

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká
fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Aneta Wójcik

K čemu je nám umělec?
Zbigniew Libera – vybraná díla
jako ilustrace kritické role umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE



Opava 2011

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká
fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Aneta Wójcik

K čemu je nám umělec?

Zbigniew Libera – vybraná díla
jako ilustrace kritické role umění

Why should we need an artist?
Zbigniew Libera – selected works
as an illustration of critical involvement of art

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: Mgr. Jan Pohribný



Opava 2011

Abstrakt

Ve své práci analyzuji část tvorby Zbigniewa Libery, která je řazena ke kritickému směru, jenž se v polském umění objevil v 90. letech. Zaměřila jsem se především na jeho fotografickou tvorbu, jelikož způsob, jakým Libera pracuje s fotografií, je převratný. Nevyužívá ji pouze jako médium, ale rovněž jako téma svého díla – vytváří z ní model, jehož prostřednictvím přibližuje divákovi širší souvislosti. Ve své práci uvádím nejzajímavější Liberova díla tohoto směru. Mým cílem bylo ukázat, že tento způsob využití fotografie umožňuje umělci vytvořit díla, která jsou něčím více než pouze „krásným obrázkem“ nebo nekritickým popisem skutečnosti, že mají reálný vliv na společnost: vedou s ní aktivní dialog a nutí ji přemýšlet a přehodnocovat svůj pohled na svět.

Klíčová slova: fotografie, polské kritické umění, popkultura, konzumní umění, média, vláda, systém, společnost, výrazový prostředek

Abstract

In my thesis I analyse the works by Zbigniew Libera which represent the „Critical Art“ movement which appeared in Poland in the 1990s. I mainly focus on the way Libera uses photography in his work. He makes use of it in a perverse manner, employing it as a medium, but also as the central theme of his artworks, thus turning it into a model by which he confronts a range of phenomena and brings them to the attention of the viewer. I discuss selected and, to me, the most interesting works by Zbigniew Libera which represent the Polish „Critical Art“ of 1990s. The aim of my thesis is to show that using photography in this way allows an artist to create works of art which are something more than just „nice pictures“ or uncommitted description of reality; they have a genuine impact on society, entering into an active dialogue with it and forcing it to rethink and redefine its perception of the world.

Keywords: photography, Polish „Critical Art“, mass culture, the media, power, system, society, means of expression

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Mgr. WÓJCIK Aneta	Zyblíkiewicza 19/19, 31 029 Kraków	F506758

TÉMA ČESKY:

K čemu je nám umělec?
Zbigniew Libera - vybraná díla jako ilustrace kritické role umění

NÁZEV ANGLICKY:

Why should we need an artist?
Zbigniew Libera - selected works as an illustration of critical involvement of art

VEDOUcí PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Analýza kritického směru tvorby Zbigniewa Libery

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

Poděkování

Z celého srdce bych chtěla poděkovat MgA. Tomáši Pospěchovi za výborné vedení mé diplomové práce, mimořádnou laskavost, podporu, otevřenost a mnoho cenných rad, díky kterým jsem tuto práci mohla úspěšně dokončit.

Za neocenitelnou pomoc s překladem práce děkuji Milanu Biegoňovi.

Velmi také děkuji prof. Vladimíru Birgusovi za otevřenost, upřímnost, pochopení, a také za inspiraci, kterou pro mne byly jeho přednášky.

Za pomoc a inspiraci velmi děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie a také svým kamarádům a kamarádkám.

Prohlašuji, že jsem práci vykonala samostatně a použila pouze citované zdroje.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Opavě dne 9. června 2011

Aneta Wójcik

Obsah

Úvod	7
1. Životopis	8
2. Kritické umění	23
2.1. Pojem kritické umění	23
2.2. Hlavní inspirace polského kritického umění 90. let	26
2.3. Hlavní představitelé polského kritického umění 90. let	27
3. Tvorba Zbigniewa Libery	28
3.1. Léta rané tvorby – období válečného stavu	28
3.2. 1987–2008 kritický prvek	39
3.2.1. <i>Jak trénovat děvčátka</i> (Jak tresuje się dziewczynki, 1987)	39
3.2.2. <i>Opravná schémata</i> (Urządzenia korekcyjne, 1996)	41
3.2.3. <i>Body master</i> (1994, 1998 [II])	43
3.2.4. <i>Můžeš oholit své děťátko</i> (You Can Shave the Baby, 1995)	44
3.2.5. <i>Porodní lůžka pro holčičky</i> (Łóżeczka porodowe dla dziewczynek, 1996)	46
3.2.6. <i>Lego. Koncentrační tábor</i> (Lego. Obóz Koncentracyjny, 1996)	48
3.2.7. <i>Pozitivy</i> (Pozytywy, 2002–2004)	55
3.2.8. <i>Mistři</i> (Mistrzowie, 2003)	61
3.2.9. <i>Co dělá spojka</i> (Co robi łączniczka, 2005)	66
3.2.10. <i>La Vue</i> (2004–2006)	72
3.2.11. <i>The Gay, Innocent and Heartless</i> (2008)	76
3.2.12. <i>Realita je plochá</i> (Rzeczywistość jest płaska, 2010–2011)	83
Závěr	84
Zbigniew Libera – zkrácený životopis	85
Nejvýznamnější výstavy	86
Individuální výstavy	86
Skupinové výstavy	87
Seznam literatury a použitých zdrojů	90
Seznam obrázků	92
Jmenný rejstřík	94

Vedle umělce není nikdo v bezpečí.

Zbigniew Libera

Úvod

Zbigniew Libera je jedním z nejvýznamnějších a nejoslnivějších současných polských umělců. Jeho díla si pronikavým a převratným způsobem pohrávají se stereotypy současné kultury. Jeho videosnímky, natočené v 80. letech, *Intimní rituály* (Obrzędy intymne) a *Mystická perseverace* (Perseweracja mistyczna) o deset let předběhly vlnu „umění těla“. V polovině 90. let vytvořil Libera díla, která představují opěrný bod současného polského umění. Jde o *Opravná schémata* (Urządzenia korekcyjne) – objekty vzniklé úpravou těch již existujících, jako *Universal Penis Expander* nebo *Body Master*, a hraček, jako *You Can Shave the Baby*, odkrývající mechanismy výchovy, nebo spíše kulturní drezury. Bezpochyby největší ohlas vyvolalo dílo *Lego. Koncentrační tábor* (Lego. Obóz koncentracyjny).

V posledních letech se Libera zabývá hlavně fotografií, kterou využívá převratným způsobem – nejen jako výrazový prostředek, ale také jako nástroj, pomocí kterého znevažuje věrohodnost tohoto média a předhazuje masové kultuře námitky. Zajímá se o specifika novinářské fotografie, o to, jaká média formují naši vizuální paměť a manipulují s představou samotného příběhu – série *Pozitivity* (Pozytywy), *Mistři* (Mistrzowie), *Co dělá spojka* (Co robi łączniczka), *La Vue*.

Přestože si dobře uvědomuji bohatost a různorodost Liberovy tvorby (fotografie, videofilmy, instalace, asambláže, objekty, obrazy a kresby), chci se soustředit především na nejvýznamnější fotografická a filmová díla z let 1982–2008. Na díle Zbigniewa Libery mě zajímá jeho kritický význam. Chci poukázat na to, že fotografie může se společností a jejími normami vést aktivní diskusi, že může popisovat skutečnost a zároveň zpochybňovat to, co divák dosud pokládal za jisté, a tím jej přinutit k zamyšlení a přehodnocení svého obrazu světa.

1. Životopis¹



Zbigniew Libera se narodil 7. července roku 1959 v Pabianicích. Matka Jadwiga Gajda pracovala jako zdravotní sestra v místní nemocnici. Jednoho pacienta s tuberkulózou – Tadeusze Liberu – si vzala za muže.

Rodiče se seznámili v plicním sanatoriu. Absolutní romantika, žádný rozum – máma tam pracovala jako ošetřovatelka, táta byl pacient. Po dvou letech manželství, 7. července roku 1959, v den svátku Cyrila a Metoděje, jsem se v Pabianicích narodil já.² Otec zemřel v roce 1962. Když jsem měl tři roky, zemřel otec na tuberu... Mám na něj pouze mlhavou vzpomínku: je noc, náhle začne blikat světlo – pro tátu přijela sanitka, ošetřovatel v modré košili jej odvádí do nemocnice. To byl poslední tátův den doma.³

Od tohoto okamžiku se o výchovu chlapce staraly ženy: matka, babička z matčiny strany Regina Gajda a sousedka Alina, která dostávala za hlídání zapláceno.

Máma si brávala dvě směny za sebou, takže odcházela v osm ráno a vracela se uprostřed noci, aby pak měla dva dny volna. Mnoho času jsem trávil s babičkou.

¹ Životopis vypracován na základě: MONKIEWICZ, Dorota. *Zbigniew Libera. Biografia*. In MONKIEWICZ, Dorota. *Zbigniew Libera, prace z lat 1982–2008*. Warszawa: Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, 2009. ISBN 978-83-60713-32-7. Životopis doplněn o krátký popis a interpretaci děl, která vzhledem ke svému nefotografickému charakteru nejsou v této práci dále uváděna.

² Cit: REITER, Paulina. *Jak wychowywano Zbigniewa Liberę*, rozhovor se Zbigniewem Liberou [online]. *Wysokie Obcasy*, dodatek do *Gazety Wyborczej*, 2004-10-06 [cit. 2010-05-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,2327221.html>>. ISSN 0860–908.

³ Ibidem.

*Hraní si s ní povzbuzovalo moji představivost. Dnes je mi velice líto, že jsem jí tehdy nenatácel – tehdy jsem si ještě neuvědomoval, že jsem v kontaktu s člověkem, který je studnicí stále živých tradic.*⁴

Libera nebyl žádný jedlík a velice trpěl matčiným vykrmováním. Každodenně proto věnoval nemálo času schovávání nedojedeného jídla a vymýšlením stále nových úkrytů – sám to s humorem interpretuje, že se tato každodenní nutnost, tedy přechytračení matky, stala zdrojem a klíčem jeho pozdější tvořivosti a kreativity.⁵

Jelikož matka hodně pracovala, trávil Libera ve svém dětství spoustu času sám, nejčastěji sledováním televize nebo vymýšlením různých her a prozkoumáváním nejbližšího okolí. *Bydleli jsme ve staré čtvrti na ulici Bóznicza, kde dříve bylo židovské ghetto. Naproti našim oknům stála synagoga, která byla za války zbourána a nikdy již nebyla obnovena. Němci zlikvidovali pabianické židy velmi brzy. (...) Náš byt i půda byly plné jejich duchů. (...) Často jsem si hrál na půdě – byly tam opravdové poklady. Objevil jsem tam po těch lidech mnoho podivných předmětů. A i když v mém okolí bylo mnoho svědectví o jejich přítomnosti, vůbec se o židech nemluvílo. Měl jsem dojem, že vyrůstám v prostředí plném tajnosti.*⁶ Myslím, že dospívání v takovém prostředí nemohlo zůstat bez vlivu na jeho psychiku, a v souvislosti s jeho pozdější tvorbou se plně projevuje např. v díle *Legu*, v němž se pokouší nalézt odpovědi na kulturní původ genocidy.

Na konci 60. let, ještě jako dítě, již fotografoval, a dokonce fotografickou metodou vytvářel první filmy. Tato dětská kreativita se postupně vyvinula až do formy seriózní tvorby.

Ve stejném článku Zbigniew Libera hovoří o matčině vlivu na svou činnost: *Když čtu vzpomínky různých umělců, často vidím, že právě matky, a nikoli otcové jsou motorem jejich dětské tvořivosti. Moje matka milovala poezii. Měla v kuchyni šuplík, v němž schovávala verše. Ten šuplík byl zapovězený, což samozřejmě zvyšovalo jeho atraktivitu. Vkrádal jsem se do něj, abych mohl ty verše číst. A když měla matka dobrou náladu, sama mi je předčítala, hlavně Mickiewicze. (...) Nikdy nezapomenu, jak se mě jednou zeptala: „Proč, synku, nečteš žádné knížky?“ Strašně jsem se zastyděl. A ona mi dala Oscara Wilda. Mohla snad tušit, jaký to na mě bude mít vliv?*⁷

Vychováván silnými ženami začal Libera ve svém dospívání vzdorovat, ohniskem tohoto vzdoru pak byly vztahy s matkou. *Pochopil jsem, že společnost znamená ženu. Já jsem tuto společnost viděl v matce.*⁸ Vzdor vyvrcholil Liberovým pokusem

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

o sebevraždu, po kterém byl na radu psychiatra umístěn do ústavu pro problematickou mládež v Lodži. Tady začala důležitá etapa Liberova života. Často navštěvoval nedaleké muzeum umění, kde měl možnost zhlédnout výstavu mezinárodní sbírky současného umění Mateusze Grabowského, expozici japonského umění nebo amerického video artu.

Tou dobou se pod vedením architekta designu interiérů Włodzimierze Adamiaka věnoval kresbě, malbě a také hodně četl. Adamiak jej považoval za natolik umělecky nadaného a intelektuálně vyspělého, že usoudil, že další studium na Státní vyšší umělecké škole v Lodži by jej již více nerozvinulo. Proto se Libera přihlásil na obor výtvarná výchova na Univerzitě Mikuláše Koperníka v Toruni a v letech 1978 až 1980 tam studoval. Po srpnových stávkách roku 1980 (kdy dělníci gdaňských loděnic vyvolali okupační stávku na podporu politicky aktivních dělníků Lecha Wałęsy a Anny Walentynowicz a tím vyvolali lavinu dalších stávek a nakonec celonárodní vlnu protestů proti vládní politice) a založení Nezávislého odborového hnutí Solidarity přerušil studium.

Aktivně spolupracoval s lodžským Nezávislým sdružením studentů, tiskl na voskových matricích vlastní list Bibuła (Piják) i jiné tiskoviny Solidarity.

Dne 13. prosince 1981 byl vyhlášen válečný stav. Nezávislí umělci vyhlásili bojkot oficiálních galerií, což ale vyvolalo také potřebu prostor, kde by umělci mohli svá díla prezentovat bez úředního dohledu. Na počátku května roku 1982 byl v ateliéru Włodzimierze Adamiaka otevřen slavný Strych (Půda) – soukromý a nezávislý výstavní prostor. Na tomto místě se z několika nezávislých umělců zformovala skupina Kultura Zrzuty.

Ve Strychu byla dne 8. června roku 1982 zahájena první individuální Liberova výstava.⁹ Na výstavě bylo možno zhlédnout koláže vytvořené z rubů a líců pohlednic se snímky nacistických herců. Libera je našel na půdě rodného domu. Na rubu těchto pohlednic je neznámý autor překreslil a Libera obě tyto odvrácené strany sloučil do jedné koláže.

Dne 26. srpna roku 1982 byl Libera zatčen a poté odsouzen za tisk ilegálních novin. Během domovní prohlídky bylo objeveno mnoho dalších „závadných“ materiálů, letáků. Ve vyšetřovací vazbě čekal Libera na soud ve společné cele se skutečnými kriminálníky. V této společnosti se mu podařilo „přežít“ díky kresbám, které pro ně zhotovoval. Po vynesení rozsudku, byl odsouzen na 18 měsíců, zahájil Libera pětidenní hladovku a podařilo se mu vynutit si přemístění do věznice v Hrubieszowě, kde byli převážně političtí vězni. Spolu s Jerzym Kropiwickým tam pro odbojové hnutí

⁹ V této kapitole jsou uvedeny pouze výstavy mající zásadní vliv na autorovu biografii, kompletní seznam nejvýznamnějších výstav je uveden v závěru práce.

vytvořil zprávu o podmínkách v polských věznicích, vytvářel také pro vězně exlibris a připravoval dekorace na počest návštěvy Jana Pavla II. v Polsku.

Pobyt ve vězení měl na Liberu nepochybně velmi silný, destruktivní vliv. O síle tohoto traumatu svědčí i skutečnost, že důsledkem pobytu ve vězení začal Libera koktat, přestal až půl roku po propuštění. Období pobytu ve vězení považuje za čas formování své tvůrčí osobnosti.

S příjezdem papeže byla vyhlášena amnestie, díky které byl i Libera v roce 1983 propuštěn na svobodu. Vzápětí díky pomoci faráře Miecznikowského – jezuity starajícího se o vězně z Hrubieszowa – odjel spolu s několika dalšími spoluvězni na dvouměsíční ozdravný pobyt do Białky Tatrzańskiej.

Na začátku roku 1984 se Libera opět připojil k okruhu lodžské skupiny *Kultura Zrzuty*. Toto sdružení vydalo jeho dílo *Pro umění* (*Dla sztuki*) v únoru roku 1984 v sedmém čísle svého magazínu *Tango*. Práce sestávala ze snímku Liberovy oholené hlavy (vizionářsky vytvořena těsně před zatčením v roce 1982) a skládačky origami z růžového pijáku spojující dvě následující stránky.



Pro umění (*Dla sztuki*, 1982), magazín *Tango*



Pro umění (Dla sztuki, 1982), magazín Tango

V červenci roku 1984 přivezl Włodzimierz Adamiak, vracející se ze stipendijního pobytu v USA, Liberovi kameru, kterou si Libera přál a kterou zaplatil penězi z dědictví po strýci. Umělec začal vytvářet své první videosnímky, přičemž inspirací mu byla tvorba členů Ateliéru filmové tvorby (Warsztat Formy Filmowej). Vznikly *Intimní rituály* (Obrzędy intymne) a *Mystická perseverace* (Perseweracja mistyczna, 1984), které zachycují chování umírající Liberovy babičky Reginy, o kterou se Libera během posledních let jejího života staral.

Na přelomu let 1984–1985 vyšlo první číslo nepojmenovaného magazínu orientovaného na tvorbu amatérů a na autentické umění, tedy vznikající mimo umělecké prostředí. Libera v něm opublikoval text *Čekání v nádražní čekárně* (Czekanie w poczekalni dworcowej) a tři fotografie ze souboru *Blázen* (Wariat).

Na třetím ročníku festivalu soukromého filmu Némé kino měl 15. března roku 1985 neoficiální premiéru i Liberův snímek *Intimní rituály*.

V druhé polovině roku 1986 začal Libera pracovat jako asistent zájmové terapie na psychiatrickém oddělení v Pabianicích. Nevydržel tam ani celý rok, neboť se příliš identifikoval s pacienty. V tomto období vznikly jeho fotografické portréty *Pacienti* (Pacjenci).

V roce 1987 natočil Libera film *Jak trénovat děvčátka* (Jak tresuje się dziewczynki). Film vznikl z několika nahrávek z rodinného archivu a je prvním Liberovým dílem,

kteří obsahuje výrazně kritický názor. Jde o kritiku výchovy, která je de facto drezurou, zpracováním a přizpůsobováním dětí do „správných“ společenských rolí.

První oficiální veřejné představení snímku *Intimní rituály* se konalo 17. února roku 1987 v galerii Dziekanka během uměleckého setkání, které organizovala skupina Kultura Zrzuty pod názvem *Stroje se třesou, komíny kouří* (Maszyny drżące, kominy dymiące), a první zahraniční premiéra se konala na jaře téhož roku v rámci výstavy *Erotika a satira* (Erotyzm i satyra) ve Fotogalerii Gauss ve Stockholmu.

Premiéry se však nesetkaly s kladným ohlasem. *Lidé asi tehdy nevnímali tento film jako umění. (...) Během projekce filmu někdo vstal a položil svoje sako na televizor a tím zabránil ostatním film dále sledovat.*¹⁰

Na konci roku 1987 se Libera přestěhoval do Varšavy. Na pozvání Zofie Kulik a Przemysława Kwieka začal využívat ateliér v jejich domě v Dąbrowě u Varšavy. To bylo další významné období jeho uměleckého vývoje. Libera systematicky studoval Kwiekův archiv, jeho seskupení *Ateliér akce, dokumentace a šíření* (Pracownia Działania Dokumentacji i Upowszechniania – PDDiU), díky čemuž se seznámil s uměním avantgardních konceptuálních umělců z celého světa. Ve stejné době začal Libera pózovat pro cyklus fotografií vytvářený Zofií Kulik, později použitý také v díle *Idiomy budovatelského období* (Idiomy socwiczca).

V roce 1988 z důvodu nepovedené prezentace Liberových filmů na festivale Notoro v galerii Stodoła ve Varšavě, kdy většina publika sledovala ve stejnou dobu probíhající projekci Buñuelova filmu *Andaluský pes*, vyhodil Libera videopřehrávač oknem a zničil všechny kazety se svými filmy. (Dochovaly se však jejich matrice). Tehdy začalo období Liberovy fascinace texty mystiků a umělec začal trávit většinu času v osamění v Kwiekově ateliéru v Dąbrowě.

V mnoha (možná dokonce ve všech) videofilmech, které Libera vytvořil v 80. letech, se objevuje smrt, někdy jako hlavní motiv díla, jako např. ve snímku *Strach a hrůza. Choroba na věčnost* (Bojażń i drzenie. Choroba na wieczność, 1988) – dílo, které se přímo dotýká tématu smrti a jehož název je odvozen z knihy *Strach a hrůza. Choroba na smrt* (Bojażń i drzenie. Choroba na śmierć) od Sørensa Kierkegaarda. Jindy se skrývá v těsné blízkosti hlavního tématu a představuje evidentní tematické prodloužení veškerých činností a staví tak diváka do perspektivy nejzásadnějších otázek.¹¹

¹⁰ GORCZYCA, Łukasz; ŻMIJEWSKI, Artur. *Artysta nie może być odpowiedzialny*, rozhovor se Zbigniewem Liberou. In ŻMIJEWSKI, Artur. *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. Bytom–Kraków: Bytomskie Centrum Kultury, 2006, 220 s. ISBN 83-89911-66-3.

¹¹ KLUSZCZYŃSKI, Ryszard W. Copyright by Instytut Adama Mickiewicza. *Zarys historii sztuki wideo w Polsce* [online]. *Kultura Polska*, 2010. Dostupný z WWW: <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_historia_wideo>. ISSN 1734-0624.

V červnu roku 1989 se v Polsku konaly první svobodné volby od konce 2. světové války. Libera tehdy došel k závěru, že to znamená konec existence skupiny Kultura Zrzuty. V listopadu téhož roku odcestoval do severní Afriky (Egypt, Súdán) a Izraele s myšlenkou vzdát se navždy umění. Po půl roce se vrátil, a to díky Ewě Mikině, která jej pozvala k účasti na výstavě *Bakunin v Drážďanech* (Bakunin w Dreźnie).

Výstava se konala od 15. září do 14. října 1989 v Kunstmuseu v Düsseldorfu a později byla přestěhována do Kampnagelfabrik Hamburg Halle K3 (v roce 1990) a do Centra současného umění na Ujazdovském zámku ve Varšavě (v roce 1991). Na výstavě byly prezentovány mj. videosnímky *Stella maris*, *Christus ist mein Leben* a díla *Brama* a *Mionstrancja* – všechny z roku 1990.

Dne 29. srpna 1992 se ve Státní galerii umění v Sopotech konala výstava *Mystická perseverace a růže* (Perseweracja mistyczna i róza), kterou připravil Ryszard Ziarkiewicz. Na polské výtvarné scéně šlo o první pokus o zachycení jevu, který byl později nazván kritické umění. Libera na této výstavě prezentoval svůj film *Mystická perseverace*. Krom něj se výstavy zúčastnili: Barbara Konopka, Katarzyna Kozyra, Tilman Küntzel, Krzysztof Malec, Jacek Markiewicz, Jacek Staniszewski a Roman Stańczak.

Dne 19. září roku 1992 se Libera oženil s mladou nadanou autorkou Mariolou Przyjemskou, s níž se po svatbě usadil v Anině u Varšavy, v roce 1993 se přestěhovali do vily na Żerani.

V květnu roku 1993 se konala výstava *Emergency, Aperto '93* (v rámci bienále v Benátkách), na které se Libera prezentoval díly *Kachna* (Kaczka), *Minuta mlčení – minuta mlčení* (Minuta milczenia – minuta milczenia) a *Segment signálu* (Segment sygnału). Těchto děl si již všimli zahraniční odborníci, a Libera získal několik nabídek k účasti na zahraničních výstavách.¹²

V roce 1994 se Libera – vedle vytváření objektů z plexiskla – vrátil k textům Michela Foucaulta, které studoval v 80. letech. Tyto texty výrazně ovlivnily jeho tvorbu. S příchodem další nabídky k vystavování v Centru moderního umění CSW na Ujazdovském zámku se rozhodl již nepokračovat v tvorbě v tradičním duchu a během jednoho týdne realizoval nápad *Opravná schémata* (Urządzenia korekcyjne), brzy nato *Lego. Koncentrační tábor* (Lego. Obóz koncentracyjny), které dokončil v roce 1996.

V dílech ze souboru *Opravná schémata* se Libera vrátil k tématu nastíněnému i ve filmu *Jak trénovat děvčátka* a vytvořil sérii fiktivních hraček pro děti, „protéz dospělosti v dětském světě“, sloužících v podstatě k jejich „drezuře“, učení určitého chování, šlo tedy o hračky, které byly v podstatě nástrojem socializace.¹³

¹² JEDLIŃSKA, Eleonora. *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005, 465 s. ISBN 83-7171-915-9.

¹³ SIENKIEWICZ, Karol. Copyright by Instytut Adama Mickiewicza. *Zbigniew Libera* [online]. *Kultura Polska*, grudzień 2007, last revision listopad 2009 [cit. 2010-05-20]. Dostupný z WWW: <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_libera_zbigniew>. ISSN 1734–0624.



