Che. Następny Kadr" (Che. Další záběr) představuje detailní rekonstrukci snímku bolívijského fotografa Freddyho Alborty zachycujícího ostatky Che

Guevary den po popravě - jeho tělo bylo veřejně vystaveno, aby se lidem dokázalo, že bych zajat a zabit. Libera nám ale ukazuje pololežícího Che Guevaru kouřícího doutník, jakoby relaxoval po fotografování, které právě skončilo; „Nepal“ (Nepál) je fotografie nahé ženy běžící po mořském břehu, jejíž póza a rozložení rukou připomínají obraz vietnamské holčičky popálené napalmem během války ve Vietnamu (rok 1972) na snímku pořízeném Nickem Utem; „Porażka w przełaju” (Porážka v terénním běhu) se jmenuje snímek, jemuž jako plátno posloužila fotografie Dmitrije Baltermance „Smutek” z roku 1942, na které vidíme zpod sněhu se vynořující těla obyvatel vesnice Kercz zavražděných nacisty - Libera nám na svém snímku ukazuje běžce, které opustily síly, ležící v blátě a povzbuzovaných starostlivými fanoušky; „Robotnicy“ (Dělníci) je fotografie tří mladých mužů s obličeji částečně zakrytými šátky, stojícími v džungli, vyvolávajícími konotace s obrazy jihoamerických bojovníků v partyzánských oddílech - ovšem místo automatických pušek mladíci drží elektrické vrtačky a zařízení na broušení parket; v cyklu se rovněž nachází fotografie nazvaná „Cud“ (Zázrak). „Pozytywy” pokračovaly v r. 2003 na stránkách týdeníku „Przekrój” pod názvem „Ostateczne wyzwolenie” (Konečné vykoupení). Na obálce magazínu se objevila fotografie „Sen Busha“ (Bushův sen), na níž Iráčanka nadšeně objímá amerického vojáka. Ostatní snímky představující usmívající se Iráčany a americké vojáky travestovaly obrazy války.

Libera v tomto cyklu řeší dvě závažná témata: problém kolektivní paměti a problém krásy v současném umění. Jak si povšiml Adam Mazur „*současná krása se ukazuje být spřízněná, když ne se zlem, tak přinejmenším s melancholií, depresí a nostalgií. Místy jeho výskytu se ukázala být vyobrazení špatných událostí a katastrof. Krása je tedy stále více jakousi Kasandrou, zvěstovatelem konce civilizace, než by přinášela úlevu, naději a útěchu*.“[21] Obecně známou skutečností je, že si snadněji zapamatujeme obrazy traumat a neštěstí než pozitivních situací. Susan Sontag tvrdí, že si pamatujeme „*ne díky fotografiím, ale samotnou fotografii*“; dokonce „*být divákem neštěstí zasahujících jiné země*

[21] Adam Mazur, „Historie fotografii w Polsce, 1839 – 2009”, Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010.

je jedním z nejcharakterističtějších prožitků současnosti. Už jeden a půl století se díváme na to, co pro nás nashromáždili profesionální, specializovaní turisté, kterým se říká novináři.“[22]

