SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě

Teoretická bakalářská práce

Lech Radecki

Opava 2013

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě

Lech Radecki

Obor: tvůrčí fotografie

Urszula Czartoryska: První dáma polské fotografie

Urszula Czartoryska: First Lady of polish photography

Bakalářská práce

Vedoucí teoretické bakalářské práce: MgA. Mgr. Tomáš Pospěch

Opava 2013

CD

Abstrakt

Polské umění se v poválečném období začalo pomalu stavět zpět na nohy. Cílem práce je popsání nejdůležitějších témat ze života a tvorby Urszuly Czartoryské, patřící mezi nejlepší kritiky umění tohoto období.

Analýze byly podrobeny především nejdůležitější kritické a publicistické práce Czartoryské – a také její role autority v oblasti umělecké fotografie v Polsku.

Tento výzkum zahrnuje jak sledování vzájemných vztahů mezi fotografií v kontextu současného umění a jinými oblasti výtvarného umění tak její role jako nástroje představujícího pro umění zdroj nevyčerpatelné inspirace.

Klíčová slova:
kurátor, výstavy, Muzeum umění v Łodzi, moderní umění, konceptualismus, Urszula Czartoryska, polské fotografie, Leszek Brogowski, Zofia Rydet, Katarzyna Kobro, Tadeusz Kantor, polská avantgarda

Abstract

Polish Art in the postwar period is slowly beginning to develop. This study is about the most important topics of life and work of Urszula Czartoryska, one of the most outstanding Polish art critics of the period

In particular, the analysis of the most important works have been critical and journalistic Czartoryska as well as its role as an authority in the field of art photography in Poland.

This study also includes investigating the relationship between photography in the context of contemporary art and other areas of the visual arts and its role as a vehicle for providing for the arts inexhaustible source of inspiration.

Key words:
curator, exhibitions, Museum of Art in Łodź, contemporary art, conceptualism, Urszula Czartoryska, Polish photography, Leszek Brogowski, Zofia Rydet, Katarzyna Kobro, Tadeusz Kantor, Polish avant-garde

Slezská univerzita v Opavě
Faculty of Philosophy and Science in Opava
Akademický rok: 2012/2013

Studijní program: Film, Television and Photographic Art and New Media
Forma: Combined
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
RADECKI Lech	Os. Dywizjonu 303 40/1, Kraków	F081689

TÉMA ČESKY:

Urszula Czartoryska

NÁZEV ANGLICKY:

Urszula Czartoryska

VEDOUCÍ PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Monografie o životě a díle Urszula Czartoryska. Prezentovány zde budou dila, kritické práce a novinarskie. Urszula Czartoryska dopad na polské poválečné fotografie.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Bibliografia
1. Baranowicz Z., Polska awangarda artystyczna 1918-1939, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979
2. Cyprian T., Fotografia w szkole; Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1977
3. Cyprian T., Fotografia technika i technologia, WNT, Warszawa 1968,
4. Czartoryska Urszula, Fotografia ? mowa ludzka. Perspektywy historyczne, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011,
5. Czartoryska Urszula, Od pop-artu do sztuki konceptualnej, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1973
6. Czartoryska Urszula, Przygody plastyczne fotografii, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytorium, Gdańsk 2002,
7. Demiański M., Astrofizyka relatywistyczna. Warszawa 1978,
8. Fotografia od A do Z: Czułość materiału światłoczułego
9. Lutosławski B., Alchemia portretu. Warsztaty Bolesława Lutosławskiego.
10.Adam Mazur, ?Historie Fotografii w Polsce 1939-2009?, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F081689 , 04.05.2013 21:22

Poděkování:
Chtěl bych poděkovat MgA. Mgr. Tomáši Pospěchovi, především za trpělivost, ale i za věcné připomínky a rady. Rá bych také poděkoval všem reportérům, kteří mi poskytli potřebné informace i fotografie k textu.

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

Souhlas:
Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna v univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě a knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Obsah

Uvod. Polské umění v poválečném období 8
I. Urszula Czartoryska: První dáma polské fotografie, vybraná témata ze života umělkyně 11
II. Rané období tvorby Urszuly Czartoryské 13
1. Fotografie – lidská řeč 13
2. Od pop-artu po konceptuální uměné 21
3. Kartografie fotografických teritorií 24
III. Kritické a publicistické práce Urszuly Czartoryské 25
IV. Výstavy 27
Závěr 30
Životopis 32
Fotografie 33
Seznam použité literatury 37
Jmenný rejstřík 38

Uvod.
Polské umění v poválečném období

Polské umění se v poválečném období začalo pomalu stavět na nohy. 20. století v umění přineslo hodně nových technik; kromě olejové techniky, se začal používat akryl a také smíšená technika, montáž a asambláž. Objevil se i zcela novy žánr umění, nazvaný happening (je výrazem situace ve vztahu k realitě a může se vyjadřovat v různých formách). V poválečném Polsku, převládal formálně anachronický socrealismus, tedy sociální realismus, proud tradičního konservativního umění vytvářel umělecky ceněný kolorismus. k hlavním představitelům kolorismu patřili: Wacław Taranczewski, Jan Cybis, Eugeniusz Eibisch, Piotr Potworowski, Józef Czapski. Malířský styl každého z koloristů podléhal silným individualistickým tendencím.

Místem zrodu poválečného avantgardního proudu se stal Krakov a jeho zakladateli byli lidé, seskupení kolem Skupiny mladých výtvarných umělců. Vznikla ještě v době okupace, u Nezávislého divadla Tadeusza Kantora a opět byla oživena v roce 1945. Avantgarda kolem sebe shromáždila spoustu umělců, kteří navzájem nebyli nijak programově spojeni, ale sjednocovala je opozice vůči kolorismu a realismu. Do Krakovské skupiny tehdy patřili: Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Nowosielski, Maria Jarema. Krakovská avantgarda pod praporem Młodej Plastyki byla v období socrealizmu (1949–1955) donucena zanechat projevů svého uměleckého přesvědčení. Znovu ožila až v roce 1957 pod názvem Druhá krakovská skupina a to ještě za účasti takových umělců, jako byli Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski, Kazimierz Mikulski.[1]

Druhá světová válka na několik let zbrzdila vývoj umění v Evropě a domovem všech avantgardních směrů a posledních čtyřicet let se staly USA. O aktivizaci v americkém prostředí se přičinili hlavně umělci, kteří přišli z Evropy, např. Kurt Schwitters. Expresionismus a nadrealismus se ukázaly být nejvytrvalejší. Přečkaly druhou světovou válku

1 Zofia Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979

a existují dodnes nejen v dílech ještě žijících představitelů, ale také v tvorbě mladých umělců a nových zemí. Dvacáté století zplodilo v umění mnoho moderních technik. Po druhé světové válce se vedle tradiční techniky malby olejovými barvami objevila technika akrylová, populární se stala smíšená technika, montáž, asambláž nebo environmentální umění.

Po skončení druhé světové války se avantgarda v Polsku nerozvíjela. Hlavní roli hrál socrealismus a tématy umění byly obrazy z denního života a porozumění mu, což vyvolalo různé rozpory uvnitř uměleckých seskupení.

Socrealismus se rozvíjel především v malířství a kresbě (hlavně na plakátech). Všechno mělo svůj propagandistický účel. V malířství se často objevovaly nacionální a protiválečné prvky. Čelním umělcem socrealismu byl Andrzej Wróblewski, v umění popularizoval sociální zangažovanost, vyobrazoval brutalitu války a všední motivy. Přestavba měst a památek na sebe brala různorodý charakter. Počínajíc nešetrnou rekonstrukcí starých budov a jejich okolí, či výstavbou nových domů zasazených na neadekvátní místa, takže narušovaly historický charakter města (např. Štětín, Stargard Szczeciński, Nysa, Kołobrzeg, částečně i Vratislav). Našly se i takové extrémní případy (Lehnice), kdy se bouraly staré domy z 19. století a stavěly se místo nich nové. Unikátem v Evropě se staly práce na obnově a rekonstrukci historických budov v Poznani, Gdaňsku a Varšavě, kde se symbolickým vyvrcholením stala rekonstrukce královského paláce. V době urbanizace měst se upřednostňovalo budování panelových domů. V obrovském množství investic jen nemnoho z nich překvapuje uměleckou třídu, důmyslným nápadem je např. katovické sídliště tisíciletí. Svědectvím oslav tisícileté existence Polského státu, jsou i tzv. „školy tisíciletí“ s funkcionalistickou architekturu (např. ZŠ číslo 71 ve Vratislavi vyprojektovaná Jadwiga Grabowska-Hawrylak). Mezi mnoha architektonickými díly, vynikají katovický Spodek, krakovské kino Kijów a hotel Cracovia, varšavská Ściana Wschodnia a mnoho jiných. Sakrální umění reprezentují projekty vypracované Stanisławem Pietrzykem, Arka Pana na Bieńczycach v Krakově, kostel sv. Ducha ve Vratislavi. S vytvořením třetí republiky, zavedením tržního hospodářství a rozvojem zahraničních investic své místo ve výstavbě získali mimo jiné i Arata Isozaki, Norman Foster, Daniel Libeskind. Nastoupil veliký boom ve stavebnictví, které se rozvíjelo mimo jiné i v postmodernistickém duchu. Sakrální architekturu reprezentuje Stanisław Niemczyk (spjatý s Tychami), tvůrce kostelů sv. Ducha v Tychach, Božího milosrdnenství v Krakově, nebo Krista Spasitele v Czechowicích-Dziedzicích.