Kenova teta (Ciotka Kena, 1994)

Jako první vznikla v roce 1994 *Kenova teta* (Ciotka Kena) pro výstavu Beyond Belief, organizovanou kurátorkou Laurou Hoptman v roce 1995 v Museu moderního umění v Chicagu, která byla později přestěhována do ICA ve Filadelfii.

*Projekt Kenova teta navrácel reálný rozměr ideální a standardizované kráse (nepřirozeně štíhlé) podsouvané panenkou Barbie, je totiž její postarší a silnější verzi, oblečenou do poněkud zašlých šatů. Tímto Libera zavádí tlustou čáru mezi hodnotami tělesnosti.*¹⁴

Tato práce však přece jen nebyla přijata tak, jak autor zamýšlel – americká kritička Judith E. Steinová se při analýze výstavy Beyond Belief, která se stala výrazným přehledem umění střední Evropy, k Liberově dílu vyjádřila velmi ohleduplně, vnímajíc je jako „západní pohled na východoevropskou ženu“, a nikoli tak, jak si představoval Libera – tedy obraz provinční americké *Supermarket Lady* (1974) od Duana Hansona, modifikovaný vlivem jazyka dívčích časopisů.¹⁵

V roce 1995 vznikl i *Body master* (dva stroje a dva plakáty), který bude podrobněji popsán v další části textu. Tuto práci Libera prezentoval na výstavě Antitěla (Antyciała), konající se od 7. července do 13. srpna roku 1995 v centru CSW na Ujazdovském zámku ve Varšavě. Výstava vyvolala velkou mediální bouři, Liberova práce však nepatřila k nejkritizovanějším.

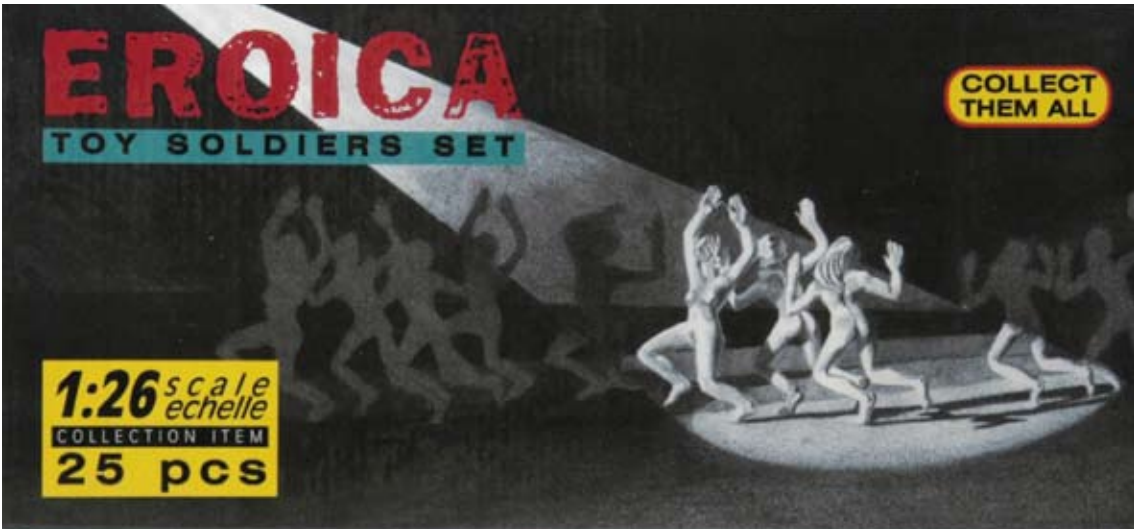
Ve dnech 12. října až 19. listopadu roku 1995 se v berlínském Künstlerhaus Bethanien konala výstava, pro kterou Libera vytvořil další díla ze série *Opravných schémat – Universal Penis Expander* a čipky *Placebo*. Ve stejném roce vzniklo také dílo *You Can Shave the Baby*, které bude rovněž popsáno v další části textu.

Od 18. června do 31. srpna roku 1996 se v centru CSW konala skvěle připravená, tentokrát individuální autorská výstava Zbigniewa Libery, která pro něj byla v jeho dosavadní umělecké kariéře jednou z nejvýznamnějších. Výstava měla název *Opravná schémata* a jejím kurátorem byl Piotr Rypson. Na výstavě byla prezentována díla: *Universal Penis Expander, Placebo, You Can Shave the Baby, Lego. Koncentrační tábor, Porodní lůžko. Komplet pro holčičky*.

Tou dobou se začal Libera věnovat také problematice sociálního zařazení chlapců a jejich vztahu k dívkám. *Eroica* (1998) je souborem malých figurek, představujících jistou analogii k vojáčkům nebo indiánům sbíraným chlapci. Autor však vytvořil sbírku nahých dívek v pózách sugerujících tanec, ale také vzdávání se, útěk nebo poslušnost – tedy situace pod nátlakem. Na obalech hraček byly umístěny nápisy vybízející k „získání všech“, tedy jejich zařazení do vlastnictví, ale zároveň dále sugerující, že figurky jsou určeny dětem ve věku deseti a více let.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ JEDLIŇSKA, Eleonora. *Op. cit.*, 477 s.



Eroica (1998)

Umělecká kritička Izabela Kowalczyk o této práci píše, že: *figurkami zastoupené ženské tělo se stává předmětem vlastnictví, ale také že umělec poukazuje (...) na problém mužské osobnosti, která je redukována na „machismus“ a používání násilí.*¹⁶

Americký kritik Gregory Volk pak v článku z roku 1999, otištěném v *Art in America*, shrnuje Liberovu první individuální výstavu v Guy McIntyre Gallery v New Yorku: *Nápis na krabici „Collect them all“ (Získej je všechny) se ironicky snaží povzbuzovat potenciální klienty ke sbírání obrazů násilí, zakódované v historické paměti války, útlaku, možná dokonce koncentračních táborů. Silou této práce je obvinění z „kupčení“ s bolestí a násilím promítaných v „sériových“ televizních šotech, živě informujících o různých světových válečných konfliktech, vzbuzujících dojem, že nejtragičtější zprávy, podpořené navíc obrazem, se stanou zbožím, které se dá koupit.*¹⁷

V roce 1997 byl Libera spolu se Zofíí Kulik přizván k účasti na výstavě v polském pavilonu na bienále v Benátkách. Libera chtěl představit své *Lego* a kurátor výstavy Jan Stanisław Wojciechowski napřed souhlasil, ale později svůj souhlas odvolal, což způsobilo, že se Libera odmítl takto cenzurované výstavy účastnit (prezentoval však svá díla na výstavě *Aperto*, která bienále doprovázela). Šlo o velmi dramatické rozhodnutí, které zapříčinilo, že svůj další velký individuální projekt *Pozitivny* mohl v Polsku zrealizovat a představit až v roce 2004, a to v soukromé galerii.

Situace kolem Liberovy účasti na bienále v Benátkách vyvolala skutečnou mediální bouři a vyprovokovala veřejnou diskusi o významu Liberova cenzurovaného díla.

Ve dnech 11.–13. prosince roku 1997 se Libera zúčastnil konference *The Memory of Auschwitz in Contemporary Art* v Bruselu. V diskusi po svém vystoupení byl Libera účastníky konference zavrhován. Během konference se však měl možnost osobně setkat se Stephenem Feinsteinem, ředitelem Centra pro výzkum holokaustu (*Genocide and Holocaust Studies*) v Minneapolisu, a Ernstem van Alphenem, profesorem Leidenské univerzity v Holandsku, kteří jej mnohokrát podpořili a psali o jeho umění Holandsku.

Ve stejném roce vznikly další práce z projektu *Opravná schémata: The Doll You Love to Undress* (Panenka, kterou rád svlékáš), *Vojáci jako fotbalisti* (Żołnierze jako piłkarze), *Blood Drops*. Libera také začal pracovat na díle *Drill Machine Pistol*, ale tento projekt nedokončil.

V roce 1998 měl Libera dvanáct přednášek, které zorganizoval Stephen Feinstein v různých školách v Minnesotě. Ve stejném roce pracoval Libera na koncepci výstavy pro centrum CSW, která se však pro neúčast autora nekonala.

¹⁶ Ibidem, 480 s.

¹⁷ Ibidem, s. 478–479.

V roce 2000 krátkou dobu vedl spolu s Annou Baumgartovou klubovou kavárnu na Ujazdovském zámku ve Varšavě, v roce 2001 spolu s Mariolou Przyjemskou a Tomkem Kurzycou založil ve Varšavě klubovou kavárnu Aurora, ve které vystupovali básníci, konaly se koncerty a performance. Kavárna fungovala až do roku 2003.

Od podzimu roku 2001 vydával Libera fejetony v magazínu Aktivista a od prosince roku 2004 v klubové verzi tohoto časopisu nazvané Exklusiv. Texty byly vždy ilustrovány jednou fotografií známého autora (mj. Zorky Project, Zbigniewa Stelmasczyka, Mariusze Szachowského a Zuzy Krajewské).

Ve dnech 15.–16. března roku 2001 zorganizoval Libera v Divadelním sdružení Łaźnia v Krakově (Stowarzyszenie Teatralne Łaźnia w Krakowie) setkání umělců věnujících se kritickému umění, pro které připravil leták z novinových článků publikovaných v roce 1999, které tento druh umění odsuzovaly. K účasti na setkání Libera přizval Grzegorze Klamana, Katarzynu Kozyru, Jacka Markiewicze, Roberta Rumase, Alicji Żebrowskou a Artura Żmijewského.

Téhož roku bylo Liberovo *Lego* prezentováno na výstavě Irona (Fundacio Joan Miro, Barcelona) vedle slavných umělců, jako např. Maurizio Cattelan, Jeff Koons, Piero Manzoni nebo Bruce Nauman. V roce 2002 byla tato výstava přestěhována do San Sebastianu.

Také v roce 2002, ve dnech 17. března až 30. června, se konala další pro Libera velmi důležitá výstava, a to *Mirroring Evil: Nazi Imagery / Recent Art*. Právě Liberovo *Lego*, patřící do sbírek tohoto muzea, se stalo inspirací ke vzniku celé koncepce výstavy. Než došlo k jejímu zahájení, vydalo muzeum katalog, který měl veřejnost na celou výstavu připravit a stát se základem veřejné debaty. Libera se při jeho realizaci velmi angažoval, a několikrát z tohoto důvodu odcestoval do New Yorku.

Během zpáteční cesty si umělec četl poezii od Comte de Lautréamonta. Tento básník vymýšlel aforismy týkající se negativních stránek lidského charakteru a nahrazoval je pozitivními. Tak se zrodila nosná myšlenka další ze série Liberových děl – *Pozitivy*.

Prvním obrazem, který vznikl v Liberově představivosti, byl *Nepal*, který však fyzicky vznikl trochu později než ostatní. V roce 2002 zorganizoval fotografování scén pro díla *Obyvatelé* (Mieszkańcy), *Cyklisti* (Kolarze) a *Dělníci* (Robotnicy) – dalších děl navazujících na tuto sérii. O rok později Libera znovu fotografoval projekt *Cyklisti*, neboť s prvním výsledkem nebyl spokojen. Jakmile vznikly první tři snímky tohoto cyklu, rozhodla se nově vzniklá lodžská galerie Atlas umění tento projekt financovat a poskytla umělci roční stipendium.

Dne 26. listopadu roku 2002 se Libera spolu s Bognou Burskou, Arturem Żmijewským, Wojciechem Gilewiczem, Katarzynou Górnou a Alicjí Łyszkwiczovou rozhodli založit sdružení Varšavský aktiv umělců (Warszawski Aktyw Artystów)

– sdružující iniciativu radikálních varšavských umělců a kritiků, kteří se rozhodli založit vlastní galerii, nezávislou na kulturní politice země a komerčním trhu s uměním.

Jen několik dní po obsazení Bagdádu americkými vojsky – 13. dubna roku 2003 – se na obálce týdeníku *Przekrój* (č. 15/3016) objevil obrázek s názvem *Bushův sen* (Sen Busha). Přestože je obrázek doplněn poznámkou „K této události nikdy nedošlo“, vypadá tato nepravděpodobná a přímo nereálná scéna radostného přivítání amerických vojáků iráckými ženami velmi reálně a přesvědčivě a dokonale mate čtenáře.

Ve stejném roce vznikla také díla ze série *Mistři* (Mistrzowie) – 15 barevných fotografií – např. *Świdziński, Partum, Kulik, Wiśniewski, Incydent z Kantorem*, které byly svérázným Liberovým vzdáním holdu svým uměleckým autoritám. Od 13. února do 4. května roku 2003 probíhala individuální výstava děl *Mistři a Pozitivy* v galerii Atlas umění, která se ujala produkce obou těchto sérií. Výstavu doprovázel i katalog ve formě ilustrovaného magazínu s názvem Atlas umění. Ve stejnou dobu také vyšla v deníku *Gazeta Wyborcza* příloha nazvaná Velký formát (Duży Format), ve které byla hlavním tématem Liberova tvorba a jeho rozhovor s Katarzynou Bielas a Dorotou Jareckou *Vedle umělce není nikdo v bezpečí* (Przy artyście nikt nie jest bezpieczny)¹⁸.

V roce 2005 vznikl podobný, tentokrát společný projekt básníka a spisovatele Darka Fokse, který byl autorem textů, a Zbigniewa Libery, který vytvořil fotomontáže. Projekt se jmenoval *Co dělá spojka* (Co robi łączniczka) a byl v listopadu téhož roku vydán i knižně. Tento projekt byl prezentován mj. v centru CSW na Ujazdovském zámku jako součást většího projektu *V samém centru pozornosti* (W samym centrum uwagi), jakož i v galeriích v Bytomi, Bílsko-Bělé a Paříži.

V roce 2006, přesněji od 13. ledna do 18. února, se na Michiganské univerzitě konala první retrospektivní výstava Zbigniewa Libery Works from 1984–2004. Po zahájení výstavy měl Libera v rámci prestižního setkání Annual Copernicus Lecture přednášku v michiganském divadle a zúčastnil se také jako lektor třítydenního kurzu pro studenty univerzity.

V květnu roku 2006 věnovala televizní rada programu *TVP kultura* Liberovi a Foksovi cenu za knihu *Co dělá spojka*.

Od 3. do 25. listopadu roku 2006 se v pařížské galerii Anne de Villepoix konala individuální výstava *Nouvelles impressions d'Afrique*, na níž Libera představil ve stejném roce dokončené fotografické cykly *La Vue* a *Bez názvu* (Bez tytułu). Název výstavy navazuje na titul knihy Raymonda Roussela, jehož prózou se při tvorbě těchto děl Libera inspiroval.

¹⁸ BIELAS, Katarzyna; JARECKA, Dorota. *Przy artyście nikt nie jest bezpieczny*, rozhovor se Zbigniewem Liberou. *Duży Format*, dodatek do *Gazeta Wyborcza*, 2004-02-08. In BIELAS, Katarzyna. *Niesformatowani*. Kraków: Znak, 2007, s. 99–122. ISBN 978-83-240-0840-7.

V říjnu roku 2006 Libera opustil Polsko a vycestoval do Saronidy v Řecku, kde se rozhodl žít životem nomádských poutníků.

Ve stejném roce vyšla v Paříži knížka *Trotsky's Ice-Pick*, dokumentující formou 150 fotografií průběh rekonstrukce snímku publikovaného v mexických novinách po zavraždění Lva Trockého.

Ve dnech 1. a 2. března se Libera zúčastnil konference *Vyhlazení, problémy dnešního chápaní* (Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania) na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani a od 24. listopadu vedl týdenní seminář na Institutu dějin UAM v Poznani, nazvaném *Jak chápat, že umění je formou myšlení* (Jak rozumieć, że sztuka jest formą myślenia).

Na podzim roku 2007 se Libera i se svou ženou přestěhoval do Prahy. Od května až do července roku 2008 pobýval v rámci stipendia Recollette v Paříži. Ve stejném roce vznikl jeho cyklus *The Gay, Innocent and Heartless* – série snímků představujících scény s partyzány, zachycené během několika fotografování v exteriéru. Kromě fotografií obsahuje cyklus také snímky textů, které zapůjčil nebo napsal přímo autor (fiktivní autor partizánského deníku). Dílo je fiktivním příběhem, který překotně odkazuje na mýty o mužnosti a hrdinství. Libera již poněkolkáté nutí diváky k podrobnějšímu zkoumání mediálních sdělení, upozorňuje na způsoby vytváření a šíření mýtů v současné vizuální kultuře.

Ve školním roce 2008/2009 vyučoval Libera jako hostující pedagog na AVU v Praze. V roce 2009 vznikla jeho práce *Odchod lidí z měst* (Wyjście ludzi z miast) – velkoformátová fotografie, jež představuje futuristickou vizi, v níž lidé opouštějí zdivočelá města a odcházejí za lepším životem.

Dne 30. listopadu roku 2009 byla v Národní galerii Zachęta otevřena první retrospektivní výstava Liberových děl v Polsku, nazvaná *Zbigniew Libera. Díla 1982–2008* (později byla výstava přestěhována a znovu otevřena od 19. února do 14. dubna 2004 v Galerii současného umění ve vřatislavské BWA). Kurátorkou této pro Liberu velmi významné události, prezentující a shrnující celou jeho dosavadní tvorbu, byla Dorota Monkiewicz. Tato monumentální výstava, obsahující 125 děl, umožnila zhlédnout vývoj Liberova myšlení, stejně jako výrazové prostředky, které používá. Objevily se však i kritické ohlasy, týkající se hlavně způsobu prezentace děl (zvláště připomínka Adama Mazura týkající se jejich zbytečné kumulace nebo jejich nejasného seřazení)¹⁹.

Mazur také formuluje dosti závažnou připomínku vůči samotnému Liberovi: *Libera triumfuje, ale již neskandalizuje ani nešokuje. Není náhodou, že na této*

¹⁹ MAZUR, Adam. *Libera Ist Mein Leben* [online]. *Obieg*, 2010-03-05 [cit. 2011-04-16]. Dostupný z WWW: <<http://www.obieg.pl/wydarzenie/16325#1>>. ISSN 1732-9795.

retrospektivě, zachycující tvorbu z let 1982–2008, nejsou současná díla. Je to překvapivé, vezmeme-li do úvahy, že Libera je aktivním členem uměleckého života, známý svým radikalismem, je dosud členem pražské AVU. V Zachętě tak můžeme zhlédnout retrospektivu žijícího umělce bez nových děl. (...) Libera neukazuje nová díla, ale odstřihává kupony z dávné, radikální minulosti. Sledujeme již nikoli akce ve znamení anarchie, ale „značková“, signovaná a oceněná umělecká díla v rámech, za sklem ve vitrínách. Cenná a originální, zabalená do aury nákupu pro galerii Tate, nepřístupná, bezpečná. Definitivně tak končí epocha, končí studená válka se společností, začíná symbióza, celkem povedené a výhodné soužití. *Enfant terrible* současného umění se stává salonním, ceněným a vytleskávaným, média na něj již neútočí, ale milují jej. Kritické umění, jehož ztělesněním je Zbigniew Libera, se stává součástí systému, který mělo kritizovat, je atrakcí, bezproblémově a nekriticky pohlcovanou médií. Liberovi to tak asi vyhovuje. To, co jakoby pod lupou můžeme vidět na výstavě v Zachętě, je proces postupné záměny kritického gesta za auru zářící umělecké dílo. Tato situace koresponduje s diagnózou Jacquesa Rancièra, který v článku *Emancipation of the Spectator* uvádí, že kritický potenciál umění se již vyčerpал, protože došlo k zániku rozdělení na umění a skutečnost. Jinými slovy, kritické umění – včetně Liberova – je v samém centru pozdně kapitalistické tovární výroby.²⁰ I když připustíme, že tento Mazurův ironický tón vychází z konfliktu mezi Liberou a Centrem moderního umění, které zastupuje právě Mazur, nemůžeme mu upřít trefnost jeho postřehům.

Výstava se však těší velkému zájmu jak široké veřejnosti, tak i všech polských médií, a z Libery coby umělce kategorie „Off“ se skutečně téměř ze dne na den stává „celebrita“.

Nyní (v letech 2010–2011) pracuje Libera na svém nejnovějším cyklu – *Realita je plochá* (*Rzeczywistość jest płaska*). Realizace projektu spočívá ve vytvoření prototypu automobilu a jízdního kola, které budou prostorovým hybridem přenášejícím do třetího rozměru perspektivní deformace a obrazové zkratky, jaké se používají při fotografickém a filmovém záznamu. Tvary získané z těchto snímků se zdají být velmi vzdálené od svých skutečných forem a propozic.

Opět máme co do činění s převratným využitím fotografie, díky němuž je pozornost soustředěna na to, jakým způsobem obrazy konzumního umění ovlivňují vnímání skutečnosti a podílejí se na vytváření jejích mýtů.

²⁰ Ibidem.

2. Kritické umění



*Universal Penis
Expander (1995)*

2.1. Pojem kritické umění²¹

Pojem „kritického umění“ se spolu s „kritickou fotografií“ objevil na konci 90. let 20. století a představoval pokus o shrnutí uměleckých projevů tohoto desetiletí. Termín s tímto významem zavedl Ryszard W. Kluszczyński.

²¹ Podle: KOWALCZYK, Izabela. Copyright by Instytut Adama Mickiewicza. *Sztuka krytyczna – wybrane zagadnienia* [online]. *Kultura Polska*, nr 3424, listopad 2006. Dostupný z WWW: <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_sztuka_krytyczna>. ISSN 1734-0624.

Umění tohoto období reaguje na okolní skutečnosti a komentuje je, zpochybňuje zaběhnutá myšlenková schémata, odkrývá všudypřítomné vládnoucí společenské, politické a ideologické mechanismy. Jak napsal Piotr Piotrowski: *Kritické umění je uměním, které nás vytrhává z automatismu vidění a myšlení, vyjevuje nám skryté zaběhnuté principy a vztahy, ve kterých nevědomky fungujeme.*²²

V kritickém umění 90. let se umělci ujali problému fyzické tělesnosti a vtiskli jej do kontextu ovládnutí, upozornili tak na existující praktiky při podřizování člověka naší kultuře. V centru jejich zájmu se objevila těla – vnímána jako experimentální prostor, místo působení vlivu moci, objekt podléhající neustálé inovaci a také oblast definující vlastní osobnost.

Tuto „kritiku“ však charakterizovala jistá ambivalence. Nešlo o bezprostřední projev kritiky. Nešlo o jednoznačné umění, které by se situovalo mimo soustavu, kterou kritizovalo, ale fungovalo uvnitř této soustavy. Role kritického umění 90. let směřovala ke kritickému popisu skutečnosti a vytváření komentářů na téma současnosti. Jejím kritickou funkcí je třeba chápat jako odhalování toho, co není úplně zřejmé, ale je naopak skryté nebo marginální. Můžeme zde citovat Michela Foucaulta: *V kritice jde o to, odhalit skrytou skutkovou podstatu, nejrůznější návykové, nekriticky přebírané, nevnímané způsoby uvažování, na kterých jsou námi zdůrazňované praktiky založeny.*²³

Hlavní umělecké strategie tohoto směru jsou subverse – neboli přivlastňování si jazyka nejrůznějších diskursů (např. marketingových) a jejich citování v pozměněném kontextu, což má za cíl odhalení omezení tohoto směru (např. role žen v populární kultuře); a také prozkoumávání různých případů společenské marginalizace, vylučování, pátrání po nedokonalostech, paradoxech a nezodpovědnostech vězících v běžném vědomí.

Zásadním předělem zařazujícím polské umění do politického kontextu je rok 1989. Tento předěl byl však přijat spíše symbolicky, neboť první výstavy reprezentující kritický směr v Polsku se objevily mnohem později, první byly *Ideje bez ideologie* (*Idee poza ideologią*) v roce 1993 a v roce 1995 *Antitéla* (*Antyciała*) v centru CSW na Ujazdovském zámku.

Toto umělecké zaměření vzniklo jako reakce na v Polsku právě probíhající politické a kulturní změny. Dříve bylo umění vnímáno jako univerzální a umělec jako někdo stojící nad společností. V období lidového Polska (před změnami v roce 1988)

²² PIOTROWSKI, Piotr. *O „sztuce dziś“, a więc „tu i teraz“...*. In POPRZĘDZKA Maria (red.). *Sztuka dzisiaj*. Warszawa: SHS, 2002. Cit. za: KOWALCZYK, Izabela. *Op. cit.*

²³ BAUMAN, Zygmunt. *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia*. In DZIAMSKI Grzegorz (red.). *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Humaniora, 1996, 137 s. ISBN 83-7112-119-9. Cit. za: KOWALCZYK, Izabela. *Op. cit.*

dominovala idea umění fungujícího mimo společenskou realitu. Dědictví socialistického realismu, po němž brzy nastoupila zdánlivá apolitičnost umění, podpořilo situaci, která se paradoxně pro vládní zřízení stala velmi výhodná, vyvolala totiž nechuť k jakémukoliv angažovanému, a dokonce i kritickému umění. Tvorbě z tohoto období byla společenská problematika naprosto cizí, byla vnímána jako banální, nehodná idejí univerzálního umění. Feministická hnutí v polském umění 70. let (Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum, Krystyna Piotrowska) se u žen s pochopením neseťkala.

Začátek 90. let přinesl změny v přístupu k umění i k postavení samotných umělců. Po roce 1989 vstoupilo Polsko do fáze zrychleného kapitalismu a rostoucího tlaku konzumního umění, což umělce velmi zaujalo. Objevily se však také nové hrozby, související s nevyzrálou demokracií, jako např. omezení práv žen (např. zavedení zákazu přerušování těhotenství v roce 1993). Poklesl také zájem o úvahy na téma svoboda, neboť se myslelo, že již bylo v tomto směru dosaženo vše. Dále otázky týkající se svobody, její hranice a nebezpečí číhající na svobodu projevu, tvorby, uznání atd. jsou základním předmětem zájmu kritického umění.