Jako základ pro svůj cyklus Libera využil mechanismy kolektivní paměti a fotografie, které zapadly do obecného vědomí jako vizuální ekvivalent traumatu. V jednom z rozhovorů umělec říká: „*Cyklus Pozytywů je další pokus o hru s traumaty. Vždy máme co do činění se zapamatovanými vyobrazeními věcí, ne s věcmi samotnými. Chtěl jsem využít tento mechanismus vidění a pamatování, dotknout se fenoménu paobrazů paměti. Tyto fotografie v podstatě přijímáme právě takto - přes nevinné scény pronikají flashbacky těch originálních, krutých snímků.*“[23] Jak tvrdí Sontag, paměť funguje na zásadě momentek a její základní jednotkou je jednotlivý obraz: Libera využívá mechanismus, který vryl do naší paměti obrazy lidských neštěstí (nazývané „Negativy“), a nanáší na něj naprosto jiné obrazy, neutrální nebo s kladným vyzněním. Při pohledu na snímky nejdříve pociťujeme nejasný neklid, který se postupně přerodí v klíčící přesvědčení o tom, že „tu něco nehraje“. Toto přesvědčení je výsledkem toho, co se zachytilo v naší paměti a co pod vlivem podobné kompozice vyvolává skryté obrazy. Libera si ve svém projektu přivlastňuje naši paměť, v ní zachycené obrazy a mechanismy, které jí řídí. V takovém přívalu zobrazení cizího utrpení, který je, jak tvrdí Susan Sontag, rozlišovacím znamením současnosti, lidé skutečně nechtějí sledovat bolest, krev a smrt. Nejsme schopni tyto pohledy zkonzumovat a strávit; lidé se od nich instinktivně odvracejí a tyto obrazy jsou zablokovány, ovšem přesto už dokázaly utkvět v naší paměti a být vytlačeny do oblastí zapomnění. Liberovo opatření spočívající v opakování kompozic těchto traumatických obrazů s využitím naprosto banálních situací vyvolává tyto jiné, negativní obrazy, které bychom si rádi nepamatovali. Vynořují se zpod zdánlivě nevinných fotografií prezentujících usmívající se a odpočaté lidi oddávající se každodenním činnostem, které je ale náš mozek krmený obrazy genocidy a utrpení okamžitě schopen vztáhnout k temným originálům, doposud zatlačeným do zapomnění.

[22] Susan Sontagová, „S bolestí druhých před očima”, Wydawnictwo Karakter, Kraków, 2003, s. 26.
[23] http://raster.art.pl/galeria/artysci/libera/pozytywy/libera_pozytywy.htm, (cit. 21.5.2016).



Záběr z dokumentárního filmu *Kronika osvobození tábora* věnovaného osvobození Osvětimi Rudou armádou, 1945.



Zbigniew Libera, *Obyvatelé*, 2002–2003.



Zbigniew Libera, *Bushův sen*, 2003.

Aneta Grzeszykowska a Cindy Sherman. Při hledání identity

Americká umělkyně Cindy Sherman zahájila práci na projektu „Bezejmenné filmové záběry“ (ang. „Untitled Film Stills”) v roce 1977. Tento cyklus zahrnuje šedesát devět černobílých fotografií s rozměry 20 cm x 25 cm, na nichž se Sherman vtělila do role fiktivní hrdinky v scénářích věrně připomínajících zastavená filmová políčka. Díky němu autorka získala mezinárodní věhlas. Sherman od raného dětství vykazovala lásku k převlekům - během studií jí její přítel, Robert Longo, navrhl, že když se tak ráda převléká, měla by se ve vlastních vytvořených kreacích přinejmenším fotografovat. Sherman využívá paruky, převléká se do různých kostýmů, charakterizuje a prezentuje své hrdinky v okamžicích zamyšlení, během rozhovoru s někým, kdo se nachází mimo záběr, v posteli zachycené jakoby v intimních situacích apod. Fotografie vznikaly na různých místech - na ulici, v budovách, u bazénu, na venkovské cestě atd. Hrdinky na snímcích Sherman na sebe berou stereotypní role, představy o ženskosti, které jim vnutila společnost poválečné Ameriky: nedospělé školačky, svůdkyně, starostlivé manželky, krásné herečky. Scény vytvářené autorkou vypadají jako by vypadly z filmových plakátů nebo z filmového políčka zastaveného v záběru mající za cíl nalákat diváky, aby se na film podívali v kině.

