Fotografie v tvorbě vybraných polských umělců po roce 1989

Teoretická disertační práce

MgA. Krzysztof Kowalczyk

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

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Fotografie v tvorbě vybraných polských umělců po roce 1989

Photography in the works of selected Polish artists after the year 1989

Teoretická disertační práce

MgA. Krzysztof Kowalczyk

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: doc. Mgr. Václav Podestát

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2022

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Abstrakt:

Téma práce je vliv fotografie na polské umění po roce 1989. Práce má průřezový charakter. Soustřeďuje se na ty projekty, které nejlépe vystihují různorodost uplatnění fotografie v soudobém polském umění a zapadají do hlavních proudů rozvoje umění po roce 1989. Cílem práce je zjistit, jakým způsobem fotografie přesahuje čistě fotografický rámec a objevuje se mezi ostatními prostředky uměleckého vyjádření – jakým způsobem je fotografie přetvářena, transformována a „osvojována" autory, kteří nejsou čistě fotografy.

Abstract:

The thesis presents the impact of photography on Polish art after the year 1989. It is intended to be a cross-sectional study, with the main focus on artistic projects that best reflect the variety of the use of photography in contemporary Polish art and the main trends of its development after 1989. The goal is to show how photography crosses its traditional borders, finding its way into other forms of artistic creation – how it is processed, transposed and „tamed" by artists who are not photographers in the strict sense.

Klíčová slova:

fotografie, současné umění, polské umění po roce 1989, polské umění po roce 2000, nové polské umění, intermediální tvorba, multimediální tvorba, fotorealismus, kritické umění, postkritické umění, feministické umění, postfeministické umění, malířství, malba, videoart, performance.

Key words:

photography, contemporary art, Polish art after 1989, Polish art after 2000, new Polish art, intermedia art, multimedia art, photorealism, Polish critical art, postcritical art, feminist art, postfeminist art, painting, videoart, performance.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	Mgr. Krzysztof Kowalczyk
UČO:	27834
Program:	Filmově, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	Fotografie v tvorbě vybraných polských umělců po roce 1989
Téma práce anglicky:	Photographs in the works of selected Polish artists after 1989
Zadání:	Téma práce je vliv fotografie na polské umění po roce 1989. Práce má průřezový charakter. Soustřeďuje se na projekty, které nejlépe přibližují různorodost použití fotografie v současném polském umění a snaží se zařadit k hlavním směrům rozvoje umění po roce 1989. Cílem práce je zjistit, jakým způsobem fotografie přesahuje čistě fotografický rámec a objevuje se mezi ostatními prostředky uměleckého vyjádření – jakým způsobem je fotografie přetvářena, transformována a „osvojována" autory, kteří nejsou čistě fotografy.
Literatura:	Borkowski, Grzegorz, Mazur, Adam, Branicka, Monika (ed.): Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000. CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008. Libera, Zbigniew (ed.): Art of Liberation, Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom I, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2020. Mazur, Adam: Decydujący moment. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2011. Sontag, Suzan: O fotografii. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009.
Vedoucí práce:	doc. Mgr. Václav Podestát
Datum zadání práce:	27. 1. 2022

Souhlasím se zadáním (podpis, datum): 1.2.2022

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Poděkování

Děkuji za vedení práce, za konzultace a cenné rady a tipy doc. Mgr. Václavu Podestátovi. Děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie a mým kolegům za pomoc a inspiraci.

Prohlášení

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

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Univerzitní knihovny v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

Krzysztof Kowalczyk

© 2022 Krzysztof Kowalczyk, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH

ÚVOD 5

I. UMĚLCI A JEJICH DÍLA 19

1. FOTOGRAFIE A KRITICKÉ I POSTKRITICKÉ UMĚNÍ V POLSKU V POSLEDNÍCH TŘECH DEKÁDÁCH 19

1.1. Krása versus doslovnost zobrazování na „kritických" fotografiích Katarzyny Górnové a Alicje Żebrowské 23
1.2. Monika (Mamzeta) Zielińska, aneb fotografie v boji za „opravdový" obraz ženy 36
1.3. Skandál za skandálem, aneb fotografie v kontroverzním umění Katarzyny Kozyrové 42
1.4. Biblický lightbox Marty Deskurové 46
1.5. Slabý muž – silný muž v dílech Daniela Rumiancewa a Doroty Nieznalské 52
1.6. Je to ještě kritické umění? Zuzanna Janinová 58
1.7. Mariola Przyjemska aneb průlom v kritickém umění 90. let přesně v polovině dekády 63
1.8. Kritické umění v „soft" verzi na fotografiích Marty Jabłońské 67
1.9. Fotografie jako zbraň v boji za práva LGBT osob 69
1.10. Tři desetiletí fotografického umění Zbigniewa Libery 79
1.11. Krása fotografií v dílech Piotra Uklańského 96

2. NOVÉ POLSKÉ UMĚNÍ PO ROCE 2000 107
2.1. Maciejowski, Sasnal, Bujnowski – tři tenoři polského fotografického malířství po roce 2000 107
2.2. Odraz světa ve fotografickém malířství Zbigniewa Rogalského 124
2.3. Fotogenita katastrofy ve fotografických kresbách a malířství Sławomira Elsnera 128
2.4. Fotografická iluze v malířství Wojciecha Gilewicze 134
2.5. Hledání totožnosti ve fotografických obrazech Lidie Krawczykové a Wojtka Kubiaka 138
2.6. Nová tvář hyperrealismu v dílech Anny Baumgartové a Roberta Kuśmirowského 143
2.7. Dva pohledy na popkulturu ve fotografických dílech Przemysława Mateckého a Pauliny Ołowské 150
2.8. Návrat do minulosti (a budoucnosti) v dílech Piotra Wyrzykowského, Kobase Laksy a Mikołaje Długosze 155
2.9. Fotografie jako nástroj pro uspořádání „vlastního koutku" v dílech Karolíny Kowalské 163
2.10. Intimní prostor ve fotografické tvorbě Anety Grzeszykowské a Jana Smagy 168

ZÁVĚR 186

Seznam použité literatury 190
Jmenný rejstřík 194

ÚVOD

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

Dnes málokdo zpochybňuje status fotografie jako samostatného uměleckého odvětví. Toto médium navíc výrazně ovlivňuje i jiné druhy umění. Můžeme tvrdit, že dějiny fotografie uzavírají kruh. Tak jako v době piktorialismu sledovala fotografie malířství, tak se nyní umění inspiruje fotografií. Svých jeden a půl století starých komplexů se fotografie dokázala úplně zbavit. Jak píše Susan Sontagová, „*to, že (fotografie) ohlašuje (a vytváří) v umění nové ambice, má větší význam než starý spor o to, jestli je sama uměním, nebo ne. Fotografe má zvláštní vlastnost proměnit všechna svá témata na umělecká díla*."[1]

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

V této práci sleduji, jak současní polští umělci používají fotografii ve své práci. Práce pokrývá období posledních 30 let. Výběr není náhodný. Narodil jsem se v roce 1975 a před třemi desetiletími jsem vstupoval do dospělosti a zároveň jsem se stával vědomým příjemcem umění. Čirou náhodou byl začátek 90. let minulého století také obdobím bouřlivých společensko-politických změn v Polsku, ke kterým došlo po pádu komunismu v roce 1989. Polský průmysl byl tehdy v troskách, hyperinflace skokově sílila, nezaměstnanost šla prudce nahoru. Zároveň začala éra volného obchodu a Polsko zaplavila vlna zboží ze Západu, o kterém Poláci mohli celá desetiletí jen snít. Velmi dobře si pamatuji tehdejší Polsko, ale v té době jsem se ještě nezajímal o umění natolik, abych průběžně sledoval, jak polští umělci tehdy reagovali na měnící se realitu. Tato práce je pro mne proto i příležitostí dohnat tyto resty a podívat se na onu dobu z perspektivy let a prizmatem umění.

Po roce 2000 se na umělecké scéně objevila nová generace umělců, kteří jsou mými vrstevníky (narodil jsem se v roce 1975). Jejich umění je pro mě obzvláště důležité, protože se s ním mohu ztotožnit nebo konfrontovat v kontextu společných generačních zkušeností. Shodou okolností mnoho z diskutovaných umělců, zejména těch, kteří debutovali po roce 2000, tvoří nebo tvořili v Krakově, kde žiji. S některými se znám osobně. Proto tato práce není jen vědeckou studií, ale je pro mě také cestou světem, který je mi blízký.

V 90. letech minulého století v Polsku dominovalo takzvané kritické umění. To byla odpověď na výše zmíněné prudké společensko-politické změny. Tvorba kritických umělců byla hluboce zasazena do sociálně-kulturních reálií. Charakteristický je pro ně zájem o konzumní způsob života, otázky těla, pohlaví a kulturní i sexuální rozmanitost, studium historických problémů, stejně jako tendence ke kontroverzním a provokativním akcím, které přesahují platné konvence a dokonce i hranice společenské akceptace. Na umělecké scéně tehdy dominovaly osobnosti jako Alicja Żebrowska (nar. 1956), Zbigniew Libera (nar. 1959), Grzegorz Klaman (nar. 1959), Artur Żmijewski (nar. 1966), Katarzyna Kozyrová (nar. 1963) nebo nejmladší z nich Dorota Nieznalska (nar. 1973). Kritické umění se vyjadřuje k tvorbě, jež se *„s dosud nevídanou otevřeností jala zpochybňovat právoplatnost přijatých společenských, kulturních a náboženských norem a ukazovala pokrytectví a represivní charakter. Tato tvorba artikulovaná pomocí velmi jasných, občas přímo drastických prostředků, s rozmyslem narušovala tabuizované oblasti spole-*

čenského života, aby šokovala diváky, vytrhla je z myšlenkového automatismu, aby ukázala, že to, co je samozřejmé, samozřejmé není a to, co je přirozené, je kulturní konstrukcí."[2]

Vzhledem k prudké a radikální povaze proměn v posledním desetiletí 20. století v Polsku se zdá být fáze „kritického umění" z dnešního pohledu nutností. Avšak konec 90. let přinesl přesycení tímto jevem. Ve světě soudobého umění mnozí považují za předěl rok 2001, kdy Dorota Nieznalska vystavila svou instalaci *Pasja* (Vášeň).[3] Většina kritiků však přijímá jako konec dominace kritického umění v Polsku kulatý rok 2000. U autorů narozených v 70. a 80. letech minulého stolení nastal přesun „*od heroické kritiky a nesouhlasu s kulturním status quo ke dvojznačnější hře s dominující kulturou s ironickým nadhledem*".[4] Lze říci, že polské umění dospělo, uvolnilo se od svého nejsamozřejmějšího a dotěrného společenského a politického kontextu střední a východní Evropy a umělci, kritici i kurátoři, kteří dospívali již v nové epoše, byli na břemenech předchozích generací nezávislí. Nastala renesance malířství, fascinace popkulturou, obrázkovou civilizací, malým realismem, zájem o sféru banalit a každodennosti. V umění se znovu objevuje krása, která v konceptuálním kritickém umění neměla opodstatnění. U některých umělců – a paradoxně i u těch narozených po roce 1980 – se dá zaznamenat resentiment vůči časům komunistické PLR.

Když se na umělecké scéně na začátku 21. století objevila nová generace a nové trendy, neznamená to, že tím v Polsku skončilo kritické umění. Po roce 2000 se kritické umění, a pro potřeby naší práce je nazvěme „nové polské umění", vyvíjelo souběžně, oběma se daří dobře. Boj pokračuje, i když, jak kritici poznamenávají, se stal rafinovaný, přestal mít tak zarputilý a politický charakter. Nastoupilo umění, které kritici nazývají „postkritické" a „postfeministické".[5]

Polské umění posledních tří desetiletí – nejen desetiletí kritického umění – nelze posuzovat izolovaně od specifických kulturních, sociálních a politických podmínek panujících v naší zemi. Polsko je nejkatoličtější země v Evropě a postavení katolické církve

2 SUCHAN, Jarosław. Kilka uwag o pojęciach. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski Grzegorz, Mazur Adam, Branicka Monika (ed.). Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 12.

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

4 SUCHAN, Jarosław. op. cit., s. 13.

5 MAZUR, Adam: *op. cit.*, s. 25.

je zde stále výjimečně silné. Církevní hodnostáři mají v některých záležitostech rozhodující slovo a politici všech barev církev štědře financují a usilují o její podporu. Zde se bere konservatismus polské společnosti a radikální protesty v případě veškerých narušení polských posvátných věcí. Další podstatnou okolností je druhá světová válka, jejíž dopady pociťuje polská společnost dodnes. Polsko, které bylo domovem jedné z nejpočetnějších židovských komunit v Evropě a bylo zemí s výhodnou geografickou polohou, bylo Němci vybráno jako místo masového vyhlazování Židů. Právě zde nacisté zřídili největší tábory smrti a jeden z nich, Auschwitz-Birkenau (Osvětim-Březinka), přečkal konec války téměř neporušen a stal se památníkem pro celé lidstvo. Stal se trvalou součástí polské krajiny a nedovolil umělcům, nejen z Polska, přejít kolem tématiky holokaustu lhostejně. Konservatismus vládnoucí v Polsku ovlivňuje také postoj významné části Poláků k LGBT komunitě. Polsko se dosud nenaučilo toleranci, což už západní země již dávno zvládly. Dalším tématem, které v Polsku rozpalují veřejnou diskusi do ruda, jsou práva žen. I zde má naše země co dohánět ve srovnání s vyspělejšími zeměmi.

Specifické historické podmínky, obrovská role katolické církve a výsledný konservatismus významné části Poláků určují povahu tvorby některých umělců. Polskost je tak silným generátorem jevů, že je těžké jí odolat jako zdroji inspirace a tématu. Některá témata jsou tak nosná, že podněcovala představivost všech poválečných generací umělců. Někteří umělci jim podléhají, vytrvale se v nich vrtají, jiní se jim vyhýbají jako čert kříži. Díky tomu lze hovořit o dvojkolejnosti polského umění posledních tří dekád – na jedné straně je vidět dalekosáhlá angažovanost, na druhé straně programové vyhýbání se. Tyto dva přístupy se samozřejmě prolínají a vyvíjejí. Sdělení je občas jemnější, jindy ostřejší.

Hodně záleží na tom, kdo je u moci. V roce 2015 se v Polsku moci ujala Sjednocená pravice se stranou Právo a spravedlnost v čele. Od té doby probíhá ve státě důsledné vyřizování účtů s „levičácko-liberálním“ světovým názorem a civilizací smrti, kterou v očích pravice symbolizují interrupce a „LGBT ideologie“. Nejnovějším pokračováním světonázorové války je téměř úplný zákaz interrupcí zavedený v roce 2020 rozsudkem Ústavního soudu. Ten vedl k prudkým pouličním protestům, jejichž rozsah zaskočil

i vládu. Tato a podobné události provokují některé umělce k otevřenému boji[6] a jiní se uchylují do „vnitřní emigrace". Umělci spojení s veřejnými institucemi nebo využívající státní dotace mají mnoho co ztratit. Úřady v čele s ministrem kultury nemilosrdně trestají vzdorovité, zbavují je možnosti využívat veřejné prostředky a uzavírají cestu k výstavám ve státních institucích. Státní moc nutí umělce a ředitele státních galerií a muzeí, aby uplatňovali autocenzuru. V roce 2021 vedení krakovské kulturní instituce Cricoteky odmítlo otevřít hlavní festivalovou výstavu krakovského Měsíce fotografie, která byla již nainstalována, kvůli urážlivému (čti nevstřícnému vůči moci) obsahu obsaženému v pracích. Od roku 2015 se uskutečňuje sen polské pravice zcela převzít kulturu a umění v Polsku a zpacifikovat neposlušné umělce. Už před 20 lety, v roce 2001, pravicový publicista Jerzy Lublicz napsal o Jacku Markiewiczovi, Arturu Żmijewském, Alicji Żebrowské a Katarzyně Kozyrové (hlavních buřičích oné doby), že by měli být poslání na nucenou léčbu. Navrhoval také, aby ministr kultury odebral dotace na časopisy a výstavy, které nemají nic společného s uměním a artismem a aby vybral kritiky, kteří dokážou rozlišovat mezi uměním a kýčem, „nemluvě o svinstvech prachsprostých úchylů". Nejdůležitějším postulátem editora Lubicze však byla změna vedení varšavské galerie Zachęta a Centra soudobého umění Łaźnia v Gdaňsku tak, aby se opět staly skutečnými chrámy umění.[7]

Dnes patrně nastal čas realizace těchto požadavků. V důsledku změn ve vedeních státních galerií padají další enklávy tvůrčí svobody. V prosinci 2021 ministr kultury Piotr Gliński propustil ředitelku Zachęty Hannu Wróblewskou, která funkci zastávala od roku 2010. Od 2020 roku funkci ředitele Centra soudobého umění Ujazdovský hrad ve Varšavě plní Piotr Bernatowicz, který je miláčkem státní moci a jak prohlásil umělec a kurátor Janek Simon, „nenávidí soudobé umění v té formě, v jaké existuje ve světě"[8].