Kritické umění – vzhledem k tomu, že atakuje naše hodnoty a zvyky – vyvolává mnoho kontroverzí, bouřlivých diskusí, ale také cenzurních zásahů, a dokonce ničení uměleckých děl. Odpůrci mu nejčastěji vytýkají znevažování náboženského cítění. Za nebezpečné se například považuje i umění vyvolávající pouze diskusi o polské katolické církvi nebo o vlivu církve na naši realitu, o její nedostatečné toleranci a o zavrhování osob s jiným světonázorem.

Nejdůležitější vlastností kritického umění je, že vůči němu nezůstáváme neutrální, vedeme diskusi a rozebíráme své úhly pohledu, jsme tedy díky němu nuceni k zamyšlení se nad problémem, který před nás staví.

Přes všudypřítomnou lhostejnost byla tvorba 90. let ve svém projevu neobvykle srozumitelná, používala vyspělé umělecké metody a kritika v ní obsažená zasahovala nejhlubší vrstvy naší kultury. Toto umění si získávalo stále větší popularitu a dosahovalo i úspěchů, zvláště na mezinárodní scéně, čehož příkladem je ocenění pro Katarzynu Kozyru za dílo *Lázně II.* na bienále v Benátkách v roce 1999.

2.2. Hlavní inspirace polského kritického umění 90. let

Tvorbu polských umělců kritického směru, a tedy také Libery, můžeme samozřejmě spojovat se směry, které se objevily již dříve, jakož i s těmi, které se objevily ve stejnou dobu ve Spojených státech a v západní Evropě. Jde o projevy podobné těm, které představil Hal Foster nebo Victor Burgin jako „postmoderní odpor“, který Foster definuje jako radikální pokračování zpochybňujících činností ideově sblížených s konceptualismem a sociálním uměním. Úloha umělce intelektuála zde spočívá v hledání trhlin a nespojitostí v obalu objímajícím realitu a také objevování vlivů v ní působících.

Kritické umění vychází také z body artu, podobným způsobem využívá tělo jako umělecký nástroj a prostředek exprese, sloužící nikoli formálnímu hledání (jako v tradičních uměleckých technikách), ale k sebepoznávání, kdy je člověk chápán jako psychofyzický celek. Můžeme tady poukázat na inspiraci tvorbou umělců jako Marina Abramović, Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane nebo Orlan.

Navazuje také na abject art, na jeho překračování hranic tabu, narušování norem týkajících se těla, sexuality či rasy, tedy na díla umělců jako např. Hans Bellmer, Andres Serrano, Valie Export, Judy Chicago, Vito Acconci, Cindy Sherman, Kiki Smith, Carolee Schneemann nebo Hannah Wilke.

Kritické postoje se v umění objevují také v tvorbě umělců jako Joseph Beuys, Hans Haacke, Gustav Metzger, členů vídeňského akcionismu nebo Collectif d'Art Sociologique. Inspirací pro umělce byly mj. teorie Michela Foucaulta, Jacquese Lacana nebo feministického hnutí.

Je nezbytné také zmínit, že se v Polsku termínem kritické umění někdy označuje činnost politicky aktivních umělců utvářejících tělesné umění v 70. a 80. letech, jako např. duo KwieKulik, Jerzy Truszkowski, Atanazy Wiśniewski, Leszek Przyjemski, Grzegorz Kowalski. Svou tvorbou připravili základy pro kritické umění 90. let.

2.3. Hlavní představitelé polského kritického umění 90. let

Jedním z průkopníků – vedle Zofie Kulik – a zároveň nejzajímavějším představitelem tohoto směru v polském umění je Zbigniew Libera. Svými intelektuálně propracovanými díly z 80. let předjímal problémy, které později rozvinuli umělci soustředění kolem varšavského ateliéru sochy na Akademii krásného umění, který vedl prof. Grzegorz Kowalský, známý jako „Kowalnia“. Členy ateliéru byli mj. Katarzyna Kozyra, Artura Żmijewski, Paweł Althamer, Joanna Rajkowska, Robert Rumas a další.

Hru s tělem provozovali také další umělci, např. Grzegorz Klaman, Konrad Kuzyszyn, Dorota Nieznalska či Alicja Żebrowska. Kritickým uměním 90. let se zabývali také Anna Baumgart, Marta Deskur a Katarzyna Górna.

Přestože je seznam jmen zmiňovaných v souvislosti s kritickým uměním dost přesně vymezen, je známo, že tito autoři spolu nikdy úzce nespolupracovali, nebo spíše neměli zájem na tvorbě v rámci jedné skupiny.

3. Tvorba Zbigniewa Libery



Blázen (Wariat, 1984)

3.1. Léta rané tvorby – období válečného stavu

Doba válečného stavu je jedním z nejtemnějších období poválečného Polska. Charakterizovalo ho pocit naprostého fiaska z neúspěšné vlny společenských bouří z roku 1980, potlačení všech svobodných projevů, a to jak ve sféře společenské, tak umělecké. Domovní prohlídky, strach z vězení, ze sovětské intervence a ztráta naděje na jakoukoli změnu situace – naděje, která ještě před rokem vyburcovala k pohybu celou společnost. Všechny tyto vlivy spolu vyvolávaly potřebu útěku od reality a uchránění alespoň nejdrobnějších i těch nejméně důležitých projevů nezávislosti a svobody.

Pro umělce to bylo výjimečně těžké období – všeobecná cenzura vyvolala bojkot prostředků masového projevu i všech oficiálních struktur, což představovalo pro mnoho nezávislých tvůrců přímo „uměleckou smrt“. Zbaveni kontaktu s veřejností se vytratili ze společenského povědomí, psali a tvořili „do šuplíku“, bez jakékoli naděje, že jejich práce ještě někdy spatří denní světlo.

Jedinou formou existence, vedle polosoukromých setkání organizovaných v bytech, se staly výstavy v kostelech, které však pro své nábožensko-mučednické založení nemohly poskytnout dostatečný prostor pro prezentaci nezávislých autorů, jakým byl Libera.

Prvním Liberovým dílem vystaveným na samostatné výstavě (v galerii Strych, prostoru nad ateliérem Włodzimierze Adamiaka) byly koláže z pohlednic se snímky nacistických herců. Libera je našel na půdě svého rodného domu, na líci byla fotografie nacistického herce a na rubu byla každá z nich pokreslená neznámou osobou. Libera je rozlepil a spojil jejich rub a líc do jedné koláže. Díky „automatické“ kaligrafii tak vznikly „významné“ fotografie. Libera tím předložil jasný komentář k tehdejší „válečné“ situaci – neboť válečný stav byl přece druhem války, kterou vláda vyhlásila společnosti. Zároveň je toto dílo komentářem k postoji některých umělců, kteří svou tvorbou, podle diktátu vládního aparátu a tím, že veřejně nepodpořili opozici, tuto vládu svým způsobem legitimizovali a stali se tak herci hrajícími její divadlo.



Pro umění (Dla sztuki, 1982)

Nejranější snímky pocházejí z období 1981–1982, což bylo období Liberovy svérázné umělecké iniciace a čas prvních manifestačních gest. Tehdy také vznikl „Pro umění“ autoportrét s oholenou hlavou. Toto dílo bylo publikováno

v sedmém čísle časopisu Tango, vydávaným skupinou Kultura Zrzuty. Dílo se skládá z fotografie zcela oholené Liberovy hlavy a origami z růžového pijáku, které spojuje dvě následující stránky. Snímek vznikl v roce 1982, týden před zatčením. V tehdejší době byl pohled na muže s oholenou hlavou jednoznačně spojován s vězením. Libera si však oholil hlavu z vlastní vůle – pro umění. Svým způsobem šlo o uměleckou demonstraci – poukázání na to, že život v Polsku za válečného stavu je v podstatě životem ve vězení. Člověk je vězněm, i když není zavřený v nápravném zařízení.

Tato provokace však měla i svůj anarchistický rozměr – akce tohoto typu, na vlastním těle, je zaprvé projevem vzpoury, zadruhé prozkoumáváním jedné z mála svobodných oblastí, na něž bylo možno v tehdejší době dosáhnout – svoboda práce s vlastním tělem.

Týden po vytvoření tohoto díla byl Libera zatčen za tisk a distribuci nelegálních letáků a uvězněn v cele spolu s jinými vězni.

Zatkli mě v srpnu roku 1982, po akci doprovázející stávkou lodžských řidičů tramvají. (...) Byl jsem postaven před vojenský soud pomořské oblasti v Bydgošci.

Proces trval jen 30 minut. (...) Dostal jsem 18 měsíců. Seděl jsem ve vyšetřovací vazbě se zločinci, neboť oficiálně žádní političtí vězni neexistovali, takže jsem byl také obyčejný zločinec.

Umístili mě do bloku, kde seděli nějací již odsouzení násilníci, nejnižší trest byl na 11 let. V cele pro pět osob nás bylo jedenáct. Postele měli ti s nejdelším trestem, ostatní spali na takzvané pláži čili na matracích, které po tom, co bylo dovoleno si lehnout, byly rozloženy na podlaze. To, že jsem byl politický vězeň, nebylo dobré. Situace v cele se stále zhoršovala. Jednoho dne někdo řekl, že opravdový muž nepije mléko, a já jsem vyprsknul smíchem. Dostal jsem za to pěstí a začalo být dusno. Naštěstí jsem byl za distribuci měsíčníku Osservatore Romano přestěhován na jiný blok.²⁴

Liberovi se toto období spojuje s absolutní ztrátou intimity, jakož i veškerých projevů nezávislosti. Aby to člověk vydržel, musel se této vězeňské komunitě absolutně podřídit. Na takovém místě se nezávislost musela nutně omezit pouze na sféru myšlení, ne konání.

Není žádným překvapením, že se po svém propuštění začíná ve své tvorbě koncentrovat na svérázné fotografické katalogizace a popis veškerých, a to i těch nejdrobnějších a kuriózních projevů svobody a útěku od reality, jaké člověk může vytvořit pro záchranu vlastní totožnosti a individuality.

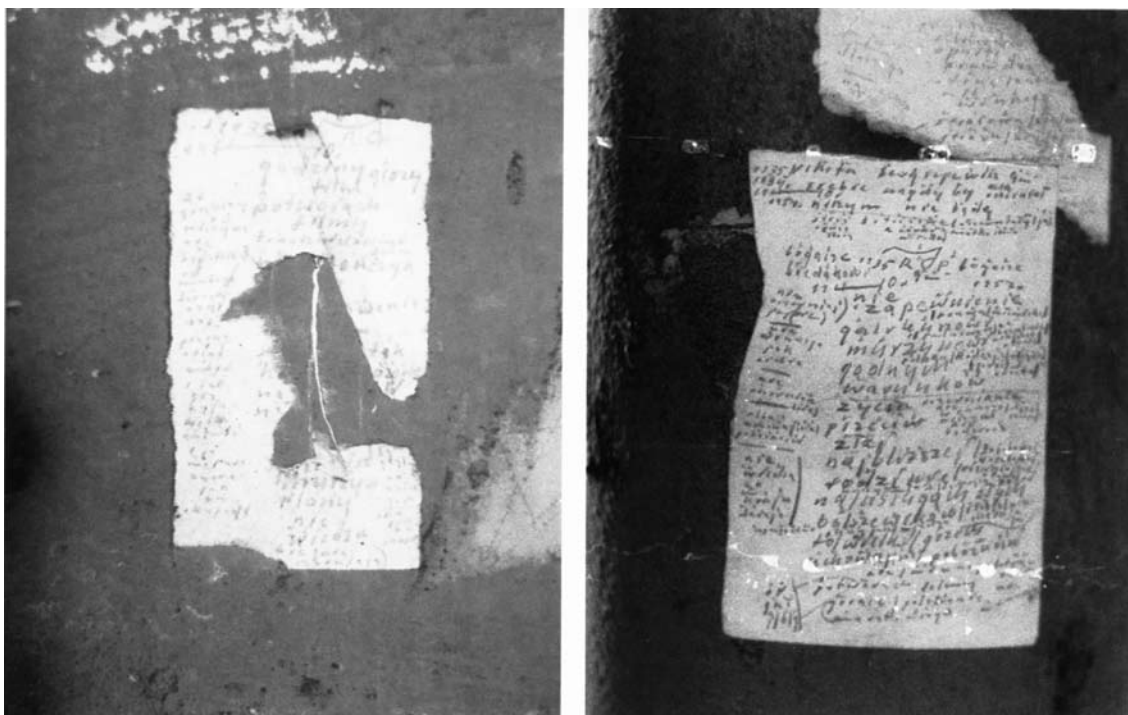
Po propuštění v roce 1983 vznikají další fotografická díla, ve kterých Libera – jako by reagoval na vnější, „objektivní“ vnímání vedení, kontroly a podřízení

²⁴ Cit. za: BIELAS, Katarzyna; JARECKA, Dorota. *Op. cit.*, s. 107–108.

se – prozkoumává „nejednoznačnost“ a anarchii lidského těla a psychiky. Hrdinové jeho fotografií jsou pacienti psychiatrické kliniky trpící na rozvinuté formy schizofrenie, blázen lepící po zdech poznámky vlastní choré mysli anebo Regina G. – umírající umělcova babička, ztrácející kontrolu nad vlastní duší i tělem.

Zvláštním „anarchistickým“ územím, které Libera prozkoumává, je fenomén transsexuality – umělec filmuje a fotografuje Hermafrodita (Hermafrodyta) a Krásného chlapce (Ładny chłopiec). Věnuje se také genderovým hrám s vlastním tělem, nazvaným Libera transvestitou (Libera transwestyta), připomínající klasické surrealistické experimenty (Claude Cahun) a zároveň předjímající kritické tělové umění 90. let minulého století.

Ve své celistvosti je sbírka fotografií 80. let výjimečným záznamem „neveřejného“ rozměru lidské existence, projevem determinujících, ale skrývaných strachů, obsesí, chorob a nakonec také samotné smrti. Jde současně také o dokumentace – šílených a autodestruktivních pokusů o osvobození se od racionality, od vnitřních i vnějších kontrolních mechanismů.²⁵

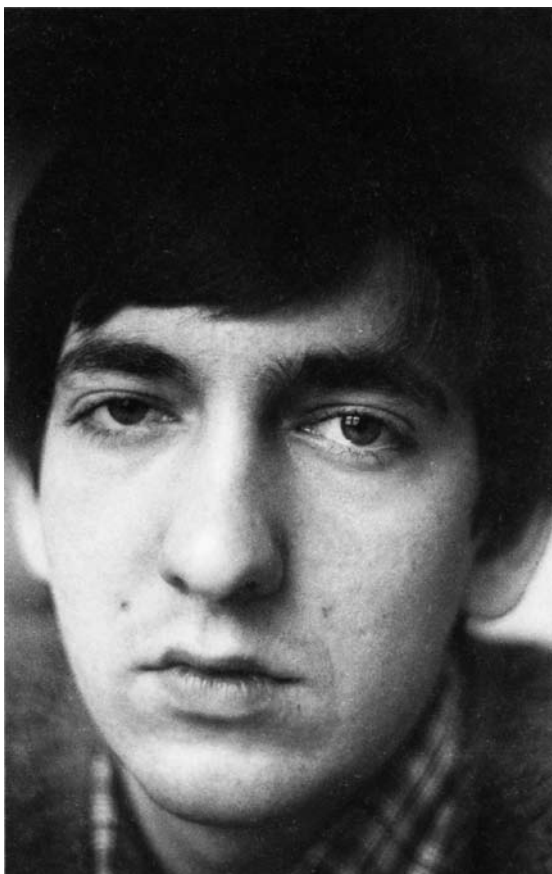


Blázen (Wariat, 1984)

²⁵ Doprovodný text k výstavě v galerii Raster. 7.10.–11.11.2006.

Cyklus *Blázen* (Wariat) představuje sérii fotografií vytvořených v 80. letech v Lodži (poprvé prezentovaných až v roce 2006 v rámci Liberovy souborné výstavy ve varšavské galerii Raster). *Městské služby a policie v období válečného stavu pravidelně čistily ulice města od veškerých nápisů a plakátů, zvláště těch distribuovaných podzemím. Všiml jsem si, že neporušené zůstávají charakteristické, nevelké, ručně psané lístky, nejčastěji vylepované na autobusových zastávkách, telefonních sloupech apod. Nevím, kdo byl jejich autorem, ale jistě šlo jen o jednoho člověka – „nějakého blázna“. Pro mě se staly zajímavé jako projev činnosti natolik marginální, že nezbuzovala žádný zájem vládních orgánů, dokonce ani úklidových služeb.*²⁶

Je zřejmé, že se tady Liberovy myšlenky koncentrují na různé pokusy o útěk před depresivní realitou a na ochranu nezávislosti myšlení a tvorby, a to i v případech „nejšílenějších“ a nejbanálnějších forem. Libera činnost *Blázna* vylepujícího tato poselství nijak neoceňuje, spíše poukazuje, že každá forma rozšíření osobního prostoru odolného vnější kontrole je cenná a hodná pozornosti.



Pacienti (Pacjenci, 1987)

²⁶ Ibidem.

Portréty schizofreniků (Pacienti [Pacjenci, 1987]), pacientů psychiatrické kliniky, ve které Libera pracoval jako terapeut, jsou dalším cyklem z období, ve kterém se autor pokouší prozkoumávat způsob, jakým jedinec zvládá depresivní realitu.

Schizofrenici ji zvládají prostřednictvím popírání a útěku, vytvořením si vlastního myšlenkového světa, který jim nahrazuje svět reálný. Zpravidla jsou v těchto svých světech významnými postavami, které ovlivňují realitu a zachraňují svět, anebo jej naopak odsuzují k záhubě. Získávají tím pocit nadřazené kontroly, který by byl v realitě ovládané „jinými“ nedosažitelný. Z Liberova pohledu tedy schizofrenie vypadá jako adekvátní způsob zvládnutí situace s nedostatkem kontroly a vlivu na svůj život a okolní realitu. Řešení adekvátní, a rozhodně i jedno z pravděpodobně možných.



Domáci performance (Performance domowy, okolo roku 1984)

Domáci performance (Performance domowy, okolo roku 1984) představuje šest černobílých fotografií dokumentujících performanci, kterou Libera uskutečnil ve svém bytě při simulaci sebevraždy. Jejich adresáty, účastníky a zároveň i jedinými diváky byly autorova matka a jeho nejlepší kamarád. Libera je poprosil o fotografické dokumentování této akce. Na jednu stranu jde opět o další umělcovu provokaci, na druhou stranu zase o zkoumání dalšího způsobu úniku z reality a života jako takového.

Ve stejné době, díky kameře, kterou Liberovi přivezl Włodzimierz Adamiak, vytváří umělec svoje první videosnímky, inspirované tvorbou Józefa Robakowského, Wojciecha Brzuzewského a dalších členů Ateliéru filmové tvorby.

Vznikají *Intimní rituály* (Obrzędy intymne) a *Mystická perseverace* (Persewera-cja mistyczna, 1984), představující záznam chování autorovy babičky Reginy, o kterou se v posledních letech jejího života Libera staral.



Intimní rituály (Obrzędy intymne, 1984), 12 min.

Dokumentární záznam pojednává o soukromých, neobvykle intimních opatrovnických činnostech při péči o starou umírající ženu, vykonávaných mladým mužem v období několika měsíců roku 1984. Film byl pomocí dvou domácích videopřehrávačů sestříhán do maximálně zhuštěné formy, kde surovost záběrů chvílemi přechází do grotesky a vyvolává tak v divákovi rozpačité pocity. Dotýká se silného společenského tabu.

Intimní rituály jsou jedním z prvních, jestli ne vůbec prvním filmem tzv. „tělesného umění“ nebo – užitím termínu Hala Fostera – abject artu. Jde o realizaci postulátu utváření „umění žínantnosti“ (sztuka żenująca) od Marka Janiaka ze skupiny Kultura Zrzuty.



Intimní rituály (Obrzędy intymne, 1984), 12 min.

Jak říká sám autor: *Sledování tohoto filmu tě uvádí do rozpaků, toto dílo vyvolává ostýchavost, zmatek, vyrušuje diváka z normálního toku myšlenek. (...) Připomínám, že dadaistické postuláty zněly podobně: „diváka rozhodit, překvapit, vytrhnout jej z normálního sebevědomí, uvést jej v údiv, pak se objeví okouzlení“.²⁷*

Film v divákovi vyvolává velmi silnou reakci, načež vyvstává otázka, zda má umělec právo takto bezostyšně vytahovat na světlo každodenní intimní součásti ze života osoby, která je na něj naprosto odkázána a která se před takovým projevem agrese nedokáže bránit.

Tento film však můžeme nahlížet i jiným způsobem. Řada kritiků jej interpretovala v metafyzických kategoriích jako exponování velmi individuálních zkušeností. Sám Libera se však těchto interpretací zříká a v rozhovoru s Boženou Czubakovou uvádí: *Podle mého názoru je připisování těmto filmům až takových intencí určitou nadinterpretací. Situace představená ve filmu Intimní rituály je jistě plná rozpaků, je nechutná, a s jistotou podléhá společenskému tabu. Popisuje dílo soukromého umění, a dokonce také představuje, podle mého názoru, skandální intimní vztah mladého muže a stařenky. Tento film není metaforou – je spíše holým existenciálním dokumentem.²⁸*

Je to z jedné strany šokující vize materializace člověka, způsobená postupnou stařeckou nemohoucností, kdy již člověk není schopen zvládat své nejnütnější potřeby a fyziologické funkce, není už schopen se o sebe postarat ani v nejzákladnějších a nejintimnějších ohledech. Na druhou stranu starostlivá a nezištná Liberova péče je jistým navrácením důstojnosti, vycházejícím z lásky.



Mystická perseverace (Perseweracja mistyczna, 1984)

²⁷ Cit. za: ŻMIJEWSKI, Artur. *Op. cit.*, 222 s.

²⁸ CZUBAK, Bożena. *Sztuka legalizowania buntu*, rozhovor se Zbigniewem Liberou [online]. *Magazyn Sztuki*, nr 15/1997 [cit. 2010-05-20]. Dostupný z WWW: <http://www.magazyn.c22.eu/archiwum/nr_15/libera/zbigniew%20libera_sztuka_legalizowania_buntu.htm>. ISSN 1231–6709.

Z rozhovoru Zbigniewa Libery s Boženou Czubak:

*Pokud jde o film *Mystická perseverace*, tak ten vznikl náhodně a zpočátku jsem ani neuvažoval o jeho prezentaci na veřejnosti. V době, kdy jsem se musel starat o svou babičku, jsem si najednou uvědomil, že z jejího pokoje vycházejí podivné zvuky. Zjistil jsem, že babička krouží nočníkem ve velkých kruzích a tuto činnost donekonečna opakuje. Nafilmoval jsem tuto činnost, byla totiž pro mě naprosto nepochopitelná, ale ve své podivnosti zvláště kouzelná. Avšak ještě dlouho potom se mnou cloumaly pochybnosti, které jsem se pokusil vyjádřit v textu doprovázejícím film a instalaci. Patří tato situace k mystice, na co může ukazovat příběh s růžencem, anebo je nutné jej spíše interpretovat v kategoriích psychických poruch pozdního věku? *Perseverace* je slovo nalezené v psychiatrickém slovníku, označuje dlouhodobé opakování stejného gesta.²⁹*

Regina G. dennodenně odříkávala růženec až do okamžiku, kdy se stala natolik nepohyblivou, že jí byl odebrán v obavě, aby se jím neudusila. Od té doby hledala ve svém okolí předmět, který by jí při modlení mohl růženec nahradit. Po určitém čase začala mechanicky pohybovat nočníkem, což Libera interpretoval jako mysticko-náboženskou činnost, kdy se tento prozaický předmět nějak stal „nosným médiem“ modlitby. Můžeme tuto práci interpretovat jako ilustraci triumfu duše nad omezením těla, jako vítězství nemohoucí ženy v boji o svou duchovní sféru.

Jedinou věcí, která svědčí o její individualitě, je vykonávání její „modlitby“.

Popisovaná práce je činností s mysticko-magickým charakterem nezávislým na jakékoli známé formě náboženství, magie nebo umění. Nevytváří ani nezkouší žádný systém. Vzniká dennodenně bez ohledu na aktuální úroveň politických, společenských, kulturních, finančních, oficiálních nebo neoficiálních vztahů. Děje se vždy na stejném místě, prováděna vždy jednou a toutéž osobou – Reginou G., slepou a nepohyblivou, připoutanou k posteli. Moje přítomnost během zachycování této činnosti byla náhodná, bez toho, aby si toho zaznamenávaná osoba povšimla. Popisovaná práce přirozeně souvisí s existencí Reginy G. Je totiž jedinou fyziologickou činností vykonávanou samostatně. Je jedinou formou kontaktu s vnější realitou.³⁰ Toto dílo pak může být interpretováno jako zvláštní ocenění útěku z vězení vlastního nemohoucího těla.

²⁹ Ibidem.

³⁰ LIBERA, Zbigniew. Doprovodný komentář k dílu.