Sherman si, podobně jako Libera, hraje s obecnou pamětí: při pohledu na černobílé fotografie z její série začíná divák podvědomě přemýšlet, z jakého filmu pochází scéna, na kterou se dívá. Ukazuje se ale, že tu nemáme co do činění s žádným filmem: jsou to jen pózy, otřepané situace a k unudění se opakující scény, které v nás vyvolávají dojem, že jsme už takovou situaci někdy viděli. Bylo to filmové plátno? Ne nezbytně. Americká popkultura 50. a 60. let také zaplavovala diváka podobnými stylizovanými obrazy. Ovšem Sherman se vydala poněkud jiným směrem než Libera - její série se týká výhradně žen. Fotografie Sherman nám dávají na vědomí, že neexistuje vrozená ženská identita: vše se opírá o role uměle utvářené společenskými nároky. Sherman uzavřela tvorbu cyklu v roce 1980, protože se, jak sama tvrdila: „vyčerpaly role.“ V prosinci 1995 celý její cyklus koupilo Muzeum moderního umění v New Yorku za částku asi 1 milionu dolarů. Zpočátku byla série obdivována v

souvislosti s chytrými odkazy na filmové plakáty; teprve v 90. letech vyšlo najevo feministické „druhé dno“ cyklu.

Aneta Grzeszykowska (nar. 1974) je umělkyně, která se věnuje problematice identity jednotlivce a vnímání druhého člověka a také otázkám defragmentace těla a paměti. Je absolventkou Fakulty grafiky Akademie výtvarných umění ve Varšavě; dlouhou dobu tvořila projekty společně se svým manželem, Janem Smagou. Jednou z nejvýznamnějších prací Grzeszykowské, vytyčující směr jejich uměleckých aktivit, je „Album” z roku 2005, skládající se z cca 200 fotografií z rodinného alba umělkyně; s pomocí programu Photoshop Grzeszykowska ze všech snímků odstranila sama sebe a vytvořila tak prapodivnou biografii zbavenou protagonistky. Grzeszykowska pokračovala ve svém uměleckém pátrání v cyklu „Portrety” (Portréty) z let 2005–2006, kde s pomocí nástrojů počítačového zpracování vytvořila sérii portrétů neexistujících lidí. Travestice cyklu Sherman „Untitled Film Stills” představuje další podobu tématu identity. Grzeszykowska poctivě přehrála všech šedesát devět fotografií z cyklu Sherman. Projekt trval rok. Fotografie vznikaly v reáliích současné Varšavy - jsou barevné. Autorka pracně rekonstruovala kompozice a make-up modelek z fotografií Sherman, ovšem použité rekvizity, kostýmy a lokality byly umělkyní zvoleny podle současných standardů a možností. Hraní rolí se přeneslo na novou úroveň: Grzeszykowska se vtělila do role Sherman, která se vtělila do role neexistujících postav.

Autorka při vyprávění o svém projektu poukázala na jeho provázanost s prací „Album” – jde o další pokus odstranit samu sebe, hlavní hrdinku, z projektu, v němž sehrává klíčovou roli, ale za využití naprosto jiných nástrojů, pokud v „Album” máme co do činění s vymazáním sebe sama z rodinných fotografií, je v „Untitled Film Stills” proces mizení mnohem subtilnější: umělkyně je přítomna na každém snímku, ovšem mizí díky přijetí masky - přehrávání rolí přijatých jinou ženou, která rovněž na svých fotografiích hrála konkrétní role. V rozhovoru o projektu Grzeszykowska vysvětluje svůj záměr: *„Nechtěla jsem ukázat vliv Cindy Sherman na mou osobu. Nemám pocit, že by někdo, jakýkoliv umělec, na mě vyvíjel silný vliv. Jednoduše jsem tuto práci využila, abych vyprávěla o tom, co mě zajímá. Zdálo se mi velmi převratné, že se*

snažím vyznačit svou identitu někde v cyklu prací velmi známé umělkyně a zároveň provádím naprosté sebezničení, protože ona, přesto, že nevystupuje na žádné z mých fotografií, se vlastně vyskytuje všude; když ji nahrazuji, tak jí zároveň vysouvám do popředí. To pro mě bylo zajímavé. Tato práce má velmi mnoho společného s prací „Album", kde já mizím. Zde také mizím, jen jakoby s využitím úplně jiné metody. Takový byl můj úmysl. Absolutně tu nejde o poctu. Je to využití činnosti jiného umělce pro vlastní výpověď. Aspekt role ženy se podřizuje mé vizi, která se týká image a identity."[24]

