SLEZSKÁUNIVERZITAVOPAVĚ

Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvurcí fotografie

Adam Pańczuk

Fotograf Igor Omulecki

TEORETICKÁ DIPLOMOVA PRÁCE



Opava 2016

Adam Pańczuk

Fotograf Igor Omulecki

Photographer Igor Omulecki

Teoretická diplomová práce

Obor: Tvůčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. Josef Moucha
Oponent: MgA. Karel Poneš

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

Opava 2016

Abstrakt: Tato práce je analýzou a reflexí tvorby Igora Omuleckého. Zkoumá způsoby využívání tvůrčích výrazových prostředků a prezentaci uměleckých strategií v jeho tvorbě. Je také pokusem ukázat, jak se fotografie stala hlavní formou vyjádření umělce.

Klíčová slova: Igor Omulecki, tvorba, percepce, smysly, WładysławStrzemiński, Rodinný triptych, vizuální jazyk, Pěkní lidé, Rudolf Arnheim, vizuální myšlení

Abstract: This thesis is ananalysis and a reflection over the works by Igor Omulecki. This is a survey of how the creative devices are used and a presentation of artistic strategies in Omulecki's work. This is also a attempt to show how photography has become a form of expression of the artist.

Keywords: Igor Omulecki, creation, perception, senses, Wladyslaw Strzeminski, Family Triptych (Tryptyk Rodzinny), visual language, Beautiful People (Piekni Ludzie), Rudolf Arnheim, visual thinking.

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

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Adam PAŃCZUK**
Osobní číslo:	**F150698**
Studijní program:	**N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Fotograf Igor Omulecki**
Téma anglicky:	**T: Photographer Igor Omulecki**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Analýza prací a snímků Igora Omuleckieho

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Barthes Roland: Świato obrazu. Wydawnictwo KR. Warszawa 1996
Sontag Susan: O fotografi. Wydawnictwo Karakter. Kraków 2009
Rosenblum Naomi: Historia fotografii światowej. Wydawnictwo Baturo. Bielsko-Biaa 2005

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Josef MOUCHA**
Institut tvůrčí fotografie

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

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 21. dubna 2016

Děkuji Mgr. Josefovi Mouchovi za péči během tvorby této práce, profesorovi Vladimírovi Birgusovi za pozornost věnovanou diskutování o mých fotografiích a za inspiraci, kterou pro mě byly jeho přednášky. Děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie za skvělý čas, který jsem s nimi během svého studia mohl strávit.

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

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna v Univerzitní knihovně SU v Opavě, knihovně Uměleckoprůmyslového musea v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

V Opavě, 1. srpna 2016 Adam Pańczuk

© 2016 Adam Pańczuk, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Obsah

Úvod.....7

1. část

1.1 Jazyk a struktura fotografie..... 9

1.2 Fotografie jako symbol reality..... 20

2. část

2.1 Łódź - raná léta - jak se stal fotografem.....22

2.2 Tvůrčí strategie - Inspirace.....25

2.3 Teorie a zásadní osobnosti v chápání Omuleckého tvorby.....29

3. část

3 Fotografická tvorba.....33

3.1 Manas.....33

3.2 Hezcí lidé.....34

3.3 Poland.....37

3.4 Užitná fotografie.....39

3.5 Gold.....45

3.6 Rodinný triptych.....47

3.6.1 Mama Tabu.....48

3.6.2 Lucy.....49

3.6.3 TO.....50

3.6.4 Stádo vlna.....54

3.7 Bios.....57

3.8 Umělecké dílo.....60

Závěr.....62

Použitá literatura.....63

Jmenný rejstřík.....64

Úvod

Fotografie je oblast umění, s níž se každý průměrný příjemce setkává každý den. Příjemce se nejednou sám účastní procesu tvorby, když je obklopen obrazy, které na něj působí konkrétním zamýšleným způsobem, nebo tyto obrazy také zůstávají příjemci lhostejné či jsou pro něj dokonce nezaznamenané, nepodstatné v každodenním životě. Fotoaparát je nástroj zaznamenávání, zapisování na list papíru nebo na digitální matrici, všech okamžiků, které člověk klasifikuje jako hodné zapamatování, krásných, jedinečných, stojících za to, aby se ukazovaly potomkům. Jeho práce má vzrušovat, má vyvolávat vzpomínky, má potěšit. Společnost si už zvykla na médium, které si zapamatovává různé situace s pomocí a obrazu, a na to, že se každodennost každého z nás točí kolem její vizualizace. Schopnost vnímat a vybírat tyto věci načrtává obraz světa. Charakteristickou vlastností zvěčnění skutečnosti je subjektivní příjem stimulů zvenčí, který ve výsledku přináší miliony fotografických záběrů. Tyto osobní pohlednice se často týkají stejných věcí, stejných tužeb, přesto ale na uchopený problém nebo myšlenku vrhají jiné světlo. Představy, situace lze zapisovat různými médii. Mohou na sebe vzít podobu vyprávění, formu filmu - pohyblivých obrazů, básní, soch. Od svého počátku až dodnes fotografie provází člověka během všech důležitých okamžiků jeho života. Z počátku vyvolávala mnoho pochybností, ale síla jejího sdělení diváka přesvědčila. Svým obrazem popisuje osobní a veřejný život. Zastavuje čas, registruje okamžik, emoce.

V této práci představuji tvorbu Igora Omuleckého, umělce mladé generace. Jeho dospívání a počátky umělecké práce se kryly s transformací politického zřízení v Polsku, což se odráží v jeho raných pracích „Pěkní lidé" nebo „Poland". Pochází z Lodže, kde strávil prvních 27 let života. Vliv na jeho tvorbu měl kontakt s prostředím lodžské umělecké scény z okruhu Dílny filmové tvorby (Warsztat Formy Filmowej), Východní galerie (GaleriaWschodnia) a Muzea umělců (Muzeum Artystów). Omulecki ve své tvorbě využívá různé estetiky a vizuální strategie, které popisuji v další části práce. Jeho styl můžeme popsat jako eklektický.

V první části práce představuji reflexi jazyka a struktury fotografie. Přibližuji strategie činností, díky nimž zaznamenává obraz světa, portrétuje jeho obraz prostřednictvím subjektivního pohledu fotografa. Záleží mi na široké prezentaci

možných výrazových prostředků a strategií zobrazování. Bez významu zde není jazyk fotografie - kód, který ten, kdo vyslal sdělení, použil a jeho interpretace, tedy čtení. „Jazyk a struktura fotografie“ je název první kapitoly práce, v níž se věnuji celé řadě jevů vytvářejících dohromady složitost jazyka fotografie.

Druhá část práce představuje důležité teorie a osobnosti důležité pro pochopení tvorby Igora Omuleckého a popis začátků jeho tvorby.

V třetí části práce představuji a popisuji umělecké dílo fotografa.

1. část

Jazyk a struktura fotografie

Fotografický obraz je kombinací intencí autora a imanentních vlastností média.[1] Při analyzování média a jeho funkce je nutné povšimnoutsi, že ve srovnání s jinými druhy zobrazování (malířstvím, grafikou) je fotografie vysoce aktivní a specificky naprogramované médium. Ve fotografii připadá tvorba obrazu z větší části nikoli na osobu, ale na předmět a na komplikovaný technologický proces. V nejdůležitější části procesu (záznam obrazu na fotosenzitivní membránu, digitální matrici) je přímá účast člověka vyloučena a během ostatních etap je silně omezena.

Kromě techniky se počítají také estetické hodnoty obrazu a, což je nejdůležitější, význam nesený v obsahu obrazu, protože obsah rozhoduje o hodnocení toho, kdo se dívá na fotografický obraz. Struktura vizuálního obrazu se odkazuje na kódy různého druhu.

Kód je systém znaků, který musí být z obrazu vyčten a zapamatován. Sledující vnímá estetické hodnoty fotografie, druh záběru apod. Ale v každodenní fotografii vrstva estetických hodnot podstupuje své místo sémantické vrstvě. To znamená, že je transparentnější a čitelnější. Obraz je zapamatování podle prvního dojmu, jinak řečeno „pohledu“. Dá se říci, že fotografie je druh komunikace. S divákem komunikuje pomocí obrazu - fotografie, který je výsledkem záznamu jistých činností na fotosenzitivním materiálu. Důležitá je technika provedení, protože právě ona funguje jako prostředník a předává nám obsah. Fotografie je přesvědčivá, když „mluví“ tak, aby divák mohl přečíst jí nesené sdělení. Proto je důležité, komu byl obraz adresován. Příjemce by měl rozumět kódu, tedy jazyku fotografie. Fotografická zpráva nese osobní pohled autora na fotografovaný problém a jeho autorský způsob zobrazování. Využívá přitom formu a texturu. Vybraná výseč nutí diváka k soustředění, reflexi, ke konotacím. Pohne jeho představivostí tak, aby byl obraz zapamatován, aby se proměnil ve vzpomínku. Takovéto jednání vede k tomu, že se divák stává součástí tohoto obrazu. Zapojuje sebe a své zkušenosti.

[1] A. Dufek*Etos of Photography* , Symposiumat 2nd East-West Photoconference 1991, s. 8.

Každý druh fotografie vyžaduje po divákovi definování, zaujetí stanoviska vůči prohlíženému snímku, rozhodnutí, jestli mu zůstane lhostejná nebo jestli jakkoliv ovlivní jeho vědomí, připravenost zaznamenat problém, o kterém daná fotografie mluví, nebo rozhodnutí o přijetí nebo odmítnutí dané fotografie. Uvědomělý divák si je vědom, že všechny umělecké disciplíny se materializují prostřednictvím dvou vrstev: obsahu a techniky, která tento obsah předává. Tato skutečnost spojuje fotografii jak s filmem, tak i s malířstvím a obecně řečeno s každým odvětvím vizuální činnosti a s každou tvorbou, také s literární. Umění fotografie každý den klade před své příjemce výzvy. Tato sdělení člověk nachází, když čte dopis, sleduje televizi, kupuje si ilustrovaný časopis nebo brouzdá po internetu. Tímto způsobem tvorby obrazu lze velmi rychle zjistit, jaký je vliv fotografie na společnost. Je odlišný od toho, co nám nabízí malířství nebo sochařství. Jazyk fotografie závisí na hromadných sdělovacích prostředcích.

Řeč fotografie je univerzální, protože popisuje velmi různorodé záležitosti a slouží různým cílům. Stejně jako film a televize, tisk a rozhlas představuje faktor spoluutvářející kulturu soudobé společnosti. Tento typ kultury by nevznikl bez slova a obrazu reprodukovaných na filmových plátnech, stránkách novin, na billboardech nebo dokonce v soukromých albech. Fotografie je součástí masové kultury a je „produktem rozšířené znalosti, dostupné zábavy. Je také společným jmenovatelem spojujícím zájem o politiku, vědu a umění, módu, sport, turistiku.“ [2]

Fotografický jazyk tvoří jak to, co vzniklo jako produkt informace, tak i díla umělců - fotografů, kteří odkazují na estetickou citlivost. Tento jazyk vedle frivolních zpráv vyjadřuje skvělé objevy, vedle banálních upomínek prezentuje rovněž dojemné svědectví o naší době a o krásných formách světa. Spolu s plynutím času a s rozvojem civilizace prošla fotografie mnoha proměnami, zpočátku byla využívána především pro rodinné a dokumentární účely, dnes odpovídá také na potřeby mediálního světa a společně s jeho rozvojem se měnil a komplikoval způsob čtení jejího kódu. Všechny prvky jazyka fotografie byly zavedeny do oběhu ve fungování společnosti, téměř se vpálily do každodenního života. Těžko hledat odlišnosti mezi informační a užitnou fotografií, která je jen prodloužením amatérské fotografie. Je

[2]Urszula Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Teoria, Gdańsk 2002, s. 180.

třeba zmínit, že tento jazyk nepřináší jen výhody. Je to jistý druh řízení informací, což vede k řízení našich myslí.

Ubíjející záplava obrazů představuje ohrožení pro naši touhu poznávat a pro naši zvídavost. Největším nebezpečím je pasivita, v níž člověk pomalu začíná existovat. Realita, kterou toužíme poznat a prožít, je vytvořená dříve. Objevují se otázky, jestli to, co vidíme, je to, co můžeme skutečně prožít? Příjemce už tuto volbu ve skutečnosti nemá, protože byla učiněna dříve za něj. Společnosti se dostává mnoho fotografií, které pomáhají příjemci orientovat se ve světě, ale zároveň ho dezorientují. Problém spočívá v tom, že všechny nashromážděné fotografie tvoří obrovský archiv snímků, v němž je těžké najít důležité věci a ocenit tvůrce. Často se nedokážeme přizpůsobit dané fotografii a zastavit se u komplikovanějších a významnějších záležitostí. Každá fotoreportáž z exotických cest nebo upomínka, a také dokument, se má líbit všem divákům. Je tedy nutné mít na paměti, že fotografické sdělení může nést také falešné sdělení. Lidé mají sklony k napodobování, mizí originalita a samostatné myšlení.

Před lidskou paměť nelze klást všechny skutečnosti zaznamenané produkty civilizace, jako jsou fotoaparát nebo videokamera. Lidská paměť není natolik silná a nemá takovou kapacitu. Mechanické formy dokumentace mají obrovskou převahu nad informacemi zapsanými člověkem ve formě textu - slova. Jde nejen o faktickou, ale i o psychologicky opodstatněnou převahu. Díky tomuto základu je fotografie chápana především jako rám, do něhož je uzavřen obraz světa. Divák se přes ni dívá na výseče reality, přijímá obsah tohoto obrazu velmi efektivně, téměř automaticky. Proces porozumění probíhá podobně jako porozumění mateřskému jazyku, který si osvojujeme přímo. Prohlížející nemusí teoreticky poznávat gramatiku tohoto jazyka. Dnešní svět představuje konzumního člověka. Pro fotografii jde o skvělý referenční bod, aby mohla existovat jako součást tohoto současného modelu života. Dnes sehrává obrovskou roli člověk s fotoaparátem, který poskytuje svědectví a zanechává stopu. Do značné míry absorbuje pozornost a volný čas ohromné části společnosti. Příjemce je dnes svědkem doposud nevídané demokratizace všech oblastí znalostí a informací. Každou informaci dnes lze předat s pomocí obrazu.