Někdo jiný (Ktoś inny, 1986), 3 fotografie, silver gelatin print, 30×40 cm

Série autoportrétů ve stylu queer artu, tehdy ještě v Polsku neznámém. Fotografie navazují na díla světových klasiků, jako např. na fotografie francouzské surrealistky Claude Cahun. Libera v punčochách a nalíčený, jako by zkoušející ten svůj „jiný“ obraz v oku fotoaparátu, pokládá nejelementárnější otázky týkající se vlastní osoby a existence. Podobně jako v pozdějších dílech si klade otázku: Co by se stalo, kdyby všechno bylo jinak? Kdyby změnil pohlaví, sexuální orientaci, anebo kdyby pohlaví nebylo vůbec důležité. Byl by stejnou osobou? Nakolik ho pohlaví vystihuje a determinuje? Podobně jako v pozdějších dílech zpochybňuje každou „přirozenost“.

Překonání genderových hranic tady má také další rozměr – podobně jako v ostatních dílech z tohoto období – zpochybnění společensky nebo biologicky předurčených rolí, pokusy vymanit se z omezení, hledání volných útočišť, vybojování si nezávislého prostoru, to vše v realitě, která se skládá ze samých omezení.

Hra na dvojítoť nebo na neurčitost pohlaví osvobozovala z jakéhokoliv pozemského těla. A Libera toto období opravdu ukončuje jako gnostik a mystik, zahraibaný v textech otců víry, schizmatiků a neuznaných proroků.³¹

³¹ MONKIEWICZ, Dorota. *Ciáło i sztuka lat 80*. 23 s. In MONKIEWICZ, Dorota. *Op. cit.*

3.2. 1987–2008 kritický prvek

Na konci 80. let 20. století začala tvorba Zbigniewa Libery podléhat zvláštním proměnám, začaly se utvářet intelektuální základy nových děl. I když jsou díla ze začátku tohoto směru s fotografií velmi úzce svázána, nemají ještě čistě fotografický charakter, ale velmi rychle se k němu přibližují – hlavně k experimentální fotografii.

3.2.1. *Jak trénovat děvčátka* (Jak tresuje się dziewczynki, 1987)



Jak trénovat děvčátka (Jak tresuje się dziewczynki, 1987)

V Liberově tvorbě se kritický směr poprvé objevil ve filmu *Jak trénovat děvčátka* z roku 1987. Tento film vznikl z několika nahrávek pocházejících z rodinného archivu. Libera si při zpomaleném prohlížení fragmentu záznamu povšiml specifického druhu rituálu, kterému starší žena podrobuje 3,5-letou holčičku. Žena jí podává rtěnku, přívěsek, pilníček na nehty, náušnice – tedy předměty, se kterými si spojujeme dospělé ženy – a povzbuzuje ji, aby tyto věci použila. Holčička je naprosto zmatená a vystrašená, protože jde o pro ni naprosto neznámé věci. Tato scéna Liberovi přibližuje nátlak a výcvik, jakému jsou podrobovány ještě malé děti, aby byly přinuceny převzít určité společenské role a aby bylo přizpůsobeno jejich chování a osobnost.

Tento film otevřel novou kapitolu Liberovy tvorby – kapitolu, ve které odkrývá mechanismy vládnutí jako systému reprezentovaného rodiči, médii, společenskými, kulturními a náboženskými institucemi nebo průmyslovými koncerny, kteří se dopouštějí na jedinci specifického znásilnění, nutí jej přijmout zásady a hodnoty, které z něj vytvoří bezpečný prvek systému a nekritického konzumenta ideálů nabízených systémem a tím vybudováním závislosti na nabízených produktech nebo požitcích. Vytvářejí tímto model života založený na neustálé potřebě svého zboží.

Libera – zřetelně tady navazující na názory Michela Foucaulta³² – se ujímá role svérázného shazovače masek systému, tedy mechanismů, které systém používá, aby nám uzmul naši svobodu.

³² FOUCAULT, Michel. *Nadzorować i karać – narodziny więzienia*. Warszawa: Wydawnictwo Fundacji Aletheia, 1993. ISBN 83-85 277-24-2.

3.2.2. Opravná schémata (Urządzenia korekcyjne, 1996)



Kenova teta (Ciotka Kena, 1994)

V roce 1996 vytvořil Libera cyklus děl *Opravná schémata*, který do značné míry navazuje na myšlenky *ready made*s Marcela Duchampa. Tady se však nejedná pouze o jednoduché umístění předmětu denní potřeby do prostoru galerie, kde až kontext vytváří umělecké dílo, ale o vytvoření předmětů, které jsou jen zdánlivě tím, čím se zdají být.

Zajímá mě se o vliv, jaký na nás mají předměty, jak nás přetvářejí. Jaký mají na děti vliv hračky? Co bych mohl jako umělec udělat, abych tento vliv objasnil? Jak představit skutečnou funkci předmětů, které známe z našeho každodenního života? Uvědomil jsem si, že je to proveditelné pouze pomocí jistého rušícího prvku. Mohu vytvořit téměř identický předmět, vyrobený stejnou technologií, podobně fungující, ale přece jen vybavený určitými odlišnostmi. Bude v něm pracovat jistý „virus“, který způsobí, že skutečné mechanismy fungování tohoto předmětu a jeho socializující funkce budou zprůhledněny, prozrazeny. Celá moje činnost trochu připomíná genetické inženýrství. Kdybychom vzali malou mušku a odebrali jí nějaký gen, který bychom vložili do myši, což se již milionkrát stalo v genetických laboratořích, pak by vznikl zvířecí hybrid. A já dělám přesně to samé s informacemi. Vezmu si nějaký předmět, např. hračku, která má svoje pozadí, kontext, svoji sémantiku – pak zdůrazním její zvláštní vlastnosti a slepím ji s jiným předmětem, zvětším nebo umístím do jiného

kontextu. To jsou originální operace na věcech/informacích. Konfrontují se z pohledu existující morálnosti. Jak říkali surrealisté: kouzlo se mělo odehrávat v morální rovině, kterou toto kouzlo popírá. A to se mělo zavádět do obyčejného, normálního života, protože se tady najednou stalo něco, k čemu nemělo dojít, něco paradoxního.³³

³³ ŽMIJEWSKI, Artur. *Op. cit.*, 225 s.

3.2.3. Body master (1994, 1998 (II))



Body master – posilovací zařízení pro děti od devíti let (Body Master – urządzenie do ćwiczenia mięśni dla dzieci do lat dziewięciu, 1994, 1998 (II))

Body master – posilovací zařízení pro děti od devíti let (Body Master – urządzenie do ćwiczenia mięśni dla dzieci do lat dziewięciu, 1994, 1998 [II]) je zmenšeninou přístroje známého z každé posilovny. Je jedním z prvních *Opravných schémat*. Je plně funkční, vytvořený podle vzoru autentických zařízení, od kterých se liší jedině velmi lehkým závažím, vytvořeným z papíru, a rozměry přizpůsobenými proporcím sedmi- až devítiletého chlapce. Forma hračky způsobuje, že se nehodí pro standardní použití, může však cvičit dětskou mysl, stejně jako ji cvičí nejrůznější vzory masové kultury, jako např. superman nebo v případě dívek panenka Barbie. Toto zařízení je pak ironickým komentářem výchovy, odehrávající se na chlapcích od nejmladších let jejich života.

3.2.4. *Můžeš oholit své děťátko* (You Can Shave the Baby, 1995)



Můžeš oholit své děťátko (You Can Shave the Baby, 1995)

Tato výchova se týká dětí obou pohlaví. Dílo *Můžeš oholit své děťátko* (You Can Shave the Baby, 1995) je hračkou pro holčičky – zdánlivě typická panenka zabalená do krabice, jen s tím rozdílem, že je nadmíru zarostlá na místech, na kterých jsou dospělé ženy v naší kultuře zvyklé si svoje tělo holit. Nevinná hračka tímto formuje v malé holčičce soubor chování, které se budou týkat jejího vlastního těla – máme zde tedy opět jistý druh modelování postojů a schémat chování propašovaný prostřednictvím hraček do života dětí. Není náhodou, že Libera soustřeďuje svou pozornost na hračky – jsou zdánlivě nevinné, sdělují nám však znalosti o světě a stávají se tak podstatným prvkem socializace.

Americký kritik a kurátor Nigel Warwick v článku pro magazín Flash Art (10/1996), věnovaném polskému umění, napsal, že kurióznost „děťátek“ spočívá v tom, že mají ochlupení v podpaží, v okolí genitálií a na lýtkách. Setkání nemluvněcího vzhledu panenek s ochlupením charakteristickým pro pohlavně dospělé osoby vyvolává pocit nevkusu a nesmyslnosti. Podobně jako v případě dřívější *Kenovy tety* se tato práce odvolává na kulturní komplex ochlupeného ženského těla, ale především přivádí diváka do *světa příkazů a zákazů formulovaných dospělými a respektovaných dalšími generacemi, který ukazuje na konformismus a pokrytectví buržoazního životního standardu současných konzumních společností*. Americký kritik interpretuje Liberova díla ve dvou rovinách: jako druh symbolického přibližování dítěti dospělost, anebo jako *uskutečněný pedofilův sen – dospělý jako poslušné dítě*.³⁴

Rovněž Izabela Kowalczyková ve své knize *Tělo a vláda. Polské kritické umění 90. let* (Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.) upozorňuje na tento přesah autorova díla, tedy na problém sexuálního zneužívání dětí v současných společnostech, že přiřazením panenkám vlastností masově vyráběných věcí určených k prodeji autor poukazuje na existenci závažného problému, který se zdá být akceptován prostřednictvím obecně ustálených estetických norem pro reklamu konzumního zboží.³⁵

³⁴ Cit. za: JEDLIŇSKA, Eleonora. *Op. cit.*, 466 s.

³⁵ *Ibidem*, s. 466–467.

3.2.5. Porodni łożka pro holčičky (łożeczka porodowe dla dziewczynek, 1996)



Delivery bed 
play kit for girls

- chassis frame supplied with reversible wheels and individual brakes
- suspension frame capable of oblique settings at various angles
- shank frame capable of independent deflection by means of crank mechanism
- sanitary tray
- hand grips
- foot-plates

Łóżeczko porodowe 

zestaw do zabawy dla dziewczynek

- rama podwozia zaopatrzona w zwrotne kółka i indywidualne hamulce
- rama zawieszona z możliwością skośnego ustawienia pod różnymi kątami
- rama podnóża z możliwością niezależnego odchylenia za pomocą mechanizmu korbowego
- wazienka sanitarna
- uchwyty dla rąk
- podstawki pod stopy

Geburstbett 

Spielsatz für Mädchen

- Fahrgestellrahmen versehen mit Rollen und individuellen Bremsen
- Aufhängung mit der Möglichkeit der schrägen Aufstellung im verschiedenen Winkel
- Unterschenkelrahmen mit gewendeter Verstellmöglichkeit per Korbmechanismus
- Sanitärwanne
- Handgriffe

Porodni łożka pro holčičky (łożeczka porodowe dla dziewczynek, 1996)

Dalším dílem z tohoto cyklu jsou *Porodní lůžka pro holčičky* (Łóżeczka porodowe dla dziewczynek, 1996) – jde o tři porodní lůžka proporcčně připravená pro holčičky ve věku 7–9 let. Libera nám dává zdánlivě známé a „bezpečné“ předměty, které se teprve za okamžik projeví jako něco naprosto odlišného, vzbuzujícího v příjemci zmatek a nesouhlas, čímž jej nutí k reflexi. Aby mohly předměty plnit tuto úlohu, musí splňovat dvě podmínky: musí být fyzicky vyrobené a plně funkční. Velmi důležitá je kvalita, komerční vzhled. Na první pohled musí vzbuzovat dojem tržního zboží. Proto si autor vybírá za vzor produkty, které vzbuzují u spotřebitele důvěru, jsou totiž spojovány s dobře známou, solidní značkou.³⁶ Libera o nich říká: *Všiml jsem si, že když se poprvé setkáváme s nějakým neznámým objektem, nejsme vůči němu aktivní, protože jsme to nebyli my, kdo vymýšlel jeho použití, je to ten předmět, který nás zkouší. On nám diktuje, jak s ním máme zacházet, a to tak, jak byl naprogramován. (...) Pokud si uvědomíme to, co nás formovalo, pak si nemůžeme být dále jisti tím, že naše já je stále námi vzdělané já.*³⁷

³⁶ CZUBAK, Božena. *Op. cit.*

³⁷ STOPIŃSKI, Wojciech. *Libera – bullet In the head*, rozhovor se Zbigniewem Liberou. *Fotografia*, 15/2004, 96 s. Września: Wydawnictwo KROPKA. ISSN 1509–9628.

3.2.6. Lego. Koncentrační tábor (Lego. Obóz Koncentracyjny, 1996)



Lego. Koncentrační tábor (Lego. Obóz Koncentracyjny, 1996)

Dílem, které představuje neobvykle převratný komentář k současné masové kultuře, vzorcům chování a jejich souvislostem, kde Libera opět využívá zdánlivě známé předměty, které za okamžik odkrývají svoji pravou tvář, je projekt *Lego* z roku 1996. Námět této práce můžeme najít v dílech Marcela Duchampa, jehož objekty se nevztahovaly k umění, ale k antitezím – antiumění. Jestli se Duchamp při vytváření svých klasických antiuměleckých objektů odvolával na umělecké problémy a vyvolával otázky o smyslu tvorby a samotné podstaty uměleckého díla – pak Libera využívá jeho koncepci nebo taky strategii jako hlásnou troubu kritiky současné doby.³⁸ Ve filozofické rovině se tato práce odvolává na myšlenky Michela Foucaulta, který ve své knize *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení* popisoval, jak velký význam má pro funkci státu kontrola kultury a výchovy.

³⁸ JEDLIŇSKA, Eleonora. *Op. cit.*, 483 s.



Lego. Koncentrační tábor (Lego. Obóz Koncentracyjny, 1996)

Jde o soubor sedmi krabic kostek Lego, které tvoří koncentrační tábor, celek obsahuje vše: vězně, strážce, krematoria, lékařské experimenty, hromady mrtvých těl. V levém horním rohu každé krabice je umístěn nápis „This work of Zbigniew Libera has been sponsored by Lego” – projekt mohl být realizován díky kostičkám věnovaným polskou divizí známé dánské firmy.

Po prezentaci této práce v Dánsku se centrála firmy Lego rozhodla Liberu žalovat, ale díky bouřlivé tiskové kampani nakonec od procesu ustoupila. Kontroverzní situace okolo Liberova *Lega*, i když trochu jiné povahy, se odehrály také v Polsku – kurátor Jan S. Wojciechowski vyškrtнул Liberovo dílo z výstavy polského pavilonu na bienále v Benátkách v roce 1997, neboť se obával, že vyvolá antisemitské námitky.

Toto dílo se však velmi brzy stalo svéráznou ikonou a – v různých verzích – je neustále prezentováno na výstavách a v muzejních sbírkách po celém světě. Jeden ze souborů je také v Židovském muzeu v New Yorku jako velmi diskutovaná součást výstavy *Mirroring Evil*, zorganizované tímto muzeem v roce 2002.

Sám autor o svém projektu říká: *Na kostičkách Lego bylo nejdůležitější vybudovat ikonografii. Koncentrační tábor je v podstatě fotografická práce. Ilustrace na obalech je návodem k použití a konkrétním sdělením, na které chci diváka upozornit. Nejprve jsem zhlédl tisíce fotografií, obrazů, skic, filmů, a to nejen o holokaustu, ale i obecně jen navazujících na téma koncentračních táborů. V projektu Lego je umístění figurek, celé aranžmá a kompozice fotografie přejatá přímo z těchto materiálů. Dílo se skládá ze sedmi krabic různé velikosti – na větší je 10–11 snímků, na menších okolo 5–6, což dohromady představuje výběr okolo 70 z 300 hotových záběrů.*³⁹

Konzument tady opět získává zdánlivě známý, bezpečný a nevinný produkt, obal kostek Lego, které se těší pověsti jedné z nejlepších a nejbezpečnějších hraček podporujících rozvoj dětského myšlení. Teprve po chvíli si divák uvědomí, co před sebou má – hru na koncentrační tábor. Zvláště převratné na tomto projektu je, že vychází z použití částí různých, běžně prodávaných skutečných souprav Lego – vězni pocházejí ze soupravy nemocnice, strážce v černých uniformách z policejního oddílu atd. Autor provedl pouze drobné modifikace na několika málo figurkách.

Toto dílo je neobyčejně cenným komentářem k naší kulturní situaci. Naše děti si přece od nepaměti hrají na vojáky, samopal je často nejoblíbenější hračkou malých chlapců, a navíc dnes, v době počítačových her, spočívá dětská hra v zabíjení nekonečného počtu nepřátel. Zjistilo se totiž, že hry se vzdělávacím charakterem, nebo jinak řečeno „mírovým“ námětem, se těší daleko menší oblibě než ty spočívající v zabíjení. Současně se na nás z televizních obrazovek, promítacích pláten a stránek novin neustále valí obrazy smrti. Jejich zvláštním způsobem zevšednělou formu představuje soutěž World Press Photo, těšící se mezi širokou veřejností nelslábnoú popularity. Tato soutěž je ve své nezákladnější kategorii svým obsahem zábavy analogická se sledováním středověkých veřejných exekucí. Nejde tady o to, jestli tam můžeme najít hodnotné snímky, jejichž tématem je válka nebo obecně chápané násilí. Nejde tady o umělecké hodnoty, které by nejvíce lákaly širokou veřejnost – davy lidí přicházejí za pohledem na mrtvá těla. Čím brutálnější, přesvědčivější znázornění smrti, tím větší zástupy se před obrazem hromadí a tím větší společenský ohlas vyvolává. Velmi často se objevuje pochybnost, jestli v těchto dokumentech jde opravdu o potírání zla, nebo jen o jeho popis, anebo máme spíše co do činění s jeho šířením, což způsobuje jeho trivializaci a divákovo přivyknutí na něj. Smrt je

³⁹ STOPIŃSKI, Wojciech. *Op. cit.*, 97 s.

převedena do role představení, je vystavena na prodej. Podobná situace se objevuje i v jiných formách zábavy – čím brutálnější film, čím je v něm více zabíjení, tím plnější jsou kinosály. Reflexe a zamyšlení se prodávají značně hůře.

Zabíjení je tedy zábavou pro dospělé i děti a smrt je produktem, který je tře-



Lego. Koncentrační tábor (Lego. Obóz Koncentracynjny, 1996)

ba výhodně zpeněžit. Libera se snaží říct, že stavba koncentračního tábora z kostek Lego by mohla být přirozeným důsledkem tohoto procesu. Navíc, mohlo by se dokonce stát, že se nakonec stane ziskovým zbožím.

Již dříve citovaný Nigel Warwick objevil v Liberově díle problém hroznivé dvoj-
smyslnosti, která začala dominovat v masové kultuře konzumních společností. Ame-
rický kritik se ptá: *Kolik času potřebuje naše kultura na to, aby dospěla k dětskému
přání vlastnit plastikovou miniaturu koncentračního tábora? Kdy se historicky vý-
znamné události, jako byl holokaust, stanou bližší idejím dětských hraček než pravdě,
kterou si pamatujeme? Warwick také tvrdí, že autor zde drastickým způsobem doka-
zuje, že masová kultura manipuluje zločinem, neboť jej zaměňuje za produkt.*⁴⁰

Toto dílo se pak vlastně ani nevztahuje k holokaustu, i když je s ním bez-
prostředně spojováno. Námitky některých amerických kritiků (např. Michaela

⁴⁰ JEDLIŇSKA, Eleonora. *Op. cit.*, s. 467–468.

Kimmelmana nebo Catherine Fox)⁴¹, že si práce nechutně utahuje z vyhlazování, že představuje antisemitský postoj nebo také že propaguje násilí a zneužívá oběti nacistického teroru, jsou absolutně chybné a svědčí o naprostém nepochopení díla. Toto dílo je spíše pátráním v našem okolí po pramenech holokaustu, příčinách, které vedly k tak strašlivé zřůdnosti. A navíc – dochází k němu každý den znova a znova – koncentrační tábor totiž nesouvisí výlučně s holokaustem a s temnými stránkami dějin, ale je něčím, co se živě odehrává na mnoha místech světa, ať už v Africe, Jižní Americe, Asii nebo na Balkáně.

Lego vyvolává řadu otázek o důsledcích bezmyšlenkovité banalizace zla, o schopnosti kultury jej banalizovat, o připravenosti trhu vytvořit z něj produkt.

Stejně tak toto dílo naráží na naše „dobré sebevědomí“. Žijeme totiž v bezpečném přesvědčení, že ve světě rozděleném na dobré a zlé stojíme na straně dobra a že vytvoření koncentračního tábora je doménou zla, které zatracujeme a kterého se zříkáme. *Libera* nám však ukazuje, že jsme součástí systému, v němž se budování tábora stálo možné, a co více, že se děje na úkor našich každodenních rozhodnutí, ať už jde o výběr hračky pro dítě nebo programu v televizi. Tedy rozhodnutí, které identifikujeme jako bezpečné a v žádném případě nijak eticky poznamenané. Ona jsou však projevem našeho mlčenlivého souhlasu s banalizací smrti, s vytvořením z ní zboží určeného k prodeji.

Vytvoření koncentračního tábora z kostek *Legy* se dotýká ještě jednoho zásadního aspektu. Racionalita – která je základním prvkem tohoto typu stavebnic – v této práci vede ke stavbě tábora smrti. Podsouvá se nám zřetelné spojení s fašismem, jehož základy vycházely také z racionality a logiky, přičemž právě ony paradoxně vedly ke stavbám táborů. Je překvapivé, že *Libera*, který je spojován s překračováním veškerých hranic, se nám tímto dílem snaží sdělit, že sám rozum nás před zvěrstvy neuchrání, že svět potřebuje jistá tabu, jisté hranice, které musí zůstat neporušené, protože mimo ně nás vede rozum ke zločinu. Neexistuje totiž žádný racionální argument hovořící pro to, že není dovoleno zabít člověka nebo vyvraždit národ anebo převést lidská těla do role polotovaru, ze kterého se vyrábí mýdlo. Osvícená a racionální společnost se takto může stát společností zřůd.

Libera to komentuje slovy: *Nejprve jsem uvažoval o vytvoření sovětského gulagu – Lego Gulag, ale to nefungovalo – neodvolávalo se to k obrazům, které máme v hlavě a nesdělovalo to, co jsem chtěl tímto dílem říci. Německý teror byl zorganizovaný, racionální, zatímco sovětský – absolutně chaotický. Mojí intencí byla reflexe nad racionalismem a edukací.*⁴²

⁴¹ Ibidem, 485, 486, 498 s.

⁴² Galeria Raster. Doprovodný text k dílu.



Lego. Koncentrační tábor (Lego. Obóz Koncentracyjny, 1996)

Zároveň idea korporace – jakou představuje firma Lego – stavějící koncentrační tábor je také zjevnou aluzí na jistou amorálnost průmyslových koncernů, které z něj v době holokaustu profitovaly využitím otročké práce židů (jako např. Krupp, Siemens, Bayer AG, BMW nebo Volkswagen) a které i v dnešní době v mnoha částech světa zaměstnávají tzv. levnou pracovní sílu, pracující více než deset hodin denně za ubohý plat a v podmínkách vysmívajících se základním lidským právům. Toto dílo je neobyčejně mnohvrstevnaté, staví před diváka řadu otázek, bere mu klid a „dobré sebevědomí“. V jistém smyslu jsme totiž všichni součástí systému, jehož prolhanost, nátlak a přijaté vzorce chování, pokud budou nekritickým způsobem akceptovány, mohou vést ke zločinu.

Formální vrstva tohoto díla – volba formy stavebnice – je zároveň zřeknutím se ideje mrtvého uměleckého díla, existujícího výlučně v muzeálním prostředí, na úkor díla živého, které s námi celý čas hraje hru na objevování a skrývání svých významů. Autor, pokud chce narušit divákovy myšlenky a přinutit jej k formulaci otázek, musí používat aktuální a pro všechny jasně zřetelné kódy masové kultury.

Velmi přesnou interpretaci Liberova díla (kterou sám Libera velmi živě přijal) navrhl Piotr Rypson. Přirovnal jej k počítačovému viru napadajícímu systém. Virus může proniknout do systému, kde díky svému maskování není rozpoznán, po svém

průniku však způsobuje projevení se jistých vlastností nakaženého systému a poruchy jeho fungování.⁴³

Libera však neměl za cíl zničení nebo rozbití systému, jde mu spíše o to, aby působením zevnitř vyvolal jeho změnu, narušil jeho pevnou strukturu a učinil jej pružnějším. Libera si uvědomuje, že činnost tohoto druhu rovněž představuje součást systému, stejně jako je jeho součástí její autor. Uvědomuje si nemožnost opuštění systému, jehož je přece sám produktem. Nakonec jej ani nechce opustit, bylo by to totiž stejné jako výstup do vzduchoprázdna. Umělcovou rolí je spíše kladení otázek, poukazování na určité problémy a tím snaha o povolení korzetu, kterým nás systém svazuje.

Při rekapitulaci můžeme ještě jednou citovat prof. Piotra Piotrowského, který v rozhovoru s Maciejem Mazurkem odpovídá na otázku týkající se hodnoty intelektuálního přínosu tohoto díla: *O žádném lepším nevím. Neznám, přinejmenším co se týče polského umění, stejně radikální kritiku hrůzy masové kultury. Umělecká kritika Liberu často ignoruje. Možná se za tím schovává strach před objevením zarážejícího obrazu, který autor naznačuje. Libera vybízí k položení si otázky: jak se smrt, hrůza stávají nástrojem rozvíjejícím naši představivost? Masová kultura je jedním z neefektivnějších způsobů jejího budování. Podle mého přesvědčení jde o geniální práci, protože bezchybně definuje, a možná ještě lépe – diagnostikuje drastičnost této kultury. Libera je nepochybně jedním z těch umělců, kteří pochopili, jak se v 90. letech náš svět změnil.*⁴⁴

⁴³ RYPSOŃ, Piotr. *Urządzenia korekcyjne*. Katalog k výstavě. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, czerwiec 1996. Cit. za: CZUBAK, Bożena. *Op. cit.*

⁴⁴ MAZUREK, Maciej. *Wytrącić z automatyzmu myślenia*, rozhovor s prof. Piotrem Piotrowským. *Znak*, zvláštní číslo *Sztuka polska lat 90*, Kraków: Znak, grudzień 1998, 64 s. ISSN 0044-488X.