Sochařství reprezentují individualistě, jako jsou Marian Konieczny, Magdalena Abakanowicz, Alina Szapocznikow, Bronisław Chromy. V padesátých a šedesátých letech dominovalo pomníkové sochařství, často věnované památce války a mučednictví polského národa, např. Varšavský pomník hrdinů ghetta, pomník hrdinů Varšavy, pomníky na místě koncentračních táborů (Płaszów, Treblinka, Majdanek) a válečné hřbitovy. Avantgardní prvky s lidovým uměním ve svém díle kombinoval Władysław Hasior. Z pomocí tkanin, kamene a železných materiálů, vytvářela své mnohé, často v otevřeném prostoru umisťované polymorfní figurální kompozice Magdalena Abakanowicz. Symbolickou, existencionální a feministickou tématikou se zabývala Alina Szapocznikow. Expresivní obsah nese Ježíš Bronisława Chromego v Arce Pana. Vítr a pohyb jsou výrazové prostředky v sakrálních a pomníkových dílech Kazimierza Gustawa Zemły (pomník slezských povstalců v Katovicích, pomník činu Poláků ve Štětíně, dekorace kostela sv. Maxmiliána Kolbeho v Krakově-Mistrzejowicích).

Hlavními představiteli malířství jsou např. skupina koloristů (Jan Cybis, Jan Szancenbach, Artur Nacht-Samborski, Hanna Rudzka-Cybisowa), Andrzej Wróblewski, Tadeusz Kantor, Piotr Potworowski, Maria Jarema, Jerzy Nowosielski, Władysław Hasior, Jerzy Duda-Gracz, Zdzisław Beksiński a jiní. Slavné místo si vysloužila polská grafika a tvorba plakátů, jejímiž představiteli jsou např. Józef Gielniak, Jerzy Panek, Stanisław Kluska, Mieczysław Wejman nebo Henryk Tomaszewski, Roman Cieślewicz, Jan Młodożeniec, Waldemar Świerzy a mnoho jiných.

I.
Urszula Czartoryska: První dáma polské fotografie, vybraná témata ze života umělkyně

Urszula Czartoryska se narodila roku 1934 a zemřela 7. srpna 1998 ve Varšavě. Měla 64 let.[2] Pocházela ze slavné aristokratické rodiny. Studovala historii umění na Katolické lubelské univerzitě v Lublinu.

Zajímala se především o současné umění. Ve svých pracích psala o Tadeuszowi Kantorowi, Władysławowi Strzemińskiemu, Alinie Szapocznikow. Nejvíce ji však zajímala fotografie.[3] Byla spjatá s měsíčníkem *Fotografia* (od roku 1956). Její články se dočkaly otištění v mnoha uměleckých časopisech v Polsku i v zahraničí. Od roku 1977 působila jako kurátorka fotografie v Muzeu umění v Łodzi.

Je autorkou knížky *Przygody plastyczne fotografii* (z roku 1965) nebo pro osvojení si světového umění v Polsku důležitého díla *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*(z roku 1973). Nikdo zatím nedokázal psát o tak mnohoznačném umění fotografie, jako ona.[4]

Zabývala se také spoluorganizováním slavných světových výstav, jako byly *Fotografia Polska* v New Yorku 1979 nebo *Presence polonaise* v Paříži 1981.[5] Účastnila se uměleckých manifestací, národních a zahraničních sympozií. Byla také členkou Mezinárodního sdružení uměleckých kritiků ACIA a čestnou členkou Svazu polských uměleckých fotografů. Nakonec připravila životopis Jana Bułhaka a pracovala na velké retrospektivní výstavě minulý rok zesnulé Zofie Rydet a také na výstavě Katarzyny Kobro v Muzeu umění v Łodzi. V plánu měla spolurealizovat výstavu fotografií časopisu ŚWIAT v Centru současného umění ve Varšavě. I přes pokročilý věk se zajímala o vzdělávání umělců a to v rámci Vyššího studia fotografie ve Varšavě, PWSSP (ASP) v Poznani nebo během mnohých setkání a přednášek nejen v Polsku.

2 http://fototapeta.art.pl/2003/ppf.php [dostęp 07.04.2013]

3 Tamtéž,

4 Tamtéž,

5 Tamtéž,

Urszula Czartoryska byla také nejvyšší autoritou v oboru umělecké fotografie v Polsku. Nazývají ji velkou dámou polské fotografie. Její srdečnost a laskavost ji přinášely mnoho přátel zároveň mezi umělci i mezi znalci současného umění jak v Polsku, tak v zahraničí.

Zúčastnila se mnoha uměleckých projevů, národních a zahraničních sympozií.

Leszek Brogowski napsal, že její fascinace malířským uměním Francise Bacona neanulovla, tak jako to bylo v případě proselyty Jaeana Claire, její entuziasmus pro konceptuální umění, o kterém mnohokrát psala – jako první kritik v Polsku – od konce šedesátých let, kdy pracovala v redakci měsíčníku *Fotografia* vydávaného do roku 1972 Zbigniewem Dłubakiem.

Czartoryska považovala modernistický universalismus za jednu z konstitutivních vlastností tohoto jevu. Moderní umění tvoří své vize s ohledem na člověka a - aniž bychom popírali velikost a různorodost kultur – brání universální pojetí humanismu. Podle Urszuly Czartoryské bylo podstatou modernismu označení umění stigmatem skutečnosti.

Z rozhovorů s Urszulou Czartoryskou se dá rozpoznat, že její filosofie se mísila se smyslovostí.

Píšíc o předválečných avantgardních malířských programech, tak odlišných leč spoluvytvářejících univerzální vizi, si Czartoryská všimla, že „pro toto období charakteristické opozice mezi intelektuálními a emocionálními koncepcemi neprobíhaly striktně mezi abstraktním a figurálním uměním […] Takže i po válce – dodávala – měl spor mezi postoji probíhat na různých úrovních a podávat nám tak hodně složitý obraz. To rozhoduje o bohatství moderního umění."

V dílech Urszuly Czartoryské, například když tvrdí, že v zkušenostech české avantgardy mezi konstruktivismem a surrealismem, tendencemi zdánlivě zůstávajícími v ostrém kontrastu, nejde o opozici, ale o dialektickou dynamiku polarizující postoje a vzájemnou kritiku zastávaných pozic, a to jsou podmínky vyzrálého myšlení a vyvážených soudů.

II.
Rané období tvorby Urszuly Czartoryské

1. Fotografie – lidská řeč

Podle Brogowského je podřízení fotografie autorkou avantgardě výtvarného umění (paradoxně připomínající pozornost s jakou piktorialisté přijímali mladopolské a impresionistické malířství) vizionářskou programovým manifestem předpovídajícím nástup pro suverinutu umění zhoubného *nafoukaného postmodermismu*. „*Protože dnes*," varuje Bororowski čtenáře „*je citelná tendence používat všeobecnou kategorii vizuálního umění, jejím ideologickým podtextem je pokus srovnat s uměním reklamními obrazy, televizní šoty a celou sféru obrazovosti dnešní společnosti. Tuto tendenci doprovází touha po nahrazení historie umění historií obrazu.*" Co dělat, pokud Brogowským vytvořená vize „smrtí umění" rozpouštějícího se v magmatu kulturou masově produkovaných obrazů odporuje každodenním zkušenostem. Zájem o umění neslábne a permanentní krize umění, vyhlašovaná přinejmenším do poloviny 19. století skeptickými kritiky se ukazuje být klamná, což dokládají další a další významné práce skvělých umělců, včetně fotografů (nejen avantgardních!). Postupné ničení pečlivě vymezených hranic udávajících co je, a co není umění, postulované už Walterem Benjaminem, se ukázalo jako pro umění, artisty (s výjimkou nesmiřitelných „*avangardistů*") i samotnou veřejnost blahodárné. Navíc sama Urszula Czartoryska v komentované knize (v rozporu s textem úvodu a i přes zaměření se na avangardní umění) zdůrazňuje pozitivní spojení mezi fotografií a změnami v kultuře vyvolanými objevením se kinematografie, televize, rozvojem tisku.