Fotografie je společenský fakt se všemi svými následky. Světová fotografická produkce patří mezi prostředky informování veřejnosti. Vývoj tohoto jazyka a jeho

konstruktivní role mají obrovský vliv na utváření kultury moderní společnosti. Účelné je použití vizuálního jazyka pro nasměrování zájmu příjemce na příslušnou dráhu, aby mohl poznat skutečný svět a realitu. Nejmenší detail během fotografování, tedy výběr záběru, grafické rozvržení, zkombinování s jinými fotografiemi, rozšiřuje a utváří obsah vizuálního diskurzu. Tvoří jeho interpretaci a činí tento obraz víceznačným vyprávěním. Fotografické obrazy jsou dnes výrazně přítomny v rozmanitých oblastech kultury. Fotografie je vizuální součástí systému kultury, tvoří prostředek vizuální komunikace, který nese čitelné a viditelné kulturní významy. Dnešní člověk je obklopen obrazy, od reklamních fotografií umístěných na stěnách budov, prostředcích hromadné dopravy nebo třeba na reklamních sloupech, které míjí každý den, přes fotografie nacházející se v bohatě ilustrovaných magazínech, tisku, cestovatelských časopisech, kulinárních, turistických, dekoratérských publikacích, školních učebnicích až po fotografické výstavy nebo fotografie v rodinných albech.

Lze společně s Johnem Bergerem říci, že „v současnosti se (…) způsoby využívání fotografie i jejího čtení staly běžnou, neprozkoumanou součástí současného způsobu vnímání“. Pokud bychom přijali modernitu, o které mluvil Baudelaire, tedy modernitu jako „sled prchavých, fragmentárních a nespojitých obrazů“, které tvoří realitu přijímanou na základě zkušeností, musela by fotografie utvářet právě takovouto skutečnost. Stejně tak formuje ikonografickou krajinu současnosti. Tento svět popisuje a dokumentuje, ale také svět interpretuje. To určuje její specifickou roli,protože v každé z těchto funkcí není ničím jiným než fragmentem. Odkazuje na něj a tvoří přitom celý obraz skutečnosti. V kontextu Beniaminovy reflexe může být fotografie chápána jako nástroj nabízející reprodukci - kopii skutečnosti. Objevuje se potřeba neustálého potvrzování reality množením jejích obrazů. Pokud přijmeme, že je fotografie svědectvím světa, musíme zároveň přijmout, že, když je obrazem, stává se zároveň jeho substitutem. Pokud na základě fotografie toužíme poznat svět, musíme zároveň uznat, že je to „svět vytvořený podle pravidel fotografického záznamu nebo naší paměti potvrzené obrazem“.

Podle Rolanda Barthese je paradox, že v obecném chápání je neumělecká fotografie, představující doslovnou, pravdivou, nepřikrášlenou skutečnost dokonalý analogon, tedy čisté denotované sdělení, přestože obraz není identický s realitou a mimo to deformuje

její četné fyzické parametry. Denotovaný obraz - tedy doslovně percepční ikonografické sdělení, plní podmínku dostatečnosti tehdy, když má na úrovni rozpoznávání aspoň jeden smysl (to odpovídá prvnímu stupni rozpoznatelnosti, pod ní by divák rozeznával jen tvary a barvy).

Fotografie je chápána jako sdělení bez kódu - jazyk tu nemá žádný vliv na akt reflexe reality, nepřekládá jí do systému znaků. Malířství, divadlo, film se také vyznačují takovouto kontinuitou, ale zároveň se vedle analogonu opírají o daný autorský styl reprodukce, kánony, schémata působící na příjemce, evokující tak úroveň konotovaného sdělení.

Zdá se, že v příjmu novinářské fotografie existuje výhradně denotační sdělení. Struktura fotografického sdělení (vizuální struktura) je nezávislá na textu a bere na sebe celostní a vyčerpávající charakter.

Konotační sdělení nevyplývá z vlastností samotné fotografie, ale z doprovodných okolností, jako jsou na jedné straně způsob produkce (kritéria výběru, způsob představení, titulek, popisek, obsah doprovodného textu), a na druhé straně z jejího přijetí, které kromě čisté denotační vrstvy překrývají různorodé esteticko-ideologické faktory, včetně konotací vyvolaných samotným názvem deníku nebo časopisu. Fotografie se jako analogon nepodrobuje sémiologické analýze, teprve jí doprovázející konotační sdělení může být chápáno jako kulturní kód a vystaveno rozboru kvůli znakům, které ho tvoří a jsou vždy nekontinuální, což znamená, že jeden znak, nebo jedno signifié, nepřechází v jiný.

U Barthese je denotace význam prvního řádu - veřejný, manifestovaný, doslovný, objektivní, zbavený hodnoty; konotace (a mýtus) je význam druhé řádu - skrytý, plynoucí z historie znaku, diskurzu a společenského kontextu a tradice. Barthes rozlišuje šest konotačních procesů, které mají udělit fotografii rozměr konotačního sdělení. Jsou to: trikové efekty, pózy zachycovaných postav, předměty-ukazatele, fotogeničnost, estetismus a syntaxe. Všechny tyto významy modifikují jistým způsobem sdělení denotované fotografií. Rozmanité fotografické triky (jak konvenční, vznikající v temnotě tmavé komory, tak i digitální, uváděné v život kliknutím myši na obrazovce počítače) umožňují libovolně rekonfigurovat prvky reality, jako na příklad ukazovat přítomnost dané osoby na místě, kde se nikdy nezdržovala. Fotografické pózy posilují předání těch vlastností, na němž má být zaměřena obzvláštní pozornost, nebo, s nimiž

chce být spojována zachycená postava (zamyšlení nebo sexuální vyzývavost). Předměty vyskytující se na fotografiích mohou dokreslit hlavní téma, vyvolat požadované asociace. Pro pochopení tohoto problému Barthes uvádí dvě fotografie: boxer fotografovaný s tygrem a vědec s počítačem. Tento způsob fotografování posiluje obraz a tím začíná být jasnější při přijetí, je srozumitelný. Díky fotogeničnosti se fotografované téma zdá být hezčí a vděčnější. Technické prostředky umožňují použití příslušných způsobů osvětlení, expozice a tisku. Estetismus pak má za cíl připodobnit fotografii uměleckému dílu (nejčastěji malířskému). Syntaxe spočívá v udělování konotací vytvořením sekvencí - po sobě následující fotografie tvoří sérii a vyvolávají konotace, které by nevyvolávaly jednotlivé obrazy. [3]

Kromě výše uvedených typů konotace Barthes zmiňuje také textové doplňky, které také mohou silně upravovat sdělení fotografického obrazu. Slova totiž sublimují, racionalizují a patetizují. Autor si povšiml, že v případě novinářské fotografie obraz přestává být ilustrací textu, což bylo vztahem typickým pro dřívější využití fotografie, získává nezávislost. Nyní slova sama vstupují do obrazu, parazitují na něm a odívají jejdo konotačních významů.

Barthes poukazuje na existenci různých úrovní konotací: percepční konotace (identifikace objektů na fotografii), kognitivní konotace (rozeznávání specifických kulturních znaků přítomných na fotografii, jako je na příklad symbol statusu) a ideologická konotace (zavádějící hodnoty, etické normy, propagandistické symboly).

Chápání fotografie jako analogonu, ze své „podstaty“ věrného vůči realitě, jako sdělení bez kódu nebo jako destilátu denotace není úplné, podléhá rozštěpení, protože kulturou určované nespočetné konotace, před nimiž není úniku, odevšud obklopují denotaci, zahlušují tak její čisté dělení a poukazují na velmi nepočetnou třídu fotografií, které Barthes nazývá traumatické fotografie. Tyto fotografie u příjemce vyvolávají šok, otřes, který vede k „pozastavení“ jazyka, zablokování všech kódů - ponechávají tak diváka samotného tváří tvář analogonu. Jsou to obrazy, které se vymykají jazykové analýze. [4]

[3]Roland Barthes, *Rhetoric of the image* [in:] “Classic Esseys on Photography”, edd. Alan Trachtenberg, Amy Weinstein Meyers, Leete’s Island Book, New Haven, 1989, s. 272.
[4]Umberto Eco, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 152.

Možnost čtení kódu fotografie závisí na kulturních kompetencích příjemce (badatele), protože jeho zdrojem je danému společenskému seskupení vlastní sociálně-historická praxe, stanovující rozmanité konvence a očekávání vůči obrazům. Barthes zde uvádí příklad ohně, který ve společnosti přesvědčené o existenci pekla jako fyzicky existujícího místa bude budit naprosto jiné konotace než ve společnosti, která si právě tuto představu nevytvořila. [5]

Jak definovat vztah mezi jazykem a obrazem? Obraz je prožíván, ne rozuměn. Analogie odporuje smyslu, bývá však chápána jako primitivnější než jazyk a nelze snad, když nese sdělení tak bohaté, že není možné ho vyjádřit jazykovou formou, uznat, že obraz je hranicí smyslu?

Přechod od reálných předmětů k předmětům představeným na fotografii nemá charakter transformace. Zakódování tuto funkci plní. Máme zde co do činění s už dříve zmíněným paradoxem sdělení bez kódu, k jehož přečtení stačí percepce podpořená elementárními schopnostmi přijetí obrazu a základní znalosti o světě.

Další etapou analýzy je pro Barthese zachycení jednotlivých typů sdělení pomocí aplikování strukturálního popisu, který se má lišit od „naivní“ analýzy tím, že nejde o prostý výčet jednotlivých prvků obrazu, ale o pokus porozumět jejich vzájemnému dynamickému stavu.

V struktuře analyzované reklamní fotografie, protože ta zajímala Barthese především, se vyskytují tři sdělení:

1. jazykové sdělení
2. nekódované ikonografické sdělení (percepční nebo doslovné sdělení - denotované sdělení)
3. Kódované ikonografické sdělení (kulturní nebo „symbolické“ sdělení - konotovaný obraz)

Barthes zde varuje, že se jak nekódovaný ikonografický obraz, tak i kódovaný na úrovni běžného přijetí vyskytuje zároveň a společně. To je typické pro funkce naplňované

[5]Krzysztof Olechnicki, *Antropologia obrazu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 230.

obrazy masové kultury. Rozdělení na kulturní sdělení a na percepční sdělení má jen operativní hodnotu (podobně jako oddělení signifií od signifiant). [6]

Text provází čtenáře mezi signifii obrazu, přikazuje mu vyhnout se jedněm a osvojit si jiné. Často ho pomocí manipulace směřuje k předem zvolenému smyslu. Ve všech třech případech zakotvení má jazyk přirozenou funkci objasnění, ale objasnění výběrovým způsobem. V jazykovém sdělení se prostřednictvím tvůrce projevuje společností vykonávaná kontrolně-represivní funkce, která podřazuje svobodné signífie - pojetí obrazu, skupinové ideologii a morálce.

Barthes rozlišuje dvě funkce, které obraz plní v ikonografickém sdělení:

1. funkci zavázání nebo zakotvení
2. funkci uvolnění

Ve vztahu k denotovaným obrazům nezbytnost první z nich pramení z jim vlastní polysémantičnosti, která je za účelem zavedení sémantického pořádku a co možná jednoznačného určení smyslu v každé společnosti redukována odkazy na slovní názvosloví: popisek, komentář nebo popis znehybňují proměnlivý řetězec významů a tím napomáhají s výběrem odpovídajícího způsobu percepce a identifikace prvků představených na fotografii.

U konotovaných obrazů funkce zavazování řídí způsob interpretace, „tvoří cosi na způsob rámování, které neumožňuje, aby se konotovaný smysl dostal do příliš individuálních oblastí (to znamená, že omezuje projekční schopnost obrazu) nebo k dysforickým hodnotám (mimo reklamu má zakotvení často ideologickou podstatu, zcela jistě je to dokonce jeho zásadní funkce)“. [7]

Druh funkce jazykové sdělení, funkce uvolnění, se vyskytuje v „nehybných“ obrazech mnohem vzácněji než funkce zavázání. Její působení lze nejsnadněji sledovat v komiksu nebo v kreslených či fotografických vtipech. V těchto případech se slovo a obraz doplňují a tvoří větší celek projevující se na vyšší úrovni přijetí - úrovni historie, anekdoty nebo narace. V pohyblivém obrazu, filmu, je funkce uvolnění přítomna

[6]Rolad Barthes, *Mitologie*, Wydawnictwo Kr, Warszawa 2000, s. 243.
[7]Roland Barthes, *Rhetoric of the image* [in:] “Classic Esseys on Photography”, edd. Alan Trachtenberg, Amy Weinstein Meyers, Leete’s Island Book, New Haven, 1989, s. 279.

mnohem častěji, protože dialog nejen vysvětluje akci, ale společně s obrazem ji také posouvá kupředu.

Barthes ale označuje tuto rozpoznatelnost jako „virtuální“ z důvodu, že ve skutečnosti příjemce disponuje většími než elementárními znalostmi a vnímá více. Kdyby to tak nebylo a kdyby denotované sdělení nenásledovalo sdělení konotované, pak by byl obraz skutečně objektivní a „nevinný“. Přestože se fotografie zdá být ve svém doslovném stavu dokonalým analogonem, sdělením bez kódu, víme, že je ve skutečnosti téměř vždy obklopena konotací. Ale ve fotografii existuje něco, co jí odlišuje od jiných obrazů, jako je kresba nebo malba. Tím něčím je schopnost předávat doslovnou informaci bez pomoci nespojitých znaků a pravidel transformace.

Na obrázku, na jehož příkladu Barthes popisuje tento rozdíl, je denotovaná vrstva kódována na třech úrovních. V první vrstvě se rozlišuje historická proměnlivost kódů, na příklad způsob využití perspektivy. Tato úroveň plní informační, komunikační funkci. Příjemce díky ní může shromažďovat znalosti o dané tématice, může prožívat jisté situace. Získává je díky dekoracím, postavám, oděvům nacházejícím se na daném obrazu nebo díky vztahům, které mezi nimi panují. Způsobem analýzy této úrovni je sémiotika sdělení, tedy analýza všech těchto znaků - informací, které můžeme vnímat pouhým okem.

Další, druhá úroveň je symbolická, významová úroveň. Symbolický smysl má intencionální, subjektivní charakter. Vizuální obraz nereprodukuje vše, jen to, co je intencí autora. Je třeba rozlišovat to, co je významné a označené, a to, co je ve svém významu bez jakékoliv hodnoty. Významové pole je v tomto případě nezakončené, vyvíjí se mimo kulturu, znalosti a informace. Smysl se neprojevuje každému stejně, ale individuálně, osobně, intimně. Barthes píše, že takovýto smysl nemá právo vyskytovat se ani v jazyce, ani v řeči. Jeho charakteristickou vlastností je emocionalita a schopnost vyvolat stav pohnutí.