3.2.7. Pozitivy (Pozytywy, 2002–2004)



Obyvatelé (Mieszkańcy, 2002)

Dalším dílem Zbigniewa Libery, založeném na podobném principu, je soubor *Pozitivy*. Jde o dílo fotografické, a to zároveň ve formální rovině – skládá se totiž ze souboru velkoformátových fotografií – jakož i v rovině obsahové a symbolické. Libera v této práci opět navazuje na ikonografii zakódovanou ve vědomí širokých mas. Vybral známé a do kolektivní paměti zakódované reportážní a historické fotografie, jejichž vnímání je negativní, až drastické. Pro každý z těchto snímků vytvořil příslušný „Pozitiv“ – snímek, na kterém je zachycena scéna na první pohled totožná, ale při podrobnějším zkoumání se začne projevovat její pozitivní vyznění.

Cyklus Pozitivů je dalším pokusem o hru s traumatem – komentuje Libera – pokaždé máme co do činění se zapamatovanými pohledy na věci, ne s věcmi jako takovými. Chtěl jsem použít tento mechanismus vidění a pamatování, dotknout se fenoménu útržků paměti. Pozitivy v podstatě vnímáme takto – prostřednictvím nevinné scény prosvěcují flashbacky těch originálních, surových snímků. Tyto „negativy“ jsem vybral z vlastní paměti, ze záběrů zapamatovaných z dětství.⁴⁵

⁴⁵ Zdroj: materiály galerie Raster.



Nepal (2003)



Che. Další záběr (Che. Następný kadr, 2003)



Dělníci (Robotnicy, 2002)



Cyklisti (II) (Kolarze (II), 2003)

Jde – podobně jako v případě *Lega* – o práci neobvykle mnohvrstevnatou. Z jedné strany jako by autor říkal – v návaznosti na jazyk fotografie a s využitím dvojsmyslnosti jejích dvou základních existujících pojmů – že každá negativní událost musí mít svou pozitivní verzi, že pokud existuje „negativ“, pak musí někde existovat jeho „pozitiv“.

Z druhé strany se tento pozitiv zdá být ironickou odpovědí na určitá očekávání ladnosti a vytouženého štěstí. Jako by autor říkal – nechcete pravdu, pouze barevné obrázky, tak vám dávám to, po čem toužíte.

Není to však tak jednoduché. I v těchto „ideálních“ obrazech vězí určitá disonance a další, hlubší význam. Postavy – zdánlivě šťastné a veselé – nám však přeci jen připadají jako statisté, kteří dobře hrají přidělené role, uzavření v jistém schématu – tak jako na snímku *Obyvatelé* (Mieszkańcy) – antiteze vězňů v Auschwitzu – kde je od světa odděluje prádelní šňůra.

*Možná to není tak, že jsou Obyvatelé šťastni, ale protože tak mají vypadat na fotografii,*⁴⁶ a tím vytvářet určitou propagandistickou vizi a představovat vyžádaný obraz skutečnosti.

Jejich použitím transformuje propaganda realitu na soubor optimistických hesel. Jedna mytologie – negativní – je nahrazena druhou – pozitivní. Nemáme tedy co do činění s pravdou, ale buďto s ideologií martyrologické paměti, anebo s ideologií paměti komercializované, každopádně není úniku před ideologií jako takovou – je totiž součástí společenského systému.⁴⁷

Další věcí, kterou se nám snaží Libera sdělit, je skutečnost, že svým zahleděním se do televize natolik pohlcujeme obrazy smrti a násilí, až jsme si je natolik osvojili, že už na nás nedělají žádný dojem. Tyto z kolektivní paměti známé fotografie byly našim mozkiem natolik „osvojeny“, že se již staly jakoby prázdnou formou, přes kterou již naše mysl nevnímá její drastický, negativní obsah. Paradoxně teprve představení „antiteze“ takového obrazu uvolňuje v mozku prvotní obraz, vyjevující celou jeho hrůzu. Libera vylovil z moře fotografických dokumentů nejcharakterističtější ikony moderních dějin, které v naší paměti mají své místo, ale přece jen se staly – díky své „okoukanosti“ – nečitelné.

Jak velmi přesně usuzuje Jerzy Jarniewicz: *Jsou to fotografické záznamy čili negativy, které se objevují na snímcích – čili na výsledných pozitivních obrazech ex-*

⁴⁶ DOMAŃSKA, Ewa. Authors rights. *Czy Libera mógłby nas jeszcze uratować* [online]. *Obieg*, 2006-12-23, last revision 2009-07-26 [cit. 2011-04-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.obieg.pl/artmix/4159>>. ISSN 1732-9795.

⁴⁷ Ibidem.

ponované reality.⁴⁸ To je důvodem, proč se na *Pozitivy* nemůžeme dívat v klidu – ony totiž ve skutečnosti „vyvolávají“ v našem vědomí původní „negativ“. Jde také o v jistém smyslu ilustraci síly negativních obrazů ukrytých v naší mysli, které představují druh „fotografických negativů“ nebo „matric“, prostřednictvím kterých vnímáme svět a „pamatujeme si“ události z minulosti.

Pozitivy jsou rovněž dílem o zneužívání a manipulaci. Tak jak je kvůli každodenní podívané v televizi a tisku využívána smrt a napětí k vytvoření obrazu, který má diváky neustále vzrušovat, tak i tento obraz může být zmanipulovaný, aby mohl představovat obraz shodný s očekáváním propagandy. Máme dojem, že se nám autor snaží sdělit, že v dnešní době nemůžeme dokumentární fotografii věřit, že je totiž oborem využívajícím stejnou manipulaci jako reklama. Je nástrojem vytváření reality, a nikoli jejího obrazu. Že můžeme do společného povědomí naroubovat jakoukoli vizi světa a tím změnit smysl události. Manipulovat fotografií totiž v dnešní době znamená manipulovat paměť.

O formě svých děl Libera říká: *Dnešek nestojí na nějakém osvícení nebo náhlých impulsech. Hlavní úsilí by mělo být směřováno k vytvoření dostatečně obsáhlé metody, umožňující sledování nejrůznějších problémů z různých úhlů pohledu, a současně vhodné k další modifikaci*.⁴⁹

Použitím principu inscenovaných fotografií si autor zahrává s téměř propagandistickými metodami používanými v médiích pro zprostředkovávání smrti, rozpaků nebo dramát politických převratů. Například americká intervence v Iráku získala svůj „pozitivní“ protějšek v Liberově díle *Bushův sen* (Sen Busha). V nejhorším období války (13.04.2003) se na obálce týdeníku *Przekrój* objevil inscenovaný snímek: irácká žena plná emocí a vzrušení objímá amerického vojáka. Dílo mělo cynický název: *Bushův sen*. Jde o jasně patrnou narážku na manipulaci s představivostí veřejnosti, ke které dnes a denně dochází na stránkách novin. Je také jasným upozorněním na nebezpečí – opět tady máme propagandu – tentokrát máme na mysli propagandu americkou – která by díky takovému snímku mohla ovládnout mínění Američanů a přesvědčit je o potřebnosti války.

Tato práce upozorňuje také na sílu fotografie, která přes veškeré důkazy o nedostatku věrohodnosti je stále – ve společenském vnímání – nejdůležitějším a nejdůvěryhodnějším svědkem události.

⁴⁸ JARNIEWICZ, Jerzy. *Łączniczka w konspiracji, o książce „Co robi łączniczka Darka Foksa i Zbigniewa Libery. Twórczość*, marzec 2006, Warszawa: Biblioteka Narodowa, 105 s. ISSN 0041-4727.

⁴⁹ CZUBAK, Bożena. *Op. cit.*

• Zaraza z Hongkongu coraz bliżej • Blue Café - pogromcy Ich Troj

**PRZE
KRÓJ**

Nr 15 / 3016 • 13 kwietnia 2003 • cena 3,70 zł

zaw. 7% VAT

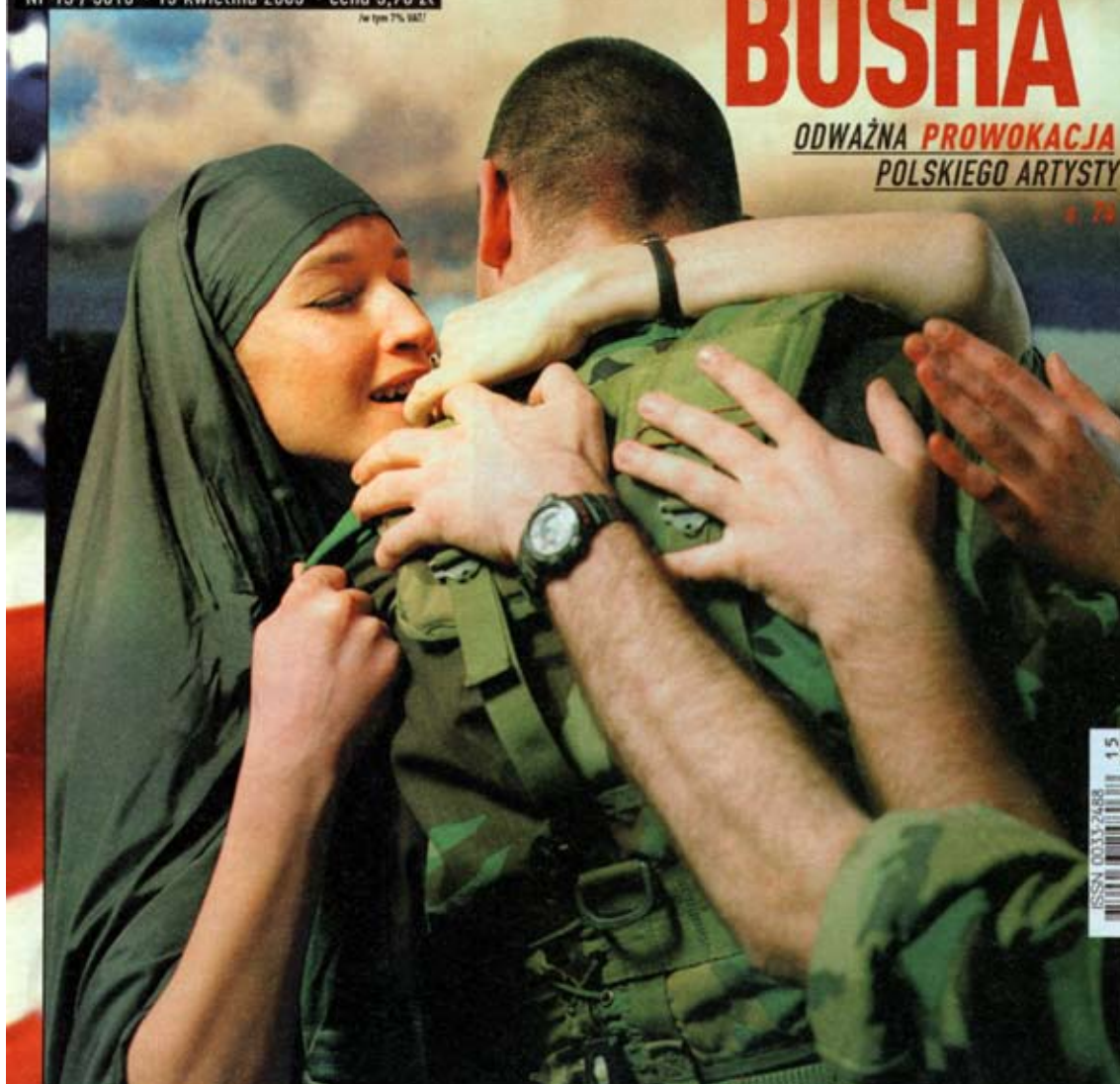
*TO NIE ZDARZYŁO SIĘ
NAPRAWDĘ!*

To tylko

SEN BUSHA

**ODWAŻNA PROWOKACJA
POLSKIEGO ARTYSTY**

15



Bushiv sen (Sen Busha, 2003)

3.2.8. *Miŝtři* (Mistrzowie, 2003)



Świdziński (2003)

Miŝtři je cyklus fiktivních novinových článků – nikdy nezaznamenaných a nepublikovaných rozhovorů se Zofií Kulik, Janem Świdzińským, Andrzejem Partumem, Atanazym Wiśniewským a Leszkiem Piotrowským, které Libera sám napsal a vytvořil. Použil při tom typografii nejpopulárnějších polských magazínů. Vyprodukoval falešné exempláře deníků, obsahujících články, které by se v nich podle jeho názoru měly objevit a které se v nich objevit nikdy nemohly, jednak z důvodu politické orientace těchto tiskovin a jednak i jim jejich intelektuální mělkost nedovoluje rozeznat a správně ocenit mistry polské neoavantgardy. Zároveň však velkonákladovost a distribuční pokrytí těchto tiskovin způsobuje ve společnosti velké rozšíření falešného obrazu polského umění. Libera proto vytváří vlastní, alternativní dějiny polského umění, kde

OD DZIŚ PORADNIK GAZETY I RADIA ZET

PODATKI 2001

Dziś: Kolejno odliczyć! Jak bezpiecznie skorzystać z ulg edukacyjnych, zdrowotnych i od darowizn – czytaj na s. 28 i 29

Jutro: Wypchnij PIT-36, 37 i ulgowy PIT-0. W środę: Ulgi mieszkaniowe i pełen pułapek PIT-D. Czytaj w „Gazecie” i śledź w Radiu Zet



A jeśli poradniki podatkowe ostatnio cię już męczyły lub nie masz czasu ich czytać...

Jutro: PŁYTA na PIT-a

czyli CD-ROM z programem, który wypełni za ciebie formularz podatkowy ze wszystkimi załącznikami, nie robiąc przy tym błędów i nie przeklinając



STOŁĘCZNA

PONIEDZIAŁEK
4 marca 2002

NR 53, 3961

WAW 2,70 zł

9

WYDAWCA PRACOWNICY
WALDEMAR KOWALCZAK
KIEROWNICZKA
KATARZYNA KOWALCZAK

www.gazeta.pl



gazeta

WYBORCZA

REKLAMA

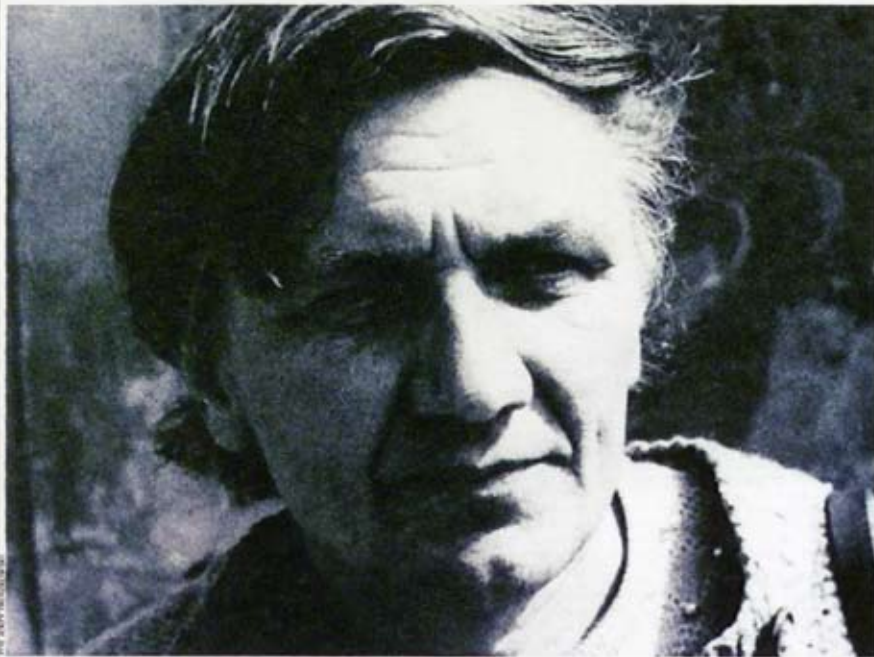


Watykan – Rosja
Czekamy w Moskwie

Sobota europejski telewizyjny model...
Judeusz proroctwo...
Zdrów w Moskwie! (Czekamy w Moskwie!) – skandowali werni, kiedy z wielkimi oknami...
Cena: 2-12

PARTUM NIE ŻYJE

W zeszły piątek 1 marca o godzinie 11 umarł w Warszawie Andrzej Partum. Wielki artysta miał 63 lata. Andrzejowi Partumowi poświęcimy dziś strony 16 i 17 w środku „Gazety”



DZIEŃ W SKROCIE

Drogi Ryszardzie, sto lat!

Dobry wieczór 70 lat temu...
Cena: 2-12

Znów alarm emerytalny?

W naszym systemie emerytalnym...
Cena: 2-12

Ofensywa terroru

W dniach ostatnich zamachy...
Cena: 2-12

Cezary „Ameli”

Cezary Ameli...
Cena: 2-12

Szwajcaria w ONZ

Szwajcaria zgłosiła...
Cena: 2-12

Agora na swoim

W sobotę...
Cena: 2-12

Gospodarka

Przewidywane banków...
Media...
PZU...
Cena: 2-12

W piątek 1 marca zmarł Andrzej Partum. Całym życiem poświęcił się sztuce w XX i XXI wieku...
Cena: 2-12

jak rzucać w twarz impertyncje. Nazywany Sokratesem Warszawy...
Cena: 2-12

W 1984 r. wyemigrował do Danii...
Cena: 2-12

FRANISZEK NURDZI

Cena: 2-12

představuje několik (i když určitě ne všechny) svých mistrů a učitelů. Používá metodu imitace prostředků z mediální reality, pronikavý jazyk „oklamávání“ a „upravování“, který je typický pro vizuální propagandu využívanou mediálními agenturami. Jeho dílo je hořkým komentářem na téma dramatické situace v polském neoavantgardním umění, jehož neznámější tvůrci – opomíjení nedovzdělanými historiky umění – byli odstrčeni a živoří na mediální hranici společenské a kulturní bezvýznamnosti.

Libera ukazuje, jak je v dnešní době možné bojovat s brutální mediální přesilou, s uzavřeným novinovým smýšlením, které – jako deník *Gazeta Wyborcza* – např. říká o Partumově umění v podmíněném tónu: *Jestli to vůbec bylo umění, pak takové, po kterém toho moc nezbude. (...) Jsme na smetišti.*⁵⁰

V rozhovoru s reportérkou deníku *Gazeta Wyborcza* (tedy jednoho z Liberou kritizovaných médií) Libera říká: *V souboru Mistři představuji slavné i neznámé postavy, které podle mého názoru měly v polském umění největší roli. Chci říct: ne Tadeusz Kantor, ale Jan Świdziński anebo Andrzej Partum, ne Magdalena Abakanowicz, ale Zofie Kulik atd. Atanazy Wiśniewski, Leszek Przyjemski, Jacek Kryszkowski. Vytvořil jsem kopii přílohy Magazynu deníku Gazeta Wyborcza z roku 1996 (do kterého Libera umístil rozhovor s Janem Świdzińským), protože si myslím, že se tehdy u vás ještě naposledy mohly objevit složitější, odvážnější texty o umění.*⁵¹

A dále v rozhovoru s Małgorzatou Ludwisiak, doprovázející výstavu *Mistři*, říká: *Kdybychom se měli pokusit změřit hodnotu umělce, pak se všichni shodneme, že bychom to měli změřit podle vlivu, kterým ovlivnil umění po něm. Umělci, které tady zmiňuji, tvořili v 70. letech a měli podstatný vliv na to, co je tady teď. Mnoho současných zásadních projevů v moderním umění z nich vychází. Nejde o to, řadit je podle důležitosti, ale o to, abychom jim vzdali zasloužený hold nebo zaznamenali jejich přítomnost. Oni byli z dějin nějakým zvláštním způsobem vypuzeni. Nejsou v muzejních sbírkách, v katalogích, chybí publikace věnované jejich umění, nikde se o nich nepíše.*

*Další věcí je fakt, že umělci dnes se společností komunikují prostřednictvím médií. Již neexistuje žádný odborný tisk ani profesionální kritik, už není ani odborný svět. Možná existuje, ale nějaký „neviditelný“. Nikdo nic nezkoumá. Tisk se stal jediným ukazatelem toho, co je v umění dobré a co zlé, on prosazuje a zatracuje. Přičemž tisk na to není vůbec připraven. Takže já, jelikož se nemám na koho obrátit, jsem musel využít tisk, který převzal roli prostředníka mezi uměním a společností.*⁵²

⁵⁰ PIOTROWSKI, Piotr. *Zbigniew Libera. Sztuka i mediokracja. Exit* č. 2 (58), 2004. 21 s. Warszawa: Fundacja EXIT. ISSN 0867–0625.

⁵¹ BIELAS, Katarzyna; JARECKA, Dorota. *Op. cit.*

⁵² LUDWISIAK, Małgorzata. *Ostatnio zajmuję się prasą, rozhovor se Zbigniewem Liberou. Katalog k výstavě *Mistrzowie i Pozytywy*. Łódź: Atlas Sztuki, 13.2.–4.4.2004.*



Kulik (2003)



Tato práce je pak z jedné strany přiznáním spravedlnosti zavrhováním umělcům, z druhé strany je zase dílem o médiích, o v nich vládnoucích mechanismech a o jejich výlučné hegemonii při vytváření „jedině správného“ obrazu světa. O obrazu, se kterým nediskutují ani samotní umělci (závislí na tomto médiu) ani slabí a špatně vzdělaní kritici umění.

Nakonec – jak píše Piotr Piotrowski⁵³ – Mistrři jsou historicko-uměleckou sebe-definicí autora, jeho vědomé vložení sebe sama do určitého historického kontextu a současně i jeho docenění. (...) V Liberově gestu s lehkostí nacházíme prvky anarchie, postoje odmítající autoritu „vlády pána“, v tomto případě historika umění.

Dílo také v jistém smyslu přímo komentuje Liberovu situaci – umělce v té době do značné míry blokováného a odmítaného uměleckým prostředím. Po skandálu s odmítnutím vystavit *Legu* na bienále v Benátkách si Libera stále silněji uvědomoval, že jeho umělecká osobnost závisí do značné míry na uměleckých institucích. Represe světa umění vůči Liberovi a jeho dílům byla synchronizována s pronásledováním v tisku vedeným populárními deníky a časopisy. *Soubor Mistrři ve velké míře vznikl v reakci na tuto situaci. Úpadek neoavantgardních umělců 70. let (se kterými se autor, co se týče postižení represemi, ztotožňuje) nabízí způ-*

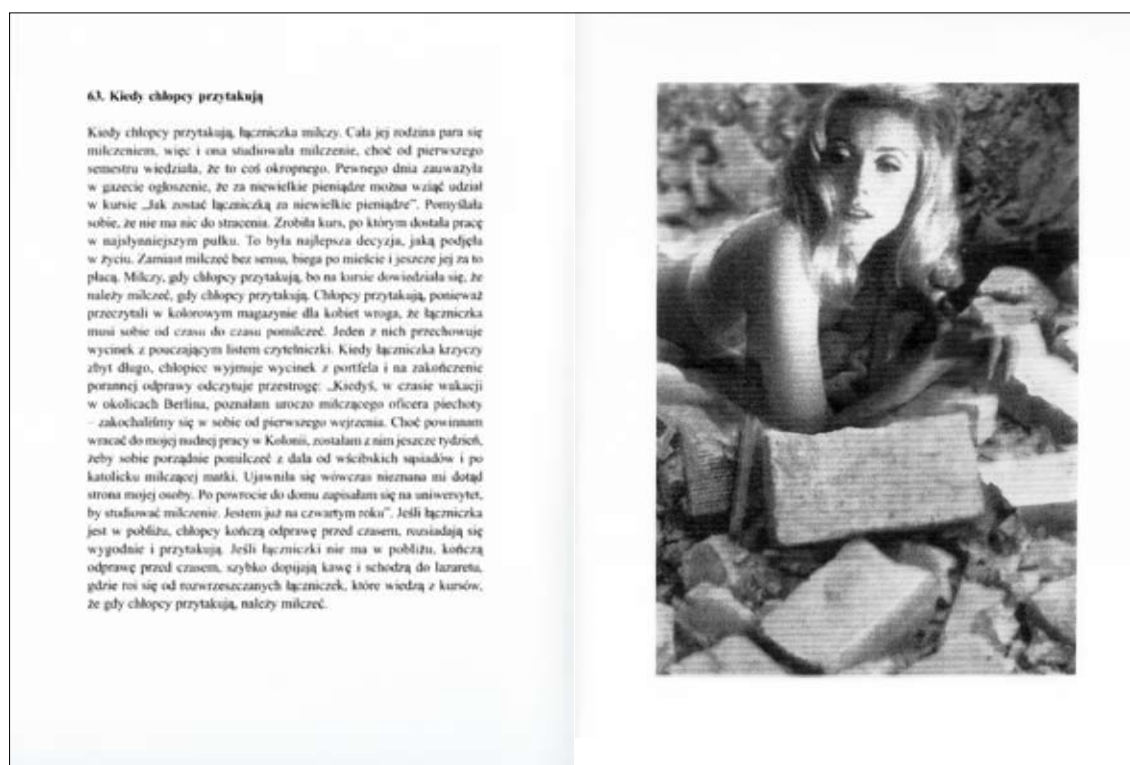
⁵³ PIOTROWSKI, Piotr. *Zbigniew Libera: anarchia i krytyka*. In MONKIEWICZ, Dorota. *Op. cit.*, 16 s.