Autor úvodu připomíná ohraný motiv „*ztráty identity*" uměním „*redukovaným na obraz, přisvojeným*" trhem, sběrateli, institucemi sugerujíc, že tomu odporovala Czartoryska, která se zajímala o angažované umění a která se věnovala estetizaci (přítomné ve filozofii „rozhodujícího momentu"). Opět a nenaposled se to zdá být příliš daleko jdoucí interpretací postavy autorky *Przygód plastycznych*. V této knize se to až rojí jak uměním redukovaným na obraz, osvojeným trhem, sběrateli,institucemi a především stigmatu nezbavenou estetizací. Copak nebylo umění avantgardy permanentní estetizací stavící proti starým formám nové, copak byla neúspěšná ve svých umělecko-utopistických

pokusech změnit svět k lepšímu? Brogowski si, jak se zdá, nevšímá fascinace Czartoryské evolucí forem v umění, ve fotografii, hledáním nových estetických horizontů umělci, kteří se pohybovai v ideologiích natolik vzálených zajištění autonomie umění, jako byl totalitární komunismus. Dnes zní divně slova o skutečném umění „*nezapisujícím se do žádného systému*“ (Brogowski) směřovaná k umění sovětských a poslkých konstruktivistů, které dokonale představuje autorka *Przygód plastycznych*. Dobří komunisté, dobří umělci a ne proto, že se angažovali v revolučním boji s chorobami a deviacemi společenského života, egoismem zisku, útiskem, vykořisťováním, hladem a válkou. Podobně je tomu i s knihou – je dobrá ne s ohledem na její předčasný boj s fantomem postmodernismu,ne proto, že bojuje s estetizací v umění, ale z jednoduchého důvodů, že o tomto umění vypráví skvěle a s neopakovatelným spádem.

V jedné ze svých knih se Urszula Czartoryska zabývala záležitostí dagerotypie.[6] Uvedla jméno jejího tvůrce Dageurra, který vynalezl obraz na fotocitlivém materiálu. Fotografové toužili po získání takového obrazu předmětu, který vzniká mechanickou cestou. Tímto způsobem chtěli dosáhnout přístupu k podobě předmětů pro široký okruh lidí. Pro tvůrce se staly nesmírně důležitými estetické záležitosti.

Jak tvrdila badatelka „*díky fotografii se samo pojetí přírody pozorované člověkem bude rozšiřovat o neustálé nové aspekty, rozšíří rozsah našich znalostí o světě.*“[7]

Dagerotypové snímky známe už z první poloviny 19. století. Jejich charakteristickými rysy byly především: udržování si chladné vzdálenosti od modelu, klasické pojetí tématu, předmětu díla, odpovídající výběr pozadí a rekvizit. Jednalo se o nejlevnější formu portrétování osob a přírody. V daném období se změnila i kritéria portrétního umění. Díky tomu narostla obliba fotografie. Společné rysy malířství a fotografie vedly k tomu, že autoři pečlivě akceptovali nový vzorec v umění, který poněkud zkoušel jejich schopnosti tvorby výtvarných děl.

Tento vzorec se osvědčil v registraci značného množství detailů, svým objektivismem a puntičkářstvím. Fotografický průmysl se často stával cestou útěku neschopných malířů do světa objektivu. Mnoho umělců proti existenci fotografie protestovali, tvrdili, že nepřinese nic dobrého pro malířskou tvorbu, stane se zhoubou malířů.

---

6 Urszula Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, s. 5

7 Tamtéž, s. 5

Po celé 19. a 20. století bylo spojení malířství s fotografií velmi silné. Fotografové se ve svých pracích nejednou odvolávali na v kultuře existující romantické portréty.[8] Následovali pokojnou náladu krajin Milleta, záchvěvy impresionismu nebo se odvolávali na alegorické malířství.

Je také známo, že právě fotografie zavinila, že impresionismus využíval různé její funkce, impresionalisté kontkrétně analyzovali letecké pohledy, odhalili, jak důležitou roli hrály odrazy předmětů, stíny a světlo. Viditelná byla i skutečnost, že „*fotografie postupně zkracovala délku expozice, díky použití jasnějších objektivů a citlivějších materiálů se mohla pokoušet o zvěčnění obyčejného gesta a svobodné pózy modelu. Fotografové v této době začali přemýšlet o problému registrace vizuálních jevů, které doposud unikaly pozornosti malířů, jako byl rychle pomíjející pohyb, posílení intenzity různých barev, výskyt změn vlhkosti vzduchu, materiálnost atmosféry,která v různých momtech různě formuje obraz na desce. Impresionisté, kteří poznali objektivní a stále během kratší doby zvěčněné svědectví fotografie, se naučili odlišovat od ní vlastní pocity, zabarvené individuálním podmínkami – náladou, přivyknutním oka, optimickými klamy.*“[9]

Urszula Czartoryska potvrzovala skutečnost, že malířství hledalo nové cesty ukázání toho, co skutečně ukrývají obrazy. Také je chtěli jistým způsobem zdokumentovat, což představovalo neobvykle obtížný úkol. Často si pomáhali fotografickými podklady.

Bylo zjištěno, že fotografii velmi často používal Degas.[10] Chtěl zvěčnit všechno to, co nemohla pojmout pamět ani lidský pohled. Fotografie pro něj byly velmi důležité. Díky nim později maloval obrazy.

Jev šerosvitu, podtextu, vnímání času vedly k tomu, že fotografové začali imitovat rozptýlení komtur ve hře světla. Tímto způsobem rozšířili v umění fenomén impresionismu.

Vážnou úlohu ve fotografii, odehrál také pseudeoimpresionismus. To díky němu byly vytvořeny objektivy nebo materiály citlivé na všechny barvy, a to i na modrou. Impresionismus provázel také zrod ušlechtilých technik, o kterých psal i Bernard Shaw.[11]

---

8 Tamtéž, s. 9

9 Tamtéž, s. 9–10

10 Tamtéž, s. 12

11 Tamtéž, s. 13

Zlomkovité krajiné motivy, téměř filmové přiblížení lidských jednotek, vedly k rozšíření těchto podmínek. Projevilo se zamilování fotografů do pořizování fotografií malých interiérů.

Velkou roli na evropském a americkém kontitentu začala plnit dokumentární fotografie. To díky ní mohli fotografové dokumentovat různé části světa, zaznamenávat občanské války, globální konflikty, výpravy alpinistů atd. Díky fotografiím mohli ukázat svět takový, jaký doopravdy je. Tímto způsobem zachycovali ty nejzávaznější události. Zaznamenávali první lety balónem, letadlem. Fotografie se těšila čím dál větší vážnosti. Snímky pořizované u jejich příjemců vyvolávaly různé reakce. Fotografové díky svým snímkům předkládali informace důležité pro soubobou společnost i budoucí potomstvo. Začaly se fotografovat atmosférické jevy různého druhu, výbuchy vulkánů a erupce na povrchu Slunce. Výzkumníci si uvědomili, že pořizování fotografií představuje výjimečný způsob dokumentace, potřebný pro svět i lidstvo. Díky ní se mohla začít rozvíjet kinematografie.

Během let bylo zaznamenáno vznikání různých druhů fotografií. Mluvím zde o amatérské fotografii, která se zaměřovala na to, co zajímalo její tvůrce.[12]

Víme také, že fotografie, byla jevem dost všedním a rozšiřovaným lidmi, kteří se tomuto tématu začali věnovat. Fotografováním se zabývali Lewis Caroll, Gustaw Strinberg. Zařízení pro pořizování a vyvolávání fotografií se stávalo stále přístupnějším. Začalo vznikat velké množství snímků.

Czartoryska opakovaně zdůrazňovala, že velkou roli v oboru fotografie hrála také technika dřevorytu, kterou později nahradilo rastrování. [13] Díky němu bylo dělání snímku o něco jednodužší. Fotografický materiál byl najednou základním prvkem každých novin a časopisů. V myslích příjemců získával unikátní, originální význam.

Urszula Czartoryska si také uvědomila, že ve 20. století hrála velkou roli animovaná a statická fotografie.[14] Badatelka také tvrdila, že se v poválečných letech zvýšil zájem o fotografii. Podle jejího úsudku se její moderní verze objevila mnohem později, až na začátku 20. století. Umění 20. století vedlo k rozvoji různého druhu pojetí, úkolů s nimi spojených, což přineslo mnoho výhod. Během tohoto období se neustále rozvíjela technika, která měla vliv i na vznik fotografie. Navazovala na nový životní styl, jeho komercializaci.