Posledním důležitým prahem v denotační vrstvě je postup nezbytný pro zhotovení obrazu. Na něm závisí kvalita, která jde ruku v ruce s podstatou porozumění, přečtení obsahu, s tím, k čemu se daný dojem vztahuje. Barthes si myslí, že zakódování denotovaného sdělení má výrazný vliv na vztahy s konotovaným sdělením. Může za to, že je v případě fotografie poměr denotovaného a konotovaného sdělení také poměrem přírody a kultury, zatímco v případě malby je to poměr dvou kultur.„Morálnost“

fotografie a „morálnost“ kresby je odlišná.[8] Na fotografii není, jak tvrdí Barthes, vztah signifiantů a signifií vztahem netransformace, ale registrace. Absence kódu je samozřejmě mýtus fotografické přirozenosti. Obraz je daný, získaný mechanicky, bez naší účasti („mechaničnost představuje záruku objektivity“).[9] Vliv člověka na fotografie (vzdálenost, světlo, rozostřené nebo rozmazané obrysy) spadají právě do plánu konotace. „Všechno probíhá tak, jakoby na začátku (dokonce utopickém) existovala surová fotografie (frontální a výrazná), na níž by člověk nanášel, díky jistým technikám, znaky kulturního kódu. Stavění kulturního kódu proti přirozenému bezkódu může zprostředkovat specifický charakter fotografie.“ [10]

Typ uvědomění, který je zobrazován fotografií, poskytuje dojem, že jsme tam byli. Podle Barthese může takovýto prožitek vyvolat každá kopie obrazu. Autor si povšiml nové časoprostorové kategorie: přímý prostor a dřívější čas. Příjemce během sledování vstupuje do tohoto časoprostoru a díky tomu prožívá dojmy, účastní se tohoto obrazu, čte ho. „Ve fotografii probíhá nelogické spojení toho, co je zde, a toho, co kdysi.“ [11]

Konotovaný obraz je podle Barthese diferenciací počtu znaků vyčtených z jednoho obrazu - jednoho čtení konkrétním příjemcem. Díky tomu by se fotografie stala uspořádaným souborem vysvětlených výrazů v daném obrazu. Termíny a jejich významy by se vyskytovaly kolem jednoho jazyka, fotografického. Ovšem v případě fotografie se objevují odlišnosti ve způsobu čtení daného konotovaného obrazu, které pramení z úrovně kulturních kompetencí příjemce, tedy z praktických, národních, kulturních, estetických znalostí. Lexikum je část symbolického plánu, který odpovídá jistému souborů postupů a technik. V obraze často opakované lexikum tvoří ikonografický obraz. Každý člověk disponuje mnoha koexistujícími lexiky, proto by bylo těžké vytvořit jeden a ten samý soubor vysvětlení fotografického jazyka. Počet a identita lexik čtených jednotlivými diváky tvoří jeho vlastní idiolekt. Obraz je ve své konotaci čten systémem znaků a vysvětlení čerpaných z různých balíčků lexika, jinak z idiolektu. Každé lexikum, nezávisle na své síle významů, zůstává zakódované

[8]Roland Barthes, *Rhetoric of the image* [in:] “Classic Esseys on Photography”, edd. Alan Trachtenberg, Amy Weinstein Meyers, Leete’s Island Book, New Haven, 1989, s. 275.
[9]Tamtéž, s. 275.
[10]Tamtéž, s.276.
[11]Tamtéž, s. 279.

příjemcem. Proto může být obraz čten mnoha způsoby. [12] Závažným problémem je pro Barthese ve výše uvedené analýze konotačního sdělení právě absence samostatného analytického jazyka, specializovaného jazyka, metajazyka. Podle autora by takovýto oddíl jazykovědy mohl shromažďovat a klasifikovat zásoby výrazů, které by byly nápomocné při pojmenovávání konotačních signifií.

Význam konotace je diferencovaný v závislosti na substanci. Barthes je nazývá konotátoři a jejich soubor rétorikou, tedy specifikovanou sbírkou konotátorů. Rétorika disponuje stejnou formou samotného významu, ale liší se substancí, tedy obrazem, zvukem, gestem. Rétorické figury, jako je metonymie nebo asyndeton [13] mohou být formovány z různých substancí. Za obzvláště důležité Barthes považuje pochopení, že v celku sledovaného obraz tvoří konotátoři nesouvislé nebo proměnné vlastnosti, náhodné a kromě toho nevyplňují celé lexikum. Z toho podle autora *Rhetoricofthe image* vyplývá, že jen část jejích prvků může být proměněna v konotátory, zbývající část je ponechána pro denotaci, která je nezbytná v každém vyjádření. Struktura obrazu je skrytá mezi modelovým zahuštěním konotátorů, jako je na příklad symbol nebo znak, a strukturou výrazů jazyka na úrovni denotace v procesu dorozumívání se s příjemcem. Rozmanité výrazové prostředky, rétorické figury nacházené v literatuře a obzvláště v poezii, jsou stejně účinně využívány ve vyobrazeních bohatých na porovnání, aliterace, metafory, asonance, hyperboly, synekdochy, alegorie, personifikace, antiteze, symboly (v sémiotickém smyslu jako jeden z typů znaku) nebo dokonce obrazové protějšky redundance, parafráze, citátu a intertextuálních „her“.[14]

---

[12]Tamtéž, s. 280 – Paradoxem je pro Barthesejistěpravda o našídobě. Technologie se rychle rozvíjí a je šířenapomocíinformací a sdělení, tedy pomocívizuálního obrazu. Čímvícesesvětrozvíjí, tímvíceposkytujemaskovacíchprostředkůstávajícímuvýznamu. Následkem je nahrazovánívýznamujinýmivýznamy. Znakyjsou pro Barthesenekonečněpřerušeny, načerpány z kulturníhokódu. To, co jimdáváoriginalitu, je množstvíčtení. Čímvícezobrazenídaného obrazu, tímvícevýznamůvzniká. Každýnovývýznam je podmíněnýdíkyindividuálnímučtení.

[13]*Asydenton* - syntaktická struktura zbavenáspojek; na příkladslavnárétorická figura JúliaCaesara: veni, vidi, vici (pozorování, záznam, analýza); Tamtéž; s. 280.

[14] Tyto výrazovéprostředkysenavzájemdoplňují; pro sledujícíhotvoříprvky, kteréumožňujíčtení a pochopení obrazu; jejichprostřednictvímmůžepříjemcevycítit a pochopitsdělení. Takovýtozpůsobhodnocení je charakteristický pro antropologa obrazu, kterýobecnýnáčrtupravujeběhemvýzkumu.

Fotografie jako symbol reality

Pojem symbolu spadá nepochybně do skupiny nejvíce nejasných, mnohovýznamových, v nejrůznějších kontextech libovolně používaných významových kategorií.Symbol má kulturní charakter, opírá se o historickou argumentaci, časovou a prostorovou proměnlivost. Důležitá totiž není forma, ale zdroj symbolu. Jak píše Dorothea Forstner: „Každá věc spadající pod smysly, v níž se věčná idea spojuje s pomíjivou materií, ukazuje na to, co je věčné, a tak se stane symbolem v tom nejprimárnějším významu; spolu s ním je nám dána ona polovina, která odpovídá druhé a tvoří s ní jeden celek."

Charakteristickou vlastností symbolu je historická proměnlivost jeho formy, která nezpochybňuje existenci toho, co je symbolizováno.

Nejpodstatnější vlastností symbolu je jeho mnohovýznamovost, netransparentnost a syntetičnost. Díky této dvojakosti vznikají spojení protikladů, jako je smrt - život, den - noc. V našem současném světě, kde kraluje racionalita, je těžké realitu vytvořenou díky fotografickým obrazům vztáhnout k symbolu. S pomocí duševního i materiálního symbolu je náš život obohacen o nové zkušenosti, o nové významy a tím otevírá nás, lidi, vůči celému vesmíru. Běžný předmět každodenního užívání může být zapojený do symbolického pořádku. Symbolismus dodává činnosti nebo předmětu novou hodnotu. Plní poznávací funkci, která spočívá v integrování a syntetizování celkového tvaru lidské zkušenosti. Symbolismus je svědectvím o poznávací činnosti mysli. Činí mysl otevřenou, jistým způsobem útočí na naši realitu, ale nedělá nic špatného. V této perspektivě nejsou ani předmět ani svět izolované - všechno se skládá do jednoho celku díky vzájemným provázáním a podobnostem.

Úkolem symbolu není jen komunikování, ale také ukazování. Proto lze říci, že spadá do diskurzu. Je velmi zapotřebí pro vysvětlení koncepčních významů, ovšem těch, které se dají těžko vyjádřit. Tvoří most mezi vyjádřitelnou skutečností a tou nevyjádřitelnou. Symbolický obraz umožňuje poměrně snadno představit obsah a význam, které by slovo nedokázalo předat stejně věrně. Obrazy jsou, podobně jako symboly, mnohavýznamové a to rozhoduje o jejich vícehodnotovosti. Přes tak obrovské množství použití symbolu v současné kultuře neztratil svůj význam. Všechny ty zapomenuté mýty a „zevšeobecnělé" obrazy nadále sahají do vrstev nadčasového smyslu života, jeho podstaty, tak důležité pro naši duchovní existenci. „Jen na

současném člověku bude záviset, jestli oživí tento nedocenitelný poklad, jestli vzbudí obrazy, aby je kontemploval v jejich bezúhonnosti a aby přijal jejich poselství.“

Z uvědomování si těchto procesů probíhajících při tvorbě fotografického obrazu ve své tvorbě velmi umně těží Omulecki, konkrétně ve svých pozdních pracích, rozebíraných v třetí části práce.

2. část

Łódź - raná léta - jak se stal fotografem



Portrét Igora Omuleckého namalovaný jeho osmiletým synem Ignacem.

Igor Omulecki se narodil v Lodži v roce 1973, strávil tam prvních 27 let života. „Když se ohlédnu za svým životem, nikdy jsem neměl na vybranou, jedinou možnou cestou pro mě bylo stát se umělcem.“

Otec AnastazyOmulecki je dermatolog. V domě Omuleckých nikdy nechyběla hudba - AnastazyOmulecki chvíli hrál v první jazzové skupině v Polsku, Melomanach. Vystupoval v Židovském divadle (TeatrŻydowski) v Lodži. Častým hostem v jejich domácnosti byl Piotr Skrzynecki (tvůrce legendárního „Sklepu U Beranů“ (Piwnica Pod Baranami) v Krakově), s nímž se Anastazy přátelil od školních lavic do konce života. Matka Igora, Anna Omulecka, rozená Różycka, je polonistka. Oba rodiče pocházejí z východních oblastí ztracených Polskem po druhé světové válce, což se, jak tvrdí Igor, odráží v jejich mentalitě a v přístupu ke světu. „Vždy pro ně byla charakteristická láska k přírodě a kultuře. Pečlivě a, jak je po letech vidět, také účinně pěstovali stejnou lásku ve mě.“ Jak zdůrazňuje Igor, „otec mě učinil citlivým vůči tichu a hudbě. Ukázal mi sílu mlčení a pozorování přírody“. Matka do něj zasela a rozvíjela senzitivní a emocionální citlivost. Sestra, Dominika Karczewska, je také umělkyně. V 80. letech se setkala s Jackem Jakubem Marczewským, velkým fotografickým talentem oné doby, který se stal

přítelem a uměleckým opatrovníkem Igora. Díky němu už v 7 letech mohl sledovat v kině Filmové školy desítky filmů patřících mezi klasiku světové kinematografie. Poznal prostředí, v němž se pohyboval: kameramany a režiséry, např. PawłaEdelmana a WładysławaPasikowského. Svou budoucnost ale nespojoval s fotografií. Velmi rychle si uvědomil, že má schopnosti potřebné pro kresbu. Celou základní školu chodil na intenzivní lekce kresby. Na gymnáziu začal navíc studovat malířství. Jako chlapec, a později jako náctiletý, pózoval pro fotografie Marczewskému. To mu umožnilo od nejmladších let pozorovat pracovní postupy tehdy vyhlášeného portrétisty. Ve stejné době pravidelně trávil čas s bratrem matky, Andrzejem Różyckým, umělcem, fotografem, režisérem, teoretikem kultury a umění. Díky jeho přítomnosti v rodině byl v kontaktu s prostředím lodžské avantgardy. Právě v jeho domě potkal např. ZofiiRydet, prof. Józefa Robakowského, ZygmuntaRytku, Ryszarda Waśka a mnoho dalších známých umělců. Poznával jejich „kuchyni." Pozoroval nejen jejich tvorbu, ale také způsob jejich každodenního života, jeho průběh. Lodžské umělecké prostředí 70., 80. a 90. let fungovalo s obrovskou, sjednocenou silou. „Vyznačovalo se velkou otevřeností, skromností, beztřídností a specifickou nezávislostí, spočívající v tom, že se nacházeli na okraji centrálních zájmů" - vzpomíná Igor. Omulecki se jako divák účastnil takových událostí jako „Konstrukcja w Procesie" (Stavba v procesu)[15] (kde poznal tvorbu největších hvězd konceptuálního umění z celého světa), „Lochy Manhattanu" (Kobky Manhattanu), „MarcoweGody" (Březnové hody) atd. V této době se život v Lodži točil také kolem Filmové školy. Město bylo poseto studijními kiny, která prodávala vstupenky za nic. Existovala také Východní galerie, která plnila funkci centra setkávání uměleckého prostředí. Funguje dodnes a neustále si udržuje svůj nezávislý charakter. Důležitým jevem místní scény byla také činnost skupiny ŁódźKaliska, která na Omuleckého vždy dělala velký dojem. Když se Omulecki po letech ohlédl za svým dětstvím a uměleckými zkušenostmi, řekl: „Já jsem se s tak komplikovanými věcmi, jako je konceptuální umění nebo abstrakce dostal do kontaktu velmi naivně a dodnes se vyjadřuji stejně - tak dětsky."

[15] „Konstrukcja w Procesie" - uměleckýfestivaldefinovaný jako mezinárodníuměleckáudálost. Jehoprvníročníksekonal v r. 1981 v Lodži a poslední v r. 2000 v Bydhošti. Iniciátorem a organizátorem „Konstrukcje w Procesie" bylpolskýumělec Ryszard Waśko, účastníkWorkshopufilmové formy na Filmovéškole v Lodži.



Igor Omulecki

Díky rodinným kontaktům s lodžskými umělci měl Omulecki přístup k profesionálním fotografickým materiálům a přístrojům, s nimiž mohl fotografovat. I když, jak zdůrazňuje, stát se fotografem se mu tehdy zdálo být banální. Učil se na grafika. Vzpomíná: „Studiem kreseb jsem se toho naučil velmi mnoho, je to studování přírody, pochopení struktury, šerosvitu. Podobnosti mezi obrazovým a fotografickým zobrazováním jsou stále velmi velké. Malířství stále představuje referenční bod.“ V domácnosti Omuleckých se hodně fotografovalo. Otec Igora fotografoval na diapozitivy. Po fotografování se konala „rituální“ promítání, která prezentovala inscenizace dříve realizované celou rodinou. Tyto fotografie byly později využity pro projekt „Společná záležitost“. Po letech si Igor uvědomil, že v projektu „Pěkní lidé“ kopíroval estetiku od svého otce. Byly to podivně oříznuté záběry s otevřenými kompozicemi. Některé z těchto fotografií pravděpodobně pořídil Igor, protože na snímcích vidíme jeho otce. „Pěkní lidé“ byli pořízeni se stejným bleskem, jako inscenizace fotografované Igorovým otcem.