---

6 Jako například Rafał Milach a fotografové z Archvu pouličních protestů: https://archiwumprotestow.pl/en/home-page/

7 LUBICZ, Jerzy: Instalatorzy zła. *Art of Liberation*, *Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom II*, Libera Zbigniew. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2020, s. 159.

8 Nový ředitel CSW jmenován bez výběrového řízení. Dostupné online [cit. 07.07.2021]: https://www.tokfm.pl/Tokfm/7,103089,25344509,nowy-dyrektor-csw-powolany-bez-konkursu-jest-to-osoba-ktora.html

Ohrožena je také galerie Labyrint v Lublinu a mnoho dalších míst, která jsou poslední baštou umělecké svobody. Probíhající změny jsou nesmírně důležité, protože nevyhnutelně ovlivní formu fungování oficiálního polského umění. Kéž by nedošlo k zastrašovacímu efektu a opakování 80. let minulého století, kdy se v důsledku výjimečného stavu, represí a cenzury kultura rozdělila na oficiální a samizdatovou (polsky tzv. *drugi obieg*) – tomuto období se dnes v kontextu umění říká „ztracená dekáda".[9]

Historie polského umění za posledních 30 let je také historií skandálů. Jejich přehled umožní čtenáři absolvovat zkrácený kurs o dopadu politiky na umění v Polsku. K nejznámějším skandálům, které se odehrály v diskutovaných třiceti letech, patří ty, které byly způsobeny ranými pracemi Katarzyny Kozyrové, tedy její diplomovou prací: *Piramida zwierząt* (*Pyramida zvířat,* 1993) a pozdější *Więzy krwi* (*Pokrevní pouta,* 1995).



Katarzyna Kozyra, *Piramida zwierząt* (*Pyramida zvířat,* 1993)

9 SARZYŃSKI, Piotr: U nas stracona dekada. A na świecie? Wyzwolona sztuka lat 80. Dostupné online [cit. 03.08.2021]: https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2141232,1,u-nas-stracona-dekada-a-na-swiecie-wyzwolona-sztuka-lat-80.read

Svou první prací na sebe umělkyně vzbudila hněv obránců zvířat, kteří jí měli za zlé zabití a vycpání koně, a druhou katolických kruhů, které v její práci uviděly profanaci kříže.

Emblematy (*Emblémy*, 1993) Grzegorze Klamana jsou lidské orgány ponořené do formalínu. Umělec si vypůjčil mozek, játra a střeva od Lékařské akademie a ukázal je na výstavě, čímž vyvolal protesty motivované esteticky a nábožensky, jako porušení kulturních tabu.



Grzegorz Klaman, *Emblematy* (*Emblémy,* 1993)

Jedním z nejskandálnějších děl za posledních 30 let je video a série fotografií *Grzech Pierworodny* (*Dědičný hřích,* 1993) od Alicji Żebrowské, které naturalisticky ukazují porod panenky Barbie, která se vynořuje z lůna samotné umělkyně. Nemalé pobouření vyvolaly *Termofory* (1994) Roberta Rumase. Díla se skládala ze sošek Madony a Krista zakoupených v obchodě s devocionáliemi, uložených v umělohmotných pytlech plněných vodou na veřejných prostranstvích. Výstava se setkala s okamžitou reakcí kolemjdoucích, kteří propíchali pytle s vodou a odnesli sošky do nedalekého kostela.

Mezinárodní skandál, zejména mezi americkou židovskou diasporou, vyvolala práce *Lego. Obóz koncentracyjny* (*Lego*. *Koncentrační tábor*, 1996) od Zbigniewa Libery, který se dotýká problému trivializace holokaustu v kultuře a byl podle některých příjemců a kritiků porušením tabu, kterým je šoa. Jeden z nejslavnějších skandálů způsobilo dílo *Naziści* (*Nacisté*, 1999) od Piotra Uklańského, což je sbírka portrétů herců, kteří hráli roli nacistických důstojníků. Umělec chtěl ukázat, jak masová kultura přikrašluje fašismus tím, že ho ukazuje v kontextu ideálů mužské elegance a sexuální přitažlivosti. Výstava byla uzavřena poté, co jeden z představených herců, Daniel Olbrychski, posekal několik fotek šavlí. Ve filmu KRWP z roku 2000 Artur Żmijewski nechá skupinu vojáků z Reprezentativní roty Polské armády (v polštině má zkratku KRWP), aby nejprve defilovali v uniformách a pak nazí. Polská armáda a uniforma jsou vedle Ježíše a Marie jedněmi z největších posvátných věcí, které se nesmějí zneuctívat.

Instalace *Pasja* (*Vášeň,* 2001) od Doroty Nieznalské způsobila jeden z největších skandálů za celé 30leté období, což vedlo k radikálním změnám v přístupu k umění mezi umělci po roce 2000, o čemž se bude hovořit v další části práce.

V roce 2002 bylo v galerii Atelier 340 v Bruselu na výstavě Irreligia představeno několik děl polských umělců, které způsobily šok mezi katolickými hodnostáři, duchovenstvem, novináři katolického tisku a věřícími. Mezi nejvíce pobuřující díla patřila Panna Maria Čenstochovská s domalovanými kníry od Adama Rzepeckého, video *Adoracja Jezusa* (*Adorace Ježíše*) od Jacka Markiewicze, v němž se umělec otírá o sochu Krista, dotýká se jí genitáliemi, a obraz Biczowanie (*Bičování*) od Marka Sobczyka, na němž je Ježíš mučen Židem a Arabem.

Příznačné je, že skandál vyvolala také kampaň *Niech nas zobaczą* (*Ať nás vidí*), kterou v roce 2002 uskutečnila na veřejných prostranstvích organizace Kampaň proti homofobii. „Nevinné" fotografie Karoliny Bregułové umístěné na billboardech zobrazující homosexuální páry, které se držely za ruce, byly potřísňovány barvou a strhávány a billboardové společnosti nechtěly vyvěšovat plakáty s fotografiemi. Protesty vyvolala také práce (*Pozdrav z Alejí Jerozolimských*, což je varšavská ulice) od Joanny Rajkowské. Palma umístěná v roce 2002 na kruhovém objezdu de Gaulla ve Varšavě má mimo jiné připomínat, že před válkou Židé tvořili 30 procent obyvatel Varšavy. Tato „nevinná"

a subtilní instalace se setkala s odporem a nechutí úřadů, které podezíravě hleděly na projekt, protože se bály antisemitských reakcí. Mnohem žhavější – a to doslova – emoce vzbuzovala instalace *Tęcza (Duha)* od Julity Wójcikové, která stanula v roce 2012 na Placu Zbawiciela ve Varšavě. Duha je jedním ze symbolů hnutí bojujících za rovnost sexuálních menšin, proto se stala trnem v oku těch vznětlivějších pravicových chuligánů. Byla sedmkrát podpálena, až nakonec byla v roce 2015 definitivně demontována. Příklady děl Rajkowské a Wójcikové hodně vypovídá o úrovni (ne)tolerance mezi polskou společností. Její konzervativnější část je schopna akceptovat odlišný (čti liberálnější) pohled na svět jen do určité míry.



Joanna Rajkowska, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (*Pozdrav z Alejí Jerozolimských,* 2002)



Julita Wójcik, *Tęcza* (*Duha*, 2012)

Meze přijatelnosti jinakosti jsou velmi nízko a Polsko má před sebou velmi dlouhou cestu, než, pokud jde o toleranci, dohoní Západ. To otevírá cestu pro další aktivity polských umělců.

Všechny umělce popsané v této práci lze umístit na jisté stupnici. Na jednom konci bude angažované, kritické, bojovné umění, obvykle zaměřené na polské problémy, na druhém umění neangažované, osvobozené, bez politických a sociálních souvislostí, kosmopolitní. Analýza toho, kam se polští umělci řadí na této stupnici, je jedním z témat této práce. Objeví se tedy umělci, které lze umístit na tyto dva póly, i ti, jejichž tvorba bude někde mezi, v závislosti na temperamentu, odvaze, individuálních zájmech, trendech převládajících v umění nebo sociálně-politických okolnostech. V případě obou kategorií umělců (kritických a nekritických) si lze obvykle všimnout důslednosti, pokud jde o pěstované umění. Navzdory plynutí času zůstává většina tvůrců věrná svému přístupu a zájmům a jejich tvorba se jen zřídka mění o 180 stupňů. Mezi těmito dvěma proudy nedochází k žádným velkolepým „přestupům". Libera a Kozyrová vytvářejí kritické umění dodnes. Vztažným bodem jsou pro ně vždy problémy současnosti, nikoli jejich vlastní nitro. Jinak je tomu například u Anety Grzeszykowské, která se zajímá pouze o introspekci a vůbec nestojí o komentování skutečnosti. A přesto dochází k „přestupům". Příkladem je Wilhelm Sasnal, který se z malíře zaměřeného na zkoumání malířského média a osobních témat stal angažovaným, ba přímo „kritickým" umělcem. Svědčí o tom jeho zájem o holokaust, otázku vyrovnání se Poláků s účastí na něm a důsledné vytýkání Polákům jejich národních vad[10].

Vyznění děl je jedním ze dvou hledisek analýzy obsažené v této práci, nikoliv však nejdůležitějším. Do popředí se dostává způsob použití fotografie jako vyjadřovacího prostředku, média nebo zdroje inspirace. Zajímá mne mimo jiné rozdíl, jak byla fotografie chápána před rokem 2000 a po něm. A ten rozdíl je podstatný. Je zřejmé, že kritičtí umělci si fotografie jako konečného uměleckého díla příliš neváželi. Nezajímalo je „focení". Neváželi si formálních experimentů, netestovali možnosti média a neanalyzo-

10 Viz mimo jiné: Polska to kraj zepsutej krwi. Życie tutaj ma swoją cenę. Dostupné online [cit. 07.07.2020]: https://opinie.wp.pl/wilhelm-sasnal-polska-to-kraj-zepsutej-krwi-zycie-tutaj-ma-swoja-cene-6143802661222017a

vali technické aspekty. Spíše brali snímky instrumentálně. Fotografie měla smysl pouze tehdy, když jim umožnila mluvit. Nebyla účelem sama o sobě. Po roce 2000 došlo k „nobilitaci" fotografie. Začalo se s ní počítat nejen jako se „zprostředkovatelem" při sdělování významů, ale také jako s prostředkem tvůrčího hledání, předmětem experimentování a předmětem analýzy. Došlo k posunu od konceptu k médiu. K tomu došlo zejména díky nové generaci malířů, kteří si fotografii oblíbili jako zdroj inspirace. Oceňovali zejména neuměleckou, náhodnou, technicky nedokonalou, momentkovou fotografii – vlastní i někoho jiného. Významnou roli sehrál také počítač a nové možnosti zobrazování a manipulace s obrazem, čímž se umělcům otevřely nové tvůrčí možnosti.

Klíčová je v kontextu tématu této práce definice titulního „umělce". Jak už jsem se zmínil na začátku, dnes se fotografie stala plnohodnotným uměleckým oborem. Takže diskuse o tom, který uznávaný (zdůrazňuji uznávaný) autor používající fotografii, bude umělcem a kdo ne, je bezpředmětná. Svou pozornost zaměřuji na ty umělce patřící do hlavního proudu polské umělecké scény, kteří nejsou tradičně řazeni do okruhu fotografů, a přesto fotografii využívají.

Výběr diskutovaných umělců a jejich prací je do značné míry subjektivní, i když si klade za úkol ukázat co nejširší spektrum tvůrčího využití fotografie v umělecké činnosti. Soustřeďuje se na vybrané umělce, jejichž tvorba nejlépe vystihuje různorodost uplatnění fotografie v soudobém polském umění a kteří se zdají zapadat do hlavních proudů rozvoje umění po roce 1989. Koncentruji se přitom zejména na intermediální a interdisciplinární využití fotografie. Zajímá mne, jak fotografie vychází mimo ryze fotografický rámec a nachází své místo mezi dalšími prostředky uměleckého vyjádření – jak fotografii zpracovávají, transponují a „ochočují" tvůrci, kteří nejsou přísně vzato fotografy. Zajímá mne, jak umělci vnímají svět a co pro ně fotografie znamená.

Tato práce je pro mne příležitost zkonfrontovat můj pohled na fotografické médium s tím, jak ho chápou a využívají polští umělci. Má průřezový charakter. Její ambicí proto není ukazovat bez výjimky všechny umělecké aktivity zahrnující použití fotografie. Zaměřuji se spíše na ty oblasti, kde fotografie vstupuje do tvůrčího dialogu s jinými médii a oblastmi umění a vytváří novou kvalitu a obsah.

Typ praktikované tvorby a tím i způsob využití fotografie jsou do značné míry určovány vzděláním. Většina umělců diskutovaných v práci jsou absolventi jiných uměleckých směrů než fotografie. V Polsku se vzděláváním umělců zabývají především akademie krásných umění, v nichž má fotografie v programovém smyslu spíše okrajový význam. Nejdůležitějšími obory jsou malířství, sochařství a grafika a od jisté doby také multimédia a nová média. Při pohledu na životopisy nejdůležitějších osobností uměleckého světa za posledních 30 let si lze všimnout, že právě absolventi těchto směrů se prosazují v uměleckém prostředí v Polsku i v zahraničí, dosahují největších úspěchů (včetně komerčních) a získávají ta nejvýznamnější ocenění.

O tom, že druh získaného vzdělání a studijní obor určují povahu provozované tvorby (a tím i způsob využití fotografie), svědčí příklad tzv. Kovárny (polsky Kowalnia), tedy slavného sochařského ateliéru vedeného Grzegorzem Kowalským na Varšavské akademii krásných umění. Mezi její absolventy patří dnes známí umělci jako Paweł Althamer, Katarzyna Kozyrová, Jacek Markiewicz (diplomy 1993), Katarzyna Górna, Artur Żmijewski (diplomy 1995), Monika Zielińska „Mamzeta" (diplom 1996) a další. Byl s ní spojen i Zbigniew Libera, který hostoval na hodinách u Kowalského. Kritici v podstatě ztotožňují pojem kritického umění s umělci pocházejícím z Kovárny. I když se tam studenti formálně učili sochařství, tak je učitel povzbuzoval k dalekosáhlé tvůrčí svobodě. „Kovárna" byla de facto ateliérem intermediálního, interdisciplinárního a konceptuálního umění, které nejen rozhodlo o povaze tvorby studentů, kteří zde studovali, ale mělo také rozhodující dopad na celé umění 90. let a později. Jak se zjistilo v jedné studii, na konci posledního desetiletí 20. století představovaly výstavy kritických umělců 10 % všech prezentací, ale média jim věnovala 70 % všech textů věnovaných výstavám[11].