12 Tamtéž, s. 19
13 Tamtéž, s. 22
14 Tamtéž, s. 23

Přelom v umění, jak se domnívá známá badatelka fotografie, znamenal kubismus. Zdůrazňuje, že: „kubisté uznali malířství za intelekturální disciplínu, která musí čerpat poznatky z výsledků vědy a všeobecných znalostí člověka na světě a zároveň je předurčena k tomu, aby k těmto znalostem přidala novou, tvůrčí interpretaci.“[15]

Také uznala, že kubisté interpretovali svět svým vlastním způsobem, přistupovali k němu jinak než ostatní tvůrci umění. Snažili se dorazit hlouběji k samému zdroji poznání reality a člověka a ne, že by se jen povrchně dívali skrz prsty a nechávali se unášet povrchností předmětů. Chtěli se ponořit do jeho přirozenosti, jeho trvání v čase a prostoru. Kubisté soudili, že obraz měl jednolitou strukturu a žádné umění ani fotografie ho nepředstavuje přirozeně. Fotograf podle nich zkoumal přírodu povrchně, nezabýval se jejím nitrem, ale tím, co viděl před sebou, zabýval se hlavně vzhledem, obrazem předmětu.

Navíc, jak si Czartoryska povšimla, byla význačná úloha připisována naturalistickému malířství, které umožňovalo věrně rekonstruovat danou skutečnost. Právě proto mělo právě ono značný vliv na rozvoj fotografie. Naturalistické vidění bylo hlavní výhodou malířů a fotografů.

Podle Urszuly Czartoryské: „Picasso, Metzinger, Gris, Gleizes ve fotografii viděli mnoho možných snímků, libovolnost volby různých okolností, jako je např. pozice modelu a osvětlení, rychlost zvěčnění pomíjivých situací. Zajímali se tehdy přelomovými pokusy o fotografování země z neznámých perspektiv, z mrakodrapů a o něco později z letadel.“[16]

Pro mnoho tvůrců umění byl kubismus neobvyklým jevem, vyznačoval se objevnými vizemi, umělci svou pozornost zaměřovali na proporce daných obrazů, což rozhodovalo o kvalitě díla, reprodukovali především vnitřní realitu díla, jeho duši.

Ve dvacátém století začala existovat stroboskopová fotografie. O stroboskopové fotografii můžeme říci, že nezobrazovala lidi v jedné, nehybné pozici, ale zabývala se registrováním jednotlivých fází pohybu. V 20. létech 20. století už byla stroboskopie považována za něco běženého, do značné míry představovala formu zábavy, imitovala kino. Pro tvůrce stroboskopie bylo důležité to, že lidé neměli tvar. Navíc si mysleli, že čas ovládá daný prostor, který stále mění svou polohu, a také že vydává jistý druh šerosvitu.

15 Tamtéž, s. 25

16 Tamtéž, s. 26

Urszula Czartoryska ve své práci zmiňuje i simultaneismus analytického kubismu. Důležité pro ní bylo to, že na sebe kladl různé obrazy. Tvrdila, že se jednalo o pokus složit jisté části obrazů v celek. Stroboskopové snímky byly v tomto období něčím velmi důležitým a naplňovaly mnoho různých funkcí.

Badatelka připomíná Marcela Duchampa a jeho *Akt sestupující ze schodů*, obraz, který vznikl v roce 1912 a *„zbavil daný model všech jeho rysů, soustředíc se na podrobnou analýzu pohybu, na posloupnost jednotlivých fází polohy lidského těla, tak jako je zobrazuje stroboskopická fotografie*.“[17]

Jednou ze zajímavých metod používaných malíři na začátku 20. století byla kubisty používáná koláž. Jak připomněla Urszula Czartoryska koláž je: *„nalepování různých materiálů – kousků papíru, novin, plátěných hadříků – namalovanou, integrálně zharmonizovanou kompozici obrazu, zapisujíc úryvky slov, iniciovalo už v letech 1911–1912 – vznik techniky montáže, která se všeobecně rozvinula v jiných směrech umění a užitné grafiky*.“[18]

Pro mnoho uměleckých tvůrců byla koláž i: *„projevem objevování se nových technik, od teď vlastních všem uměním: techniky montáže, digrese, citátu, volné formy kompozice.“*[19]

Tvůrci si navíc mysleli, že umělecké dílo může využít bohatství těch mnoha tehdy vznikajících směrů, což se skutečně dělo, hlas tehdy získával především předmět a právě on promlouval pomocí lidské řeči, fotografie.

Jak tvrdila Urszula Czartoryska *„další konsekvence takovéhoto postoje byly rozhodující pro pozdější spojení fotografie a umění*.“[20]

Umělci 20. století pozorovali rozvoj kinematografie, tisku, fotografie. Pro mnoho lidí představovaly technické pokroky něco nesmírně důležitého. Byly neobyčejným převratem v jejich životě. Podílely se na formování nového umění. Jak je známo, sám Majakowski, vydávajíc se na četné výpravy po USA, odtuď přivážel technické novinky. Zajímal se o rozvoj dokumentarismu a demokratismu fotografie.

17 Tamtéž, s.29
18 Tamtéž, s.29
19 Tamtéž, s.29
20 Tamtéž, s.29

Také byl zaznamenán velký vliv futurismu na rozvoj umění. Uznává se, že: *„futuristé svou vizi světa vyvozovali z chaotických zrakových vjemů, textů a neumělecких zvuků, ze stimulů,které jim dodávaly míhající se filmový obraz, tisk, novinářská a vědecká fotografie*.“[21]

Zrod rentgenového záření, velké rychlosti, filmu zanechalo v psychice umělců výrazné stopy. Urszula Czartoryska o této skutečnosti mluví takto: „*Celá ta náhlá revoluce, která se díky kubismu a futurismu odehrávala v umění, zapříčinila, že mezi malířstvím a fotografií došlo k poslednímu a nezvratitelnému rozvratu. Proměny v umění byly srovnatelné se skutečností, že se začalo věnovat pro sebe novými záležitostmi. Fotografie zůstávala stejná, bez boje, na bojišti. Skutečnost, že v oblasti informací a dokumentace ji už nekonkurovalo malířství, se stala příčinou doposud nevídaného oživení prostředí fotografie, zbavené všech komplexů a mající si najít své místo mezi disciplínami výtvarného umění.“*[22]

Podle Czartoryské připadá rozvoj dokumentární fotografie na 20. století. Jak se ukazuje, předchůdcem reportáže byl jakýsi Eugene Atget. Navíc k předchůdcům americké fotografie můžeme zařadit Alfreda Stieglitze, Paula Stranda. Důležité pro ně bylo používaní ušlechtilých technik ve fotografii. Ve fotografiích se tehdy uplatňovala pseudoimpresionistická ideologie. V USA vznikla skupina *Photo-Secession*, pro níž se důležitým úkolem stalo vytvoření nového druhu fotografie.

V roce 1913 byly v USA na výstavě moderního uměné nazvané *Armody Show* vystaveny práce Cézanne, van Gogha, Picassa nebo Duchampa. Vzniká tehdy také čtvrtletník *Camera Work*, který se stává především symbolem symbiózy mezi fotografy a malíři.

V Americe, jak zdůrazňuje, se fotografie a filmografie vzájemně propletly, vytvářela fantastická díla, obrazy na základě světla, stínu, šera, pohybu. Proměny v malířství byly viditelné díky pořizování fotografií. Nové malířské techniky přinesly nový pohled na předměty, v novém světle byla zobrazována jejich materiálnost, hmota a osvětlení, poukazovalo se na hodnoty a tvary předmětů. Často byly prezentovány na stránkách čtvrtletníku *Camera Work*.

Fotografie v hlavní míře zapříčinila uvolnění malířství od svazujících rámů, vazeb. Rovněž se předpokládá, že za její rozvoj tehdy zodpovídal dadaismus. Jak uvádí Urszula Czartoryska: *„Zásadní význam pro fotografickou techniku měla možnost získat obraz*

21 Tamtéž, s.30

22 Tamtéž, s.30

mechanickou cestou a tedy zcela opačnou oproti té, která dosdud byla nazývána umění – od iluzí předmětů vyvolaných rukou člověka.“[23]

Pro badatelku fotografie šlo o obtisk a fixírku. Jak sama připomněla *„stopou předmětů, otisknutých na mrtvé ploše, fyzicko-chemicky zcitlivělené.“*[24] Dadaisté fotografii často považovali za antiumění. Všeobecně tvrdili, že jejich potěšením, něčím, co těšilo jejich oko, bylo falšování dokumentů.

Mluvilo se i o fotografických nástrojích, které se ocitly v rukou tvůrců. Díky fotocitlivé desce, vývojce, ustalovači a promítacímu plátnu mohli vytvářet překvapivé obrazy, které nejednou působily na představivost. Umožňovaly vytvářet v umění různé triky. Často se zastavovali nad tím, co by mohlo přiblížit fotografii malířství. Nalezení odpovědi na tuto otázku bylo velmi obtížné.