Poté, co se mu nepodařilo dostat se na vysněný obor na Fakultě grafiky na lodžské Akademii výtvarných umění (AVU), zahájil, aby se vyhnul povinné vojenské službě, dvouleté Studium divadelně filmových technik. To mu umožnilo pracovat jako scénický výtvarník v divadle Jaracza a ve filmových ateliérech v Lodži. V té době se rozhodl stát kameramanem. Dostal se na obor kameraman, ale po roce ho z něj vyhodili. „Měl jsem bouřlivé mládí, nadrobil jsem si. Řekli mi, že neumím fotografovat, ale ve skutečnosti jsem vyletěl kvůli morálním záležitostem. Byl jsem tehdy ve špatném stavu, ta škola se mi nelíbila, byl jsem totálně rozčarovaný, že to není umělecká škola.“ Po studentském protestu v souvislosti s vyhozením Igora z oboru kameraman byl přesunut na Fakultu fotografie. Už během studia vznikl jeho první projekt „Manas“, popsaný v třetí části práce.





AnastazyOmulecki, otec Igora. Fotografie pravděpodobně pořízená několikaletým Igorem.
Igor Omulecki

Tvůrčí strategie -inspirace

Na základě tvorby Igora Omuleckého chci přiblížit umělecké a tvůrčí strategie používané v jeho pracích. Níže představuji výběr citátů Igora, pocházejících z rozhovorů s fotografem, vztahujících se k jeho inspiraci a tvorbě.

Skryté vrstvy

„Při práci s fotografií mám neustále pocit omezení tohoto média. Ten plyne z toho, jak fragmentární a technologií naformátovaný výseč reality fotografie ukazuje. Toto omezení se mi zdá být význačné a reprezentativní pro naše myšlení a vnímání. Poněkud představují metonymie jejich selektivnosti. Fotografujeme jen to, co nás napadlo, že chceme fotografovat. Fotografujeme tedy to, co si myslíme o skutečnosti. Zůstáváme přitom nejčastěji v iluzi, že fotografujeme objektivní realitu. Naše vědomí je horizontem toho, co vidíme, co můžeme zaznamenat. Samotná technologie je interpretace a další prvek podmiňující vznikající obraz. Kvůli pociťování všech těchto komplikací moje tvorba směřuje k zacílení na to, co je nepochopitelné a neviditelné. Ukazování skrytých vrstev viditelného.“

Cesty

„Cesta pro mě vždy byla velkou inspirací a základním prožitkem. Od dětských výprav do okolí přes rodinné cesty po Polsku. V pozdějším věku jsem hodně cestoval po světě a odhaloval bohatství manifestace forem přírody a kultury. Největší a nejpodstatnější cestou je pro mě výlet do svého nitra - tedy mysli.

Od dětství jsem v sobě cvičil intuitivní orientaci v terénu. Často jsem provokoval situace ztracení se v lese nebo v neznámém městském terénu. Dones, když změním místo bydliště, měsíce objíždím na kole okolí domu v poloměru 20 km, často se přitom ztrácím a znovu nacházím cestu. Dělám to tak dlouho, až se v mé hlavě vynoří celá mapa terénu a spojení cest. Scházení z cesty a ztrácení orientace v terénu lze přirovnat k metodologii, kterou přijímám ve své tvorbě. Po léta jsem se intuitivně opíral o to, co je podvědomé. Časem jsem čím dál vědoměji sahal do oblasti ležící mimo myšlení. Z pustiny se vynořuje pořádek. To, co jsem vnímal jako chaos, získává smysl. Ovšem stálé mizení a objevování se idejí, směrů a forem je nepřestávající proces. “

Realita

Celý život mě provázel pocit nedostatečnosti mysli vůči složitosti okolního světa. Přemýšlení o mlčení v sobě uzavírá více obsahu než vyřčená nebo myšlená slova. Právě vizuální realita je nekonečné bohatství, které mě přivádí k reflexi podstaty vidění. Aby naše mysl mohla zvládnout informace, které nás zaplavují, je zapotřebí strukturální inteligence. Žijeme totiž v době, kdy diskurzivní myšlení vytlačuje intuici a, což s tím souvisí také hodnoty vizuální inteligence.

Zrcadla

„Čím dál více odděluji umění od života. Už si nepamatuji, kdo to řekl. Umění není život. Fotografie není život. Je to jednoduše jistá forma praxe, forma vyjádření, především prožitek samotného média. Pro mě má klasická fotografie nejblíže k chození se zrcadlem v ruce. Ať už je křivé nebo rovné, to já mám to zrcadlo. Jsem s tím zrcadlem tam, kde mě napadne, abych byl, směřuji to zrcadlo na to, na co ho směřuji. Teď už to není zrcadlo, ale celá řada zrcadel překrývajících se pod různými úhly. V tuto chvíli věci, které dělám, totálně zpochybňují možnost popsání skutečnosti. Nikdy jsem nevěřil v objektivitu fotografie, realismus fotografie. Nevěřím v realismus vidění. Je to pro mě forma stálé iluze.“

„Nejvíce se o sobě dozvídám z úrovně práce s myslí - přímo. Z pozorování myšlení, pozorování těla, více než z pozorování fotografie. Fotografie je jako kůže. Když vám naskáčou pupínky, znamená to, že jste snědli něco špatného. Stejné je to s fotografií. Ona ukazuje jen stav mysli, ale přináší možnost práce s touto myslí. “

Lpím

„To, co se se mnou děje, je proces lpění, že lpím na nějaké věci. Spočívá to v tom, řečeno dětskými slovy, že „mám něco rád, něco se mi líbí“. A nevím proč. Pustím se do toho. Ale jsem vybaven vším tím, co jsem nashromáždil, což tvoří mé umístění v praxi, v kultuře, v umění, v mě obklopujícím kontextu a na této etapě se spouští běhání po ledu. V intuici, ve vizuální inteligenci hledám své způsoby práce s realitou.“

Oddálení

„S „Biosy“ není úkolem, který jsem si kladl, nezbytně pochopit to, co dělám. Je to jeden ze způsobů svěžího opření se o vidění a ne odkazování na už vypracované schémata,

kódy tvorby. Vede mě samotné vidění a samotné gesto. Mám v hlavě nějaké věci, něco cítím, vím, že jsem někde rozpoznal nějaké motivy, mám předpoklady pro jistý způsob práce s tímto. Pak mi praxe a nástroje ukazují, že sleduji materiál ve fyzickém smyslu. Je to jako práce se žulou - ta žula pracuje jinak, sochá se v ní jinak než ve dřevě. Realita na jisté úrovni také působí na úrovni struktury, barvy, světla, textury a vyvolává jistý způsob práce s tímto materiálem. Později nasouvá konkrétní řešení sama technologie. Také se stalo, že se čím dál méně identifikuji s tím, co dělám. Zní to možná nebezpečně, ale čím dál méně cítím, že bych byl autorem těchto věcí, spíše se cítím být jakousi formou vysílače. Pro mě je to taková nadutost člověka, že my vládneme nad realitou, že jí chápeme, že něco tvoříme. Já nic netvořím, protože všechno existuje. Já pracuji s realitou a strukturálním fenoménem této reality, na která narazím, já to neuspořádávám, už to je uspořádané. Pro mě je důležitější to, že je to už vytvořené, než to, že to tvořím já. Moje mysl je součástí mě obklopující reality. To je pro mě v tuto chvíli podstata. Pouštím se teď do věcí, o kterých by někteří mohli říci, že jsou naprosto formální...“

Krása

„Čím dál více mě zajímá krása. Dříve mě zajímala ošklivost a teď se zajímám o krásu. I když je tato krása v mých pracích také specifická. Moje poslední práce, Biosy, už jsou dekorativní.“

Chůze po tenkém ledu

Já pracuji tak, že nekalkuluji a pracuji úplně otevřený. A to se osvědčilo. Jsem citlivý vůči jistým formám tlaku, kritiky. Je ve mě málo vypočítavosti. Je to jako běhání po velmi tenkém ledu. Když se zastavíte, led praská a vy běžíte dále. U mě existuje něco podobného v tvorbě. Mám pocit, že hledám místo, kde se postavit, ale když se zastavím, musím udělat druhý krok, protože led praská. Je to nepraktické pro mou kariéru, protože jsem stylisticky velmi proměnlivý. Lidé dělají své kariéry, protože jsou monolitičtí, mají daný styl. Mě zajímá proměna, fúze, to běhání po ledu. Neustále v tvorbě vycházím z intuice.

Teorie a osobnosti podstatné pro pochopení Omuleckého tvorby

Důležitou postavou a knihou pro pochopení Omuleckého pozdější tvorby je kniha WładysławaStrzemińskiego „Teorie vidění“. [16] Podstatné odkazy na problémy vnímání obrazu a reality můžeme najít v pozdějších Omuleckého pracích, jako je „Gold“, „Stádo vlna“ nebo „Bios“. Ten poslední se plně vztahuje k vnímání a percepci reality. Důležitým tématem v Omuleckého tvorbě je problematika percepce zraku a její věrohodnost.

Člověk se skládá z atomů, stejně jako realita, která ho obklopuje. Na fyzikální úrovni je svět více jednotný, než předpokládá naše každodenní povědomí. Naše mysl diferencuje za účelem vytvoření logických konstrukcí. Hledáme orientaci ve skutečnosti, abychom přežili.[17]Strzemiński vnímá a zdůrazňuje tuto podstatnou skutečnost jednoty materie. To, že jsme na atomární úrovni identičtí se světem, který nás obklopuje. Tvoříme jeden systém, který se nachází v neustálé interakci. Jsme součástí přírody a celého vesmíru. Atomy, z nichž se skládáme my, řídí stejné zákony jako atomy nebeských těles vzdálených od nás miliony světelných let. Lidská DNA se příliš neliší od genetického materiálu žáby, i když se nám zdá, že jsme bytosti od sebe velmi vzdálené. Autor *Teorie vidění* poznamenává, že my, jako hmotná tělesa, podléháme působení fyzikálních sil, které na nás zanechávají hmatatelné stopy. U vidění jsou příkladem chemické a elektromagnetické procesy probíhající např. na oční sítnici. Jde o jevy, které můžeme empiricky a vědecky zkoumat.[18]

Strzemiński klade důraz na mechanistický vztah mezi pozorovaným předmětem a pozorovatelem a jejich vzájemné působení - „neexistují oddělené věci nezávislé jedna na druhé“[19] – Strzemiński označuje fyzickou realitu jako jednotu a zdůrazňuje, že člověk je součástí fyzického světa. Tento svět neustále vibruje a mění se, je plný neviditelných sil, které jsou, na úrovni částic, v neustálé interakci. Přes naše těla a veškerou materii neustále prolétají rychlostí světla se pohybující vlny elektromagnetického pole. Naše oči zachycují jen maličké fragmenty fyzické reality. Naše těla jsou vytvořena z atomů, buněk a orgánů, které tvoří síť miliard vzájemných závislostí, které si neuvědomujeme. Navíc sami vytváříme energii a ovlivňujeme vnější svět. Když se na člověka díváme jako na fyzikální jev, stírá se hranice mezi tím, co je

[16]W. Strzemiński, *Teoria Widzenia,* Wydawnictwo Literackie, 3. vyd. , Kraków 1974.
[17]Tamtéž, s. 23.
[18]Tamtéž, s. 65.
[19]Tamtéž, s. 159.

vnější a co vnitřní. To má své následky také v zamyšleních na téma percepce v otázce subjektu a předmětu pozorování.

Pro „Teorii vidění“ je důležitá fyzikální a chemická měřitelnost samotného procesu vidění: „Předmět vidíme proto, že materie působí na materii našich očí.“[20] Přes čočku našeho oka dopadají na sítnici fotony. V membránových receptorových proteinech se mění na elektromagnetické impulzy, které se dostávají do našeho mozku prostřednictvím nervových buněk. Celý proces se týká atomové soustavy, z níž se skládá realita.

Člověk je tedy materiální bytost, která vidí prostřednictvím svého fyziologického těla. To, jak vidíme, je podmíněno naší fyziologickou konstrukcí (např. stavbou oka) a závislostmi tohoto biochemického systému různého typu. Pomocí nám daných fyziologických možností vidíme jen to, co můžeme vidět.[21] Dobrým příkladem je světlo viditelné pro lidské oko. Náš zrak reaguje jen na velmi úzké pole elektromagnetického záření. Z fyzikálního hlediska má celé spektrum tohoto záření (od rádiových a infračervených vln, přes ty viditelného světla, až po ultrafialové a rentgenové záření) stejnou podstatu. Rozdíly panují jen ve vlnové délce. Při analyzování skutečnosti obrovské selektivnosti naší percepce na celé škále záření můžeme říci, že „jsme téměř slepí“.[22] Při pozorování světa zvířat si už můžeme povšimnout, že jiné druhy vidí jinak, často lépe. Příkladem jsou zvířata uzpůsobená pro život v noci, takové jako např. šelmy z čeledi kočkovití, které dokonale vidí při světle s intenzitou, u níž jsme my ještě slepí. Strzemiński si byl vědom, jak dalece je naše percepce omezena, podmíněna a iluzivní. Našim smyslům přichází na pomoc technologie. Vytvořili jsme taková zařízení, jako je např. rentgen, kamery s nočním viděním, elektronové mikroskopy nebo Hubbleův teleskop, které odkrývají nám doposud neviditelný svět. Rozšiřují naše možnosti vidění. Díky tomu se prohlubuje naše chápání světa a vesmíru, když objevujeme další strukturální vrstvy reality.

Strzemińského pozorování obohacuje naše chápání světa pomocí demonstrace složitosti procesu vidění. Ukazuje relativitu toho, co vidíme, a což s tím souvisí, také toho, co si myslíme. Pomocí zaměření se na estetické otázky nám pomáhá uvědomit si fundamentální závislost mezi viděním a myšlením. To je velmi důležitý objev, protože

[20]Tamtéž, s. 160.
[20]Tamtéž, s. 160.
[21]I. Omulecki *„Percepcja wzrokowa to wizualne myślenie.“* Lódź 2015, s. 21.
[22]R. L. Gregory, *Oko i mózg*, s. 23.

člověk neomezeně důvěřuje smyslu zraku. Je naší oporou v chápání skutečnosti. Pro mnohé je to klíč k pravdě - „ukaž mi to a teprve pak uvěřím“. Strzemiński ukazuje, že na vidění není nic objektivní, přímo dané. To naše myšlení provádí výběr pozorování, vytyčuje dráhu vedení oka, provádí obrovské množství logických analýz získávaných obrazů.