Přirozeně, že v práci některých osobností polské umělecké scény se fotografie jako důležitý výrazový prostředek vůbec neobjevuje. To nutně znamená, že někteří z umělců, kteří na této scéně hráli v posledních třiceti letech čelní roli, budou chybět. Například se neobjeví takové osobnosti jako Mirosław Bałka, který používá téměř výhradně video, sochy a instalace, nebo Paweł Althamer, absolvent „Kovárny", který je sochařem, performerem, akčním tvůrcem, tvůrcem instalací a videí a téměř vůbec nesahá po fotografii, a Grzegorz Klaman, performer a sochař. Důležitým kritériem pro výběr jmen

11 MAKOWIECKI, Wojciech: Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach… *Art of Liberation*, *Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom II*, Libera Zbigniew. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2020, s. 172.

pro tuto práci je kritérium časové. Zaměřuji se na ty umělce, kteří debutovali zejména v jednotlivých dekádách posledních třiceti let, zejména v 90. letech a první dekádě 21. století. Tento přístup je běžný u historiků umění, kteří analyzují vývoj umění z hlediska nových jevů, které se obvykle objevují s příchodem nových generací umělců na scénu. Jak už jsem se zmínil, v posledních 30 letech došlo v polském umění ke dvěma revolucím.

První se odehrála v 90. letech minulého století díky kritickým umělcům a druhá po roce 2000 v důsledku příchodu nové generace umělců znavených „ideologizací" umění. Tyto dvě skupiny „nových hráčů" určovaly povahu umění po roce 1989 a právě hlavně jim věnuji svou pozornost. Výjimky dělám pouze v případě umělců, kteří sice debutovali dříve, ale jejich (fotografické) umění vzkvétalo až v pozdějších desetiletích.

Přirozeným způsobem prezentace vývoje umění v průběhu několika desetiletí (zde 30) bude popsat jednotlivé postavy v chronologickém pořadí. Tento přístup také volím v této práci. Nejprve představím profily umělců, kteří debutovali a byli aktivní v dekádě kritického umění, a pak těch, kteří začali působit po roce 2000. Samozřejmě, značná většina tvůrců kritické éry nepřestala na přelomu století tvořit, ale pokračovala i později a zpravidla tak činí dodnes. Takže jsem nerozčlenil analýzu jejich tvorby na dvě období, analyzuji u nich celých třicet let. Pořadí popisu umělců v této práci nebude vždy odpovídat pořadí jejich příchodu na polskou uměleckou scénu. Ačkoli někteří umělci debutovali v 90. nebo dokonce i 80. letech, jejich nejzajímavější fotografická díla se objevila až po roce 2000.

Ráz tvorby umožňuje zařadit některé umělce do konkrétních kategorií z hlediska tematického nebo formálního. V 90. letech a na přelomu století se jasně rýsuje odvětví umění, které lze nazvat feministickým. Fotografie ukázala v tvorbě polských umělkyň oné doby jednu ze svých nejzajímavějších tváří. Část věnovaná feministickému, ženskému a obecně genderovému umění (objevují se zde totiž i muži) je jednou z nejdelších kapitol v práci. Tato kapitola přesahuje perspektivu roku 2000 a dosahuje přelomu století a pozdějších let. Zde je kritérium přiřazení umělců do jedné kategorie tematické. Druhou početnou skupinu umělců, kteří mají jasného společného jmenovatele a kterým věnuji významnou část své práce, jsou malíři. V tomto případě je kritérium

pro jejich zařazení do samostatné kategorie formální – spojuje je médium. Rozlišuji také menší skupiny a podskupiny, kdy se řídím kritériem souvisejícím s tématem nebo médiem, v závislosti na tom, který z těchto dvou aspektů převažuje. Objeví se také umělci, jejichž tvorba související s fotografií má vysoce individuální charakter, který nelze zařadit do žádné společné kategorie. Těmto tvůrcům věnuji samostatné kapitoly. Při prezentaci profilů umělců se tedy snažím dát do souladu časové kritérium s kritérii tematickými a formálními, přičemž si uvědomuji, že umění se vymyká jednoduchým kategorizacím.



Paweł Althamer, *Bródno* (2000)

I. UMĚLCI A JEJICH DÍLA

1. FOTOGRAFIE A KRITICKÉ I POSTKRITICKÉ UMĚNÍ V POLSKU V POSLEDNÍCH TŘECH DEKÁDÁCH

Abychom pochopili, proč „kritičtí umělci" využívali fotografii právě tak, a ne jinak, je třeba vysvětlit, co to je kritické umění a kde se vzalo. Vychází z tradice konceptualismu, tedy konceptuálního umění, dematerializovaného. Historie konceptualismu sahá až do konce 60. let minulého století, kdy se někteří umělci z Ameriky a západní Evropy vzbouřili proti „tyranii estetických předmětů"[12]. Proto byl předmět umění nahrazen akcí, aktivitou a někteří umělci za umění považovali sami sebe. Hlavní byla myšlenka, koncept a možnost sdělit to divákovi. Polští kritičtí umělci byli pokračovatelé této tradice. Oni vlastně zcela odmítli malířství jako neschopné vyvolávat diskusi a kontroverze. Oblíbeným výrazovým prostředkem polských umělců, kteří debutovali v 90. letech, byly performance, film a fotografie. Právě ty se v té době dostaly do popředí.

Nemalou roli hrálo tělo, zejména to vlastní. Stalo se nejen oblíbeným tématem, ale také jedním ze základních nástrojů a předmětů zkoumání a experimentování.

Charakteristickým rysem posledního desetiletí 20. století je také tendence kombinovat média. Nastala éra intermediality a propojování médií bylo dokonce závazným pravidlem, pokud jde o vystavování děl. V posledním desetiletí tisíciletí došlo k postupnému procesu stírání hranic mezi oblastmi tvorby, k hlubokým změnám v technologii a morfologii děl a k intenzivnímu používání nových médií (video, digitální kamera, počítač), v důsledku čehož byly staré termíny popisující jednotlivé umělecké žánry (malířství, sochařství a další) nahrazeny širokým konceptem „vizuálního umění" [13].

V kritickém umění klíčovou roli hrála a stále hraje fotografie. Je totiž mimořádně účinná při sdělování sociálně citlivého obsahu. Například malířství je v tomto ohledu

12 MAŁKOWSKA, Monika: Nicowanie wartości. *Art of Liberation*, *Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom II*, Libera Zbigniew. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2020, s. 16.

13 Polska sztuka. Okres 1944–89 i lata 90. PWN. Dostupné online [cit. 20.05.2019]: https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Polska-Sztuka-Okres-1944-89-i-lata-90;4575125.html

zcela bezmocné a neužitečné. Adam Mazur cituje Artura Żmijewského a poznamenává, že „*obraz není s to nabídnout kritický pohled na realitu. Namalovaný obraz má dne především rozměr komodity, jedinečného uměleckého díla, předmětu galerijního obchodu a estetického rozjímání.*“[14]

Fotografie, je-li správně použita, může být zbavena těchto atributů a zároveň jí lze dát obrovskou sílu sociálního dopadu. Fotografie může být anti-estetická (ve smyslu „bez estetických hodnot“), malba ne. Fotografií je také snazší šokovat, jelikož fotografie bude vždy zobrazovat skutečný svět. Fotce může příjemce snáze uvěřit. Fotografie je nosné médium, které dokonale koresponduje s naší dobou, které dominuje vizuální kultura. Díky ní je možné oslovit širší okruh příjemců. A fotografie je konečně pro tvůrce kritického umění neocenitelným zdrojem kulturních odkazů. Jak poznamenává Adam Mazur, „*současné umění vytvářené pomocí fotografie se vyznačuje nejen použitím sady nástrojů poskytované různými oblastmi fotografického oboru, ale také prováděním více či méně sofistikované hry se vzory staré ikonografie, reinterpretací a modernizací děl předchůdců, a také vytvářením zcela nových významů na tomto základě.*“[15]

Popis děl tvůrců začínám od umělkyň a feministického umění, což je v celém sledovaném období snad nejsilnější trend, pokud jde o tématiku děl. Umělkyně reprezentují sebou a svým uměním široké spektrum přístupů ke vztahu mezi ženami a muži v polské společnosti, poměr církve k ženám, boj za práva žen a další důležité otázky. Jejich umění dokáže být ostré, bojovné, nekompromisní, doslovné, ale také decentní, ironické, nuancované.

Jak poznamenává Anda Rottenbergová, trend feministického umění přišel do Polska naplno až v 70. letech minulého století[16]. K nejvýznamnějším představitelům patří Natalia Lach Lachowiczová (nar. 1937), která vytvářela série fotografií a filmů odkazujících stylově a obsahově k pornografii, čímž podkopávala zavedená schémata tý-

14 MAZUR, Adam: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Varšava 2010, s. 453

15 Ibidem, s. 457.

16 ROTTENBERG, Anda: *Sztuka w Polsce 1945-2005*. Wydawnictwo Piotra Marciszuka STENTOR, Varšava 2020. s. 225.

kající se obrazu ženy. Další umělkyní, která zapadá do oblasti feministických aktivit, je Maria Pinińska-Bereśová (nar. 1931), která v polovině 70. let začala vytvářet oblé, měkké a jemné objekty růžové nebo červené barvy, což bylo pro její tvorbu charakteristické, připomínající erotický kýč jako produkt měšťanské kultury[17]. Ewa Partumová (nar. 1945) zase svými činy ve veřejném prostoru vyzývala ženy, aby se osvobodily z poroby manželství. Zofia Kuliková (nar. 1947), jejíž gigantické opakovaně exponované fotografie a fotogramy jsou věnovány uváznutí žen ve světě totálních ideologií, válek a existujících kulturních schémat. Tématu tělesnosti se ve svých dílech dotýkají Barbara Falenderová (nar. 1947), která tvořila mj. mramorové sochy z cyklu *Erotické polštáře*, Teresa Muraková (nar. 1949), která na svém těle pěstovala řeřichu, a Teresa Tyszkiewiczová (nar. 1953), která své tělo brala jako médium, zdroj kreace a problému plus jako spojení mezi realitou a představivostí. Ačkoli jsou individuální akce jmenovaných umělkyň pro umění důležité, nepromítly se do silného feministického hnutí. To vzniklo teprve díky umělkyním nové generace, které debutovaly koncem osmdesátých let a jejichž tvorba se rozvinula v 90. letech minulého století nebo na počátku 21. století[18]. K nejvýznamnějším se řadí Katarzyna Górna, Alicja Żebrowska, Monika Zielińska (Mamzeta), Katarzyna Kozyrová, Elżbieta Jabłońska, Marta Deskurová, Dorota Nieznalska, Joanna Rajkowska, Anna Baumgartová a Julita Wójciková.

17 Ibidem, s. 214.

18 Ibidem, s. 225.



Natalia-Lach Lachowicz, *Sztuka konsumpcyjna* (*Konzumní umění*, 1972)



Ewa Partum, *Samoidentyfikacja* (*Sebeidentifikace*, 1980)



Zofia Kulik, *Wspaniałość Siebie II* (*Vlastní dokonalost II*, 1997)

1.1. Krása versus doslovnost zobrazování na „kritických" fotografiích Katarzyny Górnové a Alicje Żebrowské

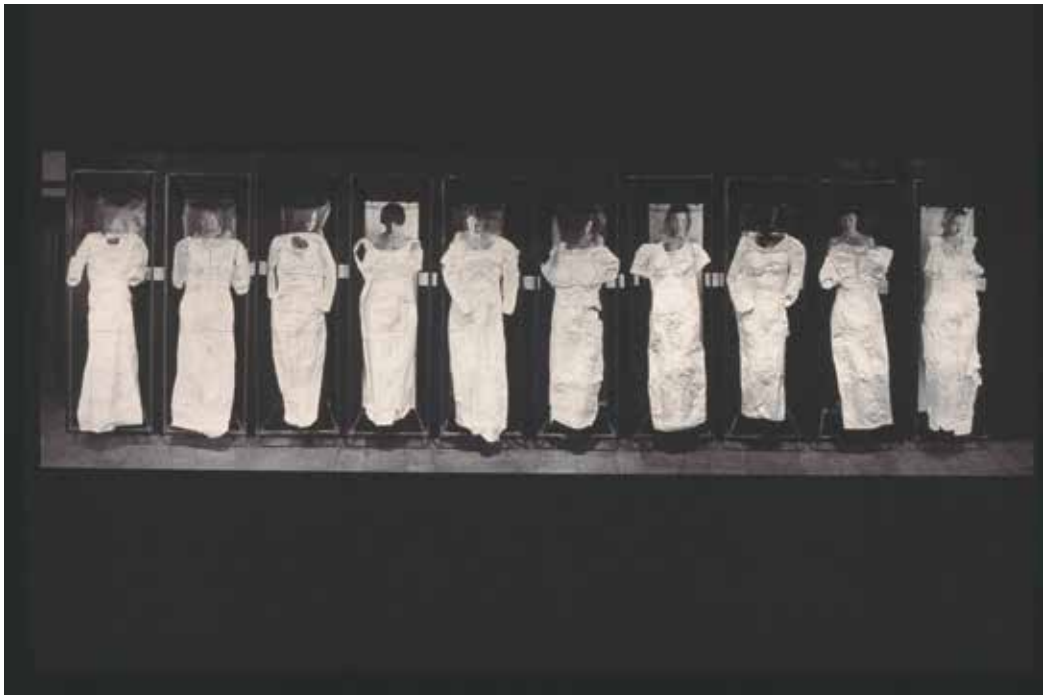
Umění Katarzyny Górné (nar. 1970) se vyvinulo z nezávazného studia významů připisovaných kulturním symbolům k bojovnějšímu a postulativnějšímu postoji. Fotografie hraje v tvorbě Górné dominantní roli. Zpočátku umělkyně používala pouze černobílou fotografii, vytvářela řadu velkoformátových fotografií zobrazujících postavy v životní velikosti, aby v pozdějších letech sáhla také po barevné fotografii. Górna patří do skupiny žáků slavného sochařského ateliéru profesora Grzegorze Kowalského, kde se vyznávaly principy volnomyšlenkářství, transgrese a intermediality. Není tedy divu, že její díla mají často podobu trojrozměrných instalací nebo koláží.

Její magisterská práce (bez názvu 1994) byla instalace sestávající z velkoformátových fotografií nahé ženy zapalující si cigaretu (hraje Katarzyna Kozyra), zobrazujících postupné fáze vykonávané činnosti, přičemž snímky jsou uspořádané do kruhu a směřují dovnitř. Uvnitř kruhu se otáčela rovina z pěny na holení, uprostřed níž hořel malý plynový plamínek. Žena Górné je osvobozená a sebevědomá, zároveň však křehká a bezbranná. Šlukuje vědomě a s potěšením.