Vědci také uznali, že fotografie má i negativní rysy. Fotografové osvobodili malířství od jeho tradičních povinností, respektovali metodu konstruktivistů. Jak už bylo zmíněné, přinášela fotografie radost dadaistům. Fotografie se pro mnoho tvůrců ukazovala být *„nástrojem reprodukce, způsobem zpřístupňování společnosti výsledků umělčkého hledání, které se díky ní stávají jakoby společným vlastnictvím všech lidí*.“[25]

Urszula Czartoryska ale uznává, že fotografie je ve světě umění užitečná. Jedná se o lidský jazyk, specifickým způsobem projevující svou užitečnost především v analytickém vztahu k malířství. Šlo spíše o servisní techniku a nástroj studování přírody. Vypozorovala, že také docházelo k odloučení fotografie od malířství.

Možnosti fotografie na uměleckém trhu se ukázaly být obrovské. Kreativní fotografie chtěla jistým způsobem zvěčnit veškerý pohyb, světelné vlny, chtěla obohatit fotografii o nové úkoly, předměty.

Fotografie vyprofilovaná do letmých obrazů se stala abstraktním jevem. Různým způsobem byly získávány zkušenosti s magickou, ralistickou, poetickou fotografií. Díky fotografii si lidé část vytvářeli svůj vlastní individuální svět, pomocí techniky vznikaly mnohoznačné krajiny, které na dlouho upadaly do paměti příjemců. Fotografové nejednou předváděli nevyhnutelnost fyzických, a dokonce fyziologických, procesů. Díky jevu nazvaného solarizace se stalo možné zvěčnit šerosvit.

---

23 Tamtéž, s. 35

24 Tamtéž, s. 38

25 Tamtéž, s. 48

Fotografie získávala čím dál větší důvěru. S fotografií se pojily i problémy fyziologie zrakových procesů a mechaniky světelných jevů.[26]

2. **Od pop-artu po konceptuální uměné**

„Umění je spojením mnoha jevů spojených mezi sebou různými oblastmi tvorby.“[27] Velký vliv na příjemce, jak již bylo napsáno dříve, má vliv konstruktivismu a proud expresivného figurativního malířství. Pro rozvoj umění bylo upuštěno od malby na plátno. Podle mnoha umělců se umění vyznačovalo velkou otevřeností, absorpcí témat, jednalo se o druh morální výpovědi lidí.

Díky umění byly činěny pokusy, jak to zdůrazňuje Czartoryska, nalézt místo člověka ve světě. M. Duchamp, Kurt Schwitters také objevili hledání sama sebe různými způsoby. Kubisté, dadaisté nebo třeba konstruktivisté tvořili mnohovýznamová malířská díla, chtěli překvapit svého protivníka, jímž byli příjemci. Tvořili reprodukce různého druhu, k tomuto účelů využívali především užitné předměty, ceněné byly reprodukční fetiše. Fetiš považovali za skutečného protivníka, který na umělce vyvíjel ohromný vliv. Jedním z nich byl samozřejmě i Marcel Duchamp. Jiný malíř, Max Ernst vytvářel koláže z reklam a rytin.

Jak udávala Urszula Czartoryska, v těchto časech po ukradení Mona Lisy z muzea, byla vyhlašována hesla zničení všech muzeií jako sídla konzervatismu. Všeobecně se mělo za to, že tvorba Marcela Duchampa jest článkem a zrcadlem změn, které se v polské kultuře odehrály po druhé světové válce.

Potvrdilo se, že se před uměním otevírají nové cesty a takovouto cestou byl především surealismus. Otevíral nové možnosti pro tvůrce, ukazoval, jak velmi důležitou roli hrála psychoanalýza. Marcel Duchamp si vůči tomuto proudu zachovával odstup, ačkoliv svou činností jeho tvůrce nejednou podpořil.[28]

Aktivní tvůrčí čin, správná volba složek díla, průmyslové umění přinesly velký vklad i do fotografie a malířství. Jak uvádí Andre Breton, tvůrce surrealismu *„nový smysl volby slov, předmětů, filmových rekvizit“* byl pro umění čímsi magickým, novým, něčím, v čem

---

26 Tamtéž, s. 66

27 Urszula Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej,* Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1973, s. 5

28 Tamtéž, s. 13

se lidé mohli vidět, postřehnout svou skutečnou přirozenost, porozumět sobě, svým snům a obavám, svým touhám. Duchamp využíval k poznávání lidské osobnosti ve svých pracích různé techniky, jmenovitě techniku působení předloh. Poznámky Marcela Duchampa byly velmi univerzální, prorocké a velmi puntičkářské.

Po smrti Duchampa rozkvetl nový styl asambláž.[29] Asambláže byla podle mnoha umělců: *„kůži obšitý a vlasy doplněný odlitek ženského aktu uložený v detailně prostorově rekonstruované krajině s hrstí větviček, s vodou neustále vtékající do půdy a hořící plynovou lampou*.“[30]

Totální divadlo, svoboda, surrealismus zapříčinily, že v tvorbě neexistovala žádná bariéra mezi působením umělce a obyčejného člověka. Každý člověk si mohl vytvořit své vlastní dílo. Proto se tak často nechávali umělci unášet ikonografií kýče, zbytků, bankovek, výstřižků z atlasů a žurnálů.

Jak se všeobecně tvrdilo: *umění se mělo zapojit do krevního oběhu životu*.“[31] Díky tomu byly v umění oblíbení humor a autoironie. Všechny pevná, kapalná, plynná tělesa, reflexní body, tóny a zvuky v něm měly své důležité místo a plnily danou roli. Velmi důležitou se stala spontánost, prostupování se různých směrů, vizí, analogií.

V 50. letech 20. století se objevil surrealismus, což byla jakási lyrická abstrakce. Urszula Czartoryska zmiňovala především díla Pabla Picassa, který byl uznávaným tvůrcem tohoto směru v malířství.[32]

V umění lze narazit a dvou i trojrozměrné motivy, fotomontáže, magické operace. Surrealistické transformace, psychický autotematismus, řetěz asociací, manuální vynálezy, rozvoj technologií, koláže z čistých, nezpracovaných předmětů, to všechno, jak tvrdí Urszula Czartoryska, vytvářelo surrealistickou vizi.

Jean Dubuffet vytvářel především koláže z motýlích křídel, listů, kousků dřeva vyvržených mořem na břeh.[33] Navíc se domníval, že techniky využívané v malířství jsou nedostatečné a proto se hledají nové, neznámé metody zobrazování svého světa *„Produkce*

29 Tamtéž, s. 18
30 Tamtéž, s. 18
31 Tamtéž, s. 22
32 Tamtéž, s. 25
33 Tamtéž, s. 29

umění je uměním, v němž musí panovat duch naprosté svobody", jak ve své práci zdůraznila Czartoryska.[34]

V roce 1958 vzniklo konceptuální umění. Podle tvůrců *„oslavovalo nekontrolované procesy, nepředvídatelné události, zóny, o jejichž zjemnění a zapojení do komplexu díla může rozhodovat sběh okolností, dokonce místo, které bylo vyfotografváno náhodně."*[35]

Konceptuální umění se opírá především o exponování samotného tvůrčího procesu, na uměleckém díle byl nejdůležitějším především jeho koncept, idea umělce. Sami umělci odmítli platnost předmětů ve prospěch myšlenek. Ve své tvorbě to silně zdůrazňovali. Předpokládali, že důležitou roli zde odehrává konceptuální, odhmotněné, postpředmětové umění. Uměleckou kreativiu tu nahradily logicko-analytické činnosti, proto se mluví především o „postumělecké epoše" nebo „umění po filozofii". Mnohokrát docházelo k přejímání metod a technik z filozofie, logiky, matematiky, sémiotiky, které neměly za cíl vytvořit nový vědecký systém, ale které se především stával stimuly pro akty imaginace, které uváděly myšlenky v život.

Termín konceptuální přístup použil Guillauma Apollinaire ve vztahu ke kubistickému malířství, coý mělo zdůraznit jeho intelektuální charakter. Konceptualismus se zrodil v 60. letech v Spojených státech jako odpověď na formální a dekorativní estetiku minimalismu ana sám předmět, který odehrával prvořadovou roli v oblasti podpory.

Ohlášením tohoto proudu byl, jak ukazuje Urszula Czartoryska, článek Henryho Flynta *Concept Art* vydaný v roce 1963. Už v roce 1967 se objevil další článek věnující se problematice konceptuálního umění napsaný Solem LeWittem. Jmenoval se *Paragraphs of Conceptual Art*. Autor tohoto článku zpopularizoval výraz konceptuální umění a vztáhl ho na tvorbu, v níž byl předmět nositelem idee. Robert Atkins tvrdil, že konceptualismus spočívá především v *zavádění umění do čistých ideí, do nichž neingeruje žádné umělecké řemeslo.*[36] Umělci často utékali od tradičních forem sdelení jako jsou např. obraz nebo socha, ale nezavrhovali je. Mysleli si, že samo umělecké dílo není nejdůležitější, větší roli připisovali samotnému tvůrčímu procesu a své práce raději prezentovali ve formě filmů, fotografií, inscenací, happeningů, performací, pláten se slovními nebo matematickými zápisy, majícími vyjádřit určitou myšlenku nebo představovat maketu nerealizovatelné kon-

34 Tamtéž, s. 29
35 Tamtéž, s. 40
36 Tamtéž, s. 40

trukce. Nešlo ale o nahrazení dřívějších médií novými ale o nahrazení umění jako předmětu uměním jako ideou, proto také byly všechny umělecké techniky brány za rovnocenné.