*sob vyprávění o vlastním konfliktu s uměleckými institucemi a o rozpadu kritického umění 90. let.*⁵⁴

Toto dílo – podobně jako ostatní Liberova díla – pak má víceúrovňový charakter, je nemožné jej převést do jednoho rozměru nebo jednoho způsobu interpretace. Tato významová mnohost zůstává jednou z nejhodnotnějších vlastností Liberovy tvorby.

⁵⁴ Ibidem.

3.2.9. Co dělá spojka (Co robi łączniczka, 2005)



63. Kiedy chłopcy przytakuja

Kiedy chłopcy przytakuja, łączniczka milczy. Cała jej rodzina para się milczeniem, więc i ona studiowała milczenie, choć od pierwszego semestru wiedziała, że to coś okropnego. Pewnego dnia zauważyła w gazecie ogłoszenie, że za niewielkie pieniądze można wziąć udział w kursie „Jak zostać łączniczką za niewielkie pieniądze”. Pomyślała sobie, że nie ma nic do stracenia. Zrobiła kurs, po którym dostała pracę w najslabiejzym pułku. To była najlepsza decyzja, jaką podjęła w życiu. Zamiast milczeć bez sensu, biega po mieście i jeszcze jej za to płać. Milczy, gdy chłopcy przytakuja, bo na kursie dowiedziała się, że należy milczeć, gdy chłopcy przytakuja. Chłopcy przytakuja, ponieważ przeczytali w kolorowym magazynie dla kobiet wroga, że łączniczka musi sobie od czasu do czasu pomilczeć. Jeden z nich przechwytuje wycinek z poszczególnym listem czytelniczki. Kiedy łączniczka krzyczy zbyt długo, chłopiec wyjmując wycinek z portfela i na zakończenie porannej odprawy odczytuje przestrogi: „Kiedyś, w czasie wakacji w okolicach Berlina, poznałam uroczego milczącego oficera piechoty – zakochaliśmy się w sobie od pierwszego wejrzenia. Choć powinniśmy wstać do mojej nadziej pracy w Kolonii, zostałam z nim jeszcze tydzień, żeby sobie porządnie pomilczeć z dala od wścieblich spasiadów i po katolicko milczącej matki. Ujawniła się wówczas niezmana mi dotąd strona mojej osoby. Po powrocie do domu zapisałam się na uniwersytet, by studiować milczenie. Jestem już na czwartym roku”. Jeśli łączniczka jest w pobliżu, chłopcy kończą odprawę przed czasem, ruszając się wygodnie i przytakuja. Jeśli łączniczki nie ma w pobliżu, kończą odprawę przed czasem, szybko dopijają kawę i schodzą do lazareta, gdzie stoi się od narzeczanych łączniczek, które wiedzą z kursów, że gdy chłopcy przytakuja, należy milczeć.

Co dělá spojka (Co robi łączniczka, 2005), kniha vytvořená ve spolupráci s Dariuszem Foksem

Rozsáhlá knižní publikace, složená z 63 částí (kapitol a fotografií), odvolávající se na 63 dní Varšavského povstání, kterou vydala kulturní instituce Ars Cameralis Silesiae Superioris v listopadu roku 2005 v Katovicích. Publikace má také svou výstavní verzi – premiéra výstavy se konala na podzim roku 2005 v Hornoslezském muzeu v Bytomi v rámci festivalu Ars Cameralis.

Liberovy fotografy (fotokoláže), v nichž autor do záběrů trosek bojující Varšavy vkomponoval snímky filmových hvězd z 50. a 60. let, jako např. Anita Ekberg, Gina Lollobrigida, Sophia Loren nebo Monica Vitti, doprovázejí Foksovy texty o tom, „co dělá spojka, když chlupci zrovna dělají něco jiného“.

Fotografie jsou černobílé, jakoby špatně naskenované. Zakomponování hereček do trosek vytváří pocit jistého obrazového skřípání, disonance, která má sloužit reflexi. Takových záměrných disharmonií nalezneme více. Kniha byla navržena tak, aby budila dojem, že je stará, na druhou stranu však byly fotografie autorem pozměněny tak, jako by pocházely částečně z internetu a částečně z novin. Vzniká rozpor – divák si klade otázku: Odkud vlastně pocházejí tyto snímky? Otázku, která nakonec reprezentuje jeden ze smyslů celého díla.

Foxovy texty nic nevysvětlují – mezi nepochopitelnými akcemi „chlapců“ a činností zatoulané spojky není žádný smysluplný vztah.

Jediná věc, která postavy na obrázcích spojuje, je čas. Je pokaždé představován v podobě fráze „když chlapci dělají tohle, spojka dělá něco jiného“, například „Když chlapci hledají žížaly, spojka obrací hlavu“, „Když chlapci nechápou, je spojka na toaletě pro pány...“ anebo „Když chlapci diskutují o fasádách domů, spojka krmí psa...“. Žádný smysl, jen absurdita a dadaismus.

Na konci každé epizody se spojka natahuje po „útržcích barevného magazínu pro ženy nepřítelů“ nalezených v ruinách. Tato, každou kapitolu uzavírající věta, vnáší do vyprávění mělkost „bulvárních plátků“. Tíha národních souvislostí je trivializovaná banálními, popkulturními citáty.

Foks míchá fráze z válečného příběhu, románu, novin apod. a ty se navzájem zesměšňují. Jde nepochybně o hru s mučednickou vzpomínkou na Varšavské povstání a snad i jiné projevy polského národního odporu a jejich památkou. Je také výzvou kanonické verzi polských dějin. Podobně jako dřívější *Pozitivy* i tento projekt ironickým způsobem podráží zažitá názory a způsoby uvažování o nejbližší minulosti. Je odpovědí na patos dominující v historickém odkazu.

Dílo pracuje s problematikou paměti, v tomto případě paměti Varšavského povstání, které bylo v podstatě vyvoláno především pro paměť budoucích generací. Je totiž těžké najít pro něj nějaké racionální politické nebo vojenské důvody. Povstání s sebou přineslo obrovské ztráty na životech, přičemž žádným způsobem neovlivnilo politickou situaci v zemi ani ve světě. Proto je paměť jediným racionálním výsledkem povstání.

Z jedné strany (jak píše Szymon Wróbel) tuto práci s paměti vytvářejí právě spojky, legendární hrdinky povstání, zajišťující spojení mezi bojujícími oddíly (chlapci), které nám po válce předávaly vzpomínky na tyto události.⁵⁵ Piotr Piotrowski pak upozorňuje, že zvláště zajímavé je upravování těchto vzpomínek dalšími generacemi, *v tomto případě chlapců, ale ne z doby povstání, ale nás, poválečné generace, kteří jsme s tehdejší dobou neměli žádný bezprostřední kontakt. Varšavské povstání je samo o sobě legendou. Objevuje se otázka na způsob, jakým je tato legenda a vzpomínka konstruována.*⁵⁶

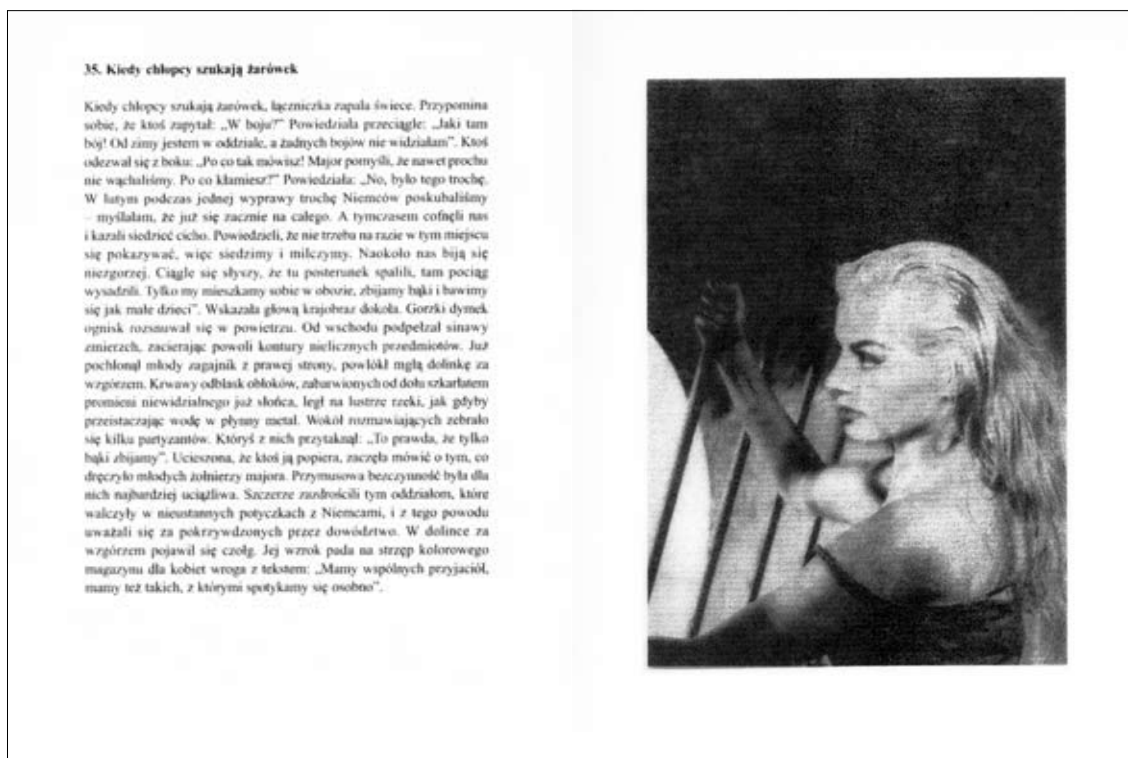
Na jedné straně máme institucionalizovanou mučednickou památku (prosazovanou některými politickými kruhy, kterou reprezentuje např. Muzeum Varšavského povstání) a na druhé straně památku „soukromou“, kterou reprezentuje Libera.

⁵⁵ WRÓBEL, Szymon. *Praca łączniczek, praca pamięci, zabawa chłopców. Twórczość*, č. 8/2006, s. 39–57. Warszawa: Biblioteka Narodowa. ISSN 0041–4727.

⁵⁶ PIOTROWSKI, Piotr. *Zbigniew Libera: anarchia i krytyka*. In MONKIEWICZ, Dorota. *Op. cit.*, 14 s.

Loví ve své chlapecké představitosti, v okamžiku, kdy se o povstání dozvídal a tyto vědomosti se prolínaly s mládeneckými erotickými fantaziemi o známých filmových hvězdách – ikonách populární kultury. Kdy se erotické sny chlapce míchaly s hořkou chutí porážky.

Libera vytváří, podobně jako v díle *Mistři* alternativní vizi dějin, tedy své vlastní „muzeum Varšavského povstání“, stojící v opozici k muzeu skutečnému a jeho vizím vzpomínek na povstání.



Co dělá spojka (Co robi łączniczka, 2005), kniha vytvořená ve spolupráci s Dariuszem Foksem

Libera v jednom rozhovoru říká: *Nám se to muzeum nelíbí. Existují také oslavy výročí povstání – a nám se ty oslavy taky nelíbí. Jsou v nich podtržené vojenské a národní atributy. Přitom povstání nepředstavovalo jen armádu, ale také civilní obyvatelstvo. Vždyť jeho vůdci nad těmito lidmi vynesli rozsudek. A tito lidé jej pokorně snášeli, plnili rozkazy a za to všechno zaplatili, smrtí. Povstání bylo heroické. Kdo mohl, tak se chopil zbraně. Je obestavěno obrovským mýtem. Pro nás jde spíše o mýtus tragické prohry. (...) Během povstání šel přece život dál, lidé se brali, milovali se.*⁵⁷

⁵⁷ JARECKA, Dorota; SOBOLEWSKA, Justyna. *Pin up girls z kanału*, rozhovor s Dariuszem Foksem a Zbigniewem Liberou. *Wysokie Obcasy*, dodatek do *Gazety Wyborczej*, 4.02.2006, Warszawa: Agora, 8 s. ISSN 0860-908.

Manipulace, kterou tato práce nepochybně představuje, je odpovědí na jinou manipulaci – manipulaci s památkou na povstání vnučovanou nám politiky a médií. Je tedy připomínkou každodenní, lidské, „patosu“ zbavené vize povstání.

Titulní spojka je také spojením mezi námi – současnými – a tamtěmi chlapci z povstání. Protože „chlapci“, ještě než padli, byli také mladí. Také měli sny, stejně jako dnešní kluci fantazírovali o krásných – herečkám podobným – ženách. Trochu pro ně chtěli být hrdiny, trochu pro ně umírali na varšavských barikádách. A to nadčasové společenství snů představuje subtilní plochu pochopení mezi tamtěmi chlapci a námi – dnešními.

Jde tedy také o dílo o snech, o jeho síle a roli v kultuře. Současně je pak také zbouráním ustálených významů, čímž se dostáváme k nové harmonii, novému vnímání tohoto národního vzepětí, ale tentokrát již se zapojením naší osobní paměti, u jejíchž základů leží naše vlastní sny a v novém světle námi spatřené kulturní mýty a symboly.⁵⁸

*Podobně jako v Pozitivech vkládá Libera pozitivní vyznění traumatizující události z minulosti. Představu o Varšavském povstání nyní vytváříme pomocí obrazů a vyprávění přebíraných z kultury, ve které jsme nyní pohrouženi. Minulost je vždy funkcí současnosti.*⁵⁹

Jerzy Jarniewicz, který analyzoval práci obou intrikujících autorů, ji označil za *způsob existence druhotné památky na Varšavské povstání spolu s procesem proměny někdejšího světa do multiplikovaných obrazů, konvenčních podob a mimovolně přijímaných stereotypů*, a konkrétně Liberovu práci komentoval takto: (...) *Jde o mnohvrstevnaté kompozice, ve kterých přes jednu vrstvu proniká další, dřívější. Základem Liberových obrazů jsou válečné snímky, jejichž pravdivost je narušena, neboť jsou do ní vloženy zcela jiné výjevy. Postavy spojek mají tváře filmových hvězd a povstalecká scénérie je doplněna rekvizitami z filmových záběrů.*⁶⁰

Podobný charakter má i text Darka Fokse, který se skládá ze šedesáti tří fragmentů, které Jerzy Jarniewicz označil za prolínající se střípky paměti (palimpsesty); překrývající se přes sebe, odrážející echo, budící dojem obsesivních návratů k tématu. Podle slov Jarniewiczze autoři navrhuji *uvažovat ne nad minulostí, ale nad post-pamětí čili nad pamětí o paměti a nad mechanikou jejího fungování v současné kultuře.*⁶¹

⁵⁸ Por. DĘBORÓG-BYLCZYŃSKI, Maciej. *Jeśli znasz prawdę. Śląsk*, č. 4, 2006, 14 s. Katowice: Górnośląskie Towarzystwo Literackie. ISSN 1425–3917.

⁵⁹ RONDUDA, Łukasz. *Tożsamość tranzytowa – życie i twórczość Zbigniewa Libery w latach 1981–2006*. In MONKIEWICZ, Dorota. *Op. cit.*, 36 s.

⁶⁰ JARNIEWICZ, Jerzy. *Op. cit.*, 106 s.

⁶¹ Ibidem.

Spojky z Liberova a Foksova projektu se pak stávají nejen připomenutím vzhledu hrdinských dívek z bojující Varšavy, ale také „fotogenickými“ ikonami popkultury.

V tomto díle Libera svévolně manipuluje s ikonografickými fotografickými zdroji. Nejen že z válčící varšavské scenérie odstranil muže a umístil do ní pouze ženy, ale navíc pozměnil i jejich osobnost, historii i povrchnost, aby jim – výrazně sexistickým gestem – předal tváře oblíbených hereček.

Odvolává se také na slavné ikony populárního umění. Například mříž z filmu *Kanáł* (Kanał) Andrzeje Wajdy se v knize objevuje hned třikrát – vypadá jako autentický záběr z filmu, i když tvář herečky Teresy Izewské byla nahrazena atraktivnější, snadněji rozpoznatelnější tváří Anity Ekberg.

Dílo podsouvá otázky postavení fotografie jako dokumentu umění a skutečnosti, na jejich vzájemné ovlivňování a spolupráci v médiích, odborné literatuře a každodenním chápání.

Tato práce má však i jiný význam. Fotografie zničené Varšavy patří do historie jen zdánlivě, ve skutečnosti stále fungují ve společném povědomí a hrají významnou roli při formování našich představ, často ve shodě s občasnými potřebami vládního aparátu, který by tyto obrazy rozšiřoval a manipuloval s nimi.

Máme pak co do činění se vzájemným ovlivňováním a vzájemnou modifikací – obrazy z minulosti pozměňují nás a zároveň my měníme tyto obrazy. Z jedné strany ty staré fotografie mění společné povědomí a z druhé strany je jejich vnímání ovlivněno současností – jak v podobě populárně kulturních schémat, tak i v mediálně politické manipulaci.

Autoři projektu se soustředili také na roli, kterou hrají sdělovací prostředky v uchovávání těchto dominujících pojmů a obrazů. Masová kultura z jedné strany kultivuje válku, ale současně je nucena ji zabalit do atraktivního obalu. Vytváří proto takový její obraz, který je zásadně odlišný od špinavé a páchnoucí reality povstání. Mohlo by se vlastně říci, že to nebyl Libera, kdo vpustil pin-up girls do ruin města – udělala to populární kultura. V každém filmu o válce se přece v roli ženských hrdinek objevují krásné a populární herečky. Je přímo nemyslitelné, aby hrdinka válečného příběhu nebyla přitažlivá. V popkulturní vizi opouští kanály plné exkrementů (kterými se pohybovali povstalci) žena coby vyzývávatelka bytosti, v sexy rozepnuté uniformě, dokonale nalíčená a učesaná. Takto si tedy „pamatujeme“ povstání (možná dokonce celé dějiny), skrze hledáček takovýchto obrazů si utváříme jeho vizi.

Je to ale i trochu práce o dětství obou z dvojice autorů. O traumatech povstání a války předávaný jim matkami, které – tím, že zažily válku – jsou v jistém smyslu jejich „spojkami“ s touto tragickou historií. Hvězdy 50. let jsou tedy také vizí jejich matek, které se právě s nimi ztotožňovaly, stejně jako ony se oblékaly a česaly.

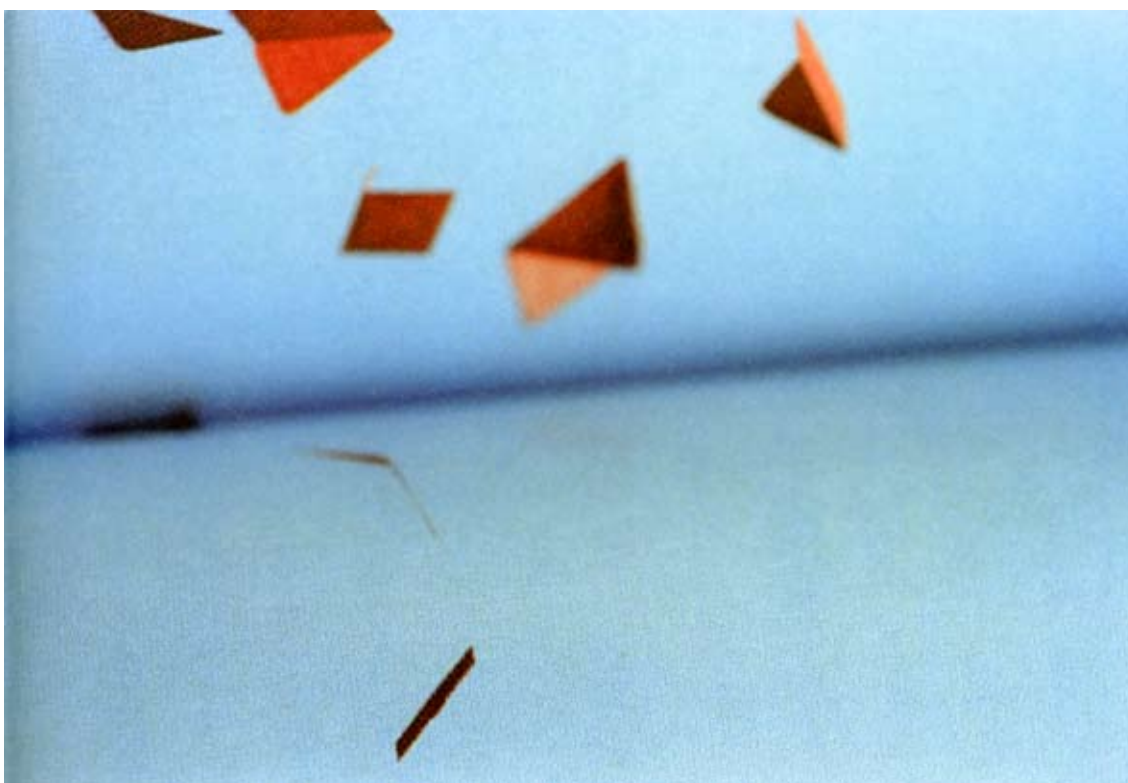
O povstání tedy chlapci uslyšeli z úst právě takových žen. S jejich pomocí se také pokoušejí toto trauma svého dětství změnit.

Je to i dílem o klukovských hrách, tito „chlapci“ doprovázející spojku jsou tak trochu sami autoři, hrající si jako děti na vojáky podle schématu: *Já jsem poručík, ty major a ty mrtvý Němec*.⁶²

Liberův a Foksův projekt je díky nepokřivenému spojení archiválií s ikonami popkultury, jejich navrstvení a prolínání, volnému používání citací, vztahů a výpůjček podobný vizuálnímu žonglování autorů *Pulp Fiction* nebo *Sin City*. Avšak tato práce je něčím značně větším než jen hra s formou. Jako v případě všech Liberových projektů – čím déle divák dílo sleduje, tím více objevuje významů a nových stop. Je tak trochu o povstání a dějinách, trochu o politice, médiích a manipulaci, trochu o procesech týkajících se paměti, vnímání a snění.

Stejně tak i další Liberova díla jsou věnována vnímání, médiím a manipulaci.

⁶² JARECKA, Dorota; SOBOLEWSKA, Justyna. *Op. cit.*, 9 s.



La Vue (2004–2006), série 9 barevných fotografií, 100 × 150 cm

Projekt *La Vue* je sérií devíti barevných fotografií, vytvořených tradičním kinofilmovým přístrojem s makroobjektivem. Fotografie představují téměř abstraktní krajiny, ve skutečnosti však jde o detaily, které vznikají okolo mezery mezi stránkami barevných magazínů nebo fotografických alb. Název série – *La Vue* – je vypůjčen z díla francouzského experimentálního prozaika Raymonda Roussela (1877–1933), jehož speciální literární metoda se pro Libery stala inspirací. Tak jako u Roussela „jazyk píše sám“, tak i u Libery sledujeme vlastní proces sledování, ačkoliv v obou případech na nás čeká rovněž cesta plná překvapení do světa, jehož existenci jsme si dosud neuvědomovali.

Zpočátku, pokud se nedíváme příliš pozorně, nás tyto fotografie mohou zmást – můžeme mít dojem, že máme před sebou reálné, i když trochu idealizované a dosti formální krajiny. Při bližším zkoumání – v Liberyově tvorbě již poněkolikáté – se však obrazy začnou jevit jako něco jiného, než čím se na první pohled zdají.

Začínáme vnímat jistou umělost a uvědomujeme si, že máme co do činění s krajinou falešnou, jejímž základem jsou snímky z barevných časopisů.

Objevuje se disonance, klademe si otázku, jestli autor může takhle diváka klamat. Dost brzy si však uvědomíme, že tato faleš se přece odehrává na základě jiné falešnosti, se kterou všichni mlčky souhlasíme.

Fotografie v barevných magazínech – podléhající v poslední době silnému vlivu všudypřítomné estetiky reklamy – jsou podrobovány tak silnému retušování, že již vůbec nevidíme svět takový, jaký je, ale jen jeho obraz, jaký nám chtějí ukázat redaktoři těchto magazínů. Tady máme rovněž co do činění s falešností a manipulací.

Mohli bychom se zeptat, jestli – tak jako v logice (kde faleš + faleš = pravda) – vytvoření falešného obrazu na základě jiného falešného obrazu je zachycením nějaké pravdy? A jestli ano, pak v čem ta pravda je? O prezentovaném obraze (skutečnosti)? O autorovi? Nebo snad o divákovi, nebo přímo o procesu vnímání?

Jednou z pravd, o kterých mluví tyto fotografie, je ta o médiích, o manipulaci s obrazem a jeho prostřednictvím o manipulaci s divákem. Tak silně jsme si na tuto manipulaci zvykli, že si ji už nedokážeme uvědomit. Teprve autorova manipulace s obrazem, již dříve manipulovaným v barevném magazínu, budí v divákovi automatický odpor a staví před ním otázku, zda je možné tohle dělat. A čemu to vlastně slouží.

Tato práce využívá podobný princip jako *Pozitivu*. Tam sledování negativního obrazu způsobovalo, že jsme se vůči jeho účinku stali imunní, dívali jsme se, ale v podstatě jsme nic neviděli, až teprve zhlédnutí „pozitivu“ vyvolalo v našem myšlení opravdový smysl a hrůzu „negativu“.

Tady nás pak manipulování s obrazem z časopisu nutí k reflexi nad podstatou samotné manipulace a nad intencemi, které za tím stojí. Nad tím, jestli je povolena a jestli s ní chceme souhlasit.