Grzeszykowska tvrdí, že aspekt apropriace prací pro ni nemá význam; důležitá je otázka identity. Když svůj cyklus vytvořila na plátně prací Sherman, provedla Grzeszykowska rekontextualizaci. Nezajímá ji feministické vyznění fotografií, nepřicházíme tu do kontaktu se zkoumáním stereotypních ženských rolí provedeným ve Varšavě 21. století. Aneta Grzeszykowska se soustředí na otázku identity - právě k tomu potřebuje známý cyklus jiné autorky, která se v něm zároveň stala modelkou. Při pohledu na fotografie Grzeszykowské nevidíme ji samotnou, není to cyklus portrétů, na nichž obdivujeme autorku/modelku a oceňujeme její vzhled, oblečení, stylizaci obrazu, do nějž umístila sama sebe. Nezaměřujeme svou pozornost na ni samotnou, ale porovnáváme to, co vidíme, s tím, co si pamatujeme z černobílých fotografií Sherman. Provádíme vizuální komparaci s nám známým cyklem a hledáme podobnosti a rozdíly. Během této činnosti se postava modelky a zároveň autorky stává naprosto průhlednou, neviditelnou. Díváme se na ní prizmatem Sherman – Grzeszykowska jaksi mizí a stává se Cindy Sherman.

[24] https://vimeo.com/86504654 (cit. 28.5.2016).



Cindy Sherman, *Untitled Film Still No. 3*, 1977.



Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Still No. 3*, 2006.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still No. 53*, 1980.



Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Still No. 53*, 2006.

Závěr

Jak ukazují příklady vybrané z polského současného umění, móda apropriace přetrvává a bere na sebe nesmírně kreativní podoby. Analyzované příklady ukazují, jak různé mohou být strategie zvolené autory. Apropriované umělecké dílo může ukazovat interpretační směr ve vztahu k novému dílu, jako je tomu v případě Katarzyny Kozyry, která si vybrala obraz z devatenáctého století fungující v kolektivním vědomí jako modelový ženský akt. Může představovat pokus o předvedení mechanismů, o něž se opírá proces zapamatování a uchování obrazů v našem mozku, jako to udělal Zbigniew Libera. Při opakování kompozic fotografií, které jsme kdysi viděli, jim vdechl jiný, pozitivní a nevinný kontext a podařilo se mu tak sáhnout do oblastí paměti, kde držíme jejich traumatické originály. Aneta Grzeszykowska zase využívá cyklus Sherman k prezentování naprosto nového obsahu, který nemá nic společného s úmyslem autorky tvořící černobílé fotografie v sedmdesátých letech.

Aneta Grzeszykowska nás ve vyjádření k svému cyklu informuje, že to není pocta složená Sherman. Zdá se, že toto tvrzení je jen poloviční pravdou, protože umělecké vypomožení si pracemi jiného umělce vždy představuje jistý druh holdu - takovéto jednání znamená, že používáme cizí práce, protože v jejich obsahu nalézáme něco, co má pro nás význam a co toužíme využít - libovolným způsobem.