Pop-art pro mnoho tvůrců není malovaným jevem, umělecké dílo je otevřené vůči veškerým změnám, absorpující zážitky. Tvoření je oknem do světa. Jedná se o umělecký proud, který se zrodil ve Spojených státech a Velké Británii na počátku 50. let 20. století.[37] v umění se projevoval konzumním životním stylem lidé, kteří svou radost čerpali jen a výhradně z materiálních statků. Na pop art měla velký vliv masová kultura a především televizní reklamy, banery, loga známých firem, komixy, barevné časopisy. k rysům odlišujícím tento proud od ostatních patří to, že využíval především věci, které už v umění existovaly, např. některé známé reklamní fotografie. Pop art měl za úkol představit nebo přepracovat fotografie tak, aby podtrhl jejich kýčovitost a banálnost.

Předchůdcem pop-artu byla londýnská skupina Independent Group, tedy skupinka mladých malířů, sochařů, architektů nebo jiných uměleckých představitelů. Těmto tvůrcům nevyhovoval nábožný přístup ke kultuře a umění. Toto hnutí se opíralo především o počiny spojené s koláží. Tvůrcem tohoto proudu byl jistý Eduardo Paolozzi.[38]

Tento sochař vytvořil sérii koláží z toho, co během několika předchozích let shromáždil ve Francii. Šlo především o komixy, reklamy, grafiky, knižní obálky. Jeho nejznámější prací je *I was a Rich Man's Plaything*. Dalšími důležitými ostrovními tvůrci byli: Peter Phillips, Richard Hamilton, Peter Blake.

V našem státě se pop-art neuchytil tak jako na západě. V tvorbě našich umělců jako jsou Jerzy „Jurra" Zieliński, Teresa Tyszkiewicz, Zdzisław Sosnowski, Janusz Haka lze vidět jen lehkou inspiraci tímto uměleckým směrem.

3. **Kartografie fotografických teritorií**

Urszula Czartoryska vykresluje v poslední knížce kartografii fotografických teritorií, které nejsilněji inspirovaly umění a nejintenzivněji působily na imaginaci umělců. Soustředila se na nejpřednější fotografie a nejvýznamnější fotografy, o fotografii píše jako o „lidské řeči".

37 Tamtéž, s. 41

38 Tamtéž, s. 42

III.
Kritické a publicistické práce Urszuly Czartoryské

Urszula Czartoryska se ještě na studiích začala věnovat publicistické a recenzistické práci, zajímala se přitom především o současné umění, teorii umění a fotografii. Hned po ukončení studia začala pracovat v redakci časopisu {ITL|Fotografia} ve Varšavě. V letech 1967–77 publikovala kritické a vědecké texty a organizovala výstavy. V letech 1970–96 přednášela historii fotografie a historii umění 20. století. Od roku 1973 do roku 1989 pracovala jako člen redakce čtvrtletníku *Fotografia*. Od roku 1977 až do smrti byla ředitelkou Oddělení fotografie a vizuálních technik Muzea umění v Łodzi.[39]

Ve *Fotografii – mowie ludzkiej. Perspektywy historyczne* Urszula Czartoryska popisuje především problémy polské umělecké kultury a vizuálního umění na přelomu století.[40] V tomto díle můžeme najít texty o polské meziválečné avantgardě, o nejdůležitějších výstavách v dějinách fotgrafie a medailony výjimečných fotografů jako jsou: Man Ray, Zofia Rydet, nebo třeba Aleksander Rodczenko. Kniha je sbírkou publikací věnovaných rozvoji fotografie v širokém kontextu vysoké masové kultury. Autorka se soustředí především na historii fotografie jako samostatné oblasti umění. Objevují se v ní reflexe bouřlivých uměleckých a kulturních transformací. Zajímala se o osudy polské fotografie v letech 1918–1939. Najdeme tu i analýzu fotografií Witkacego a také textů několika fotografů např. Mana Raya, Stefana Themersona, Zofii Rydet, J. Starskiho, J. Sudka, R. Cieślewicze a kapitolu věnovanou přelomovým výstavám v historii fotografie: *Pictorial Photography* v Buffalu v roce 1910, výstavě skupiny Magnum v Polsku, *Ikonosfeře* Zbigniewa Dłubaka.

Przygody plastyczne fotografii byly poprvé vydány v roce 1965 Wydawnictwem Artystycznym i Filmowym.[41] Šlo o jeden z prvních pokusů ukázat vzájemné vztahy

39 Tamtéž, s. 43

40 Urszula Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011,

41 Urszula Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytorium, Gdańsk 2002

fotografie a umění, jak v poněkud vzdálenějších časech, tak i, především, v soudobých dobách. Czartoryska ve své práci spojuje dílnu historika se založeném kritika umění, jehož misí je provádění výběru ve jménu vyznávaných hodnot.

Titul *Przygody plastyczne fotografii* je výrazem postoje zastávaného autorkou ve vztahu k současné situaci umění. Ve své knize načrtává jisté tvůrčí pole, na němž fotografie pro umění představovala zdroj nevyčerpatelné inspirace.

Ačkoliv od roku 1965 vzniklo mnoho prací týkajících se historie fotografie, byla tato kniha ve své době pionýrským počinem. S velkou předvídavostí a konsekvencí postihla jak význam fotografie v masové kultuře, tak si i byla vědoma nebezpečí, která na ní číhala. Docenění těchto nebezpečí z polské perspektivy roku 1965 je podivuhodné. Kniha pojednává o procesu pronikání spolu s fotografií do sféry zobrazování zkušeností a představ, které přiměly umění k novému uvědomění si vlastní role, statusu a identity.

„(…) *V Przygodach plastycznych fotografii se vyskytují díla, umělci, skupiny a umělecké proudy z prostoru sovětského Ruska, Francie, USA, Německa, Československa, Polska… Etnická perspektiva nemá v této kosmopolitní vizi místo. Ovšem i ona touha po univerzalitě, útěky od lokálního kontextu se zdají být do značné míry uzurpací, kterou je třeba spojovat s diskurzem vlády a kolonizace.*[42]

Podle názoru Czartoryské oživila fotografie imaginaci, rozšířila horizonty výtvarného umění, je „signálem pomíjivé současnosti“, dokumentem a zrcadlem reality.

Další zajímavkou kritickou publikací je už dříve mnou popsaná kniha vydaná v roce 1973 s titulem *Od pop artu do sztuki konceptualnej*.[43]

---

42 Adam Mazur, *Historie Fotografii w Polsce 1939–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków, 2009

43 Urszula Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej,* Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1973

IV.
Výstavy

Jak jsem již napsal dříve, pracovala Czartoryska na velké retrospektivní výstavě Zofie Rydet a také na výstavě Katarzyny Kobro v Muzeu umění v Łodzi. Plánovala spolurealizovat výstavu fotografií časopisu ŚWIAT v Centru současného uměné ve Varšavě. Práce Tadeusza Kantora využila ve výstavě *Sygnały mijającej teraźniejszości*, kterou v roce 1976 organizovala pro krakovskou galerii ZPAF.

Fotoplastykon je název v 19. století oblíbeného zábavného přístroje. Připomíná působení fotografie na a pronikání do jiných oblastí umění. Následující kapitolu v této dlouhé tradici spojitostí a vzájemných vlivů otevírá výstava zorganizovaná v rámci 8. mezinárodního festivalu fotografie v Łodzi.

Fotoplastykon otáčí a rozvíjí perspektivu navrženou Urszulou Czartoryskou ve slavných *Przygodach plastycznych fotografii*. Výstava se zaměřuje nejen na fotografie, ale i na fotografické myšlení a citlivost. Výchozí bod pro zde prezentované projekty představuje z fotografií čerpaná poetika, estetika, optika nebo pragmatika. Fotoplastykon v Zóně aktuálního umění tvoří nejen fotografie ale i práce, které se pustily do hry s fotografií, přičemž samy v doslovném slova smyslu fotografickými díly nejsou.

Druhá polovina 50. let 20. stol. byla pro polskou fotografii časem aktivizace prostředí. Fotografové vypracovali vlastní formuli modernity v této oblasti tvorby. Jedním z nich byl Jerzy Kosiński.