Jiná pravda je ta o divákovi, a přesněji o tom, že nemá přístup k věcem jako takovým, dokonce ani k jejich „dokumentaci“, tedy ke světu, jaký opravdu je, ale pouze k takovému světu, jaký nám chtějí prezentovat média a vůbec všichni zevrubně označování jako „jiní“ – svědkové událostí na prezentovaných fotografiích.

Může se tomu divák ubránit? Je takovým projevem aktivní obrany, osvobození od vlivu manipulace, vytvoření alternativního obrazu k tomu, který nám média předkládají? S vědomím, že bude také tak umělý a falešný, ale bude naší vizí, a nikoli vizí podstrčenou?

Mohli bychom se ptát, proč Liberu jeho vzpoura netlačí k prezentaci skutečnosti jako takové, opravdové krajiny, bez zkrášlení a bez korekcí. Z jedné strany proto, že autor nemá žádné iluze. Takto zobrazit dané věci není možné. Fotograf neukazuje realitu, ale výlučně svoji verzi reality, obraz prostřednictvím sebe – tedy svými vlastními očekáváními, názory, postoji, svým viděním světa a svoji citlivostí – přefiltrovaný.



La Vue (2004–2006), série 9 barevných fotografií, 100 × 150 cm

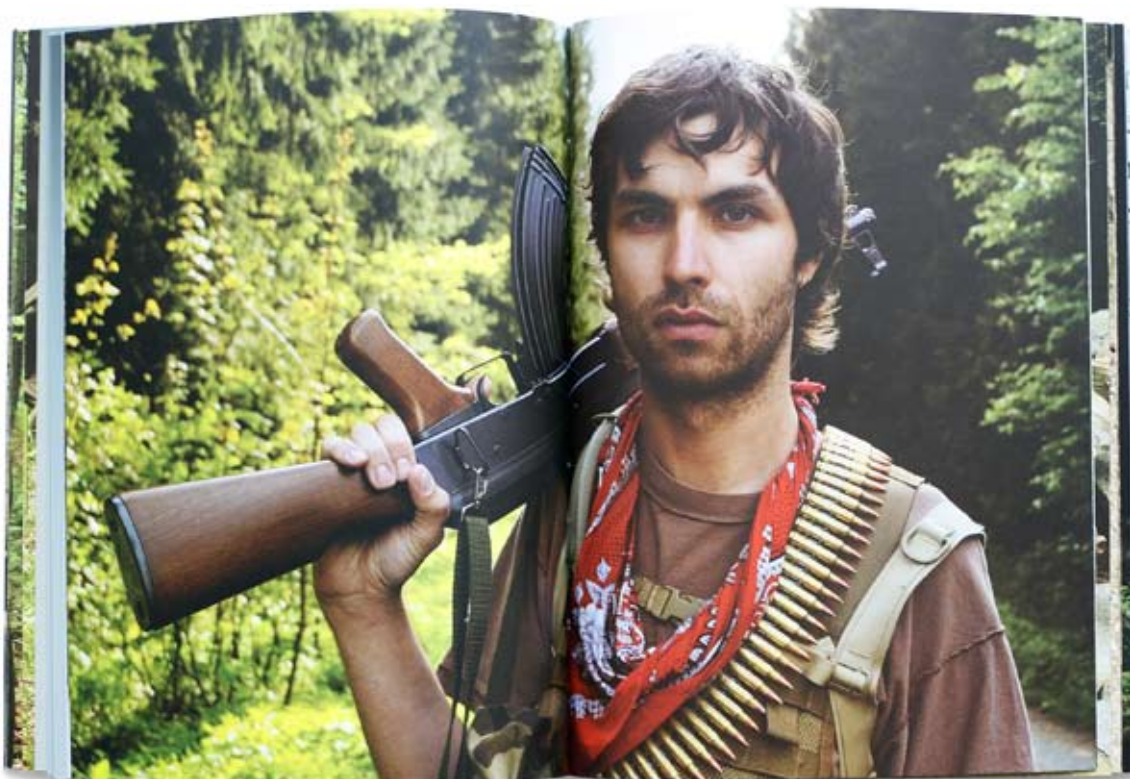
Přece jen se však zdá, že hlavním důvodem Liberovy tvorby umělých krajin je fakt, že se nechce bavit o skutečnosti, ale o samotném procesu jejího falšování a manipulace.

Používá takzvané periferní vidění čili vidění těch elementů, které náš zrakový smysl – soustředěný na zásadních prvcích obrazu – vypouští jako nepodstatné. Tato práce je tedy zároveň druhem vzpoury proti biologii, osvobozením se s umělcovou pomocí z fyziologických podmínek, z předem určeného procesu vnímání. Umělec si sám vybírá to, co je pro něj zásadní a důležité, z odmítnutých prvků pak vytváří zásadní obsah svých děl.

Přestože se jedná o nový projev Liberovy tvorby – tradiční technikou vytvořenými barevnými fotografiemi –, neznamena to, že autor obrátil svůj zájem směrem k problematice formy. Ve skutečnosti máme stále co do činění s kritickým pozorovatelem, ukazujícím nám nebezpečí vyplývající z utlačování systémem, a dílo samotné – i když nemá až takovou váhu jako *Lego* nebo *Pozitivy* – se zdá být nástinem shrnutí dřívějších myšlenek a děl.

Dílem, které beze zbytku shrnuje Liberovo dosavadní tvůrčí období je další projekt: *The Gay, Innocent and Heartless*.

3.2.11. *The Gay, Innocent and Heartless* (2008)



The Gay, Innocent and Heartless (2008)

Tato práce se skládá ze série inscenovaných fotografií představujících scény s partyzány, vytvořené během několika fotografování v plenéru, smyšlený text z National Geographic vyprávějící o výpravě na exotický ostrov Neverland, které se zúčastnil autor textu – archeolog David Gorgos a fotograf Zbigniew Libera, fiktivní deník partyzánů, se kterými se výprava setkala a citáty z próz Williama S. Burroughse a z knihy *Casa de las Américas* Ernesta Che Guevary.

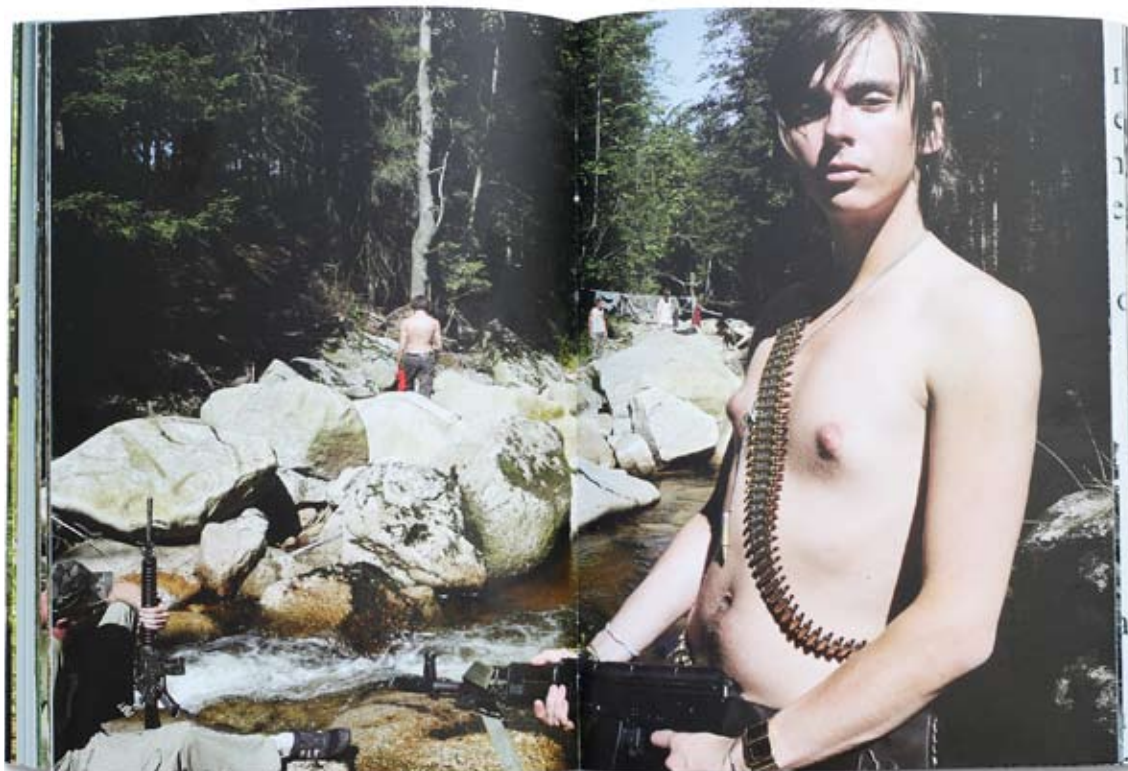
Název díla pak pochází z knihy Jamese M. Barrieho *Petr Pan a Wendy* (1911), ve které říká Wendy své dceři Jane:

- *Mami, proč neumíš létat?*
- *Protože jsem dospělá, drahoušku. Když lidé vyrostou, tak zapomenou, jak se to dělá.*
- *Proč zapomínají?*
- *Protože už nejsou šťastní, nevinní a naivní. Pouze šťastní, nevinní a naivní mohou létat.*

Autorem vybrané citáty z prózy Williama S. Burroughse vyprávějí o utopické zemi, v níž nejsou žádné zákazy měšťácké společnosti, a fragmenty *Casa de las Américas* od Ernesta Che Guevary vyprávějí o kráse odboje a revoluci proletariátu.

Na začátku se tomuto Liberově vykonstruovanému příběhu daří svým ostentativním romantismem diváka svést. Navazuje totiž na mýty a principy, které máme v sobě všichni zakódovány. Zaprvé na mýtus hrdiny-bojovníka. V naší kultuře jsou chlapcům od nejmladších let kupovány plastové šavle a kovbojské pistole, dávají se jim vojáčky a terénní autíčka, od začátku jsou připravováni na fakt, že podstatou jejich života je boj.

Zadruhé, práce navazuje na mýtus blíže nespécifikované svobody, o kterou tito chlapci-muži mají bojovat. Národní svoboda, na kterou, zdá se, tady Liberou vybraná osobnost partyzána navazuje (zvláště čitelné je to pro polského diváka), společenské svobody, které symbolizuje postava Che Guevary, dlouho očekávané anarchistické osvobození od měšťáckých norem a příkazů, na kterou navazují citáty Burroughse a Barrieho.



Ale již na tomto místě začíná být vnímatelná jistá disonance. Vyvolává ji Liberova srážka těchto dvou mýtů. Mohou totiž spolu existovat pouze zdánlivě, ve skutečnosti si navzájem odporují. Vnucování chlapcům role hrdiny je druhem cvičení, drezury a vynucování, které odporuje idejím svobody.

K této tematice se Libera vrací již poněkolkáté, a to např. v dílech *Opravná schémata* nebo *Jak trénovat děvčátka*.

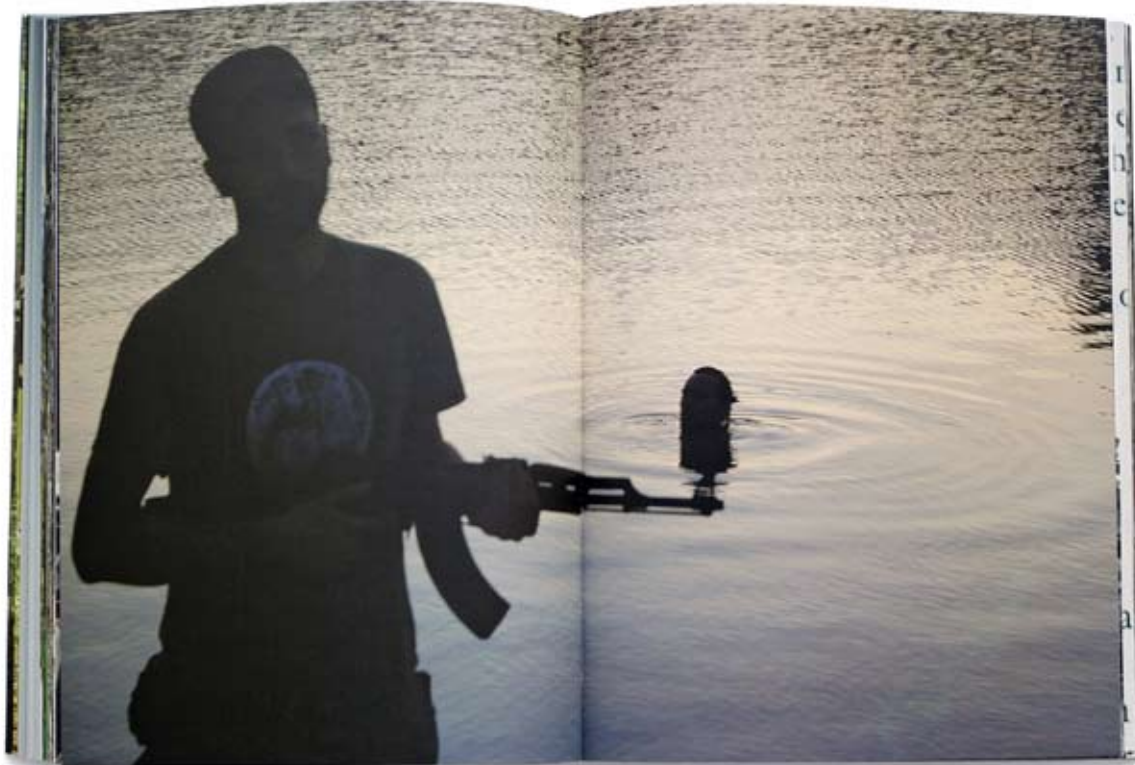
Na další úrovni tato práce navazuje na téma války a jejích mediálních, nebo obecněji kulturních vyobrazení. Prezentovány jsou tady scény, kdy krásní, mladí, polonazí, puškami ověšení chlapci stojí v téměř prázdninové scénérii divokých skal nebo džungle (jednoznačně umělé), které nám podsouvají myšlenku romantické vize války. Opět – podobně jako v dřívějších dílech (*Lego, Pozitivity, Co dělá spojka*) – tady máme komentář k manipulaci, kterou nás masová kultura podmaňuje, když nám servíruje obraz války, který je natolik vzdálen reálné odpornosti.

Jako každé Liberovo dílo i toto obsahuje více rovin interpretace. Na další upozorňuje Piotr Piotrowski v článku *Libera: anarchie a kritika*, umístěném v již dříve citovaném katalogu k výstavě v Zachętě. Je jí kritika demokracie (uspořádání, které díky svému založení na konsenzu už přímo ze své definice vylučuje a marginalizuje všechny extrémní a menšiny a svou formulací práva omezuje svobodu), která je v této práci postavena proti mystické „Libertaci“ – utopickému státu, jehož podstatu zřízení představuje právě titulní volnost. Jeho název pak výrazně (i trochu humorně) navazuje na Liberovo příjmení.

Piotrowski tuto myšlenku nerozvíjí, mohlo by se však zdát, že Libera při tvorbě této – naprosto evidentně utopické – země svobody ironicky komentuje svou dřívější tvorbu, jejímž cílem byla kritika právě tohoto omezování svobody, vylučování a marginalizace. Snaží se nám tady asi říci, že demokracie je ústrojí chromé, ale my proti ní můžeme postavit jedině další romantický mýtus.

Další úrovní interpretace této práce je opět z již dřívější Liberovy tvorby známá „genderová“ tematika, na kterou výrazně navazuje anglické slovo „Gay“, které v současném jazyku ztratilo svůj prvotní význam „veselý“ a začalo být používáno pro označení homosexuálů. Homosexuální náznaky neskrývají také snímky ukazující na slunci se lesknoucí těla polonahých chlapců, a také reputace v práci citovaného Burroughse. Libera si ironicky zahrává s dalším mýtem – hrdinstvím na válečném poli. Bratrstvo těchto chlapců se zdá být posunutě o něco dál, než nám chtěl předkládaný mýtus ukázat. Tato homosexuální sugesce také stojí ve zřetelném rozporu se znázorněním „opravdového muže – bojovníka“ prosazovaného společností.

Tato interpretaci volně otevřená práce není (jak ve výše citovaném textu upozornil Piotr Piotrkowski) naivním projevením úcty chlapeckým snům o společném lesním dobrodružství ani projevem nostalgie stárnoucího muže za ztracenou svobodou nebo věčným mládím. Libera touhy tohoto typu podrobuje spíše kritické reflexi. Tato práce může



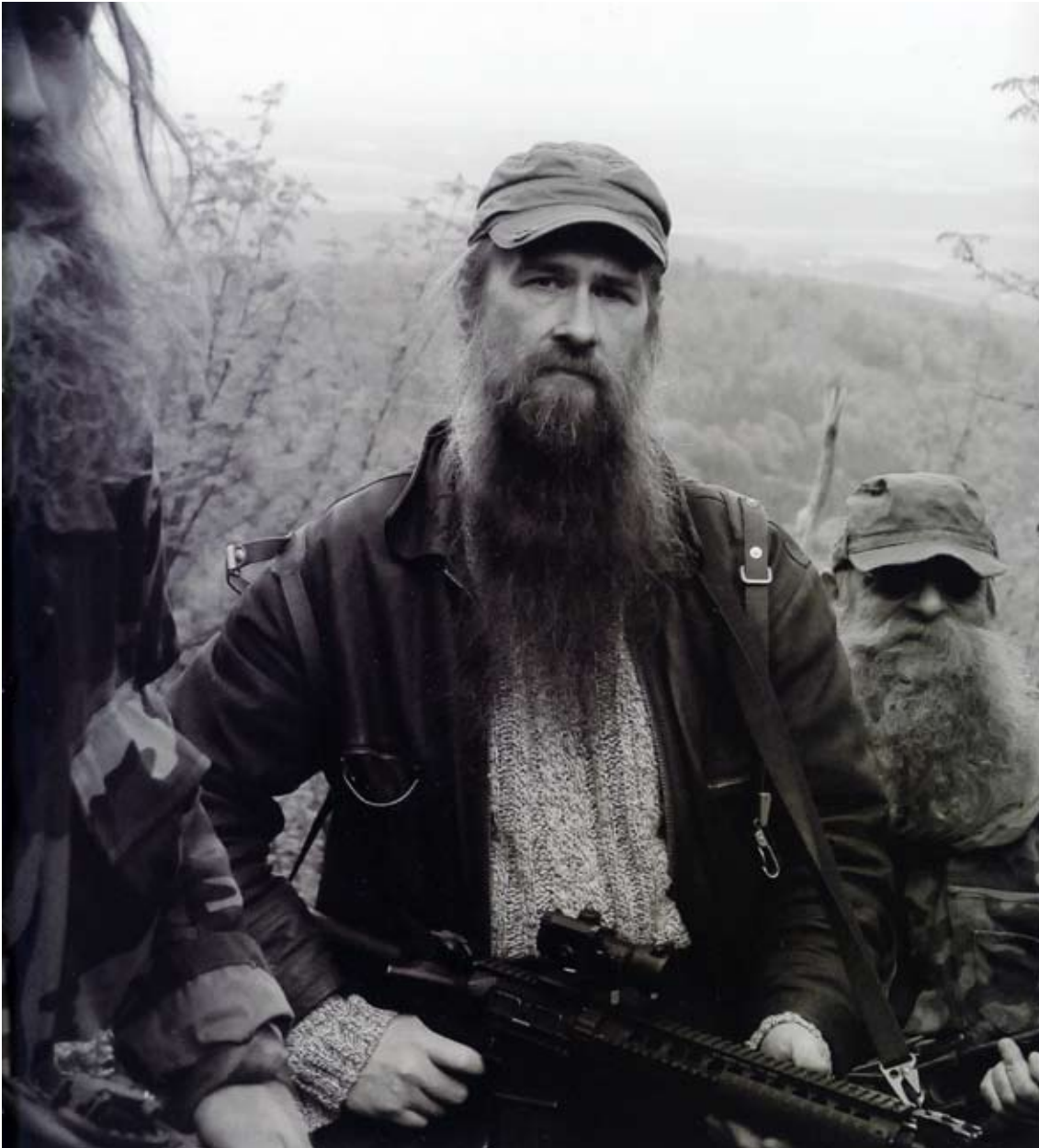
The Gay, Innocent and Heartless (2008)



The Gay, Innocent and Heartless (2008)



The Gay, Innocent and Heartless (2008)



The Gay, Innocent and Heartless (2008)

být interpretována jako převratná hra s idejemi válečného dobrodružství a věčné slávy nebo mužného bratrství. Umělec obrací pozornost na symbolické postavy, které nás formují. Odvolává se přímo na dějiny, umění a média a jejich roli při vytváření představ, které se často stávají reálnější než skutečnost a bezprostředně ovlivňují naše konání.

V této práci můžeme nalézt nejdůležitější znaky Liberovy tvorby, které současně sám podrobuje svérázné kritice. Umělec vycházející z anarchizujícího prostředí okolo skupiny Kultura Zruty s jistou ironií, odstupem a smyslem pro humor sleduje z pozice klasika sám sebe po letech boje. Toto dílo je tedy shrnutím jeho dosavadní tvorby. V tomto kontextu se zdá být pochopitelné, že kurátorka Dorota Monkiewicz právě tímto dílem uzavřela autorovu retrospektivní výstavu v Zachětě.

3.2.12. *Realita je plochá* (Rzeczywistość jest płaska, 2010–2011)

V současné době (2010–2011) pracuje Libera na dalším projektu – cyklu *Realita je plochá* (Rzeczywistość jest płaska).

Projekt spočívá ve vytvoření prototypů automobilu a jízdního kola podle fotografických předloh. Modely tedy budou zvláštním druhem prostorových hybridů, které přenesou do třetího rozměru perspektivní deformace a obrazové zkratky, které používají fotografické a filmové záznamy. Tvary předmětů vzniklé vyvedením ze snímků (zatím jsme mohli vidět pouze model automobilu) jsou naprosto odlišné od skutečných forem a proporcí.

Opět máme před sebou převratné využití fotografie, která je předmětným objektem působení umělce, a nikoli médiem, které používá. Tato činnost slouží k soustředění pozornosti na vliv obrazů konzumní kultury na vnímání reality a vytváření jejich mýtů, jde tedy o téma, které již známe z dřívější Liberovy tvorby. Dílo je ve fázi vytváření, je tedy ještě brzy na širší popis a interpretaci. Nemůžeme tedy s jistotou říci, jestli půjde o opakování stejných pravd, které již známe z Liberových dřívějších děl, ale s použitím odlišného výrazového prostředku, anebo jestli toto dílo bude mít svěžest, sílu projevu a váhu ranějších umělcových děl. Dělo, díky kterým byl Libera jako jeden ze dvou polských umělců uveden v knize *Photo Art. The New World of Photography* (Uta Grosenick; Thomas Seelig), prezentující 112 největších světových tvůrců věnujících se fotografickému médiu.⁶³

⁶³ MAZUR, Adam. *Fotografia artystyczna XXI wieku, czyli globalny kanon z Grzeszykowską i Liberą*. In MAZUR, Adam. *Kocham fotografię*. Warszawa: Wydawnictwo 40 000 malarzy, 2009, s. 150–154. ISBN 978-83-928864-1-9.

Závěr

Jaká je tedy podle Libery role umění? *Přiznávám* – říká – *že jsem mluvčím kritické role umění. Musíme však mít na paměti, že taková kritika je také základní složkou vládnoucího systému.*⁶⁴ Velmi výrazná je tady paralela Liberovy umělecké tvorby s Foucaultovými myšlenkami. Odpor vůči systému je přímo zakomponován do jeho existence a je pro něj dokonce životně důležitý, avšak má svůj smysl, protože – mj. díky odkrývání mechanismů fungování vlády, přes zkoumání hranic systému a poukazování na jeho slabosti – se systém stává pružnějším a útlak se zmírňuje. Kritické umění je tedy tím, co nás může zachránit, díky přinucení k přemýšlení a k reflexím nad vlastním životem a svou rolí ve společenském systému. Tím, že se stáváme uvědomělými „kolečky v systému“, se v podstatě stáváme subjekty samostatně panujícími nad svým životem, a nikoli pouze předměty ovládané vládou.

Jde tedy o silně angažovanou, polemizující tvorbu, jejímž tématem je společnost, vláda, systém, výchova, masová kultura nebo paměť a jejíž závěry mají politický, sociologický a často filozofický charakter. Je tedy silně intelektuální, zřikající se užívání intuice při tvorbě uměleckého díla. Dílo má být spíše realizací určité, jasné a vědomě formulované myšlenky.

Libera často využívá fotografii, a to převratným způsobem, používá ji z jedné strany jako médium, z druhé strany jako téma svého umění, vytváří z ní určitý model, pomocí něhož nám vyjevuje širší souvislosti.

Podle mého názoru je to nejzajímavější přístup k fotografii v polském umění posledních let.

⁶⁴ KOWALCZYK, Izabela. *Op. cit.*

Zbigniew Libera – zkrácený životopis

Zbigniew Libera se narodil v městečku Pabianice v roce 1959.

V roce 1979 začal studovat na katedře pedagogiky Univerzity Mikuláše Koperníka v Toruni. Po roce studia zanechal.

V letech 1980–1986 spolupracoval s členy lodžského ateliéru Strych, byl spoluzakladatelem skupiny Kultura Zrzuty a spoluvydavatelem časopisu Tango.

Na počátku 80. let začal spolupracovat s hnutím Solidarita, pro které tiskl letáky. Jeho první výstava se konala na jaře roku 1982 v ateliéru Strych. V srpnu byl Libera zatčen tajnou službou a obviněn z výroby protistátních tiskovin, krátce nato stanul před vojenským soudem v Lodži. Ve vězeních (v Lodži a Hrubieszowě) strávil 15 měsíců.