Na kolik měly v umění uplynulých staletí (např. v epoše klasicismu a renesance) odkazy na díla autorů žijících v období starověku (na příklad) za úkol předvést řemeslné dovednosti a technické schopnosti autora, který byl schopen bezchybně následovat antické ideály, na tolik v moderním umění apropriace a osvojení neslouží jen a výhradně prezentování schopností autora. Obrazy, fotografie, sochy apod., na něž odkazují současní tvůrci, nemají za cíl předvést řemeslné umění jejich následovníků. Jejich význam je spojen především s obsahem, který nesou, se symbolikou, jež je obklopuje, a s kontextem, v němž vznikaly. Díla využívaná tímto způsobem rozšiřují interpretační kontext současných prací, obohacují je o nové významy a mění jejich vyznění. Originál

už nepředstavuje nedostižný vzor, který přetvářejí další generace umělců brousící si tak své technické dovednosti. Umělci se přestali zajímat o technickou vrstvu a soustředí se na prozkoumávání významové vrstvy děl svých předchůdců. Zasazují je do nových kontextů, dodávají jim nové významy, které by zůstaly bez konotací, jež si diváci spojují s originály, neviditelné.

V práci analyzované příklady vybrané ze současného polského umění a také zmíněná díla světových umělců ukazují, že apropriační umění kvete a bere na sebe nejrůznější podoby. Pokud zohledníme skutečnost, že žijeme ve světě, kde nahromadění obrazů dosahuje nepředstavitelných rozměrů, se umění apropriace možná brzy stane jedinou pravděpodobnou možností dalšího rozvoje umění, nabízející nekonečné možnosti interpretace obrazů, pod nimiž se vždy skrývají jiné obrazy.

Soupis použité literatury

Sztuka świata. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1994. ISBN 8321334806.

ASTON, MARGARET. *Panorama renesansu.* Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1996. ISBN 8321342787.

BORKOWSKI, G., MAZUR, A., BRANICKA, M. (ed.). *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2008. ISBN 8385142746.

BOURRIARD, NICOLAS. *Postprodukce*. http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bourriaud-Postproduction2.pdf s. 6 (cit. 07.06.2016).

British Journal of Aesthetics, 45 (2005), s. 123-137.

GIŻYCKI, MARCIN. *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku.* Gdańsk: Słowo/ Obraz Terytoria, 2002. ISBN 8388560549.

HOLLINGSWORTH, MARY. *Sztuka w dziejach człowieka*. Wrocław: Wydawnictwo Zakład Narodowy Ossolińskich, 1992. ISBN 8321344232.

LECHOWICZ, LECH. *Historia fotografii.* Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, 2012. ISBN 9788387870553.

LEWCZYŃSKI, JERZY. *Antologia fotografii polskiej*. Bielsko Biała: Lucrum s.c., 1999. ISBN 8390597411.

LORENTZ, STANISŁAW, ROTTERMUND, ANDRZEJ. *Klasycyzm w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1984. ISBN 8321330827.

MASON, ANTONY. *Historia sztuki zachodniej. Od czasów prehistorycznych do XXI wieku.* Warszawa: Wydawnictwo Arkady Sp. z o.o., 2009. ISBN 9788321345895.

MAZUR, ADAM. *Historie fotografii w Polsce, 1839–2009.* Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2010. ISBN 9788392896722.

ROSENBLUM, NAOMI. *A world history of photography.* New York, London, Paris: Abbeville Press, 2008. ISBN: 9780789209467.

ROTTENBERG, ANDA. *Sztuka w Polsce. 1945–2005.* Warszawa: Stentor Wydawnictwo Piotra Marciuszka, 2005. ISBN 8389315572.

SKRABEK, ANETA (ed.). *Cytat, powtórzenie, zawłaszczenie.* Lublin: Galeria Labirynt, 2014. Dostupný z WWW: http://labirynt.com/wp-content/uploads/2014/05/CPZ.pdf

SONTAGOVÁ, SUSAN. *O fotografii.* Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009. ISBN 9788392736653.