Katarzyna Górna, magisterská práce (bez názvu 1994)

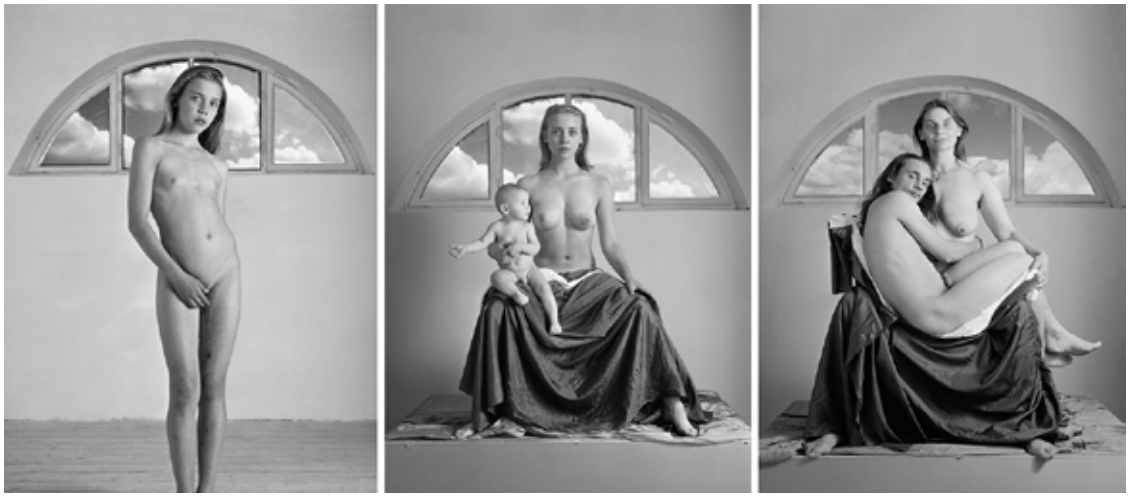
Trojrozměrná fotografická instalace je také práce nazvaná *Dziesięć panien* (*Deset panen*, 1995). Ve své vystavené podobě se skládala z fotografií nahých žen, které umělkyně zakryla nočními košilemi zhotovenými ze zmačkaného papíru, snímky byly zavěšeny v ocelových rámech. Název díla odkazuje na biblické podobenství o pěti pošetilých a pěti prozíravých pannách – těch, které byly vždy připraveny. Panny Górné jsou symbolem nevinnosti, čistoty, panenství a zmiňované připravenosti, přičemž papír může naznačovat dočasnost tohoto stavu. Górna doplňuje práci o výsledky ultrazvukových vyšetření každé z žen, které ukazují, že polovina z nich byla těhotná. Které jsou prozíravé a které pošetilé? To práce neříká.



Katarzyna Górna, *Dziesięć panien* (*Deset panen,* 1995)

Madonny (*Madony,* 1997), patrně nejznámější dílo Górné, zobrazuje tři ženy různého věku: mladou dívku (patrně pannu) v póze připomínající Botticelliho Venuši, mladou matku s dítětem v póze Marie na trůnu a zralou ženu s dospělým mužem na kolenou v póze piety. Triptych by mohl být považován za další z řady nesčetných biblických zobrazení, kdyby nebylo několika důležitých detailů, kterých si lze v travestiích Górné

všimnout. Po noze dívky stéká pramínek krve, mladá dívka s miminkem zaujímá bojovnou a hrdou pózu, a muž na třetí fotografii má výraznou erekci – neví se, zda se jedná o syna, nebo milence. Tímto způsobem Górna dekonstruuje tradiční křesťanskou symboliku, aniž by se zapojovala do kritické analýzy náboženství. Zato ji zajímá *„žena vězící v katolickém vyprávění, které v ženě vidí nejprve pannu, potom matku naplňující se v mateřství, a nakonec strážkyni domova, která každému dává svou mateřskou lásku, jejíž život se scvrkává na otázku, zda svého syna dobře vychovala*“[19].



Katarzyna Górna, *Madonny* (*Madony,* 1995)

Stojí za povšimnutí, že práce *Madony* je také příkladem charakteristické pracovní metody umělkyně. Budováním významů a obsahu svých děl vytváří umělkyně „fotografické skici“, jejichž smysl může být od hlavní myšlenky dost vzdálené a nakonec „nejsou součástí“ vystaveného cyklu. Jsou to však něco jako malířské studie, kde je zobrazen stejný výřez, ale před ustavením postav do cílového symbolu. Některé z nich byly vytvořeny pomocí dvojexpozice, díky níž se postavy prolínají jako zjevení[20].

19 SMOLAK, Anna: *Happy Birthday. Katarzyna Górna 1994-2004*. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku, Krakov 2004, s. 35.

20 Ibidem, s. 17.

V práci *Fuck Me, Fuck You, Peace* (2000) Górna postupuje podobně a ukazuje mladou dívku (svou sestru), zralou ženu (sebe) a starší ženu (svou matku). Jednotlivé fotografie symbolizují etapy života ženy a potřeby, které jsou s tím spojené. Ženy, které kultura bere jako „slabé či něžné pohlaví", se zde odvážně dívají do objektivu, jsou si vědomy své hodnoty. Jejich pózy, gesta, pohled svědčí o síle, navzdory zdánlivé slabosti a křehkosti, kterou může symbolizovat prohnuté žehlicí prkno, na kterém sedí.



Katarzyna Górna, *Fuck Me, Fuck You, Peace* (2000)

Z hlediska využití média fotografie je zajímavá práce nazvaná *2,5 nosa w penisie* (*2,5 nosu v penisu*, 2001). Jedná se vlastně o velkoformátovou koláž skládající se z 8 menších fotomontáží zobrazujících mužské akty z profilu. Každý z nich je „rozříznut" na dvě části, které ukazují horní a dolní část těla. Vrchní zobrazuje tělo a hlavu muže, který si na nos přiloží pravítko, zatímco na spodní je bederní oblast s erekcí a také přiloženým pravítkem. Tato kompozice neumožňuje jednoznačně určit, která bederní část patří kterému muži. Práce má jasně ironický a humorný ráz. Přičemž umělkyně nechce muže ponižovat, jen se vysmívá stereotypnímu myšlení o mužnosti, která se určuje velikostí orgánu. Górna přiznává, že má ráda chlapy a nevadí jí stereotyp muže jako dobyvatele, dokud jí nějaký chlap neublíží[21].

21 Ibidem. s. 53.

Značná část práce Górné je věnována dekonstrukci kulturních symbolů. Jak sama umělkyně prohlašuje, Górna používá obrazy božstev a vyobrazení odkazující na křesťanskou ikonografii, aby tyto výjevy zbavila posvátnosti, ani ne tak samotné postavy, ale symboly a myšlenky, které představují. Tímto způsobem „ztělesňuje" lidi a vrací jim člověčenství[22]. V tomto procesu hraje výběr fotografie jako media nezanedbatelnou roli. Zaprvé vám fotografie umožňuje vytvořit si vlastní ikonografii odkazující se na tu klasickou, ale důvěryhodnější než třebas ta malířská, protože zobrazuje realitu, jaká je. Fotografie je prostě zdroj, kterému věříme více než obrazu ze šestnáctého století, a to zesiluje sdělení a dovoluje lépe oslovit příjemce. Důležité je, že většina postav Górné se dívá přímo do objektivu. To jim nejen dodává sílu a sebeúctu, ale také umožňuje modelu – a tedy i umělkyni – navázat užší kontakt s divákem a zbavit ho privilegovaného postavení šmíráka (voyeura).

Způsob, jakým Górna komponuje záběry, používá světlo, scénografii a rekvizity, stejně jako samotný fakt použití černobílé fotografie, činí díla Górne „nebezpečně" estetizující. Jsou prostě vkusná, oku lahodící, krásná. Pomáhá to zažité symboly dekonstruovat, nebo je spíše udržovat? Zdá se, že výjevy Górné spíše zapadají do staleté tradice náboženských vyobrazení, v nichž mají být biblické postavy krásné, a tudíž ztělesňují dobro a nejsou negací této tradice. Jedna z jejích fotografií se ostatně stala doslovně ikonou. Po proslulé výstavě *Irreligia* v Bruselu její fotografii zobrazující ženu s dítětem z triptychu *Madony* zakoupili benediktini z Brugg[23].

V dílech umělkyně z let 2004-2005 došlo k podstatné změně. Umělkyně sahá po barevné fotografii a filmu a svou pozornost věnuje výzkumu oblasti sexuální transgrese a fenoménu kulturního pohlaví jako performativního aktu. Ve filmu *Happy Birthday Mr President* (2004) a také v sérii fotografických prací *Marilyn* (2004) muži a ženy namaskovaní jako Marilyn Monroe (jejich skutečné pohlaví není vždy rozeznatelné) pózují nebo zpívají píseň napodobující původní provedení hollywoodské hvězdy jako dárek k narozeninám pro prezidenta Kennedyho. V obou dílech se hranice pohlaví rozmazávají, přestávají být patrné. Pohlaví se stává kostýmem.

22 Ibidem, s. 57.

23 Ibidem, s. 37.



Katarzyna Górna, *Marylin* (2004)



Katarzyna Górna, z cyklu *Różowe* (z cyklu *Růžové*, 2004)



Katarzyna Górna, *Tańczące Saskie* (*Tančící Saskie*, 2021)

Na opačném pólu, co se doslovnosti a radikalismu sdělení týče, se nachází tvorba Alicje Żebrowské (nar. 1956). Umělkyně se zabývá problémy spojenými s tělesností, sexualitou a mezilidskými vztahy. Żebrowska boří stereotypy související s považováním fyziologických funkcí těla, zejména ženského těla, za tabu. V 90. letech tvořila instalace skládající se z prostorových aranžmá, světelných a zvukových efektů, videa a fotografií a případně dalších efektů.

Určitě nejpozoruhodnější z nich je *Grzech Pierworodny – Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej* (*Dědičný hřích – Domnělý projekt virtuální reality,* 1993). Instalace se skládá z fóliové, průsvitné, válcové konstrukce, která je naplněna syntetickou vůní „zeleného jablíčka" a zeleně osvětlena. Mimo fóliový válec, venku na monitoru umístěném na zdi, se promítá film[24], který naturalisticky ukazuje různé aktivity na intimních částech ženy. Zvuk doprovázející film pochází z reproduktoru umístěného uvnitř válcové konstrukce. Vedle obrazovky s filmem visí série čtyř fotografií nazvaná *Narodziny Barbie (Zrození Barbie)*.

Práce Żebrowské se zabývá ženskou sexualitou z náboženského a sociálního hlediska. Název se odvolává na biblickou knihu Genesis, popisující vyhnání prvních lidí z ráje a potrestání ženy-pokušitelky podřízeností muži a porodními bolestmi. Żebrowska nesouhlasí s procesem ztotožňování ženské sexuality s vinou, boří tabu nahromaděná v kultuře nekompromisním, přímo drastickým způsobem. Odhaluje vagínu, která byla dosud kulturou stydlivě ukrývána, ukazuje ji fyziologickým a naturalistickým způsobem, což u některých diváků může vzbuzovat znechucení.

Zdá se, že fotografie v této instalaci hrají klíčovou roli. Obracejí totiž pozornost diváka na klíčový prvek jejího vyznění – narození panenky Barbie. Ačkoli film ukazuje řadu dalších vaginálních aktivit – od dětské hry s knoflíkem, masturbace s vibrátorem, léčebné procedury s rašelinou, nicméně do popředí vystupuje porod umělohmotné panenky. Żebrowska chce patrně zdůraznit důležitý moment díla, tedy otázku „zumělohmotnění" současného člověka, čehož je v dnešní kultuře panenka Barbie jedním z nejsilnějších symbolů.

24 Grzech Pierworodny. Dostupné online [cit. 01.02.2021]: http://publicznosc.artmuseum.pl/pl/search/?q=grzech+pierworodny





Alicja Żebrowska, *Grzech Pierworodny – Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej* (*Dědičný hřích – Domnělý projekt virtuální reality,* 1993)

V této souvislosti stojí za to se zamyslet, proč vůbec Żebrowska v této instalaci používá fotografii. Vždyť film ukazuje scénu narození stejně realisticky a drasticky jako obrázky a teoreticky by mohl stačit jako výrazový prostředek. Použití fotografického média může jednoduše vyplývat z tendence převládající v 90. letech kombinovat různá média. Fotografie jistě práci doplňují a obohacují, ale mají také mnohem významnější hodnotu, totiž schopnost syntézy a zasáhnout sdělením. Na rozdíl od filmu, který významy a emoce rozkládá v čase, fotografie – zejména zvětšené na velký formát – funguje bodově, kumuluje v sobě sdělení, takže může na diváka působit silněji. Nejeden člověk, který narazil na visící v galerii fotografii od Żebrowské utrpěl patrně podobný šok jako divák v devatenáctém století, který poprvé viděl slavný obraz *Původ světa* od Courbeta (1866). Přitom fotografie má oproti malbě či soše tu výhodu, že reprodukuje realitu tak, jak je ve skutečnosti – nejvěrněji. Díky tomu divák snadno uvěří fotografii a umělec je schopen snímkem diváka snadno přesvědčit nebo dokonce šokovat.

Podobnou metodu používá Artur Żmijewski, který studoval sochařství v „Kovárně", ale opustil ho kvůli videoartu a fotografii, protože je považoval za vhodnější. Ve svých filmech z 90. let a počátku 21. století se zabýval především tématem jinakosti a vytěsňování různých skupin na okraj společnosti: mentálně postižených dětí (*Ogród botaniczny/ZOO*, *Botanická zahrada/ZOO,* 1997), ochrnutých osob (*Na spacer, Na procházku* – 2001) nebo lidí trpících nemocemi (*Karolina,* 2001). Souběžně s filmy vznikaly fotografické cykly, které však jako by hrály menší – výstavní – roli. Fotografie má oproti filmu tu výhodu, že dokáže – zejména pokud je ukazována v cyklu – efektně zaplnit prostor. A zřejmě takový úkol plní u Żmijewského. Jedny z nejznámějších fotografických záběrů vznikly při příležitosti natáčení filmu *Oko za oko* (1998), v němž Żmijewski portrétoval zmrzačená mužská těla zbavená končetin.

Ve filmu a na fotografiích jejich nepřítomnost doplňují ruce a nohy zdravých mužů. To vede ke vzniku mnohanohých a vícehlavých kreatur, bizarních postav, jejichž nahromadění na velkoformátových fotografiích v galerijních prostorách opravdu dělá dojem.



Artur Żmijewski, *Oko za oko* (1998)

Když už je řeč o fotografickém umění Alicje Żebrovské, tak lze mimochodem podotknout, že fotografie má ještě jednu významnou výhodu – je snazší prodat ji než velkou instalaci nebo video. Na stránkách největší polské aukční síně Desa Unicum jsou informace o dražbě cyklu fotografií *Zrození Barbie* v roce 2018[25]. Doprovází ji zmínka, že objekt je také ve sbírce Centra soudobého umění Ujazdowský hrad a ve slavné sbír-

25 Siostrzeństwo: Feminizm i Sztuka Kobiet (wyniki). Dostupné online [cit. 02.02. 2021]: https://desa.pl/pl/aukcje/siostrzenstwo-feminizm-i-sztuka-kobiet/narodziny-barbie-grzech-pierworodny-domniemany-projekt-rze/

ce *Uwikłane w płeć* (*Vězící v pohlaví*) od Joanny a Krzysztofa Madelských. Mluvíme zde pouze o fotografiích, nikoliv o celé instalaci. Prodej kompletních intermediálních děl, jako je *Dědičný hřích*, je vzácný. Tyto předměty obvykle jdou do veřejných sbírek (samozřejmě, pokud tomu přejí politické okolnosti) nebo k nejdůležitějším soukromým sběratelům, kteří mají příslušné peněžní zdroje a prostory. Například v listopadu 2019 byla *Pasja* od Doroty Nieznalské vydražena za 424 800 PLN[26], což polský portál Onet vyhodnotil jako prodejní rekord „v kategorii videoartu" (sic!). Strategii prodeje fotografií jako součásti většího díla nebo jako dokumentace díla využívají i další umělci, například Joanna Rajkowska, která prodává své fotografie slavné palmy z ulice Aleje Jerozolimskie[27], nebo Zbigniew Libera, který prodává rozloženou maketu krabice svého díla z *Lego*, *Concentration Camp* (1996).