Urszula Czartoryska v dubnu 1957 napsala o fotografiích Kosińského vystavených na každoroční výstavě Polskieho Towarzystwa Fotograficzneho v Łodzi toto: *„Grafické" fotografie Jerzyho Kosińského jsou originálními obrazy s vysokými uměleckými hodnotami, povzbuzenými vážností vlastních myšlenek a… vlasního „patentovaného" pracovního postupu. Týká se to jak jeho aktů, v nichž hraje hlavní roli světlo pronikající z temnoty hmoty těla, tak i jiných fotografií pořizovaných v rozptýlenějším denním světle, ale přepracovaných na „grafiku"* (...) *Tento pracovní postup představuje odraz skutečnosti – aluzi reality.* Fotografická tvorba Kosińského, s její symbolikou, metaforičností, expresí a formálními

postupy, byla blízká tvorbě umělců patřících k expresivně-metaforickému proudu z druhé poloviny 50. let.

V roce 1975 Marek Piasecki prezentoval své obrazy na výstavě „W kręgu nadrealizmu" organizované Mariuszem Hermansdorferem v Národním muzeu ve Vratislavi. Díky němu, a také s pomocí Urszuly Czartoryské a Ryszarda Stanisławskiego, byly práce umělce v 70. letech zakoupeny do sbírekMuzea umění v Łodzi a Národního muzea ve Vratislavi. Jeho fotografie také byly zapojeny do dvou expozic polské fotografie organizovaných Czartoryskou v Zabřehu a Miláně v roc 1977.

„Převrat v přemýšlení o fotografii – a svého druhu výstaví boom – jistě poháněné potřebou shrnutí 20. století, ale také nutností kontextualizace aktuální umělecké produkce. To je obzvláště důležité dnes, když mnoho mladých tvůrců nemá žádný kontakt se svými předchůdci, lépe řečeno Jan Bułhak zná Edwarda Steichena (1879–1973). Práce nad mezerami v znalostech vlastního dědictví se pojí s nezbytností revize přesto všechno existujícícho fotografického kánónu tak, aby odpovídal současnosti. V Polsku donedávna závazný kánon vytvořili z jedné strany umělci a aktivisté soustředění po desetiletí kolem Svazu polských umělců fotografů, z druhé strany o avantgardní proudy se zajímající historici umění a muzejní kurátoři. Na první měla zásadní vliv piktoriálmní fotografie Henryka Mikolascha (1872–1931) a, především Jana Bułhaka.

Tento proud byl popsán v učebnicích Ignaciho Płażewskiego. Z druhé strany utvářely fotografický kánón osobnosti formátu Urszuly Czartoryské, jejíž *Przygody plastyczne fotografii* (1965) revolucionalizovaly pohled na toto médium v Polsku.

Svou mnohaletou práci v lodžském Muzeum umění Czartoryska dokládala hodnotu domácí tvorby vycházející z kruhů předválečné avantgardy a jednoznačně jí zasazovala do širšího mezinárodního kontextu. Autorku *Przygód plastycznych* lze spolu s dalšímu uznat za objevitelku fotografického talentu Witkacego (1885–1939). Czartoryska polu se skupinou kurátorů zodpovídá i za rozsáhlou prezentaci současných umělců na výstavě *Fotografia polska 1839–1945*, která stanovila shnrutí a svého druhu syntézu fotografického hledání dokumentaristů (např. Michał Greim; Konrad Brandel; Jerzy Benedykt Dorys, 1901–1990), piktorialistů (Henryk Mikolasch; Jan Bułhak; Bolesław Gardulski, 1885–1961) a avantgardistů používajících fotografický aparát (Kazimierz Podsadecki, 1902–1970; Stefan, 1910–1988 a Franciszka, 1907–1988, Themersonowé; Karol Hitler, 1981–1939).

Aktualitu tohto výběru rozšířeného o pokračovatele pocházející z každého z uvedených proudů potvrdila výstava následovníka Czartoryské, Krzysztofa Jureckého, který

svou výstavní naraci opřel s fondy shromážděné Muzeem umění. Je tedy opodstatněné brát výstavu z roku 1979 a její protějšek z roku 2005 jako výchozí bod pro diskuzi o kánonu, kterou lze provést přo analyzování pozdějších expozic.“[44]

44 Adam Mazur, *Historie Fotografii w Polsce 1939–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009

Závěr

Jak je vidět, umění a fotografie zažívají neustálý rozvoj. Celá teorie umění se opírá především o proces sugerování pocitů. Přenášení pocitů z jendoho člověka na druhého je nejdůležitějším rysem umění. Všechno samozřejmě závisí na estetické hodnotě předávaných pocitů.

Cestou ke styku s hodnotnými myšlenkami a pocity nám otevírá téměř každé na světě existující dílo. Fotografie vyvolává konktrétní emoce, ale není jejich motivem. Každý z nás má svůj vlastní, individuální způsob vidění uměleckých děl. Vidění uměleckých děl vede k tomu, že vše, co se děje vědomě v důsledku styku s dílem ovlivňuje jistým nepopsatelným způsobem náš život. Dává životu společenský a ontologický smysl.

Urszula Czartoryska vnesla do významu polské fotografie značný příspěvek. Zapříčinila, že se její rozvoj značně posunul dopředu. Vzrostl zájem o snímky. Lidé se mnohem více začali účastnit výstav na téma fotografie. Jako kritička umění vytvořila charakteristický popis jevu pop – art, soustředila se na transformace v oblasti fotografie a konceptuálního umění. Velmi výrazný vliv na ní měla koncepce subjektivity.

Jak píše Leszek Brogowski: *„Nejednou, píšíc přehledové texty o historii avantgard Czartoryska bez ztráty kriticismu proplétala dějiny světové avantgardy s tou českou nebo polskou. Je to proces, jehož legitimita se opírá na hlubokém přesvědční o spoluúčastnění se všech hodnotných projevů umění, bez ohledu na jejich periferní geografii, na univerzální vizi lidské kultury. Tyto nejdůležitější témata činnosti Urszuly Czartoryské se splétají ve společnou koncepci umění a umělecké kritiky, koncepci, v níž se hodnocení a výběr uměleckých děl a evoluční tendence odehrávají na dvou úrovních. Úroveň, kterou můžeme nazvat meakriticismem se kryje s mapou modernistických hodnot humanismu, svobody, hledání způsobu účasti na realitě skrz umění a spoluvytváření jejího smyslu, se vztahuje na umění zasazené do konkrétní společenské existence, do universalismu. Podle této mapy se Czartoryska pohybovala po oblasti umění a označovala regiony, které vyvovaly její zájem. Všechny jiné konkrétní volby nemohly být v rozporu s těmito hodnotami. A je nutné*

přiznat, že – stejně tak v Polsku, jako ve světě – lze najít jen nemnoho kritiků umění, kteří by měli tak jasně formovanou, dá se říci „páteř", hodnotový systém udržující v konzistenci náhodné intervence a zachovávající identitu v mihotavých a dramaticky se proměňujících dějinách umění a společností. Přináležitost tohoto nebo jiného díla k expresivně-existenciálním nebo intelektuálně-konceptuálním tendencím má druhořadý význam jen tehdy, pokud je dílo výrazem důležitých hodnot modernismu, v nichž intelektuální požadavek nachází existenciální opodstatnění. Je možné, že proudy jako dadaismus a surrealismus byly zároveň jedním a druhým, hlásající lásku a angažujíc se do politiky, byly intelektuálně vyzrálé a vlastně právě proto hlásaly chválu smyslnosti a zábavy – a právě tato dvojakost z nich činila tak atraktivní zkušenosti. Snad právě situace dvojakosti – jejímž symbolem mohou být fluxus a konceptuální umění – z jendé strany spontánnost a zábava a z druhé intelektuální, ačkoliv autoironie nezbavený, distans k formě umění ovládnuté subjektivitou a svévolností umělce,je výrazem jistého zlomu v umění, o čemž vypovídá právě tvorba Urszuly Czartoryské."[45]

Její umělecká tvorba se stala tématem mnoha diskuzí. Jak si povšiml Leszek Brogowski byla tvorba Urszuly Czartoryské článkem spojujícím činost mnoha umělců. Pro různé tvůrce byla determinantem existenciálních a intelektuálně-konceptuálních koncepcí. Na její dílo se odvolávali malíři, fotografové, někdy i sochaři.

V okolí Urszuly Czartoryské působili umělci jako jsou: Jan Sunderland (1891–1979) – první poslký kritik umělecké fotografie, Zbigniew Dłubak (1921–2005) – malíř a umělecký fotograf, teorerik umění, v letech 1953–1972 šéfredaktor měsíčníku *Fotografia* a v letech 1966–1975 přednášející fotografie v łodžské filmové škole, Edward Hartwig (1909–2003), Zofia Rydet (1911–1997), Jerzy Lewczyński (nar. 1924), Janina Gardzielewska (nar. 1926) a Olgierd Gałdyński (1921–1984),fotograf Czesław Kuchta (1936–2001, od r. 1966 člen ZPAF, Michał Kokot (nar. 1944, od r. 1975 člen ZPAF). Spolutvořili fotografickou skupinu Zero-61.