SONTAGOVÁ, SUSAN. *S bolestí druhých před očima*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2003. ISBN 9788365271051.

https://vimeo.com/86504654 (cit. 28.5.2016).

http://raster.art.pl/galeria/artysci/libera/pozytywy/libera_pozytywy.htm, (cit. 21.5.2016).

http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX381&&lang=PL (cit. 21.5.2016).

http://utw-art.blogspot.com/2011/05/rozwazania-na-temat-malarstwa.html (cit. 23.5.2016)

http://zacheta.art.pl/pl/wystawy/kanibalizm (cit. 26.5.2016)

http://zaiks.org.pl/220,0,54_krotka_historia_prawa_autorskiego (cit. 23.5.2016)

https://www.moma.org/learn/moma-learning/themes/pop-art/appropriation (cit. 24.3.2016)

http://culture.pl/pl/tworca/azorro (cit. 3.7.2016)

http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/azorro-grupa-wszystko-juz-bylo-1 (cit. 27.6.2016)

http://culture.pl/pl/tworca/piotr-uklanski (cit. 3.7.2016)

http://magazyn.o.pl/2013/leszek-fidusiewicz-w-sprawie-slajdow-zarebskiego-artluk (cit. 3.7.2016)

http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,4225485.html (cit. 3.7.2016)

http://www.lodzkaliska.pl/rzepecki/nova/nalezinska.html (cit. 3.7. 2016)

http://katarzynakozyra.natemat.pl/38005,wolnosc-sztuki-czy-wolnosc-zlodzieja (cit. 27.6.2016).

Jmenný rejstřík

Baudelaire 32
Baltermants, Dmitri 38
Benjamin, Walter 11
Bock, John 17
Bodzianowski, Cezary 17
Bourriaud, Nicolas 11
Breitz, Candice 17
Cicero 17
Crimp, Douglas 9, 32
Degas, Edgar 15
Delacroix, Eugene 28, 30
Doner, Jordan 17
Duchamp, Marcel 11, 19
Dziaczkowski, Jan 9, 20, 21
Einarsson, Garder Eide 17
Gilewicz, Wojciech 3, 9, 20, 22
Goldstein, Jack 17
Gordon, Douglas 17
Grzeszykowska, Aneta 9, 17, 42, 43, 44, 45, 46, 47
Guevara, Che 38
Hasior, Władysław 3, 9, 19, 20
Hokusai 12, 15
Hold Your Horses 17
Horacius 16
Irvin, Sherri 12, 13
Kahrs, Johannes 17
Kantor, Tadeusz 9, 19
Kass, Debora 17
Kozyra, Katarzyna 3, 9, 24, 32, 33, 34, 35, 36
Krasiński, Edward 17
Kruger, Barbara 12, 17
Lawler, Louise 17
Levine, Sherri 11, 12, 17
Libera, Zbigniew 3, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 47
Longo, Robert 17, 42
Łódź Kaliska, Grupa 3, 9, 28, 30, 31
Macuga, Goshka 17
Manet, Édouard 3, 8, 22, 25, 26, 28
Maziarska, Jadwiga 3, 9, 19, 20
Mazur, Adam 38
Meurent, Victorine 32
Miller, Sandro 17
Monk, Jonathan 17
Morimura, Yasumasa 17
Olesen, Henrik 17
Ovidius 16

Pettibone, Richard 17
Prince, Richard 12, 17
Radziszewski, Karol 17
Reynolds, Joshua 10
Rudowicz, Teresa 3, 9, 19, 20
Ruff, Thomas 17
Rzepecki, Adam 17
Sherman, Cindy 9, 17, 42, 43, 44, 45, 46, 47
Ska, Aleksandra 17
Smaga, Jan 17
Sontag, Susan 38, 39
Stezaker, John 17
Szlaga, Radek 17
Trockel, Rosemarie 17
Uklański, Piotr 18, 19, 20, 21
Ut, Nick 38
Wall, Jeff 12, 15
Walker, Evans 12
Warhol, Andy 11
Weiwei, Ai 17
Witkin, Joel Peter 12, 14