Instalace *Dědičný hřích – Domnělý projekt virtuální reality* byla mimo jiné vystavena v roce 1995 v Centru soudobého umění na proslulé výstavě Antyciała (Antitěla), která měla širokou odezvu. Někteří mainstreamoví kritici na ní nenechali nit suchou. Recenzent deníku Gazeta Wyborcza Andrzej Osęka psal o narození „celuloidové" panenky jako o „banalitě na kvadrát"[28], Paweł Miszewski o tom, jak viděl práci Żebrowské a hluboce toho litoval[29], kdežto Dorota Jarecka o tom, že práce Żebrowské nezpůsobuje nic kromě mírného odporu[30]. To byl převládající tón recenzí, které se objevily po výstavě.

Cyklus *Załatwianie (Z matką; Z aniołami; Z demonem)* [*Vykonávání potřeby (S matkou; S anděly; S démonem*)] z roku 1995 je série 3 fotomontáží. Na první z nich vidíme kálející umělkyni zezadu na pozadí usmívající se tváře své matky a fragmentu Boticielliho obrazu Zrození Venuše. Na snímku *S démonem* se místo tváře matky objevuje

26 Pasja Doroty Nieznalskiej sprzedana za ponad 420 tys. zł. Dostupné online [cit. 02.02.2021]: https://kultura.onet.pl/sztuka/pasja-doroty-nieznalskiej-sprzedana-za-ponad-420-tys-zl/4kwnbt0

27 Sztuka krytyczna. Nowe pokolenie po 1989. Dostupné online [cit. 13.01.2020]: https://desa.pl/pl/wyniki/sztuka-krytyczna-nowe-pokolenie-po-1989/pozdrowienia-z-alei-jerozolimskich-holga-2010-r/

28 OSĘKA, Andrzej: Urok ciała w formalinie. *Art of Liberation*, *Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom I: 1988-1997*, Libera Zbigniew (ed.). Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2019, s. 77.

29 Ibidem, s. 78.

30 Ibidem, s. 81.

tlama černé kočky, závěs a další fragment Zrození Venuše. Třetí obrázek, tedy *S anděly*, ukazuje služebnou uhánějící s pláštěm ze Zrození Venuše. Asi těžko by se našel doslovnější komentář na téma zfalšování obrazu ženy kulturou. Symbolem oné kultury (míněno „vysoké") je Botticelliho obraz, který nejen představuje ideál ženy - „*nymfa znamenité krásy, z nebe zrozená a nejvyšším Bohem nade všemi milovaná*"[31], ale navíc sám o sobě ztotožňuje rafinovanost. Żebrowska ji staví do kontrastu s tou nejvšednější a nejvulgárnější činností, která v žádném případě neodpovídá jemnosti renesančního umění ani antického mýtu.



Alicja Żebrowska, *Załatwianie...* (*Vykonávání potřeby...,* 1995)

Práce *Kiedy inny staje się swoim* (*Když se jiný stává našincem*, 1998) se skládá ze dvou částí: sada tří fotografií ve formě lightboxů a videa. Obě ukazují osobu, která se rozhodla pro operaci změny pohlaví. Na lightboxech Sara – tak se jmenuje hrdinka této práce

31 Narodziny Wenus. Wikipedia. Dostupné online [cit. 12.07.2021]: https://pl.wikipedia.org/wiki/Narodziny_Wenus

– pozoruje svůj odraz v zrcadle. Żebrowska ji znázorňuje jako Narcise prohlížejícího se v zrcadle a také jako Hermafrodíta, který má současně mužské a ženské vlastnosti. S odkazem na tradiční ikonografii Żebrowska naznačuje, že již ve starověké kultuře bylo místo pro toho, kdo se odchýlil od společenské genderové normy – pro Jiného.





Alicja Żebrowska, *Kiedy inny staje się swoim* (*Když se jiný stává našincem*, 1998)

Fotografie nepostrádají estetické hodnoty. Záběr je pečlivě komponován, postava leží na hedvábné drapérii v klasické póze a celek je osvětlen decentním světlem. Je těžké vyhnout se asociacím třebas s Ingresovou *Velkou odaliskou*. Estetické přednosti sním-

ků zde nejsou bez významu. Zatímco ve *Vykonávání potřeby* Żebrowska znesvěcuje klasickou malbu, která ztělesňuje krásu, zde využívá odkazy na ni, aby přidala hrdinovi děl na ušlechtilosti, aby skrz krásu názorně ukázala myšlenku. Tam desakralizace, zde nobilitace. Součástí práce je černobílý film, jenž ukazuje scény ze života Sáry, která před několika lety podstoupila operaci změny pohlaví. Nyní se cítí být plně ženou a používá ženské jméno. Ve filmu se prolínají fotografie, fragmenty filmů a výpovědi hrdinky, rozčleňují se různé vrstvy jejích emocí, dojmů a přesvědčení. Poznáváme její komplexy z minulosti, současnou profesní činnost, vztahy s prostředím, v němž pracuje, mlčenlivý odstup vnějších pozorovatelů, ale především hledání postoje k sobě samé. Zajímavé jsou zejména ty záběry, ve kterých je film zobrazující hrdinku během práce (na záběru vpravo) vedle fotografií skupiny mužů, kteří ji „pozorují". Kombinace dvou zrcadlových verzí jedné filmové sekvence na jednom snímku naznačuje dvě strany Ewiny osobnosti, které se snaží dosáhnout plného vzájemného kontaktu. Struktura měnících se záběrů demonstruje četné možnosti vizuálního jazyka, založeného na obyčejné fotografii a videu.

1.2. Monika (Mamzeta) Zielińska, aneb fotografie v boji za „opravdový" obraz ženy

Monika (Mamzeta) Zielińska (1972) dokonale zapadá se svou tvorbou do proudu feministického umění posledního desetiletí dvacátého století. Jejím konkrétním předmětem zájmu je ženské tělo zatížené tabu, příkazy a zákazy. V kontextu výše diskutované tvorby Katarzyny Górné a Alicje Żebrowské se lze odvážit tvrzení, že umění Zielińské umění je jejich průsečíkem, oscilujícím mezi jemným přesvědčováním a feministickou agitací. Její díla nebo cykly dokáží být na jednu stranu plné tepla a něhy a na druhou stranu provokativní a doslovné. Tvorba Zielińské se přitom zdá být významově bližší pracím Górné, je totiž afirmativní. Nese určité poselství společensko-politické povahy, za nímž se skrývá touha a víra v možnost změny situace žen skrz umění.

Zielińska ráda využívá fotografii, ale často sahá po takových formách, jako jsou osvětlené lightboxy, plakát nebo billboard. V touze oslovit co nejširší publikum, vystavuje svá díla ve veřejném prostoru.

Feministická témata se objevují již v její diplomové práci *androgyne gyneandros (ilustrace)* z roku 1996. Práce se skládá z pěti geometrických obrazců (jeden uprostřed a čtyři svislé boční) a kombinace fotografií nahých mužů a žen umístěných po jejich stranách a zrcadel. Inspirací k vytvoření díla byl zrcadlový stereoskop vynalezený Charlesem Wheatstonem v roce 1838. Objekt, pracující na principu optické iluze, umožňuje vidět obrazy ženy a muže, kteří do sebe hladce přecházejí. Viditelná kombinace detailů závisí na místě, odkud se člověk dívá. Autor upozorňuje na relativitu transsexuality a transgenderu, což znamená, že muž není ani žena, ani muž, ale zároveň obojí.

V roce 1999 vytvořila Zielińska z hlediska tématu dvě na sebe odkazující fotografie, které prezentovala ve formě lightboxu. Jedna z nich zobrazuje detail depilovaného ženského lůna s nápisem „To není mušlička" (Bez názvu, 1999/2001).



Monika (Mamzeta) Zielińska, *Bez názvu* (1999/2001)

Odkazuje na slavný obraz Reného Magritta s názvem *Ceci n'est pas une pipe* (1929). Zatímco obraz slavného belgického malíře je humorným prohlášením o neshodnosti objektu a jeho reprezentaci, Zielińska odkazuje na nesouzvuk mezi ženskými orgány a jazykem, kterým se je snaží popsat. Slovem „muszelka/mušlička" – jedním z láskyplných výrazů na vagínu v polštině/češtině – se autorka staví proti infantilizaci jazyka po-

pisujícího ženské tělo a snaží se obnovit jeho důstojnou a seriózní pozici. Dělá to tak, že v divákovi navozuje pocit disonance. Realisticky znázorněná, depilovaná a osvětlená silným světlem vagína s jasně viditelnými stydkými pysky se vůbec neasociuje s takovými termíny jako „mušlička" nebo „broskvička". Fotografie zde hraje významnou roli jako médium schopné nejvěrnějšího zobrazení reality, rozhodně přesvědčivější než malířství.

V podobném díle *Genealogia/Gineologia [Blizna po matce] (Genealogie/Gineologie [Jizva po matce]*, 1999) záběr zahrnoval břicho osoby neurčeného pohlaví, na kterém byl kolem pupku nápis „Jizva po matce". Tělo je zde oblast, kde Zielińska nachází stopy po přítomnosti ženy-matky. Pupek je poměrně nenápadná součást těla a bereme jej jako něco samozřejmého, podobně jako mateřství, ve společnosti ovládané patriarchátem podceňované. Slovo „jizva" je naopak spojeno s utrpením a těžko vyléčitelnou ranou – tedy s těmi rysy mateřství, které bývají někdy vytěsněny ze společenského vědomí a jsou ve falocentrické kultuře opomíjeny. V případě této fotografie měla velký význam forma její prezentace, díky níž si dílo získalo další publicitu. Zielińska ji vystavovala od listopadu 2000 do ledna 2001 na 400 billboardech Venkovní galerie AMS.



Monika (Mamzeta) Zielińska, *Genealogia/Gineologia [Blizna po matce]* (*Genealogie/Gineologie [Jizva po matce]*, 1999)

Práce s názvem *Jak dorosnę będę dziewicą* (*Až vyrostu, budu panna*, 2003-2005) se skládá ze série fotografií prezentovaných v podobě velkých, osvětlených kazet. Ukazují ženy vtělující se do rolí hrdinek známých ikonografických motivů. Na fotografiích Moniky Mamzety se matky a jejich dcery stávají současnými Madonami a Pietami, kterým nejsou utrpení, stáří a nemoci cizí. Nejznámějším dílem v sérii je fotografie pořízená v roce 2003 umístěná na osvětlené kazetě ve tvaru písmene „T". Zobrazuje polonahou ženu v pokročilém těhotenství, opásanou perizoniem, tkaninou, která slouží ke skrytí nahoty a s věncem na hlavě. Žena stojí s roztaženýma rukama v póze odkazující na ukřižovaného Ježíše. Dílo je plné rozporů – na jednu stranu žena hraje roli přidělenou muži, na druhou stranu – navzdory těhotenství odkazuje na obraz jemné, neposkvrněné panny. Panenství je v kultuře ovládané muži ideální stav, který se od ženy očekává. Podoba kříže vnáší do díla motiv mučednictví a oběti. V práci Zielińské se mohou odkazovat jak na stav panenství, tak na těhotenství – kletbu seslanou na ženu po dědičném hříchu.



Monika (Mamzeta) Zielińska, *Jak dorosnę będę dziewicą* (*Až vyrostu, budu panna*, 2003-2005)

1.3. Skandál za skandálem, aneb fotografie v kontroverzním umění Katarzyny Kozyrové

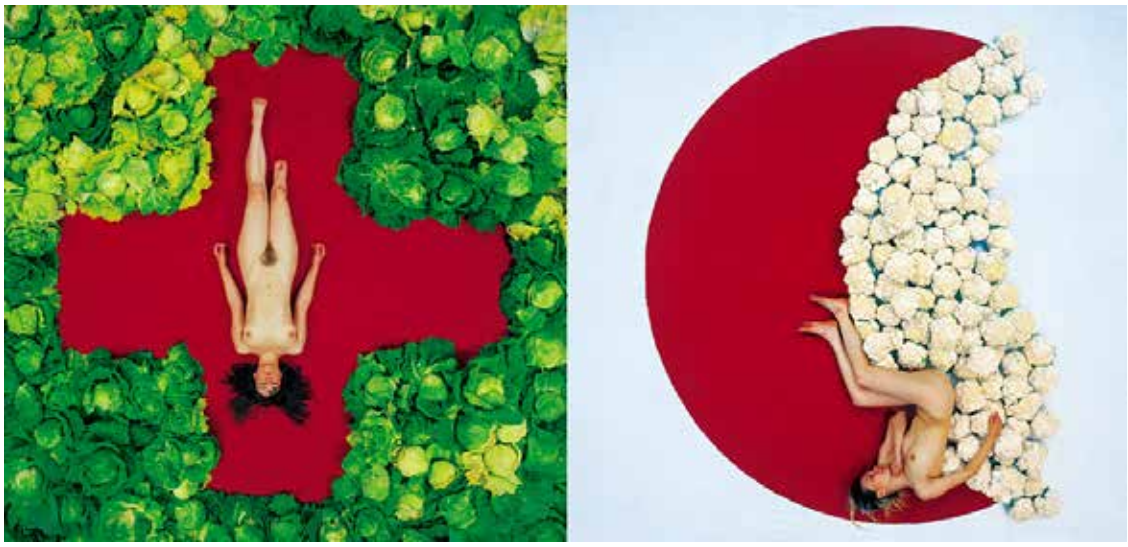
Katarzyna Kozyrová (nar. 1963) je jedna z nejznámějších a nejoceňovanějších umělkyň posledních dekád a je považována za přední umělkyni proudu kritického umění. Diplom obhájila v ateliéru profesora Grzegorze Kowalského, zvaném Kovárna, na Varšavské ASP. Po maturitě však sochařství opustila ve prospěch fotografie, videa, videoinstalaci a performancí. V roce 1997 jí polský časopis „Polityka" udělil ocenění *Paszport Polityki*, který dostávají nejslibnější polští umělci, a v roce 1999 obdržela čestné vyznamenání na 47. bienále v Benátkách. Jak jsem zmínil v úvodu, publicitu a titul buřičky získala již díky své diplomové práci *Piramida zwierząt* (*Pyramida zvířat*), což je objekt složený z mrtvých vycpaných zvířat umístěných na sebe – koně, psa, kočky a kohouta. Její pozdější práce tuto pověst upevnily.

V centru zájmu Kozyrové se v 90. letech ocitla – podobně jako i u dalších kritických umělců a umělkyň – společenská tabu, zejména ta spojená s lidským tělem. Autorka tomuto tématu věnovala většinu svých děl vytvořených v průběhu dekády, mezi něž patřily pravděpodobně nejvýznamnější v její tvorbě – *Łaźnia* (*Lázeň*, 1997) a Łaźnia męskia (*Pánská lázeň*, 1999). Byly mezi nimi i fotografické práce.