Empiričnost a přímý kontakt s přírodou jsou tedy jedněmi z nejdůležitějších kritérií realismu v Strzemińského teorii. V jeho vizi světa se člověk vyvozuje z biologie. Všechno společně s kulturou je formou evoluce a pochází z přírody. Realismus nám nepředstavuje hotovou realitu, jen ukazuje, kolik z ní toho můžeme zaznamenat, pochopit a představit v daný okamžik vývoje naší mysli. Realismus v umění je pokusem o co nejširší odrážení reality fyziologií a intelektem. Je to vizuální pokus dobrat se pravdy.

„Vizuální myšlení“ Rudolfa Arnheima

Svět, který vnímá člověk, metody, jimiž ho zaznamenává a způsob, jak ho chápe, ovlivňuje jeho vědomí. Vidění má charakteristiku myšlení a naopak - myšlení je poznamenáno strukturou vidění. Arnheim píše, že vidění řídí dvě protilehlé tendence: jednou je sklon k selektivitě, druhou k abstrahování. Tyto tendence fungují také v myšlení jako indukce a dedukce.[23] Velmi zjednodušeně lze říci, že indukční myšlení je chápání věcí od detailu k celku. Typ takovéhoto myšlení a jednání je charakteristický pro redukcionistické myšlení. Od zkoumání nejmenších prvků, provádění experimentů, analyzování výsledků a jejich porovnávání k tvorbě obecné teorie. U takovéhoto myšlení převažuje materialistický přístup předpokládající jednoduché mechanismy příčiny a následku. Je těžké si představit, že by někdo na základě zkoumání samotných atomů vysvětlil fungování lidské mysli. V rámci narůstání složitosti systémů materie vznikají nové soubory podléhající novým vztahům a zásadám. Příkladem jsou buňky v těle, které tvoří orgány atd. V případě dedukce jde o proces činění závěru od celku k detailu. V případě této metody pozorujeme obecnou strukturu a činíme závěry o obecných pravdách. Dedukce má blíže k intuici, je zdánlivě méně racionální.[24] Zajímavé je, že v lidském vnímání se uplatňují obě tyto metody. V procesu samotném neexistuje hodnocení těchto dvou metod. Ovšem člověk ve filozofii a ve vědě obvykle

[23]R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Teoria, Gdańsk 2013, s. 22.
[24]Tamtéž, s. 43.

vykazuje sklony k dedukci nebo indukci v myšlení. Naše filozofická realita se neustálé opírá o boj mezi materialismem a idealismem, intelektem a intuicí. Naše myšlení rozlišuje a dělí. Rychlejší vizuální inteligence porovnává a spojuje. Pozorování bipolární moudrosti skryté v percepci nám může ukázat cestu používání obou metod jako cesty k lepšímu poznání existence.

Percepce se opírá o porovnávání toho, co si myslíme, s tím, co vidíme. Naše chápání závisí na vnitřních vztazích obrazu. Na základě viděného tvoříme model reality. Celý tento proces je poznamenán subjektivitou plynoucí z výběrové podstaty pozorování. V závislosti na tom, jak a na co se díváme, tvoříme obraz a myšlení. Mnoho jevů nejsme schopni popsat bez porovnávání. Na příklad jas vnímáme ne jako absolutní hodnotu, ale jako relativní, neustále ověřovanou s kontextem. To znamená, že musíme disponovat různými údaji, abychom mohli určit jas objektu. Vidění vyžaduje neustálé namáhání intelektu. Když si uvědomíme, jak proměnlivé a různorodé podmínky tvoří např. osvětlení v kontextu „čtení" tvarů předmětů, dospějeme k závěru, že analýza viděné reality je neoddiskutovatelně senzitivní proces. Můžeme mít jednu a tu samou scenérii osvětlenou stovkami způsobů, s vyskytujícím se šerosvitem, některé hmoty se mohou stát neviditelnými apod. I přes tyto změny naše mysl vidí obrazy v celku, doplňuje si plné tvary. Nejde o zrcadlový odraz reality. Je to obraz reality vytvářený naší myslí.[25]Omulecki se k Arnheimově teorii vztahuje v práci Bios, kde zkoumá problém percepce obrazu. Tento projekt je podrobně popsán v třetí části práce.

[25]R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Teoria, Gdańsk 2013, s. 41.

3. část

Fotografická tvorba

Manas



Igor Omulecki "Manas"

Manas je cyklus černobílých fotografií, který vznikl během Omuleckého studia na Fakultě fotografie Filmové školy v Lodži. Pořízené fotografie představovaly pokus o vytvoření „specifického jazyka“ ve fotografii. Směřovaly k zefektivnění umělecké fotografie a k jejímu chápání jako plnohodnotného, autonomního díla. Cyklus si neklade za cíl vyprávět o světě, velmi silně se zaměřil na formu. Omulecki s formou operoval tak, aby obraz samotný, jeho harmonie, tóny vyvolávaly v příjemci transcendentní

pocity. Omuleckého jako 20letého nezajímala dokumentace reality, zajímala ho tvorba. „Manas“ je slovo ze staroindického jazyka, používané v raných buddhistických textech k označení „mysli jako celku“. „Vyjádřil jsem tím svůj primární, intuitivní zájem o východní filozofii a o podstatu mysli.“ V těchto pracích je vidět zájem o harmonii a kontemplativní přístup k obrazům. „Na začátku jsem ve fotografické praxi nehledal nic kromě samotné činnosti a formy, zavedení sebe a diváka do prostoru mimo realitu. Zajímalo mě „šeptání“ poetickým zobrazováním a ne šokování.“ Pracemi prosakuje fascinace krásou formy v antickém rozměru. „Vnitřně mě stravovaly ale existenciální a transcendentní problémy.“ V roce 1998 byl „Manas“ vybrán pro publikování v čtvrtletníku „Oko“. Publikování přineslo autorovi uznání a vyvolalo zájem komerčních zadavatelů zakázek.

Další etapou Omuleckého tvůrčí práce v letech 1998-2001 byl evidentní odklon od klasického pojímání obrazu v kategoriích krásy. Omuleckého zajímala brutalizace fotografického procesu používáním stylistiky paradokumentu a stylistiky trash. V jeho čenobílé fotografii se to odrazilo v pokračování projektu „Manas“, 1998-2001. Fotografie začaly být tmavé, nejčastěji přisvětlené bleskem. Tyto obrazy navazovaly na fotografii Weegeeho.[26] Na jedné straně zůstávaly neustále klasické, požívající černobílé odstíny, vysoké rozlišení, symetrická a centrální kompozice. Na druhé straně se do této klasičnosti a archaičnosti vkradlo něco nového - přisvícení a časté skrývání inscenizace. Poetičnost „Manas“ byla nahrazena hrozivým tajemstvím-odrazem smrti a rozpadu. „Zajímalo mě, kolik můžu z tohoto média vyždímat, aby to na základě této reality bylo nereálné.“

Pěkní lidé

„Pěkní lidé“ je série snímků udržovaných ve stylistice trash, inscenovaných uvnitř panelových domů na sídlišti Retkinia. Na fotografiích vystupují umělci, Igorovi kolegové. Projekt představuje záznam spontánního panelákového absurdního divadla umělecko-společenské skupiny „Oko delfina“ (skupina se vytvořila po zmíněném fotografování).Estetika snímků vycházela z fascinace dadaismem, trapným uměním, navazovala na „absurdní divadlo“ ze snímků S.I.Witkiewicze a na aktivity skupiny „ŁódźKaliska“. Období, během nějž vznikaly fotografie, se krylo s dobou Omuleckého

[26] „Weegee” vlastnímjménem Arthur Fellig (1899-1968) – americký fotograf a novinář. Jeden z nejznámějšíchreportérů 20. století.



Igor Omuleck „Pěkní lidé "

intenzivní komerční práce. Šlo o antikomerční manifest. Podle Omuleckého bylo používání absurdní poetiky v tomto čase jednou z nejlepších odpovědí na obklopující ho postpeerelovský svět. Ve formální vrstvě se projekt stavěl do opozice vůči začátkům jeho tvorby s „Manas“. „Hezcí lidé“ negovali nejen odevšad se valící mainstreamový odpad 90. let ve stylu „beauty“, ale také dali políček schematičnosti myšlení o polské umělecké fotografii. Tehdy dominovala tendence klasifikovat jí jako černobílou, poeticko-mystickou nebo intelektuálně-konceptuální fotografii. Paradoxně se projekt snažil překročit jak pop kulturu, tak i umělce obklopující artové fotografie. V dalších letech fotograf často promyšleně používal metody blízké amatérské fotografii a nízké

rozlišení, automatiku přístrojů a přisvícení přímo z aparátu. Účastníci se před fotografováním neznali a během fotografování neužívali omamné látky.

Složení skupiny:

RafałFiraza - umělec, filozof, psycholog

Marek Firaza- malíř

RafałParadowski- kameraman

Maciej Motyl- malíř, básník, fotbalista

WojtekGórski-malíř



Igor Omulecki „Pěkní lidé"

Takto Omulecki vzpomíná na sídliště, na němž se projekt realizoval:

„Svět, jehož jsem se účastnil paralelně se světem umění, byl život na PLR panelovém sídlišti - Retkinia. Byl to absolutně divný organismus, kde se míchaly všechny společenské skupiny - od patologií po rodiny inteligence, jehož dvorky vychovávaly celou dětskou společnost. Z perspektivy času oceňuji také ty dosti náročné podmínky. Učil jsem se být v kontaktu s celým sociálním spektrem a poznal jsem jak chudé, tak i ztracené lidi, ale také ty řádné, žijící v dostatku. Jistě to mělo velký vliv na mé vnímání světa. Dodnes snadno navazuji kontakty s lidmi - nezávisle na jejich původu a

společenském postavení. Retkinia tvořila fúzi lidí vytržených ze svých tradic a dosavadních míst života. Toto sídliště bylo svého druhu „nový svět“. Právě zde vznikl cyklus „Hezcí lidé“.

Fotografie přijalo fotografické prostředí velmi špatně. V Polsku byl tento materiál dlouho cenzurován, např. vydavatel měsíčníku Machina zablokoval jeho šíření. Teprve po letech přinesl autorovi uznání. Jako první tento materiál publikoval MichałWoliński v periodiku Fluid, později v Piktogramu. Následovalo publikování v CapricouseMagazine a výstavy Just Can'tGetEnough, CBKG, Arhnem , CapricouseSpace, NY 2007.

Výstava Noví dokumentaristé v CSW (Centrum současné kultury) a publikování v knihách Adama Mazura.

Poland



Igor Omulecki "Poland" Monkey

V letech 2001-2005 vznikl cyklus „Poland“, v němž Omulecki zvěčnil podle svého cítění nesmírně důležité úryvky skutečnosti. Jsou to svého druhu fotografické „ready made“.[27]

[27] „Readymade” – termínpoužitý Marcelem Duchampem (1877-1968) – fenomenálnímavantgardnímumělcem, v kontextujímvytvářenýchsochařskýchinstalací.



Igor Omulecki "Poland"MC



Igor Omulecki "Poland"Police

Práce jako „Policie“ nebo „Houba“ představují pohled na předmět jako na objekt, formu samu o sobě. Prostorový a kulturní kontext těchto objektů jim často dodává surrealistický rozměr. „Stávalo se mi, že jsem viděl nějaké situace nebo lidi, jako např. v „MC“, kteří mi připomínali hyperrealistické, překreslené sochy nebo instalace.“ Zajímala ho nesamozřejmost a výjimečnost těchto jevů. Nepochybnou inspirací a kvasem těchto prací byla tvorba prof. Wojciecha Prażmowského, i když zvláštní vliv na něj měl v tomto kontextu také Andrzej Różycki, k němuž přistupuje jako k autoritě. To on mu po léta ukazoval fenomén tvorby „naivních umělců“. To on sledoval a uchovával zvláštnosti forem vznikajících v důsledku tvůrčí aktivity člověka (často nevědomého si kontextů své práce). Během cestování po Polsku s Omuleckým si odnáší dojem, jako by honili bílého králíka z Alenky v říši divů. Začínají zde být čím dál čitelnější tendence k zvýraznění a přesměrování reality směrem k absurditě nebo nadrealitě.

V projektu „Poland“ je čím dál viditelnější eklektismus, který se později pro Omuleckého stane charakteristickou vlastností. Bude se uchylovat k různým tématům a různým technikám zobrazování. Bude fotografovat noční krajiny, osoby nebo květy. Začíná vnímat, že v něm koexistuje mnoho estetických směrů. Nevyhovuje mu charakterizování se prostřednictvím jedné stylistiky. Dosti rychle opouští jednu manýru kvůli druhé. To činí problémy kritice, která má pochybnosti, jak to popsat, do jaké „škatulky“ ho zařadit. V jejich očích jde o nedůslednost, která zpochybňuje vědomé používání těchto prostředků. „Kritika chce vědět a já důsledně říkám, že nevím.“

Užitná fotografie

V letech 1998-1999 pracoval Omulecki jako asistent Jacka Poremby. Byla to doba, kdy začal činit první kroky ve světě užitné fotografie. PorembaOmuleckému ukázal, jak funguje showbyznys. To on mu pomohl získat první zakázku na editorial módního focení do Cosmopolitanu. Tím okamžikem začíná jeho intenzivní spolupráce s nakladatelstvími a reklamními agenturami. Komerční zakázky s sebou nesou velmi cenné prakticko-technologické zkušenosti. Při práci používal extrémně širokou technologickou škálu (různá světla, kamery/optiku, scénografie, kostýmy a postprodukci), naučilo ho to pracovat ve velkých týmech vytvářených podle vzorů filmových produkcí. Mělo to vliv také na podobu jeho umělecké tvorby a na její vnitřní diferencování na úrovni formy, plynoucí právě z uchylování se k různým technologiím. Eklektičnost jeho tvorby tak má svůj zdroj nejen v přístupu k životu, ale plyne také přímo z technologických zkušeností.



Igor Omulecki "Maria Janion"pro magazín Viva, 2003

„Hyperspace“



Igor Omulecki "Hyperspace" pro Audi

Jde o široce komentovanou a oceňovanou kampaň pro Audi. Fotografování se konalo bez briefu ze strany agentury a klienta. Omulecki dostal při tvorbě kampaně velkou svobodu. Jediná omezení uložená klientem se vztahovala k přítomnosti automobilu, i když ne doslovně a ne na všech fotografiích. Zadavatel očekával, že vzniknou tzv. umělecké fotografie. Omulecki se rozhodl pro černobílé snímky. „Nápad byl zkombinovat auto s přírodou, s prostorem.“ Pro potřeby kampaně Omulecki vymyslel pojem hyperspace.

„Často to mám tak, že když něco dělám, nevím, kam směřuji. Při zhotovování tohoto hyperspace jsem nevěděl, jak to skončí. Vytvořil jsem si takový koncept, že nejdříve „vezmu“ krajinu a pak tu krajinu nějak slepím s autem.“ V důsledku toho vznikla série 13 černobílých krajin, na nichž nejnovější technologie koexistuje s přírodou. Při prohlížení těchto fotografií si odnášíme dojem, že se stýkáme s absolutnem,

krystalickou krásou. Jsou to velmi výrazné obrazy, které mají daleko k nestydatosti reklamní estetiky, na níž si příjemce přivykl. Omulecki dosahuje efektu, jako bychom se ocitli v jiném časoprostoru.