V letech 1988–2000 pracoval jako model Zofie Kulik pro její cyklus *Idiomy budovatelského období* (Idiomy socwiczna).

V letech 1988–2006 žil a pracoval ve Varšavě. V letech 2000–2001 byl spoluzakladatelem dvou uměleckých klubů: Baumgart/Libera a Aurora.

Od roku 2006 se Libera neustále stěhuje (rok strávil v Řecku, poté bydlel v Praze). Od roku 2009 působí jako externí pedagog na AVU v Praze. Spolupracuje s galerií Raster.

Libera je čelním představitelem angažovaného umění.

Nejvýznamnější díla:

- V 80. letech natočil videofilmy *Intimní rituály* (Obrzędy intymne) a *Mystická perseverace* (Perseweracja mistyczna), které o deset let předběhly polskou vlnu body artu.
- V 90. letech vznikly *Opravná schémata* (Urządzenia korekcyjne) – objekty a hračky, ze kterých je nejznámější *Lego. Koncentrační tábor* (Lego. Obóz koncentracyjny, 1996).
- Cyklus *Pozitivity* (Pozytywy, 2000–2004) a *Mistři* (Mistrzowie, 2003).

Nejvýznamnější výstavy

Individuální výstavy

- 1992** – „Zbigniew Libera” – Galeria Laboratorium, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
- 1993** – „Prace z powietrza i elektryczności” – Galeria na Mazowieckiej, Warszawa
- 1996** – „Urządzenia korekcyjne” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
- 1997** – „Zbigniew Libera” – Galleri Faurshou, Kopenhaga, Dania; „Zbigniew Libera” – Gallerie Wang, Oslo, Norwegia
- 1998** – „Correct Me If I’m Wrong” – Guy McIntyre Gallery, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
- 2000** – „The Other Type of Prison” – American-European Art Associates, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
- 2004** – „Mistrzowie i Pozytywy” – Atlas Sztuki, Łódź; Państwowa Galeria Sztuki, Sopot; Galeria a.r.t., Płock; „Positives” – Casino Luxembourg, Luksemburg
- 2005** – „Atlasy fotograficzne i inne wydawnictwa” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; „Co robi łączniczka” – Galeria Kronika, Bytom (z Darkiem Foksem); Galerie Anne de Villepoix, Paryż (z Marthą Rosler)
- 2006** – „Works from 1984–2004” – University of Michigan, School of Art & Design, Ann Arbor, Stany Zjednoczone; „Co robi łączniczka” – Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała (z Darkiem Foksem); „Fotografie” – Galeria Raster, Warszawa
- 2007** – „Photographs” – Galerie Krinzinger, Wiedeń; „Pozitiv” – European House of Photography, Bratysława
- 2008** – „The Gay, Innocent and Heartless” – Fundacja Profile, Warszawa; „Mistrzowie i Pozytywy” – BWA, Zielona Góra; „La Vue” – Fotograficka Galerie Fiducia, Ostrawa
- 2009** – „Zbigniew Libera. Prace 1982–2008” – Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
- 2010** – „Zbigniew Libera. Prace 1982–2008” – Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Wrocław; „Wyjście ludzi z miast” – Bytomskie Centrum Kultury, Bytom
- 2010–2011** – „Rzeczywistość jest płaska” – Fundacja Profile, Warszawa; „The Gay, Innocent and Heartless” – Muzeum Narodowe, Kraków

Skupinové výstavy

- 1987** – „Co slychać” – dawne Zakłady Norblina, Warszawa
- 1988** – „Teraz jest teraz” – Galeria Wyspa, Gdańsk
- 1990** – „Bakunin w Dreźnie” – Kunstpalast, Dusseldorf, Niemcy; Kampfnagelfabrik, Hamburg, Niemcy; „Querspur Videofestival” – Linz, Austria; „AVE FESTIVAL” – Arnheim, Niemcy
- 1991** – „Podwójna tożsamość” – Landesmuseum, Wiesbaden, Niemcy; „Kunst Europa” – Bonner Kunstverein, Bonn, Niemcy; „Doppelte Identität” – Landesmuseum, Wiesbaden, Niemcy
- 1992** – „Perseweracja mistyczna i Róża” – Państwowa Galeria Sztuki, Sopot; „Current Situation 3:3” – Otso Gallery, Espoo, Szwecja
- 1993** – „Unvollkommen” – Museum Bochum, Bochum, Niemcy; „Emergency” – Aperto 93, 45. Biennale Sztuki w Wenecji, Włochy
- 1994** – „Videoprzestrzenie” – Państwowa Galeria Sztuki, Sopot; „Medienbiennale” – Minima Media, Kunsthalle Elsterpark und Fabrikhallen der Ehemaligen VEB Buntgarnwerke, Lipsk, Niemcy; „Europa, Europa” – Kunst und ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Niemcy
- 1995** – „Antyciała” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; „Beyond Belief” – Museum of Contemporary Art, Chicago, Stany Zjednoczone; „New I’s for New Years” – Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Niemcy; „Universalis” – 23. Biennale, Sao Paulo, Brazylia
- 1996** – „The Thing Between” – Technisch Sammlungen der Stadt, Drezno, Niemcy
- 1998** – „W tym szczególnym momencie” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; „Medialization” – Edsvik Konst, Sztokholm, Szwecja; Gallerie Faurschou, Kopenhaga, Dania
- 1999** – „After the Wall” – Moderna Museet, Sztokholm, Szwecja; „Generations. Polish Art from the End/Beginning of the Century” – Central Exhibition Hall, St. Petersburg, Rosja; „Rondo” – Ludwig Museum, Budapeszt, Węgry; „Pink for Boys, Blue for Girls” – NGBK, Berlin, Niemcy; „Negocjatorzy Sztuki” – Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk; „Refleksja conceptualna w sztuce polskiej. Bieżące praktyki, ruchome horyzonty” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; „Absence/Presence” – Nash Gallery, University of Minnesota, Minneapolis, Stany Zjednoczone

2000 – „Scena 2000” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; „In Freiheit/Endlich” („Na Wolności / W Końcu”) – Staatliche Kunsthalle, Baden–Baden, Niemcy; „Postindustrial Sorrow” – Kunsthalle, Wiesbaden, Niemcy; „After the Wall” – Hamburger Bahnhof, Berlin, Niemcy; „L'autre Moitie de l'Europe” – Jeu De Paume, Paryż, Francja

2001 – „IRRELIGIA” – Museum Atelier 340, Bruksela, Belgia; „Anteprima bovisa milano europa 2000” – Mediolan; Włochy; „Negocjatorzy Sztuki” – Bunkier Sztuki, Kraków; „In Freiheit/Endlich” („Na Wolności / W Końcu”) – Muzeum Narodowe, Warszawa (2001)

2002 – „Mirroring Evil” – The Jewish Museum, Nowy Jork, Stany Zjednoczone

2004 – „From my Window” – Econe Nationale Superieure des Beaux–Arts, Paryż, Francja; „Memoires du Temps de L'immaturite” – Passage de Retz, Paryż, Francja; „Paisages Mediatitics” – Fundacio la Caixa, Lleida, Tarragona, Hiszpania; „Pod flagą biało–czerwoną. Nowa sztuka z Polski” – Estonian Art Museum, Tallin, Estonia; Contemporary Art Center, Wilno, Litwa; National Centre for Contemporary Arts, Moskwa, Rosja

2005 – – Galeria Raster, Warszawa; „POLES APART” – Rubell Family Collection, Miami, Stany Zjednoczone; „W stronę Innego. Obserwacje i interwencje” – BWA, Katowice; „Second Present” – Trafo Gallery, Budapeszt; „Post_Modellismus” – Krinzinger Projekte, Wiedeń, Austria; „International Biennale Of Contemporary Art” – Praga, Czechy; „Jak rozmawiać o sztuce współczesnej?” – Galeria Arsenał, Białystok; „Potencjał” – budynek Metropolitan, Warszawa; „Revenge on Realism” – Krinzinger Projekte, Wiedeń; „Falsche Erwartungen” – Kunsthalle, Darmstadt, Niemcy

2006 – „Faites vos Jeux! Kunst und Spiel seit Dada” – Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Niemcy; „The 80's. A Topology” – Museum Serralves, Porto, Portugalia; „Umysłowość” – Łódź Biennale, Łódź; „Letnia miłość” – Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; „Post Modelism” – Bergen Kunsthalle, Bergen, Norwegia; „Manipulacje. O ekonomii kłamstwa” – Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk; „Broniewski” – BWA, Zielona Góra (2006); „W stronę Innego. Obserwacje i interwencje” – Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź (2006)

2007 – „History Repeats Itself” – Kunstverein, Dortmund; Kunstwerke, Berlin; „Attitude 2007. House of Human Beings” – Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japonia; „Lego” – Space, Bratysława, Słowacja; „Artyści polecają się nawzajem” – Appendix2, Warszawa; „Depresja” – Galeria Arsenał, Białystok; „Asteizm” – Galeria Program, Warszawa; „Mamidło” – Galeria Program, Warszawa; „Manipulacje. O ekonomii kłamstwa” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa

2008 – „Opowiedziane inaczej” – Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk; „Historia się powtarza” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; „Zabawy dużych chłopców” – Appendix2, Warszawa; „Efekt czerwonych oczu” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; „Medium... Post... Mortem” – Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk

2009 – „Crossing Frontiers” – Galeria Miejska, Praga, Czechy; „Schizma. Sztuka polska lat 90.” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; „Na okrągło. 1989–2009” – Hala Stulecia, Wrocław; „Międzynarodowa kolekcja sztuki współczesnej. Edycja 5” – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa; „Gender Check” – MUMOK, Wiedeń; „The Social Critique 1993–2005” – Kalmar Konstmuseum, Kalmar, Szwecja; „Szczyt bohaterów” – Bunkier Sztuki, Kraków; „Ukryta Dekada, Polska sztuka wideo 1985–1995” – Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków; „Storia Memoria Identità: fotografia contemporanea dall’Est Europa” – Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Modena, Włochy

2010 – „Ostatni film. Artyści o porażkach swoich i swojej galerii” – Galeria Raster, Warszawa; „Dziewięć tytułów” – Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra; „Nothing important, is just art” – The National Brukenthal Museum, Sibiu, Rumunia; Galeria Arsenał, Białystok; „Case for reoccurrence of child illnesses” – Karlin Studios, Praga, Czechy; „Minimal Differences” – White Box, New York City, NY; „Powtórka z Teorii Widzenia” – CSW Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa; „Na okrągło: 1989–2009” – Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk; „Mógłbym żyć w Afryce” – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa; „Press Art” – Sammlung Annette und Peter Nobel, Museum der Moderne Salzburg, Salzburg, Austria; „Agents & Provocateurs” – Hartware MedienKunstVerein, Dortmund, Niemcy; „Neighbours/Nachbarn. German motifs in contemporary Polish art” – Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk; „Sukienka” – Centrum Kultury Zamek, Poznań; „Early Years” – Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin, Niemcy; „Morality ACT IV: I could live in Africa” – Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, Holandia; „Sprawdzam płeć / Gender Check” – Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; „The APOGEUM New Expression 1987” – CoCA – Centre of Contemporary Art Toruń, Toruń; „Decadence Now! Visions of Excess” – Galerie Rudolfinum, Praga, Czechy; „Luc Tuymans: A vision of Central Europe” – Brugge Centraal, Bruges, Belgia

2011 – „Trembling Bodies / Körper in Aufruhr” – daadgalerie, Berlin, Niemcy; „Historia w sztuce” – Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków; „Alias. Przegląd” – Bunkier Sztuki, Kraków

Seznam literatury a použitých zdrojů

- BIELAS, Katarzyna. *Niesformatowani*. Kraków: Znak, 2007. ISBN 978-83-240-0840-7.
- CZUBAK, Bożena. *Sztuka legalizowania buntu*, rozmowa ze Zbigniewem Liberą [online]. *Magazyn Sztuki*, nr 15/1997 [cit. 2010-05-20]. Dostupný z WWW: <http://www.magazyn.c22.eu/archiwum/nr_15/libera/zbigniew%20libera_sztuka_legalizowania_buntu.htm>. ISSN 1231–6709.
- DĘBORÓG-BYLCZYŃSKI, Maciej. *Jeśli znasz prawdę*. *Magazyn Społeczno-Kulturalny „Śląsk”*, nr 4/2006. Katowice: Górnośląskie Towarzystwo Literackie. ISSN 1425–3917.
- DOMAŃSKA, Ewa. Authors rights. *Czy Libera mógłby nas jeszcze uratować*. [online]. *Obieg*, 2006-12-23, last revision 2009-07-26 [cit. 2011-04-20]. Dostupný z WWW: <<http://www.obieg.pl/artmix/4159>>. ISSN 1732–9795.
- FOKS, Darek; LIBERA, Zbigniew. *Co robi łączniczka*. Katowice: Ars Cameralis Silesiae Superioris, 2005. ISBN 839225550X.
- JARECKA, Dorota; SOBOLEWSKA, Justyna. *Pin up girls z kanatu*, rozmowa z Darkiem Foksem i Zbigniewem Liberą. *Wysokie Obcasy*, dodatek do *Gazety Wyborczej*, 4.02.2006. Warszawa: Agora. ISSN 0860–908.
- JARNIEWICZ, Jerzy. *Łączniczka w konspiracji, o książce „Co robi łączniczka Darka Foksa i Zbigniewa Libery. Twórczość*, marzec 2006. Warszawa: Biblioteka Narodowa. ISSN 0041–4727.
- JEDLIŃSKA, Eleonora. *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005. ISBN 83-7171-915-9.
- KLUSZCZYŃSKI, Ryszard W. Copyright by Instytut Adama Mickiewicza. *Zarys historii sztuki wideo w Polsce* [online]. *Kultura Polska*, 2010 [cit. 2011-04-20] Dostupný z WWW: <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_historia_wideo>. ISSN 1734–0624.
- KOWALCZYK, Izabela. Copyright by Instytut Adama Mickiewicza. *Sztuka krytyczna – wybrane zagadnienia* [online]. *Kultura Polska*, nr 3424, listopad 2006 [cit. 2011-04-20]. Dostupný z WWW: <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_sztuka_krytyczna>. ISSN 1734–0624.
- LUDWISIAK, Małgorzata. *Ostatnio zajmuję się prasą*, rozmowa ze Zbigniewem Liberą. Materiały prasowe towarzyszące wystawie „Mistrzowie i Pozytywy”. Łódź: Atlas Sztuki, 13.2.–4.4.2004.

MAZUR, Adam. *Fotografia artystyczna XXI wieku, czyli globalny kanon z Grzeszkowską i Liberą*. In MAZUR, Adam. *Kocham fotografię*. Warszawa: Wydawnictwo 40 000 Malarzy, 2009. ISBN 978-83-928 864-1-9.

MAZUR, Adam. *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009. ISBN 978-83-928967-2-2.

MAZUR, Adam. *Libera Ist Mein Leben* [online]. *Obieg*, 2010-03-05 [cit. 2011-04-16]. Dostępny z WWW: <<http://www.obieg.pl/wydarzenie/16325#1>>. ISSN 1732–9795.

MAZUREK, Maciej. *Wytrącić z automatyzmu myślenia*, rozmowa z prof. Piotrem Piotrowskim. *Znak*, numer specjalny *Sztuka polska lat 90*, grudzień 1998. Kraków: Znak. ISSN 0044-488X.

MONKIEWICZ, Dorota (red.). *Zbigniew Libera, prace z lat 1982–2008*. Warszawa: Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, 2009. ISBN 978-83-60713-32-7.

PIOTROWSKI, Piotr. *Zbigniew Libera. Sztuka i mediokracja*. *Exit* nr 2 (58), 2004. Warszawa: Fundacja EXIT. ISSN 0867–0625.

REITER, Paulina. *Jak wychowywano Zbigniewa Liberę*, rozmowa ze Zbigniewem Liberą [online]. *Wysokie Obcasy*, dodatek do *Gazety Wyborczej*, 2004-10-06 [cit. 2010-05-20]. Dostępny z WWW: <<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,2327221.html>>. ISSN 0860–908.

SIENKIEWICZ, Karol. Copyright by Instytut Adama Mickiewicza. *Zbigniew Libera* [online]. *Kultura Polska*, grudzień 2007, last revision listopad 2009 [cit. 2010-05-25]. Dostępny z WWW: <http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_libera_zbigniew>. ISSN 1734–0624.

STOPIŃSKI, Wojciech. *Libera – bullet in the head*, rozmowa ze Zbigniewem Liberą. *Fotografia*, 15/2004. Września: Wydawnictwo KROPKA. ISSN 1509–9628.

WRÓBEL, Szymon. *Praca łączniczki, praca pamięci, zabawa chłopców*. *Twórczość*, 8/2006. Warszawa: Biblioteka Narodowa. ISSN 0041–4727.

ŻMIJEWSKI, Artur. *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. Bytom-Kraków: Bytomskie Centrum Kultury, 2006. ISBN 83–89911-66-3.

Internet

www.artfacts.net (2011-05-27)

www.obieg.pl (2010–05, 2011–04)

www.culture.pl (2010-05-25,
2011-04-19)

www.poland-art.com (2011–05)

www.raster.art.pl (2010–05, 2011–04)

www.fundacijaprofile.pl (2011-05-26)

www.wysokieobcasy.pl (2010-05-20)

www.magazyn.c22.eu (2010-05-20)

Seznam obrázků

<i>Pro umění</i> (Dla sztuki, 1982), magazín Tango	11
<i>Pro umění</i> (Dla sztuki, 1982), magazín Tango	12
<i>Kenova teta</i> (Ciotka Kena, 1994)	15
<i>Eroica</i> (1998)	17
<i>Universal Penis Expander</i> (1995)	23
<i>Blázen</i> (Wariat, 1984)	28
<i>Pro umění</i> (Dla sztuki, 1982)	29
<i>Blázen</i> (Wariat, 1984)	31
<i>Pacienti</i> (Pacjenci, 1987)	32
<i>Domáci performance</i> (Performance domowy, okolo roku 1984)	33
<i>Intimní rituály</i> (Obrzędy intymne, 1984)	34
<i>Intimní rituály</i> (Obrzędy intymne, 1984)	35
<i>Mystická perseverace</i> (Perseweracja mistyczna, 1984)	36
<i>Někdo jiný</i> (Ktoś inny, 1986)	38
<i>Jak trénovat děvčátka</i> (Jak tresuje się dziewczynki, 1987)	39
<i>Kenova teta</i> (Ciotka Kena, 1994)	41
<i>Body master – posilovací zařízení pro děti od devíti let</i> (Body Master – urządzenie do ćwiczenia mięśni dla dzieci do lat dziewięciu, 1994, 1998 [II])	43
<i>Můžeš oholit své děťátko</i> (You Can Shave the Baby, 1995)	44
<i>Porodní lůžka pro holčičky</i> (Łóżeczka porodowe dla dziewczynek, 1996)	46
<i>Lego. Koncentrační tábor</i> (Lego. Obóz Koncentracyjny, 1996)	48
<i>Lego. Koncentrační tábor</i> (Lego. Obóz Koncentracyjny, 1996)	49
<i>Lego. Koncentrační tábor</i> (Lego. Obóz Koncentracyjny, 1996)	51
<i>Lego. Koncentrační tábor</i> (Lego. Obóz Koncentracyjny, 1996)	53
<i>Obyvatelé</i> (Mieszkańcy, 2002)	55
<i>Nepal</i> (2003)	56
<i>Che. Další záběr</i> (Che. następny kadr, 2003)	56

<i>Dělníci</i> (Robotnicy 2002)	57
<i>Cyklisti (II)</i> (Kolarze [II], 2003)	57
<i>Bushův sen</i> (Sen Busha, 2003)	60
<i>Świdziński</i> (2003)	61
<i>Partum</i> (2003)	62
<i>Kulik</i> (2003)	64
<i>Co dělá spojka</i> (Co robi łączniczka, 2005)	66
<i>Co dělá spojka</i> (Co robi łączniczka, 2005)	68
<i>La Vue</i> (2004–2006)	72
<i>La Vue</i> (2004–2006)	74
<i>The Gay, Innocent and Heartless</i> (2008)	76
<i>The Gay, Innocent and Heartless</i> (2008)	77
<i>The Gay, Innocent and Heartless</i> (2008)	79
<i>The Gay, Innocent and Heartless</i> (2008)	80
<i>The Gay, Innocent and Heartless</i> (2008)	81
<i>The Gay, Innocent and Heartless</i> (2008)	82

Ilustrace pocházejí z těchto zdrojů:

– MONKIEWICZ, Dorota. *Zbigniew Libera, prace z lat 1982–2008*. Warszawa: Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, 2009. ISBN 978-83-60713-32-7 – s. 11, 12, 17, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 46, 48, 51, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 64, 66, 68, 72, 74, 76, 77, 79, 80, 81, 82

– www.raster.art.pl – s. 8, 15, 17, 23, 28, 36, 38, 41, 43, 44, 49, 53, 57

Jmenný rejstřík

- Abakanowicz Magdalena – 63
Abramović Marina – 26
Acconci Vito – 26
Adamiak Włodzimierz – 10, 12, 29, 34,
Alphen van Ernst – 18
Althamer Paweł – 27
Barrie James M. – 76, 77
Baumgart Anna – 19, 27, 85
Bellmer Hans – 26
Beuys Joseph – 26
Bielas Katarzyna – 20
Bruszewski Wojciech – 34
Burden Chris – 26
Burgin Victor – 26
Burroughs William S. – 76, 77, 78
Burska Bogna – 19
Buñuel Luis – 13
Cahun Claude – 31, 38
Cattelan Maurizio – 19
Che Guevara Ernesto – 56, 76, 77
Chicago Judy – 26
Czubak Bożena – 36, 37
Deskur Marta – 27
Ekberg Anita – 66, 70
Export Valie – 26
Feinstein Stephen – 18
Foks Darek – 20, 66, 67–71, 86
Foster Hal – 26, 34
Foucault Michel – 14, 24, 26, 40, 48
Fox Catherine – 52, 67
Gajda Jadwiga, matka – 8, 9, 33
Gajda Regina, Regina G., babička – 8,
12, 31, 34, 36, 37
Gilewicz Wojciech – 19
Grabowski Mateusz – 10
Grosenick Uta – 83
Górna Katarzyna – 19, 27
Haacke Hans – 26
Hanson Duane – 16
Iżewska Teresa – 70
Janiak Marek – 34
Jarecka Dorota – 20
Jarniewicz Jerzy – 58, 69
Kantor Tadeusz – 20, 63
Kierkegaard Søren – 13
Kimmelman Michael – 52
Klaman Grzegorz – 19, 27
Kluszczyński Ryszard W. – 23
Konopka Barbara – 14
Koons Jeff – 19
Kowalczyk Izabela – 18, 45
Kowalski Grzegorz – 26, 27
Kozyra Katarzyna – 14, 19, 25, 27
Krajewska Zuza – 19
Kryszkowski Jacek – 63
Kulik Zofia – 13, 18, 20, 26, 27, 61, 63,
64, 85
Kurzyca Tomasz – 19
Kuzyszyn Konrad – 27
Kwiek Przemysław – 13, 26
Küntzel Tilman – 14
LL (Lach-Lachowicz) Natalia – 25

Lacan Jacques – 26
 Lautréamont de Comte – 19
 Libera Tadeusz, otec – 8
 Lollobrigida Gina – 66
 Loren Sophia – 66
 Ludwisiak Małgorzata – 63
 Malec Krzysztof – 14
 Manzoni Piero – 19
 Markiewicz Jacek – 14, 19
 Markiewicz Jacek – 14, 19
 Mazur Adam – 21–22, 54
 Mazurek Maciej – 54
 Metzger Gustav – 26
 Mickiewicz Adam – 9, 21
 Miecznikowski farář – 11
 Mikina Ewa – 14
 Monkiewicz Dorota – 21, 82
 Nauman Bruce – 19, 26
 Nieznalska Dorota – 27
 Orlan – 26
 Pane Gina – 26
 Partum Andrzej – 20, 61, 62, 63
 Partum Ewa – 25
 Piotrowska Krystyna – 25
 Piotrowski Leszek – 61
 Piotrowski Piotr – 24, 54, 64, 67, 78
 Pinińska-Bereś Maria – 25
 Przyjemska Mariola, žena – 14, 19, 21
 Przyjemski Leszek – 26, 63
 Rajkowska Joanna – 27
 Rancière Jacques – 22
 Robakowski Józef – 34
 Rosler Martha – 86
 Roussel Raymond – 20, 72
 Rumas Robert – 19, 27
 Rypson Piotr – 16, 54
 Schneemann Carolee – 26
 Seelig Thomas – 83
 Serrano Andres – 26
 Sherman Cindy – 26
 Smith Kiki – 26
 Staniszewski Jacek – 14
 Stańczak Roman – 14
 Stelmaszczyk Zbigniew – 19
 Szachowski Mariusz – 19
 Trocki Lev – 21
 Truszkowski Jerzy – 26
 Villepoix de Anne – 20, 86
 Vitti Monica – 66
 Volk Gregory – 18
 Wajda Andrzej – 70
 Walentynowicz Anna – 10
 Warwick Nigel – 45, 51
 Wałęsa Lech – 10
 Wilde Oscar – 9
 Wilke Hannah – 26
 Wiśniewski Atanazy – 20, 26, 61, 63
 Wojciechowski Jan Stanisław
 (Wojciechowski Jan S.) – 18, 49
 Ziarkiewicz Ryszard – 14
 Łyszkowicz Alicja – 19
 Świdziński Jan – 20, 61, 63
 Żebrowska Alicja – 19, 27
 Żmijewski Artur – 19, 27