V roce 1995 vznikají *Więzy krwi* (*Pokrevní pouta*), dílo odkazující na válku v Jugoslávii. Skládá se ze čtyř velkoformátových fotografií, které jsou obvykle prezentovány společně ve formě čtverce. Fotografie ukazují dvě nahé ženy – Kozyrovou a její sestru – ležící na pozadí červeného kříže a půlměsíce, které symbolizují dvě náboženství – křesťanství a islám. Jedna z žen (sestra umělkyně) má amputovanou nohu pod kolenem. Symbolika díla je dost očividná. Ženy jsou zde znázorňovány jako oběti války, které trpí stejně bez ohledu na stranu konfliktu – to je jejich pouto. Jednoznačné asociace s utrpením evokuje jak pahýl sestry Kozyrové, tak i vzhled samotné umělkyně, vyhublé a s jasnými známkami nemoci (Kozyrová v té době trpěla rakovinou). Náboženské symboly jsou zde zase světem mužského násilí, které je zdrojem utrpení žen. Jak sama umělkyně prohlašuje, *„při realizaci této práce jsem měla na mysli symbolickou metaforu bratrovražedného soupeření a boje na pozadí náboženských a etnických ideologií"*[32]. Sym-

32 KOZYRA, Katarzyna: *Prace: Więzy krwi*. Dostupné online [cit. 19.03.2020]: http://katarzynakozyra.pl/projekty/wiezy-krwi/

boliku doplňují hlávky zelí viditelné na jedné práci a květáky na druhé. Zde už význam není tak zřejmý, ale lze se domnívat, že se jedná o odkaz na přírodu a plodnost, tedy na protiklady války. Na mysl přicházejí také asociace se zemědělskými poli, které se během konfliktu změnily na minová pole.



Katarzyna Kozyra, *Więzy Krwi* (*Pokrevní pouta,* 1995)

Jak se lze snadno domyslit, vzhledem k použití náboženských symbolů a zobrazení nahoty vyvolala práce spoustu kontroverzí. Důsledkem byla série skandálů. V roce 1999 plánovala Venkovní galerie AMS vystavit dvě ze čtyř fotografií ve formě velkoplošných plakátů umístěných na billboardech, avšak po třech dnech v důsledku protestů, zejména z katolických kruhů, postavy žen zakryla. V pozdějších letech byly výstavy rušeny, jako v roce 2000 v Poznani, nebo se proti nim protestovalo, jako v roce 2012 v Krakově. Obvinění zahrnovala urážku náboženského cítění, zneužívání symbolů charitativních organizací, šokování nahotou a obrazy fyzického postižení a dokonce i propagaci satanismu (sic!) – jedna z postav visela hlavou dolů. Mimo jiné se díky tomu stala tato realizace jedním z nejznámějších děl proudu kritického umění. Stalo se tak svým způsobem díky fotografii, která v rukou umělkyně, jako je Kozyrová, může získat jedinečný – alespoň v očích konzervativní společnosti – drastický a obrazoborecký ráz. Kdo ví, jestli ne větší než v případě Olivera Toscaniho (italského fotografa světově známého kontroverzními reklamními kampaněmi pro italskou firmu Benetton v letech 1982 do 2000), který je koneckonců mistrem šokování obecenstva ve veřejném prostoru. V čem

spočívá rozdíl? U Toscaniho je drastičnost zobrazena vizuálně nastudovaným a rafinovaným způsobem, snímky nesou individuální známky fotografova stylu. Fotografování i postprodukce jsou provedeny profesionálně. Toto bychom u Kozyrové hledali marně. Její fotografie jsou kompozičně zjednodušené, průměrně osvětlené a zpracované, scénografie je jakoby nedopracovaná. Na rozdíl od Toscaniho nejsou prezentace Kozyrové uzavřeny do žádných „estetizujících" uvozovek a nenesou individuální podpis umělce fotografa. To ilustruje přístup k fotografickému médiu typickému pro kritické umělce. Na rozdíl od fotografů jim obvykle nezáleží na fotografické nebo výtvarné dokonalosti, nýbrž jen na předání sdělení. Lze dokonce uvažovat o tom, že charakteristickým rysem jejich fotografických děl je snaha o vizuální neutralitu nebo dokonce touha vyhnout se stylistické jedinečnosti, o což přece stojí většina fotografů.

Olimpia (*Olympie*, 1996) je instalace skládající se ze tří barevných fotografií a několikaminutového videa. První fotografie ukazuje Kozyrovou pózující jako Olympia z Monetova obrazu, druhá umělkyni na bílém nemocničním lůžku ve společnosti zdravotní sestry a třetí starší ženu na posteli v bytě.

Video je záznam návštěvy Kozyrové v nemocnici, kde se zdravotní sestra pokouší napojit ženu trpící rakovinou (Kozyrová nebo spíše Olympia) na kapačku. Nenápadným, ale důležitým prvkem spojujícím všechna čtyři díla, je černá stuha, kterou si hrdinky fotografií a videí uvázaly kolem krku. Naznačuje jednotu vyprávění a postav mezi fotografiemi zobrazujícími Kozyrovou a starší ženu.

Vyznění díla vysvětluje sama umělkyně: „*toto dílo bylo pokusem obnovit důstojnost nemocného, umírajícího těla; polemika s oficiálním, široce prosazovaným obrazem zdravého, silného, krásného a zcela kontrolovaného těla. Byl to protest proti přesvědčení, že nemoc nebo stáří těla odsuzují jeho majitele ke společenské neviditelnosti.*"[33]

33 GOETZ, Magda: Katarzyna Kozyra – wśród sztuki krytycznej. Dostupné online [cit. 19.04.2019]: http://www.obliczakultury.pl/publicystyka/196-instalacje-performance-sztuka-nowoczesna/1763-katarzyna-kozyra-biografia



Katarzyna Kozyra, *Olimpia* (*Olympie*, 1996)

Pokrevní pouta a *Olympia* byly vytvořeny v době, kdy Kozyrová bojovala s rakovinou. Přes společenské přesvědčení o stydlivosti nemoci a nutnosti ji skrývat, Kozyrová tu svou ukazuje „v plné kráse". Tak jako Manet, který portrétoval prostitutku způsobem, který byl v té době považován za nepřijatelný, kdy upírala svůj pohled přímo na diváka, Kozyrová ukazuje „nahou" pravdu o nemoci – bez přikrášlování a falešnosti.

Takové jsou i fotografie Kozyrové. Její tělo je fotografováno tak, jak je – s probarveními a pupínky, bez pudru a make-upu. Scény jsou naaranžovány konvenčně, s využitím minima prvků scénografie a rekvizit – vycpaná kočka vzbuzuje přímo lítost. Osvětlení také není zdaleka ideální. Zkrátka nejsou to inscenace ve stylu fotografických realizací Crewdsona nebo LaChapelle. Ale ony takové ani být nemají. Je třeba si uvědomit, že polské kritické umění vychází z tradice konceptuálního umění, v němž se počítá myšlenka a oslovení diváka, nikoli vizuální hodnoty. Proto ta syrovost a úspornost některých fotografických realizací kritických umělců. Úkolem jejich fotografických děl je nasvítit problém co nejpřesvědčivějším způsobem, tedy esteticky neutrálně. Nejblíže jsou k tomuto ideálu některé fotografie Zielińské a Żebrowské, ve kterých není místo pro sofistikovanou kompozici, krásné barvy a atmosférické světlo, některé snímky Żebrowské jsou přímo odpudivé. Górna s propracovanými pietami se nachází na protilehlém pólu, zatímco Kozyrová a Libera jsou někde mezi – mezi estetickou konvenčností a neutralitou a kompoziční a výtvarnou vybraností.

V uměleckých aktivitách Kozyrové po roce 2000 dominovalo video, performance a film plus jejich kombinace. Zdá se, že fotografie v nich hraje druhořadou roli, obvykle se objevuje pouze jako doplněk uměleckých akcí a videoinstalací a „výplň" galerijních prostor, jako v případě děl z cyklu *V umění se sny stávají realitou* pocházejících z let 2003-2009 (*Madonna from Pelago* /2005/, *Cheerleaderka* /2006/, *Summertale /2008/*).

Další práce s využitím fotografie se objevuje terpve v roce 2018. *Homo Quadrupeds (-Black, -Friends-Blue)* je cyklus velkoformátových fotografií zobrazujících ženy oděné v burce, které na vodítku vedou muže, kteří se navzájem očichávají a snaží se navzájem se ovládnout. Kozyrová opět – po své pyramidě zvířat – studuje vztah mezi člověkem a zvířetem, staví na roveň dvounohé a čtyřnohé tvory a dokonce obrací jejich hierarchii a zpochybňuje nadřazenost těch prvně jmenovaných.

V této práci však Kozyrová nejen symbolicky osvobozuje ženy od mužské nadvlády, ale jde ještě dál, dává jí politická témata. Jak se můžete dočíst v popisu cyklu zve-

řejněném na oficiálních stránkách umělkyně, „*Kozyrová rozšiřuje feministický přístup o politický aspekt: v její práci jsou psi, které hrají Arabové a Američané, agresivní a připraveni si kdykoli skočit po krku*."[34]



Katarzyna Kozyra, *Homo Quadrupeds* (2018)

Fotografičnost díla se projevuje nejen v použití fotografického média k jeho vytvoření, ale také ve fotografických asociacích, které evokuje. Záběry Kozyrové zcela zřetelně připomínají fotografie americké dozorkyně v irácké věznici Abú Ghrajb, která vede jednoho z vězňů na vodítku. Fotografie, která otřásla světovým veřejným míněním, se stala americkou „antiikonou" a definitivním důkazem demoralizace americké armády. To také podnítilo představivost umělců, včetně kolumbijského malíře Fernanda Botera, který věznici Abú Ghrajb věnoval cyklus obrazů. Z polských umělců, kromě Kozyrové, fotografie z iráckého vězení také inspirovaly Irminu Rusickou, která použila jednu z nejdrastičtějších k sestavení fotostěny (práce *Abu Ghraib*, 2015-2016).

Odkaz na události v Iráku činí dílo ještě mnohoznačnější a obtížněji interpretovatelné. Dalo by se to interpretovat jako komentář k obecnému, sexuálně nepodmíněnému, zdivočení lidstva – výše zmíněná strážkyně mezi svými kolegy sadismem vyční-

34 Katarzyna Kozyra: Homo Quardupeds… Dostupné online [cit. 03.03.2020]: http://katarzynakozyra.pl/en/projekty/homo-quadrupeds/

vala? Nebo jsou divochy muži a žena – i když kulturně ovládaná opačným pohlavím, což symbolizuje burka – je schopna je ovládat? Kozyrová sama vysvětluje vyznění díla takto: „*Série* Quadrupeds (2017) *se obecně zabývá problémem vztahu mezi muži a ‚mocí'. Samotná myšlenka mne napadla během pobytu v Maroku v roce 1998. Ženy v burkách berou své psy na procházku – nahé chlapy na vodítku. To, že ženy nosí burky, neznamená, že se práce týká pouze situace žen v islámu. Díky burce je situace žen jako taková jen viditelnější. Burka je také >>vodítko<<".*[35]

1.4. Biblický lightbox Marty Deskurové

Zatímco u Kozyrové se fotografie zdá být jen jako pouhý doplněk k dalším formám uměleckého vyjádření, tak u Marty Deskurové (nar. 1962) hraje zásadní roli. V letech 1980-1982 Deskurová studovala na krakovské ASP a absolvovala École des Beaux-Arts v Aix-en-Provence (studium 1983-1988). Svou kariéru začínala malířstvím, aby se pak v 90. letech minulého století zcela obrátila k videu a fotografii. Umělkyně často kombinuje tato dvě média a vytváří díla, která lze nazvat video-fotografická[36].

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

35 Katarzyna Kozyra. Dostupné online [cit. 12.03.2020]: https://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-kozyra

36 Marta Deskur, Human Clear. Dostupné online [cit. 19.04.2020]: http://csw.art.pl/new/deskur/slajd_e.html

specifická hra dětí a jejich stínů zbavuje její účastníky nevinnosti a ukazuje tento svět jako část světa dospělých.

Příkladem kombinace videa a fotografie je dílo *To jest Klara, a to jestem ja, Pico* (*To je Klára a to jsem já, Pico*, 1998), jež se skládá ze čtyř velkých snímků a dvou videoprojekcí a vypráví o vztazích dospívajícího chlapce s jeho mladší sestrou.

Téma rodinných vztahů Deskurová rozvinula ve svém dlouhodobém projektu nazvaném *Rodzina* (*Rodina*, 1999), kterého se účastnili jak členové autorčiny rodiny, tak i její přátelé. Cyklus sestává z podsvícených snímků postav stojících před bílým pozadím. Zachycené osoby předstírají různé scény inspirované biblickými příběhy (zvěstování, poslední večeře, umývání nohou apod.).



Marta Deskur, *Rodzina* (*Rodina*, 1999)

Dílo *Rodina* představuje jednu z nejcharakterističtějších vlastností autorčiny tvorby, zalíbení ve smazávání hranic mezi fikcí a skutečností. Dílo je také předzvěstí stylu, který charakterizuje většinu pozdější autorčiny tvorby. Poznávacím znamením fotografií Deskurové je „vystřihování" postav a scén z okolí a jejich umisťování na bílém pozadí. Tento zákrok umožňuje Deskurové odpoutat se od stylu, kterým je zatíženo malířství a s nímž začínala. Umožňuje očistit díla od nálad a emocí, jakými jsou poznamenané jiné techniky, a nahradit je „skutečnými" emocemi vycházejícími ze vztahů mezi hrdiny snímku. Jak podotýká Ewa Gorządek – *„v dílech Deskurové, zdánlivě delikátních a jemných, se kryje mnoho emocí, jejichž zdrojem je vnitřní život člověka, vztahy s jinými osobami, které svou povahou jsou až násilné.*"[37]

Jedním z nejsnáze rozpoznatelných děl Marty Deskurové, jež vzniklo po roce 2000, je *Home* (*Domov*, 2004). Tato instalace se skládá z velkého objektu ve tvaru domu, v jehož oknech a dveřích jsou na průsvitném a prosvětleném plexiskle umístěny snímky,

37 GORZĄDEK, Ewa: Marta Deskur. Dostupné online [cit. 19. 4. 2018]: http://culture.pl/pl/tworca/marta-deskur.

které představují biblické scény hrané současnými postavami. Jejich skupinový portrét vidíme na jednom ze snímků zachycujícím poslední večeři. V díle Deskurové mají účastníci této biblické události obyčejné oblečení a sedí na současných židlích u sou-



Marta Deskur, *Home* (*Domov*, 2004)

časného stolu. Domácími v této instalaci však nejsou členové rodiny, ale autorčini přátele. Vazby, které tvoří, jsou silnější než krevní pouta a Deskurové umožňují dokonalé fungování ve skupině – rodina v pokrevním smyslu se patrně stává pro umělkyni zbytečnou. Abstrahování postavy na bílém pozadí má tyto vztahy a vazby zdůraznit – to ony tady mají prvořadý význam. Není však snadné tuto práci vnímat jako jednoznačnou chválu idyličnosti života mezi přáteli. Ve vztazích mezi účastníky jednotlivých scén je patrný jistý chlad, odměřenost a umělost. Účastníci poslední večeře podle Deskurové vypadají, že žijí svým vlastním životem a neprojevují žádnou náklonnost k ostatním osobám sedícím u stolu. Chybí zde živý hovor, interakce a blízkost mezi účastníky večeře, kterou lze nalézt kupříkladu na slavné fresce Leonarda da Vinciho v milánském klášteře. A právě tady se projevuje síla tvorby Deskurové, kterou je nejednoznačnost

a mnohovýznamovost jejích děl. Jak podotýká kritička Bożena Czubak – *„autorka se vyhýbá jednoznačnosti – inscenováním svých obrazů je vytrhává z reality, láká jejich bohatstvím a svádí významy, které nikdy nejsou omezené svou doslovností."*[38]

Návaznost na Bibli má v práci *Home* samozřejmě podstatný význam. Autorka si přivlastňuje biblické příběhy svým typickým způsobem a zjednodušuje jejich bohatou symboliku, aby tak mohla sdělit vlastní významy. U Deskurové není důležitá bohatost odkazů a symboliky, ale pózy, řeč těla a vztahy udržované mezi lidmi. Narace je omezena na pouhá gesta, což způsobuje, že nabírá individuálnější rozměr a současné podtexty. Omývání nohou nemá univerzální charakter a nesymbolizuje lásku bližního, ale spíše vztah mezi dvojicí lidí, který můžeme vnímat dvojím způsobem: jako vztah založený na podřízení se a úslužnosti, ale i na lásce a obětování se. Nic tady není zcela jasné. V práci je možné najít i feministické prvky, například v návaznosti na ikonografii Máří Magdalény (snímek zachycující omývání nohou), jejíž postava je dnes symbolicky stavěna proti ortodoxnímu a patriarchálnímu křesťanství. Feministické podtexty můžeme nalézt i v poslední večeři, kde vedle mužů sedí i ženy, které v tradiční ikonografii u biblického stolu nesedí.