„Dospěl jsem k super zvláštnímu způsobu práce - rád pracuji v odtržení. Když jsem portrétoval, nechtěl jsem vědět, kdo je ta osoba. Zajímala mě srážka, fantazie na téma někoho. Vymrštění do surrealistického světa, s nímž nemá kontakt. Od jisté doby jsem přestal komunikovat s osobami, které fotografuji. U portrétů s hrdiny snímků nemluvím. Nechávám je v situaci, že jsou ponecháni sami se sebou. Jsou to herci v mém příběhu. Mám rád práci s plným kreditem důvěry a rád pracuji s lidmi na základě plného kreditu důvěry. Když mi někdo dá plný kredit důvěry, pak pracuji nejlépe a dávám rád lidem naprostou svobodu. Je to zatíženo rizikem, ale kdo neriskuje, ten nevyhrává.



Igor Omulecki„Královna“, fotografie pořízená na zakázku agentury Bed and Breakfastroku 2010. Použita v sociální kampani proti stáří. Na fotografii se nachází dvojnice britské královny Alžběty II. Fotografie pořízená v domě Igorovy tety.



Igor Omulecki "Naomi Campbell" pro Viva, 2003

Naomi Campbell, fotografie pořízená na zakázku magazínu Vivaroku 2003. Fotografování se konalo v hotelovém pokoji ve Varšavě. Během fotografování Omulecki vyfotografoval také chodidla Naomi Campbell, která, jak vzpomíná, byla nepoměrně velká ke zbytku těla. Když si to Naomi Campbell uvědomila, přerušila fotografování a fotografa vykázala. Během toho samého pobytu modelky v Polsku se konala tisková konference s její účastí, jíž se účastnil také Omulecki. Modelka požádala člena ochranky, aby ho vyvedl ze sálu. Omulecki volně interpretoval postoj Campbell, když jí zamaloval v grafickém programu oči černou barvou. Tato fotografie byla zveřejněna v magazínu Viva.



Igor Omulecki "Maria Janion"pro magazín Viva, 2003



Igor Omulecki "JarosławKalinowski" pro magazín Viva, 2003

JP2

JP2 vzniklo na zakázku Domu tvorby (Dom PracyTwórczej) ve Wigrech v roce 2010. Omulecki absolvoval cestu po místech spojených s kultem Jana Pavla II. Dokumentoval předměty, artefakty spojené s papežem nebo s jeho obrazem. Podobně jako v „Poland“ hledal „ready made“. Také fotografoval místa, která papež navštívil. Inspiroval ho k tomu popisek pod fotografií pořízenou papežským fotografem Arturem Marim, „to viděl papež“. Vytvořil tak sérii krajin, když šel ve stopách Jana Pavla II. Ty tvoří vizuální protiváhu předmětů vytvořených jako hold papeži. Ze vzniklých fotografií vznikla kniha, ovšem její publikování se překrývalo s likvidací Domu tvorby ve Wigrech. Ve výsledku toho se nedočkala náležité distribuce a propagace.

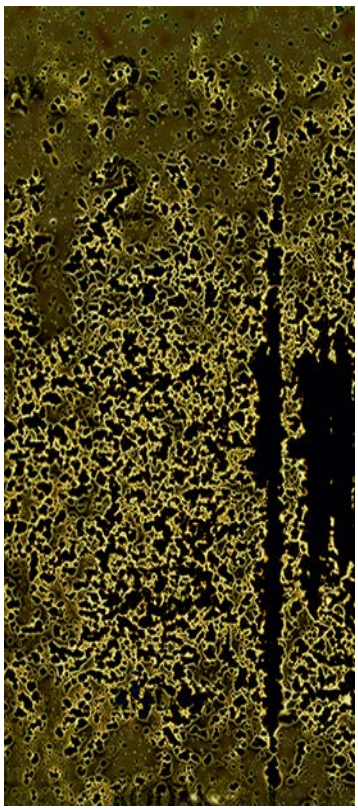


Igor Omulecki "JP2" fotografie zhotovená v Muzeu Nadace Jana Pavla II. v Římě.

Gold

V roce 2007 Omuleckého postihla malá nehoda při sjíždění řeky na kajaku, v jejímž důsledku se utopil jeho středoformátový fotoaparát. Uvnitř aparátu se nacházel diapozitiv, který vyvolal. Tak vznikla práce *Gold*.

Vyvolaný diapozitiv ukázal neznámý a nečekaný obraz. Vznikla na něm biologicko-chemická struktura. Jde o výsledek chemických procesů, které proběhly v diapozitivu pod vlivem kontaktu s říční vodou. Vše bylo vyvoláno a ustáleno během procesu E-6. Šlo o zkušenost efektu „náhody" v tvůrčím procesu. Vzniklo něco, co neplánoval, a co existovalo „samostatně". Vzniklý obraz měl svou uspořádanou, biologickou strukturu. Nejde o záznam optické projekce na fotosenzitivní materiál. Optický průmět obrazu je vždy jakýmsi typem technické transkripce reality. Fotografická optika je zkonstruována tak, aby eliminovala deformace perspektivy. To znamená, že fotoaparáty jsou zkonstruovány tak, aby realizovaly schéma představení dvojrozměrného obrazu v perspektivní konvenci.[28] Vznikl tedy obraz chemického jevu. Diapozitiv je jak stopou celého procesu, tak i jeho fyzickou realitou.



Igor Omulecki "Gold", 2007

[28]F. Soulages, *Estetyka fotografii, strata i zysk*, přek. B. Mytych-Forajter a W. Mytych-Forajter,Universitas, Kraków 2012, s. 94.

Lidské vidění je velmi odlišné od fotografického záznamu. Obecně se ale přijímá, že fotografie nám ukazuje objektivní skutečnost, což je jednoduše pouze panující dohoda a iluze. Práce „Gold“ zaprvé poukazuje na skutečnost, že strukturální uspořádání skutečnosti se projevuje na mnoha úrovních. Objevuje se pořádek a forma, která byla skryta ve fotosenzitivním materiálu a uvolnila se při kontaktu s vodou. Ukazuje to, že fotografický proces v sobě nese různé vrstvy obrazu. První z nich je vnější odraz obrazu reality. Druhou vrstvu tvoří její vnitřní fyzická struktura, která je obvykle skrytá.
Tato práce má biologický charakter a poukazuje na organickou podstatu fotosenzitivních materiálů. V krystalech citlivých na světlo se skrývá potenciál srovnatelný s půdou. Když do nich „vhodíme zrno“ v podobě světla nebo chemie, vyrostou nám formy, které mají konkrétní strukturu.
„V této práci jsem odmítl fotografování jako utopický pokus o představení reality. Tvorbu jsem nechal na přírodě a otevřel jsem se vůči potenciálu obsaženému v biofyzikálních mechanismech. Uchýlením se k „náhodě“ jsem získal zkamenělinu fotochemické reality.“[29]
Podobné umělecké postoje se projevovaly v různých formách u tvůrců, jako jsou Karol Hiller, BronisławSchlabs, JerzyLewczyński, Wojciech Bruszewski nebo více současný Jiří Šigut. Na příklad v případě Schlabse jde o přímé působení na fotosenzitivní materiál. Jiří Šigut zase opustil fotoaparát ve prospěch zaznamenávání přímé přírody s pomocí exponování fotografických papírů ponechaných v přírodním prostředí. „Kontemplace nehybných částí okolí je téměř luxus, užitečný nejvýše pro lokalizování budoucích možných změn nebo k seznámení se s kontextem událostí.“[30] Mezi takovéto činnosti je nepochybně nutné zařadit třeba sledování fotografického obrazu. Jde o formu percepční specializace, která nám umožňuje reflexi týkající se skutečnosti na základě zastaveného pohybu. „Zamrznutí“ času na fotografii je jednou z nejpodstatnějších vlastností. Fotografie nám ale nabízí iluzi neměnného obrazu fyzikálních jevů. Ve fyzickém světě je totiž vše neustále v pohybu na úrovni elementárních částic.
Práce *Gold* nám ukazuje, že fotosenzitivní materiál má svůj vlastní život. Tento obraz je tedy jen zdánlivě statický, protože podléhá stálé vnitřní chemické proměně. V tomto obraze probíhá neustálá proměna, která je pohybem. „Kdybych po políčkách filmoval nějaký negativ nebo pozitiv např. 40 let, viděli bychom animovaný film ukazující

[29]I. Omulecki,*„Percepcja wzrokowa to wizualne myślenie.“* Lódź 2015, s. 25.
[30]F. Soulages, *Estetyka fotografii, strata i zysk*, překl. B. Mytych-Forajter a W. Mytych-Forajter,Universitas, Kraków 2012, s. 31.

změny, které na něm probíhají. Takže časem můžeme jisté jevy vidět jinak. Příkladem je fotografie, která pro nás zastavuje statický obraz ke kontemplaci.“[31]
Změny, které časem ve fotografických materiálech nastávají, mají svou danou a opakovatelnou podstatu. Různorodé obrazy mají jednoho společného jmenovatele, jímž jsou povrchové změny způsobené vlivem chemických procesů. Poukazují na materiální základy analogové fotografie a na její organickou podstatu. Jev rozpadu fotosenzitivního materiálu v sobě nese velmi symbolický charakter, který poukazuje na stálé změny probíhající v materii a na jednotu jevů světa, který nás obklopuje. Na povrch statických obrazů prosakuje vnitřní dynamika přírody. *Gold* je uměleckou syntézou tohoto jevu. Je to vylovení pouze tohoto aspektu fotografie a jeho prezentace. Práce „Gold“ směřuje diváka k obrazu, který uniká jeho percepci. Zhloubky objevu struktury společnou pro okolní svět. Práce Arnheima a Strzemińského nám vlastně vyprávějí o vnímání jako o jevu, který probíhá nad prahem našeho vědomí.

Rodinný triptych



Igor Omulecki "Mama Tabu"'

[31]I. Omulecki,*„Percepcja wzrokowa to wizualne myślenie.“* Lódź 2015, s. 24.

Triptych se skládá ze série projektů „Mama Tabu“ - výchozího bodu pro ostatní tři části triptychu, „Lucy“, „To“ a „Stádo vlna“.

„Rodinný triptych je výtvor mé mysli a života. Je to „Life Art“ v celém svém rozsahu. Obsahuje jak práci nad formou, tak pozorování sebe a světa. Nejsem schopen plně obsáhnout všechny kontexty a hloubky svého projektu. Z perspektivy lidské existence se mi to zdá přirozené, akceptovatelné a pochopitelné. Můj život byl vždy spojen s tvorbou, i když se moje tvorba ne vždy vztahovala k mému soukromému životu tak přímo jako v triptychu. Na začátku triptychu šlo o svého druhu boj o udržení tvůrčí praxe a zároveň o zapojení se do rodinných záležitostí. Triptych je gesto spojení toho, co je vnitřní, s tím, co je vnější. Je to pokus o spojení toho, co si myslím, s tím co říkám a co dělám. Intuice je můj velký průvodce. Důvěřuji tomu, co je. Neměnně mě provází potřeba materializování svých pocitů a myšlenek formou uměleckého vyjádření. Ovšem stejně důležité je pro mě „netvoření“ a „nemyšlení“.

Mama Tabu

V roce 2007 se Omulecki stal otcem. Nová životní situace vyvolala proměnu jeho životního stylu. Koncentrace na rodinné záležitosti, nutnost a touha být s ní neustále se zúročily propletením života s tvorbou - kde jedno plyne z druhého. Začíná opatrně pozorovat vývoj těhotenství své ženy. Tehdy vznikl projekt „Mama Tabu“, který je záznamem aktů těhotné manželky Darie. V těchto pracích se odráží přístup manželů k těhotenství - provokativní lehkost. Je to odkouzlení existenciálních potíží a všeho, co se zdá být pro ženy všeobecnou zátěží.

Mama Tabu tvoří jakýsi úvod k Rodinnému triptychu, nulový bod projektu. Fotografie pořízené v Mama Tabu jsou použity v dalších částech triptychu. Umělec pořídil sérii krásných snímků Darie v zahradě rodičů Omuleckého. Jde o pozorování krásné ženy, vývoje těhotenství, přirozenosti a sjednocení těchto prvků. Je to gesto spojení generací s místem a biologickým rytmem opakování. Vracím se na místo svého dětství a ukazuji v kráse vyrůstající další život.

Projekt navíc obohacují fotografie Omuleckého rodiny. Autor využívá snímky svého synovce Ksaweryho, jehož je Omulecki kmotrem. Rozšiřuje „rodinu“ nejen o synovce nebo přátele (snímek „Ohniště“), ale také o šimpanze, ryby a sasanky ve filmu „Lucy“.

„Mama Tabu“ zpochybňuje svatost postavy matky a její povahy, neguje mariánský obraz, v Polsku tolik zakořeněný. Používá k tomu zveřejnění nahoty a soukromí.

Vstupuje také do diskuze s přístupem tradiční medicíny, která z těhotenství činí onemocnění. Daria se na některých fotografiích ve vysokém těhotenství usmívá a gesty ukazuje svou fyzickou sílu. Práce na tomto projektu zavedla Omuleckého tvorbu do přírody a mimo kontext společnosti.

Lucy 2007-2009



Igor Omulecki "Eden"



Igor Omulecki "Ksawery"

Výše uvedený cyklus „Mama Tabu“ se stal začátkem první části Rodinného triptychu nazvané „Lucy“. Lucy je jméno symbolické pramáti lidstva, jejíž kostra byla v roce 1974 nalezena v Etiopii.

V „Lucy“ Omulecki používá fotografie z rodinného archivu, které pořídil AnastazyOmulecki, otec Igora. Fotografie zachycující jeho rodiče v lese, v pózách připomínajících řecké sochy.

Další fotografie představuje syna Omuleckých, Ignaciho. Sedí na lesní cestě otočen zády k objektivu fotoaparátu. Fotografie ukazuje jak přináležitost dítěte do přírody, tak i začátek jeho životní cesty a symbolizuje „neznámo“, které leží před každým z nás. Tmavý les kolem dítěte může sugerovat ohrožení. Omulecki jako každý mladý rodič

touto fotografií vyjadřuje obavy o neznámou budoucnost potomka. Na jedné straně vidíme světlou cestu, která v perspektivě mizí a obklopuje ji hustý les. Na dalších snímcích vidíme rozpad lesa, stejně jako korozi samotného fotografického obrazu. Připomíná nám to nevyhnutelnou pomíjivost a rozklad, že patříme do přírody, a ne zcela známé a srozumitelné mechanismy v přírodě ovlivňující lidský osud.