Vedle Urszuly Czartorysé působili i umělci jako jsou Hanna Ptaszkowska, Jerzy Ludwiński, Stanisław Michalczuk, Krzysztof Kurzątkowski, Włodzimierz Borowski, Jan Ziemski, Natalia Lach-Lachowicz, Zdzisław Jurkowicz.

K tehdy aktivním kritikům fotografie krom jinách patřili: Lech Grabowski, Alfred Ligocki, Wojciech Kiciński nebo Zbigniew Dłubak.

---

45 http://tnn.pl/rozdzial.php?idt=1055&idt_r=4084&f_2t_rozdzialy_trescPage=11

Životopis



Czartoryska byla pozorným pozorovatelem každodenního života, ve svém díle neopomíjela žádné detaily. Její činnost byla směřována i společensky a jejím cílem se stávala zkušenost sama sebe. Její vliv na kontext fotografického umění byl spíše subtilní a realizoval se především přes pokusy o nalezení svého místa v umění, především tváří v tvář tolika významným osobnostem.

Urszula Czartoryska ve své práci věnovala značnou pozornost především umělecké problematice: fotografii v kontextu současného umění a novými mezioborovými jevy v umění: „*Fotografie není jen odrazem na fotocitlivém papíru, je to také zrcadlo světa, někdy křivé, jindy věrné, je to prodloužení pomíjivého pohledu oka, je to nástroj vytváření nástrojů“* psala autorka v šedesátých letech, bez pochyby už tehdy jako jako jedna z nejlepších postav polské umělecké kritiky z okruhu osob píšících o fotografii.

Fotografie



Louis-Jacques-Mandé Daguerre

Boulevard du Temple



Marcel Duchamp



Roy Lichtenstein, *Wham,* 1963

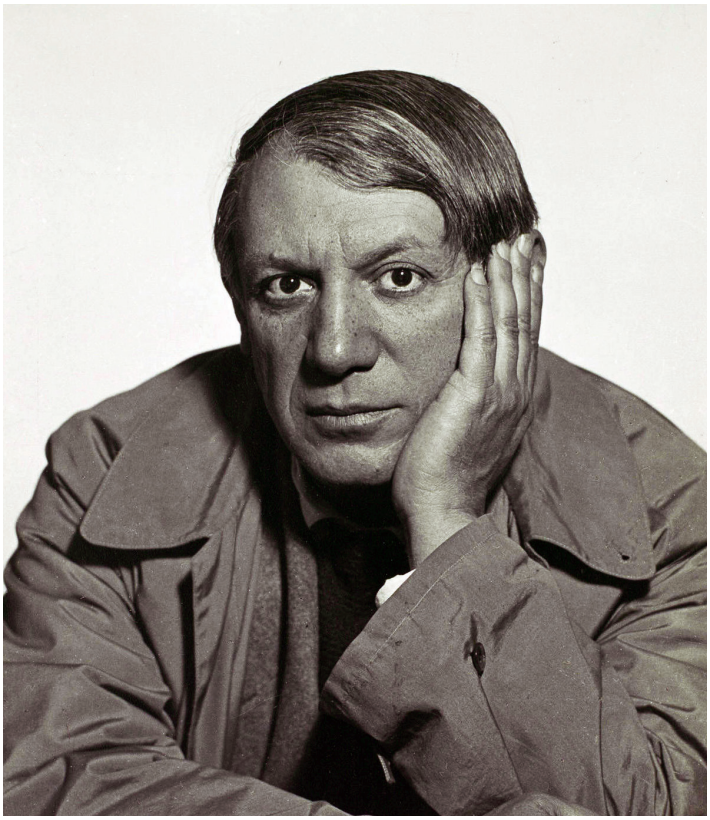


Andre Breton



Peter Blake

Pop art heaven, 2009



Pablo Picasso



Zofia Rydet

z cyklu *Zagłada,* ok. 1970



Tadeusz Kantor

Ambalaż – przedmioty, postacie,

1967



Aleksander Rodczenko

Seznam použité literatury

1. Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979
2. Cyprian T., *Fotografia w szkole*; Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1977
3. Cyprian T., *Fotografia technika i technologia*, WNT, Warszawa 1968
4. Czartoryska Urszula, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011
5. Czartoryska Urszula, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej,* Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1973
6. Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytorium, Gdańsk 2002
7. Demiański M., *Astrofizyka relatywistyczna*, Warszawa 1978
8. *Fotografia od A do Z: Czułość materiału światłoczułego*
9. Lutosławski B., *Alchemia portretu. Warsztaty Bolesława Lutosławskiego.*
10. Adam Mazur, *Historie Fotografii w Polsce 1939–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009

Elektronické zdroje:

1. http://tnn.pl/rozdzial.php?idt=1055&idt_r=4084&f_2t_rozdzialy_trescPage=11 / [07.04.2013]
2. http://fototapeta.art.pl/2003/ppf.php / [07.04.2013]

Jmenný rejstřík

* Rejstřík pomíjí jméno Urszula Czartoryska

A Abakanowicz Magdalena 10
Apollinaire Guillauma 23
Atget Eugene 19
B Bacon Francis 12
Beksiński Zdzisław 10
Benjamin Walter 13
Blake Peter 24, 34
Borowski Włodzimierz 31
Brandel Konrad 28
Breton Andre 21, 34
Brogowski Leszek 12, 14, 30, 31
Brzozowski Tadeusz 8
Bułhak Jan 11, 28
C Caroll Lewis 16
Cézanne Paul 19
Cieślewicz Roman 10, 25
Claire Jaeana 12
Cybis Jan 8
Czapski Józef 8
Chromy Bronisław 10
D Daguerre Jacques-Louis-Mandé 33
Degas Edgar 15
Dłubak Zbigniew 12, 25, 31
Dorys Jerzy Benedykt 28

Dubuffet Jean 22
Duda-Gracz Jerzy 10
Duchamp Marcel 18, 19, 21, 22
E Eibisch Eugeniusz 8
Ernst Max 21
F Flynt Henry 23
Foster Norman 9
G Gałdyński Olgiert 31
Gardulski Bolesław 28
Gardzielewska Janina 31
Gielniak Józef 10
Gleizes Albert 17
Grabowska-Hawrylak Jadwiga 9
Grabowski Lech 31
Greim Michał 28
Gris Juan 17
H Haka Janusz 24
Hamilton Richard 24
Hartwig Edwart 31
Hasior Władysław 10
Hitler Karol 28
I Isozaki Arata 9
J Jarema Maria 8**,** 10
Jurecki Krzysztof 28
Jurkowicz Zdzisław 31
K Kantor Tadeusz 8**,** 10**,** 27
Kiciński Wojciech 31
Kluska Stanisław 10
Kobro Katarzyna 4, 11, 27
Kokot Michał 31
Konieczny Marian 10
Kosiński Jerzy 27
Kuchta Czesław 31

Kurzątkowski Krzysztof 31
L Lach-Lachowicz Natalia 31
Lewczyński Jerzy 31
LeWitt Sol 23
Libeskind Daniel 9
Ligocki Alfred 31
Ludwiński Jerzy 31
M Majakowski Władimir 18
Man Ray 25
Metzinger Jean 17
Michalczuk Stanisław 31
Mikolasch Henryk 28
Mikulski Kazimierz 8
Millet Jean-François 15
Młodożeniec Jan 10
N Nacht-Samborski Artur 10
Niemczyk Stanisław 9
Nowosielski Jerzy 8, 10
P Panek Jerzy 10
Paolozzi Eduardo 24
Phillips Peter 24
Piasecki Marek 28
Picasso Pablo 17, 19, 35
Pietrzyk Stanisław 9
Płażewski Ignacy 28
Podsadecki Kazimierz 28
Ptaszkowska Hanna 31
R Rodczenko Aleksander 25**,** 36
Rudzka-Cybisowa Hanna 10
Rydet Zofia 11, 25, 27, 31
S Sudek Josef 25
Shaw Bernard 15
Schwitters Kurt 8, 21

Sosnowski Zdzisław 24
Stanisławski Ryszard 28
Starski 25
Steichen Edward 28
Strinberg Gustaw 16
Strzemiński Władysław 11
Sunderland Jan 31
Świerzy Waldemar 10
Szancenbach Jan 10
Szapocznikow Alina 10, 11
T Taranczewski Wacław 8
Tarasin Jan 8
Themerson Stefan 25, 28
Tchórzewski Jerzy 8
Tomaszewski Henryk 10
Tyszkiewicz Teresa 24
V van Gogh Vincent 19
W Wejman Mieczysław 10
Witkacy, Witkiewicz Stanisław Ignacy 25, 28
Wróblewski Andrzej 9, 10
Z Zemła Gustaw Kazimierz 10
Zieliński „Jurra“ Jerzy 24
Ziemski Jan 31