Dalším proslulým dílem Deskurové, v němž jsou patrné inspirace Biblí, je *Nowe Jeruzalem* (*Nový Jeruzalém*, 2007). Jeho hlavní součást tvoří soubor čtrnácti volně stojících fotografií vytištěných na plexisklo, které zobrazují moderní verze biblických apoštolů. Ke vtělení se do jejich postav autorka přizvala několik známých i méně známých umělců, kurátorů a spisovatelů. Ke dvanácti apoštolům se pak přidali sv. Matěj, kterého po zradě Jidáše vybrali zbylí apoštolové, a sv. Pavel, zvaný apoštol národů, kterého Kristus pomazal hned po zmrtvýchvstání. Postavu boha zde svým způsobem ztělesňuje Deskurová, když si jako sv. Petra vybírá Marcina Maciejowského, jako sv. Jana pak Wilhelma Sasnala, sv. Bartloměje – Grzegorze Sztwiertného, sv. Jakuba staršího – Łukasze Skąpského, sv. Matouše Evangelistu – Sławomira Shutyho, sv. Tomáše – Rafała Bujnowského a Jidáše – Bartka Materku. Každý z fotografovaných umělců je oblečen do svého všedního oblečení, má přilepené pejzy a je vybaven současnými obdobami rekvizit, jež

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









Marta Deskurová, *Nowe Jeruzalem* (*Nový Jeruzalém*, 2007)

souvisejí s historií biblických postav. Například Maciejowski, jako nejdůvěryhodnější, dostal klíče od Království nebeského a Bujnowski, kterého Deskurová vnímá jako skeptika, se stal nevěřícím Tomášem. Autorka svou myšlenku obsadit role apoštolů lidmi vysvětluje takto: „*Mými prvními apoštoly měli být Afričani ze Senegalu, muslimové. Bohužel však spolupráci odřekli. O několik dní později jsem se probudila s oslnivou myšlenkou. Rozhodla jsem se vybrat apoštoly z okruhu mých nejbližších osob: umělců, kurátorů, lidí spojených s uměním*."[39] Takto tedy bibličtí apoštolové postupují své místo apoštolům umění, kteří prostřednictvím své tvorby budují mytický Nový Jeruzalém.

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

Zásadní roli v tomto díle sehrává nenápadný a komický prvek, jakým jsou pejzy apoštolů. Deskurová vysvětluje tento atribut takto: „*Chtěla jsem upozornit na fakt, že budova galerie Andrzeje Stamacha původně plnila funkci soukromé židovské modlitebny. Pejzy jsou památkou na historii místa, ve kterém se výstava koná, ale připomínají také skutečnost, na kterou by někdy křesťané chtěli zapomenout. Všichni Kristovi apoštolové byli židé. Dílo je také vyjádřením mého názoru na téma současné polemiky kolem antisemitismu v Polsku*."[40]

Příznačné je to, co Deskurová říká o fotografii jako médiu: „*Často se sama sebe ptám, proč vlastně používám fotografii. Například pro tento projekt jsem nemohla dosáhnout*

39 CICHOCKA, Marta Eloy, GRYGIELEWICZ, Małgorzata: Sami swoi? Dostupné online [cit. 20.4.2018]: http://www.obieg.pl/rozmowy/1577

40 Ibidem.

potřebného efektu, oné průhlednosti postavy, žádným jiným způsobem. Proto používám fotografii: stala se pro mne nejlepším médiem k vyjádření určité myšlenky, určitého konceptu, bez všech těch akademických podtextů týkajících se způsobu a stylu. Zdá se mi, že ‚co' je pro mě důležitější než ‚jak' [...]"[41]. Takže Deskurová se zde na jednu stranu odhaluje jako plnokrevná kritická umělkyně, a na druhou stranu dokonale shrnuje fenomén fotografie jako nástroje pro praktikování tohoto typu umění. Fotografie je pro ni nejčistším stylistickým a formálním výrazovým prostředkem, který není obestavěn akademickým formalismem a mnohasetletou tradicí jako jiné tradiční druhy umění, jako je třebas malířství, kterému se umělkyně věnovala na začátku své kariéry.

1.5. Slabý muž – silný muž v dílech Daniela Rumiancewa a Doroty Nieznalské

Zajímavým příkladem zacházení s genderovou problematikou, zejména na pozadí výše probírané tvorby polských umělkyň, je umění Daniela Rumiancewa (nar. 1970). Jeho tvorba představuje také zajímavý příklad propojení fotografie s dalším druhem umění – performancí. Rumiancew je původním vzděláním filozof a fotograf (v roce 2002 absolvoval Fakultu multimediálních komunikací na Akademie krásných umění v Poznani). Zajímají ho otázky totožnosti jednotlivce v moderním světě. Umělec mluví o slabosti člověka, jeho snech, emocích, osamělosti.

Častým tématem jeho prací je genderová identita. Zdá se, že umělec podkopává tradičně chápanou mužnost. Hrdina jeho uměleckých akcí a filmů je dalek ideálu, který známe z filmů a reklam. Rumiancewův muž je slabý, rozrušený, ale také se za vlastní slabost nestydí.

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

41 Ibidem.

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

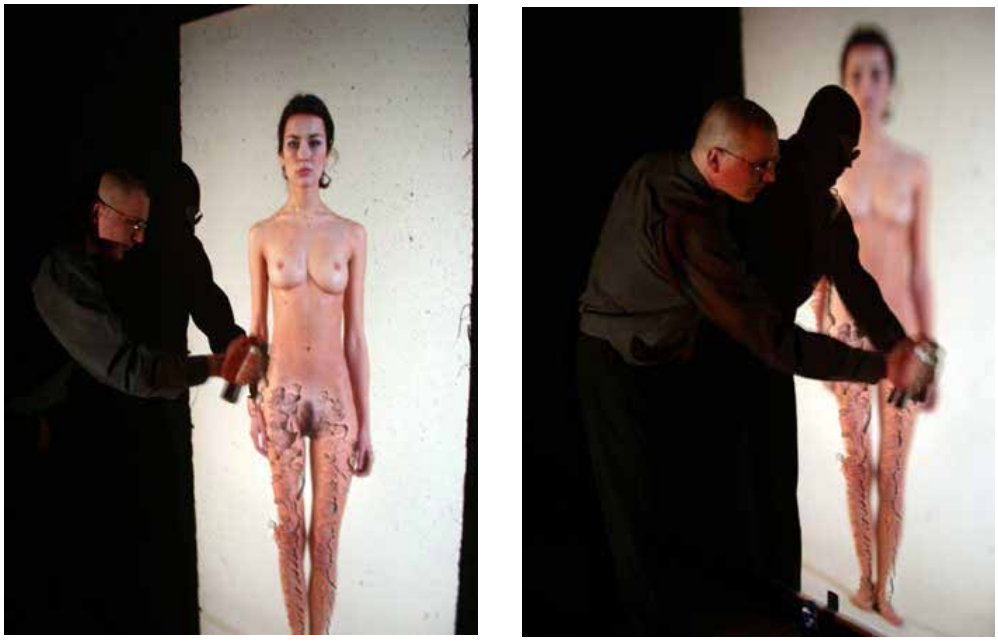
V těchto zmíněných dílech – stejně jako v mnoha jiných – se projevují hlavně charakteristické vlastnosti tvorby tohoto performera: groteskност, tragikomičnost, přehánění a dokonce i rozpačitost. Odstup, který si umělec udržuje, spolu pro něj typickým smyslem pro humor, jej naprosto odlišuje od kritických umělců. Jak pozoruje Joanna Zielińska – *„Díla (Rumiancewa) situují v opozici k tvorbě umělců kritického umění 90. let – chybí v nich však ‚kritická výbušnost'. To co dělá, neustále balancuje na hraně, umění se zde stává formou autoterapie, rozdíráním bolestivých ran ukrytých pod pláštíkem ironie nebo infantilní hry s vlastním >>já<<."*[42]

Jak jsem se již zmínil výše, ústřední součástí Rumiancewových performancí bývá někdy fotografie. Během jedné z nich, prováděné společně s umělkyní a modelkou Annou Babiakovou, aplikoval pěnu na holení na obrázek jejího nahého těla promítaný projektorem. Rumiancew pěnu umístil na těch místech, která si dnešní ženy depilují, čili do podpaží, na nohách a na intimních místech. Jakmile Rumiancew začal vstupovat do obrazu promítaného na stěnu, začal mít projektor problémy s automatickým zaostřením, což vyvolalo – jak sám umělec tvrdí – pulsování obrazu, jeho oživení a „dýchání"[43]. Babiaková se Rumiancewowi odvděčila tím, že mu „reálně" oholila hlavu.

---

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

43 Popis performance dopstupný online [cit. 10.5.2020]: http://www.baltic-gallery.art.pl/archiwum/rybieoko2/rumiancew.html



Daniel Rumiancew - performance s Annou Babiakovou

Wyprawa do drugiego pokoju (*Výprava do druhého pokoje*, 2007) je jedním z nejzajímavějších představení Rumiancewa, ve kterém fotografie hraje zásadní roli. Během něj Rumiancew promítal reprodukce fotografií z „National Geographic" na zeď soukromého bytu a sebe obsadil do role hlavního hrdiny. Rumiancew v tomto díle se svým typickým humorem z jedné strany ukazuje hrdinu dychtícího po avantýrách a dalekých cestách, a z druhé strany muže slabého – domátora – který má problém opustit vlastní byt. Rumiancewův cestovatel bloumá mezi vybájenými sny a touhami přikrmovanými masovou kulturou a potřebou cítit bezpečí vlastního domova. Umělec je však velmi daleko od kritiky stereotypního vnímání cesty, nebo vnímání masové kultury jako takové. Jeho hrdina prostě touží po dobrodružství, ale současně se cítí dobře i jen sám se sebou, mezi vlastními čtyřmi stěnami. Bližší je mu vnitřní cesta. Jak sám Rumiancew vysvětluje – *„Představy o světě mohou pocházet z cestopisných magazínů, reklamních letáků, televizních zpráv, ale i ze studia antropologie. Nakonec však plány zůstávají jen na papíře a tím znemožňují reálně se zúčastnit jiné kultury. Na druhou stranu ‚mikrokultura', kterou vytváříme ve vlastním okolí, může být stejně zajímavá jako nejvzdálenější exotika. Proč bych pak měl vůbec vycházet z domu?"*[44].

44 Daniel Rumiancew. Wyprawa do drugiego pokoju. Dostupné online [cit. 10.5.2019]: http://culture.pl/pl/wydarzenie/daniel-rumiancew-wyprawa-do-drugiego-pokoju







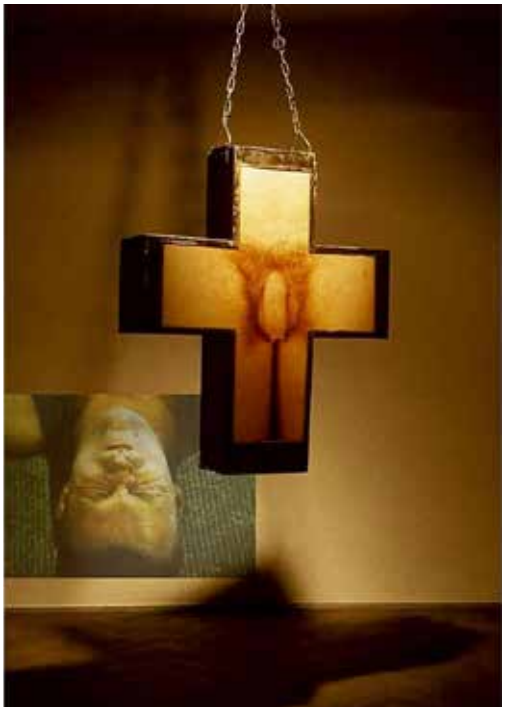




Daniel Rumiancew, *Wyprawa do drugiego pokoju* (*Výprava do druhého pokoje,* 2007)

Jak už jsem se zmiňoval v úvodu, *Pasja* (2001) Doroty Nieznalské je dílo, které vyvolalo velkou kontroverzi v umění posledních 30 let a změnilo tvář polského umění. Nieznalska se řadí mezi kritické umělce, ačkoliv je představitelkou mladší generace (narodila se v roce 1973). Podstatné je, že diplom získala v roce 1999 v Intermediálním ateliéru na Fakultě sochařství Akademie krásných umění v Gdaňsku u profesora Grzegorze Klamana, což vysvětluje hodně, jelikož Klaman se řadí do úzkého okruhu kritických umělců.

Pasja je instalace, která se skládá z videa promítaného projektorem, které zobrazuje muže cvičícího v posilovně a kovového kříže zavěšeného na řetězech, do jehož centrální části je zakomponována fotografie mužských genitálií. Právě tato kombinace náboženského symbolu, kříže (nepomohlo vysvětlování autorky, že nejde o kříž katolický, ale řecký – rovnoramenný), a genitálií, vyvolala v médiích a celé společnosti obrovské kontroverze. Za urážku náboženských symbolů se autorka ocitla dokonce před soudem. V prvním stání byla odsouzena, ale proti rozsudku se odvolala a nakonec byla v roce 2010 zproštěna obvinění.



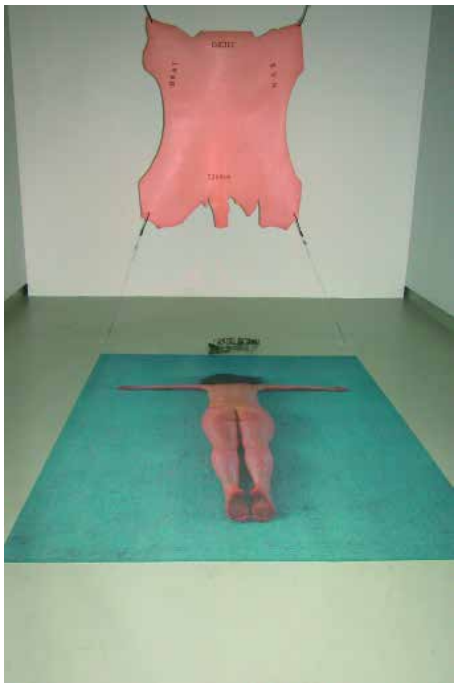
Dorota Nieznalska, *Pasja* (*Vášeň*, 2001)

Projekt *Pasja* je rozvíjením problematiky, kterou umělkyně zpracovávala ve svých předchozích dílech: zdrojů zla, dominance, násilí a agrese. Vypovídá o tom také jedna z jejích instalací z roku 1999, která se skládá ze sekvence snímků zachycujících fenu, jež se postupně podrobuje muži, a vedle zavěšeného psího náhubku. Na snímcích se fena muži stále více odevzdává, on však zůstává pasivní. Instalace vyvolává otázku mechanismu dominance, zvláště muže nad ženou. Dalším dílem Nieznalské je *Wszechmoc: rodzaj męski* (*Všemoc: mužský rod*, 2000/2001), které vychází z masochistické činnosti, jakou je posilování svalů v posilovně. V díle *Pasja* se tato typicky mužská činnost také objevuje. Spojením genitálií, které nejvýstižnějším způsobem symbolizují mužskost, a kříže, který je spojován s utrpením, chce autorka vyjádřit, že tato činnost je nejvrcholnějším sebezničením. Je také dílem o násilí – v tomto případě o násilí vůči sobě samému.[45] Muž se tomuto násilí poddává, protože se musí starat o své postavení dominantního jedince. Musí své svaly cvičit doslovně i přeneseně. Tento akt však není jen pouhopouhým zdrojem utrpení. Poskytuje muži perverzní slast. Grimasu na tváři muže, který zvedá činky, můžeme totiž vnímat dvojím způsobem – jako projev bolesti, nebo orgastické rozkoše. Polské slovo „pasja" a anglické „passion" znamenají jak Kristovo utrpení, tak i obrovské nadšení, vášeň, náruživost, zaujetí.