V „Lucy" představuje důležitou otázku čas a růst. Omulecki to ukazuje na dvou instalacích. První z nich jsou dva kopce zeminy. V jednom z nich se nacházela zrna, z nichž během výstavy začaly klíčit nové rostliny. Je to symbolické oplodnění a růst nového života.

Druhou instalaci tvoří zrcadlo stojící v popelu proti hodinám. Symbolický popel - prach, něco, z čeho jsme vznikli a k čemu se vrátíme. Zrcadlo je nejlepší model mysli. Hodiny symbolizují a ukazují čas. V zrcadle běží ručičky hodin opačným směrem. Čas je v této instalaci fyzicky a hmatatelně relativní.

Lucy je práce navazující na biologické otázky, jako je oplodnění nebo mateřství a samotná evoluce. Fotografie „Duch" ilustruje tajemství tohoto procesu, stejně jako samotného člověka v tomto procesu. Vyjadřuje se také o naší nevědomosti, neuvědomování si a obavách. Představená pohádková postava bez obličeje je Omuleckého synovec. Jde o univerzalizaci tohoto tajemství v kontextu všech lidí. Ukázání dřívějších stádií evoluce (sasanky, ryby a šimpanzi) je gesto vtělení všech živých bytostí do oblasti jednoho univerza.

Projekt „Lucy" při vystavování v galeriích využívá pro prezentaci fotografií různá média. Působení pohyblivými obrazy, instalací, zvukem zintenzivňuje a vyplňuje přijímání představené fotografie.

TO 2009-2010

Práce na rodinném triptychu úzce souvisí se životním rytmem rodiny Omuleckých. Další dva roky uplynuly výchovou Ignaciho, staršího syna, a další tvůrčí prací. Omulecki dále experimentoval s používáním různých stylů. Další práce Omulecki uznal za „programovou manifestaci eklektismu" ve své tvorbě. „Během práce na této části jsem v jiné situaci než při realizaci „Lucy". Impulzem pro vznik „Lucy" bylo „Mama Tabu", které zase vzniklo z inspirace vnějším impulzem, těhotenstvím manželky. V případě „To" se impulz objevil zevnitř. Název výstavy pochází z věty často používané v

nauce korejské zenové školy KwanUm[32] „[...] tak jako TO [...]". Úkolem to je poukázat na „to, co je před námi takové, jaké je" - mimo myšlení a náš podmíněný podpis.
„Během práce na tomto projektu jsem měl v paměti velmi silný prožitek smrti, který vyvolal porod prvního syna, jehož jsem se účastnil. Může se to zdát být těžko pochopitelné, dokonce antagonistické, když porod dopadl dobře. Já jsem ale tehdy začal intenzivně pociťovat křehkost naší existence. Pocítil jsem bytí jako oboustranný objekt - celek, kde jednu stranu tvoří život, druhou smrt."



Igor Omulecki "TO"

Další událostí posilující prožitek blízkosti smrti byla tragická nehoda v horách, během níž zahynul Igorův přítel, dr. Mateusz Oleksy. Šlo o velmi silnou a traumatickou zkušenost. Igor si uvědomil, že Mateusz byl syn milujících rodičů, s nimiž se, jako mladý otec, identifikoval. „V jeden okamžik jsem pocítil zázrak života, který ke mně přišel s narozeninami syna. Na druhé straně jsem pocítil křehkost existence a bolest,

[32]ZenováškolaKwanUm – náboženská skupina reprezentujícítradicikorejskéhobuddhismuson (jap. zen). Duchovním patronem školy je SeungSahn (1927-2004), 78. patriarcha korejskétradicechogye.

kterou s sebou může nést ztráta dítěte.“ Sáhl jsem po Mateuszově fotografii, kterou jsem zhotovil během dřívějších let, a nechal jsem Ignaciho na ní kreslit.“ Tak vznikla práce „Mateusz“. Jde o spojení syna s Igorovým přítelem prostřednictvím formy. Fotografie je manifest sjednocení Omuleckého s přítelem a se synem Ignacim, příchodu nového života, překrývání se bytí, opakování pocitů a složení holdu památce přítele. Tato práce byla prezentována v podobě fototapety, která působila dojmem pouličního plakátu ledabyle nalepeného ke zdi. To zdůrazňuje charakter zveřejnění rozpadu - času - smrti.



Igor Omulecki "Mateusz"

Jak Omulecki zmínil při práci na „Lucy“ a „TO“, nevěděl, kam jeho práce směřuje. Opíral se o technologickou strukturu a věřil tomu, kam ho vedla intuice. „Viděl jsem jisté estetické podmínění, které působilo jako gravitace. Když jsem začal něco dělat s pocitem, objevily se konkrétní formy obrazu. Do této tendence mohu zařadit centrální kompozici a figuru nokturna. Příkladem toho jsou moje dvě titulní práce: „Exit“ a „TO“. První z nich představuje temné snímky bažin na Suwalsku. Prehistorické krajiny zde byly snímány kontemplativním způsobem. „Meditační membrány“ [33] nás mají postavit mimo čas a zastavit v mlčenlivém vidění.

Tato fotografie vznikla během realizace jiného projektu „JP2“. Nezávisle na tom byla zařazena do triptychu. To samé se týkalo fotografie „Oko“ realizované při příležitosti práce na projektu „Hyperspace“. Nemělo význam, že obrazy původně nebyly určeny pro triptych. „Vyplývalo to z toho, že jsem se v obou těchto případech soustředil na tvorbu, popisování a přeinterpretování reality pomocí vlastního uměleckého kódu.“ Plynulo to také z toho, že v obou dvou projektech měl velkou tvůrčí svobodu. Titulní „TO“ představuje nokturno, na kterém vidíme akt Igorova otce čtoucího si knihu ve společnosti jeho staršího syna. Dědeček a vnuk byli vyfotografováni otcem. Tři generace jsou na sebe naladěné. Igor pozoruje a ukazuje. Igorův otec funguje jako symbol a učitel „cesty života“.

Diptych „Doors/Ptáček“ a „Entrance“ vznikl, když se o okno v Omuleckého pracovně zabil vrabec. Rozhodl se vyfotografovat mrtvého ptáka na dřevotřískové desce, kterou měl v pracovně. „Doors“ a „Entrance“ pocházejí z jiného cyklu, který v tuto dobu realizoval.

Diptych je představením smrti. „Entrance“ je autonomní výtvor, v němž se soustředil především na formu samu o sobě. Konstrukce zhotovená na ulici, v rohu zdí, neznámou osobou připomíná pomník nebo náhrobek. Je to zvěčnění něčího gesta, jehož intenci neznáme. V kontextu série „se stává magickým a rituálním“.

[33] Cykus „Ráj“ ThomaseStruthapředstavujelesy a džungle. Hustýpropletenecvegetace a způsobsnímánívytvářejíněco, co umělecnazval „meditačnímembrána“ [in:] Charlotte Cotton, „*Fotografia jako sztukawspółczesna*”, Universitas, Kraków 2012, s. 103.

Stádo vlna 2010-2012



Igor Omulecki„Rodina“

„Stádo vlna“ je poslední část Rodinného triptychu. Pro autora byla práce na projektu zjednodušením a zredukováním formy, disciplinace tvorby a zprávy, kterou vyslal.

„Od začátku práce na této výstavě byla moje hlava (také doslova) zvednuta k nebi. Na začátku jsem si vytyčil dva směry práce: fotografování dokumentace mé rodiny v přírodě, které ze své podstaty idealizovalo vidění a směřovalo k zdůraznění klasické krásy. Druhá část práce byla nasměrována na pozorování přírody a její formy.“

Ve výsledku fotografování rodiny vznikla série snímků. Nakonec se autor rozhodl zredukovat prezentaci fotografií rodiny na jednu práci pod předvídatelným názvem „Rodina“, na níž jde nahá žena s dětmi přes les. Je to vyprávění o cestě života, o

koexistování na ni. Pozadí tvoří příroda jako výchozí bod, cesta sama o sobě a směr cesty. Je to manifest a afirmace budoucnosti. Tato fotografie tvoří osu projektu. Celek doplňuje série snímků mraků, jejichž fotografování zabralo Igorovi rok. Pak se ovšem rozhodl vytvořit umělé mraky v ateliéru s pomocí cukru a páry. Nakonec se tyto fotografie ocitly v projektu. Autor se rozhodl vyloučit všechny fotografie z přírody. Tyto fotografie většina diváků přijímá jako teleskopické fotografie nebe. Paralelně experimentoval s fotografováním slunce. Tak vznikla série fotografií „Rainbow Sun". Svou pozornost soustředí na formy, které tvoří sama příroda. Vznikají fotografie „Moon", které lze, jak uvádí autor, interpretovat dvěma způsoby. Na jedné straně to jsou snímky věnující se výhradně formě a vidění. Kromě toho je lze na této úrovni chápat libovolně, konfrontovat se s těmito fotografiemi jako s otevřeným dílem a opominout jakýkoliv obsah, zůstat jen v estetické a emocionální rovině. Na druhé straně, tak jako všechny fotografie ve „Stádo vlna", mají svůj individuální příběh, který je intimní a souvisí s Igorovou rodinou. Série „Moon" jsou obrazy viděné z perspektivy manželské postele. Na fotografiích je obraz měsíce v zimě, který se ženou pozoroval přes zamrzlé okno. Je to gesto, které má sloužit k podělení se o „osobní, intimní vesmír".

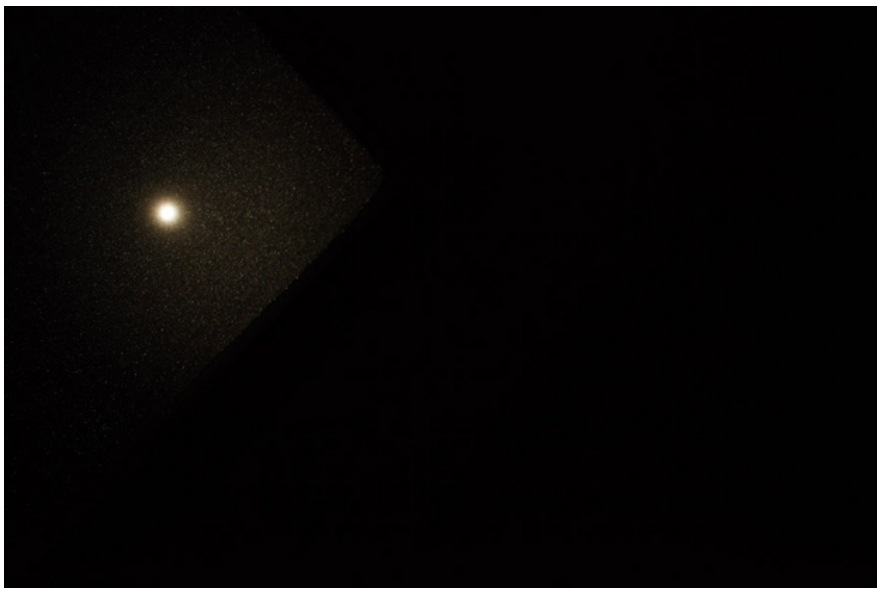


Igor Omulecki "Rainbow Sun - 03"

V „RainbowSun“ připomíná slunce díky vysokému podexponování měsíc. To generuje situace, kdy divák nazývá to, co vidí, jinak než co, čím to opravdu je. Probíhá to v oblasti média, kterému teoreticky důvěřujeme, pokud není podrobeno digitální manipulaci.



Igor Omulecki "Mraky - 03“



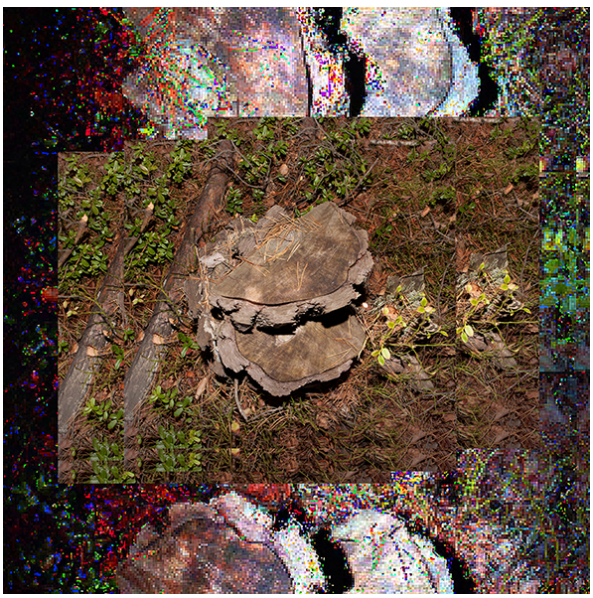
Igor Omulecki "Moon - 01"

V „Stádo vlna“ dochází kromě zjednodušení formy také k jejímu opakování. V cyklech „Mraky“, „Moon“, „Rainbow Sun“ a „Mama“ se obrazy v sériích jen nepatrně liší.

Opakování s sebou nesou manifestaci jednoty a společné identity. Je to rovněž gesto zjednodušení formy a zúžení formálního sdělení. Jde o poukázání na daný objekt a jeho formu, soustředění na proměnu formy v subtilním rozsahu. Opakování jsou z podstaty kruhová, pokračování toho samého, co evoluuje. Tato opakování jsou také symbolem našeho iluzivního vnímání skutečnosti. Jemné rozdíly v jednotlivých pracích nám sdělují, že se nic neopakuje, i když zdánlivě, při nepozorném sledování/vnímání, činíme právě takovéto závěry. Povrchně si jsou všechna tato opakování navzájem velmi podobná, ale v detailech je všechno jedinečné a samostatné ve své momentální individualitě. Je to tedy zdůraznění a pokus navrhnout kontemplativní přístup k dílu. Tento přístup si klade za cíl pozorné a otevřené vnímání.

Otázka iluze percepce je v pracích zdůrazněna rovněž ateliérovým vytvářením nápodob přírodních jevů. V případě „Rainbow Sun“ vnímá většina příjemců snímek slunce jako fotografii měsíce (a ne slunce). Dochází zde k setkání s iluzí, kterou nám poskytuje teoreticky tak důvěryhodné médium v ukazování světa, jako je fotografie (když víme, že nedošlo k digitálním úpravám). To co vidíme, nazýváme často podle zvyku a automaticky. V důsledku popisujeme realitu velmi mechanicky a nejčastěji bez přímo prožití daného okamžiku rodícího následující chvíli. Fungujeme v proudu iluzí vlastních pohledů a hotových schémat popisování dokonce i takových obrazů, jako je slunce nebo měsíc.

Bios



Igor Omulecki "Bios#3"

Když Omulecki dříve pracoval s fotosenzitivními materiály, přitáhl jeho pozornost fyzický základ samotného nosiče obrazu, což využil v práci „Gold“. Stejné gesto zopakoval v případě Biosu. Práce z tohoto cyklu jsou pořízeny digitální technikou, která má svou vlastní strukturální krásu. Podobně jako v případě ničení fotosenzitivního materiálu se rozhodl odkrýt tuto vnitřní konstrukci „materiálu“ „tvůrčí“ destrukcí. Za tímto účelem použil techniku poškození kódu záznamu digitálního souboru. Tento zákrok provedl na pracích, které dříve realizoval v lese. Tato metoda přinesla sérii opakování, které jsou vizuálně propojené. Plyne to z podobného uspořádání obrazu. Obsah obrazu se stal nečitelným a obraz je vyplněn chaotickou směsí barevných čtverců a obdélníků. Samotný materiál tak ukázal svou geometrickou povahu. Tento obraz je vytvořený z prvků, které mají jen pravé úhly. Rozhodl se použít vzniklé glitche jako pozadí pro nově vznikající práce. Pokaždé je realizoval na základě fotografie, které znovu, bez ničení souboru, nanesl nahoru jako první obraz. Je to akt přitáhnutí pozornosti k podstatě nosiče a k vícevrstevnatosti obrazu. Do jedné práce obsáhl pozorování v makro a mikro měřítku.

Následně začal opakovat vrstvy obrazu a nanášet je na sebe. Tímto způsobem byl zaregistrován proces zkoumání vnitřní dynamiky obrazu. Rozhodl se každé „přikládání“ fotografie zanechat v pozici, kde se ocitlo v důsledku jeho prvního pohybu a zachovat tak „paobrazy“ intuitivního určování správného vztahu obdélníku v poli čtverce. Toto gesto u každé fotografie několikrát zopakoval. Tak vznikly práce Bios#1, #2 a #3. Po realizaci těchto obrazů pochopil, že na nich zvěčnil práci s vnitřními silami, které vytvářejí pole obrazu.[34] Zde stojí za to odkázat na dříve zmíněného Arnheima, který tvrdí, že „vidění je vnímání akce“.[35] Plyne to z vnímání různého druhu sil, které jsou skryté v obrazu. Arnheim to popisuje na příkladu čtverce a umístění černé tečky v jeho různých bodech. Lidské smysly budou směřovat k umístění tohoto bodu v centru pole. Naše psychika a percepce neustále směřují k redukci napětí vznikajících ve vjemech. Jde o odraz zákonů řídících fyziku, kde v rámci zásady minima každý systém usiluje o maximální entropii, tedy minimální energii.

[34]I. Omulecki,*„Percepcjawzrokowa to wizualnemyślenie,“*Lódź 2015, s. 38.
[35]R. Arnheim, *Sztuka i percepcjawzrokowa, psychologiatwórczego oka*, přel. J. Mach,Officyna, Łódź 2004, s. 27.



Igor Omulecki " Bios#3"

V případě práce *Bios#3* se objevil ještě další prvek v podobě použití tvaru kruhu. Mohli bychom v tom hledat čistě formální zákrok. Pokud se ale ponoříme do problematiky percepce, zaznamenáme v této prezentaci skrytou pravdu o vnímání. Referenčním bodem zde je fyziologické vidění přes centrální pole ostrosti. Náš zrak totiž mimo kruhový střed zorného pole vidí velmi neostře a navíc monochromaticky. V práci *Bios#3* přenáší do pozorované roviny pohyb svých očí spolu s tvarem vidění.
Celý obraz je v *Bios#3* otočen vzhůru nohama, což se může zdát být umělým zákrokem na efekt. Ale intuice Omuleckého vedla směrem k odhalování a otáčení obsahu, protože měl pocit, že se pravda neustále skrývá pod povrchem lidské percepce a mysli. Otočení fotografování plenéru ukazuje pravdu ohledně optické projekce na lidské sítnici. Obraz dopadající do lidského oka je obrácený. Teprve naše mysl obraz otáčí. Pomocí této operace ukázal skrytou pravdu týkající se fyziologie našeho vidění.
Ve všech pracích z cyklu *Bios* je použit zákrok vrstvení obrazu. Specifikací dnešní doby je přijímání mnoha obrazů na jednou. Lidská percepce si zvyká na analyzování velmi velkého množství stimulů zároveň, vzájemně kombinovaných v médiích. V době vizuálních informací začíná mít text čím dál menší význam. „I když už jsme velmi vzdálenilovu zvěře v lese, naše smysly nadále slouží přežití. Jsme společnost globálních toků informací. Našim očím se neustále na novo ukazují nové vizuální kontexty a, což s tím souvisí, nové obsahy. Obraz světa se neustále mění, rozšiřuje a aktualizuje. Rozvíjí se technologie a blíží se doba, kdy se objeví umělá inteligence. Algoritmy řídící webové

stránky uspořádávají vnitřní strukturu virtuálního světa. Člověk tvoří počítačový software podle svého vnímání tak, aby byl dobře sladěný s našimi smysly. Ovšem síly spřažené v kyberprostoru přesahují lidskou představivost. Sami jsme biologický soubor prvků a biochemických jevů, které nejsme schopni pochopit. Tvoříme čím dál složitější jevy, které také přesahují naše chápání. Digitální svět ukazuje vznik nové reality, kde se stírají kulturní a společenské hranice. Nastupuje proces globalizace a vznikání jedné vzájemně promísené kultury světa. Dochází k rozmazání toho, co rozeznáváme jako přirozené, organické, a tím, co rozeznáváme jako nepřirozené a technologické. Příkladem je to, že obrovskou část mezilidských kontaktů nahrazuje kybernetický kontakt. Je to nahrazení fyzických vztahů, během nichž k poznání situace využíváme všechny smysly. Nahrazujeme to sledováním ploché obrazovky a případně ještě poslechem zpracovaného hlasu.[36]

Umělecké dílo

Vybrané individuální výstavy:

2015 Waveherd, Gallery 44, Toronto
2015 Karaoke, Piktogram, Varšava
2014 Kosmos, PF Zamek, Poznaň
2014 TryptykRodzinny, GaleriaWschodnia, Lodž
2013 StadoFala, GaleriaLeGuern, Varšava
2011 TO, GaleriaLeGuern, Varšava
2010 Hyperspace, Krakov, Vratislav, Varšava, Poznaň
Fale, FotomotifFestiwal, Olštýn
2009 GymSociety, GaleriaLeGuern, Varšava
Lucy, Lokal 30, Varšava

Soutěže:

2015 Umělecké stipendium hlavního města Varšavy
2014 PMH Grant
2012 Umělecké stipendium hlavního města Varšavy
2012 Lurzer Archive 200 The Best AdverisingPhotographersWorldwide
Stipendium ministra kultury

[36]I. Omulecki,*„Percepcja wzrokowa to wizualne myślenie.*“Lódź 2015, s. 40.

2011 1. místo IPA Award-Pro Advertising

1. místo ExhibitA

2008 NationalDiploma, Cannes Lions

Epicabrąz, Europe'sPremierCreativeAwardEpica

2007 1. místo, KievAdvertisingFestival

2006–2011 Zlato, stříbro a bronz, Klub tvůrců reklamy

1998 Hlavní cena - XXVIII. fotografické konfrontace, GorzówWielkopolski

Spolupracoval s takovými fotografickými agenturami, jakými jsouPockoPeople, Machasz Londýna; GalleryStock z NewYorku; Forum, Makata, Photoby a Photoshop z Varšavy.

Publikoval v takových titulech, jakými jsou Archive,CalvertJournal,Capricious, Cross, Elle, EyeMagazine, Exklusiv, Fluid, Foto, Fotografia, GQ,Kikimora, Machina, Shoots, Pani, Playboy, PockoTimes, Przekrój, Twój Styl, Vice, VIVA!

Pracoval také pro reklamní agentury, jakými jsou Ad Fabrika FCB, BBDO Warsaw,BBDOKiev, Brain, ChangeIntegrated, Cytryna, DDB Warsaw, G7, Grey Group, Gruppa66 OgilvyPoland,Icon, Just, JWT, LoweGGK,Mama Studio, MccannEricksonPoland, Publicis, Saatchi&SaatchiPoland, TBWA Warsaw.

Pracoval pro zákazníky, jakými jsou Audi,Artman / House, Asfalt Records, Cadbury Wedel, Era Gsm, Greenpeace, Heyah GSM, House, ING, KompaniaPiwowarska, Lukas Bank, McDonald's, Nestle, Nike, Orange, GSM, PKO BP, Play / P4, Raiffeisen Bank, Škoda, Sony BMG, Uniwersal, WWF, Volkswagen.

Závěr

Při analyzování Omuleckého tvorby se znovu vynořuje otázka, kdo je vlastně umělec? Vědec dekódující základní složky reality, pokoušející se dospět k podstatě věcí, rozložit ji na prvočinitele? Osoba zkoumající její materii, pokoušející se pochopit její mechanismy? Poutník hledající jednotu s realitou na úrovni atomu? Omuleckého tvorba se už od prvních projektů vědomě dotýkala problému věrohodnosti vnímání, pravdomluvnosti fotografie. Od prvních prací, jako byli „Pěkní lidé" - zdánlivě nevinná série navazující na absurdní divadlo, intuitivně se snažící přitáhnout pozornost k tomu, co vidíme. Paradokumentární situace se všemi vizuálními hodnotami amatérského záznamu události má v divákovi vyvolat „nejistotu situace všeho".[37]

Při pohledu na eklektické Omuleckého dílo, stylistiku, kterou používá, problémy, jichž se dotýká, jím prosakuje směřování k odhalení pravdy. Lze říci, že toto pátrání začíná intuitivní negací percepce a věrohodnosti vlastních smyslů. V „Gold" zkoumá vnitřní strukturu fotosenzitivního materiálu, pro diváka skrytou. Pomocí náhody se mu daří odhalit pro lidské oko viditelnou strukturu.

Intuice se zdá být hlavním průvodcem v pátrání a tvůrčích hledáních. Omulecki je vybaven velmi dobrou znalostí fotografické techniky a vědomostmi z oblasti filozofie, mechanismů percepce. Vystavuje se cestě do vlastní mysli. Jak zdůrazňuje, nejzajímavější věci vznikají, když „pracuje plně otevřený". Neurčuje si východiska, spojuje se s realitou, protože do ní náleží a reaguje v odpovědi na to, co mu skutečnost přináší. Je to velmi zajímavá strategie, protože mu umožňuje poznat neznámé. Zdá se, že slova Björk[38] o tom, že „pokud něco začínáte dělat a předem víte, jak to bude vypadat, stojíte na ztracené pozici", jsou v kontextu Omuleckého tvorby velmi trefná. On hledá a ne předpokládá. Nedělá si nároky na dané znalosti, hodnocení, jen hledá. Ví, že se vesmír je nepředstavitelný, proto se ho nesnaží obsáhnout, soudit. Ví, že miliony let evoluce se nedají obsáhnout jedním životem. Proto se zapojuje do tohoto světa, otevírá se a účastní se ho. Odtud pocházejí jeho znalosti, vytváření, porozumění a, což s tím souvisí, kreativita.

[37]Wikipedie: V absurdnímdivadlejsouotočenytradiční role přiřazované tragice a komice – tragika sestávánositelemkomickéhoobsahu a komika tragického. Zároveň je zpochybněno jedno ontologické řešenísvěta. Hlavnítémata v absurdním dramatu jsounejistotapravdivostivšeho, co obklopujesoučasnéhočlověka; je to tragickýhrdinakomickéhryzdáníexistence.

[38]Islandskázpěvačka, textařka, skladatelka, také filmovéhudby, herečka.

Použitá literatura

Arnheim, Rudolf, *Myśleniewzrokowe*, WydawnictwoSłowo/Obraz Teoria, Gdańsk 2013.

Barthes, Rolad, *Mitologie*, WydawnictwoKr, Warszawa 2000.

Barthes, Roland, *Rhetoricofthe image* [in:]"Classic Esseys on Photography",edd. Alan Trachtenberg, AmyWeinsteinMeyers, Leete's Island Book, New Haven, 1989.

Cotton, Charlotte, *Fotografia jako sztukawspółczesna*, Universitas, Kraków 2012.

Czartoryska, Urszula, *Przygodyplastyczne fotografii*, WydawnictwoSłowo/Obraz Teoria, Gdańsk 2002.

Dufek, Antonín,*EtosofPhotography*, Symposium at 2nd East-WestPhotoconference, Wrocław 1991.

Eco, Umberto, *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

Gregory, Richard Langton, *Oko i mózg* [in:] R. Arnheim, *Myśleniewzrokowe*, WydawnictwoSłowo/Obraz Teoria, Gdańsk 2013.

Omulecki, Igor,*„Percepcjawzrokowa to wizualnemyślenie,"*Lódź 2015.

Strzemiński,Władysław,*TeoriaWidzenia*, WydawnictwoLiterackie, wyd. III,Kraków 1974.

Soulages, François, *Estetyka fotografii, strata i zysk*, Universitas, Kraków 2012.

Jmenný rejstřík

Arnheim, Rudolf, 31, 31, 47

Barthes, Roland, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19

Baudelaire, Charles, 12

Berger, John, 12

Bruszewski, Wojciech, 46

Campbell, Naomi, 42

Cotton, Charlotte, 53

Czartoryska, Urszula, 10

Dufek Antonin, 9

Eco, Umberto, 14

Edelman, Paweł, 23

Firaza, Marek, 36

Firaza, Rafał, 36

Forstner, Dorothea, 20

Górski, Wojtek, 36

Gregory, Richard Langton, 30

Hiller, Karol, 46

Janion, Maria, 39, 43

Jan, Paweł II., 44

Kalinowski, Jarosław, 43

Karczewska, Dominika, 22

Lewczyński, Jerzy, 46

Marczewski, Jacek Jakub, 22, 23

Mazur, Adam

Motyl, Maciej, 36

Olechnicki, Krzysztof, 15

Oleksy, Mateusz

Omulecki, Anastazy, 22, 25

Omulecka, Anna, 22

Omulecka, Daria, 48

Omulecki, Ignacy, 22

Omulecki, Igor , 7, 22, 23, 24, 25, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50

Paradowski, Rafał, 36

Pasikowski, Władysław, 23
Poremba, Jacek, 39
Prażmowski, Wojciech, 38
Robakowski, Józef, 23
Różycki, Andrzej, 23,
Rydet, Zofia, 23
Rytka, Zygmunt, 23
Schlabs, Bronisław, 46
Skrzynecki, Piotr, 20
Soulages, François, 45
Strzemiński, Władysław, 29, 30, 32, 47
Šigut, Jiří, 46
Waśko, Ryszard, 23
Weegee, 34
Witkiewicz, StanisławIgnacy, 34
Woliński, Michał, 37

Inscenace v práci fotografa Igora Omuleckého
Adam Pańczuk
Instituttvůrčífotografie, Filozoficko-přírodovědeckáfakulta v Opavě,
Slezskáuniverzita v Opavě
2016

Normostranvlastníhotextu: 51
Početznaků: 100 613