Pokud je úkolem muže dominance, jaká je pak role ženy? Nieznalska na tuto otázku odpovídá v díle nazvaném *Stygmaty* (*Stigmata*, 2002). Instalace se skládá ze tří částí: z fotografie velkého formátu nalepené na podlaze, která zachycuje ženu ležící na „kříž" – s rozpaženýma rukama, vedle ní leží čtyři pečetidla s nápisy otec, syn, bratr a s datem narození Nieznalské. Tyto pečetě leží vedle velkého snímku. Instalace se dále skládá ze zvířecí kůže roztažené na železných hácích, na níž jsou vyraženy nápisy zmíněných pečetidel. Nieznalska nenechává žádné pochyby o tom, jaká je role současné ženy. Byla dohnána k úloze matky, ženy a sestry – čili k plnění čistě rodinných rolí. Žena leží před prasečí kůží při aktu ponižování a odevzdává se zcela muži tak, jako se kaplan odevzdává bohu. I tomuto aktu – stejně jako cvičení v posilovně – můžeme připisovat masochistický podtext. Nieznalska tady muže a jejich patriarchální kulturu obviňuje

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

stejnou měrou jako samotnou ženu. Zdá se, jako by říkala, že si za to může sama. S vysokou pravděpodobností můžeme předpokládat, že se autorka v této práci snaží odvolávat na svou rodinnou situaci, což dokazuje přinejmenším datum jejího narození. Bylo vyraženo přesně doprostřed, mezi tělo ženy a slova označující mužské členy rodiny. Nieznalska se nás snaží přesvědčit, že její existence na této instalaci je náhodnou rodinnou situací – situací choré, v níž jsou podstatní pouze muži.



Dorota Nieznalska, *Stygmaty* (*Stigmata*, 2002)

1.6. Je to ještě kritické umění? Zuzanna Janinová

Zuzanna Janinová (nar. 1961) se se svou původní tvorbou vychyluje ze zavedeného schématu, v němž jsou 90. let vnímána pouze v kontextu „kritického umění". Od počátku devadesátých let, kdy debutovala, se podobně jako výše popsané umělkyně angažuje v boření tabu, ale dělá to – alespoň ve většině svých děl – jemněji než její kolegyně a kolegové. Její díla mají charakter na jednu stranu osobnější a na stranu druhou všelidštější, univerzálnější, odtržený od současných společenských problémů.

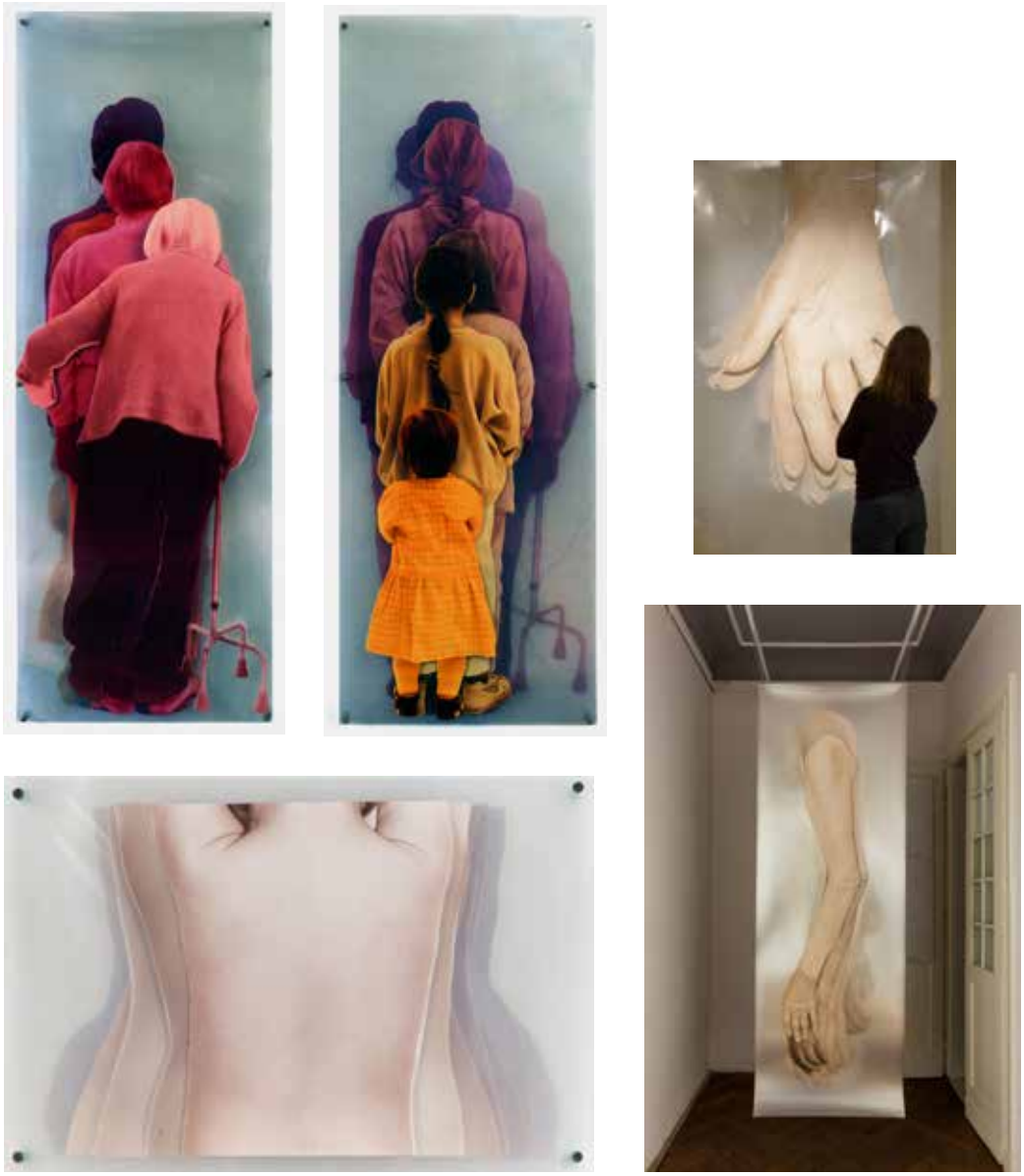
V centru její pozornosti je paměť, čas, pomíjivost, smrt, vztahy a nakonec i ona sama jako hlavní zdroj inspirace a pole tvůrčího hledání. Zkrátka je tvorba Janinové zasazena do vnitřní reality, nikoli do vnější. Jak vysvětluje sama umělkyně: „*Čerpám z / opírám se na své biografii, ale ne na faktech, fabuli, doslovném příběhu, ale na zážitcích, emocích, duchovních faktech, paměti, čase, neustálém pohybu bytostí a věcí a jejich >>okolí<<*“.[46]

Janinová se také odlišuje od svých kolegů – představitelů kritického umění – i z hlediska formálního. Její práce bývají vizuálně vytříbené a přitažlivé. Umělkyni patrně záleží na tom, aby byly nejen nositeli konceptu, ale také zajímavé a poutavé objekty nepostrádající estetické hodnoty. Umění většiny kritických umělců má divákovi zasadit ránu „pěstí mezi oči“, zatímco u Janinové je to pozvání k jemnější reflexi.

Příkladem estetické vytříbenosti Janinové je série prací z devadesátých let nazvaná *Idź za mną. Zmień mnie. Już czas* (*Následuj mě. Změň mne. Už je čas*, 1995-97). Jedná se bezesporu o jeden z nejzajímavějších cyklů fotografických prací umělkyně a v její tvorbě vůbec. *Následuj mě...* jsou fotografické objekty složené z překrývajících se několika fotografií reprodukovaných technikou c-print a zalaminovaných do matné fólie. Jednotlivé snímky v práci zobrazují buď siluety různých lidí – samotné umělkyně a jejích ženských příbuzných – dcery, matky, babičky, nebo částí jejich těl – nohy, paže, dlaně, břicho apod. Těžko najít výmluvnější a čitelnější komentář ke stárnutí, pomíjivosti a nakonec smrti, které ostatně jsou leitmotivem tvorby Janinové. Umělkyně se však nespokojuje jen s úvahami o nevyhnutelnosti lidského osudu. V pracích ze série *Následuj mě...* zkoumá svou vlastní totožnost zkoumáním hranice mezi „já“ a „ne-já“. Klade pro každou lidskou bytost fundamentální otázku: „*Kolik je ve mně těch ostatních a naopak, kolik je v těch ostatních mne samotné?*“ Do jaké míry mě na jednu stranu formují geny a na druhou stranu kultura? Na otázku, proč si z různých médií vybrala právě fotografii, umělkyně vysvětluje: „*Tato práce mi umožnila formálně zkonstruovat obraz toho, jak funguje genetický kód, stejně jako obraz času – minulosti i budoucnosti. Toto je můj autoportrét, vize změn mého těla, pro jejichž realizaci jsem použila těla lidí, kteří jsou mi geneticky nejblíže. Ale zároveň je to práce odhalující mnohem bohatší obrazy, než je můj*

46 Zuzanna Janin odpowiada na pytania… *Zuzanna Janin. Autobiografia*. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Varšava 2000, s. 90.

individuální život; dává širší pohled na čas, prostor, genovou porobu. [...] *Fotografování těchto nenáhodných lidí bylo pro mne fotografováním sebe sama, bylo to jako zaklínání onoho genetického kódu do jednoho vizuálního celku.*"[47]



Zuzanna Janin, *Idź za mną. Zmień mnie. Już czas* (*Následuj mě. Změň mne. Už je čas*, 1995-97)

47 Ibidem, s. 84.

Fotografie se také objevuje – i když ne jako hlavní médium – v nejproslulejším a snad i nejvíce mnohovrstvé a multimediální práci v tvorbě Janinové *Widziałam swoją śmierć* (*Viděla jsem svou smrt*, 2003). Projektu předcházela série fotografií s názvem *7 śmierci. Corpus Delicti* (*7 smrtí. Corpus Delicti*, 2003), ve kterém umělkyně analyzovala obrazy smrti a zobrazovala sebe jako nalezené mrtvé tělo. Fotografie vznikly na základě sbírky všem dokonale známých historických maleb nebo současných fotografií, na které umělkyně narazila v médiích.



Zuzanna Janin, *Widziałam swoją śmierć* (*Viděla jsem svou smrt*, 2003)

Viděla jsem svou smrt je rozsáhlá multimediální instalace nebo *„konstelace videí, fotografií a textů"*[48], v níž umělkyně svým typickým způsobem analyzuje problém smrti, nepřítomnosti, odchodu. Práce je uskutečněním nerealizovatelné touhy umělkyně přežít svou vlastní smrt a zúčastnit se vlastního pohřbu. Nejdůležitější fází projektu byla umělecká akce – Janinová publikovala v tisku nekrology o svém odchodu a uvedla datum pohřbu na jednom z varšavských hřbitovů. Posléze se konal inscenovaný pohřební obřad, kterého se kromě truchlících a zasvěcených rodinných příslušníků zúčastnila i sama umělkyně, namaskovaná jako stařenka. Videodokumentaci obřadu

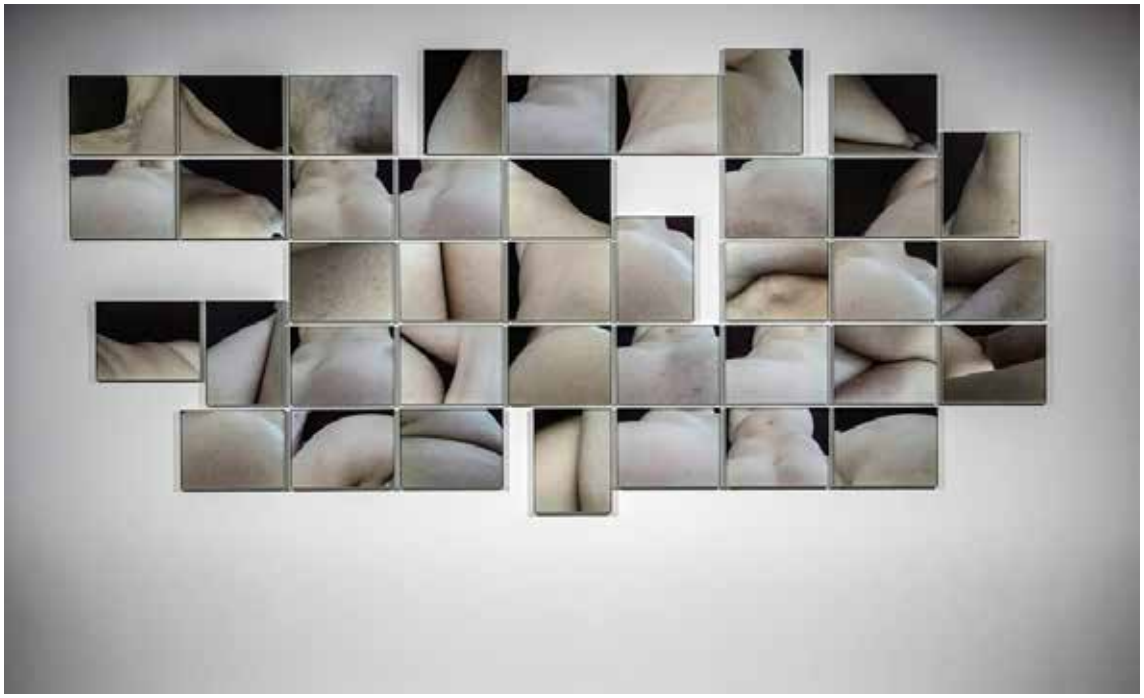
48 Widziałam swoją śmierć. Dostupné online [cit. 13.05.2020]: https://galeriaszara.pl/_/zuzanna-janina-widzialan-swoja-smierc/

později umělkyně použila k vytvoření videa, ve kterém se scény z pohřbu prolínají s videi ze zábavního parku nebo zobrazujícími lidi koupající se v tyrkysovém moři. Vedle výše zmíněné umělecké akce je jádrem díla právě tento film. Součástí konečné práce, prezentované v galeriích, jsou také fotografické vlysy a novinové výstřižky s komentáři jiných umělců nebo kritiků, které umělecká akce Janinové v uměleckých kruzích vyvolala.

Lze mít za to, že práce *Viděla jsem vlastní smrt*, která vznikla až po roce 2000, je z hlediska poselství a formy „kritičtější" než cyklus *Následuj mě*..., který vznikl v polovině 90. let. To je kritické umění jako řemen – nekompromisní, kontroverzní a vzbuzující mezi příjemci silné emoce. Typický pro předchozí desetiletí je i multimediální charakter a využití videa a performance jako hlavního výrazového prostředku. Práce z cyklu *Následuj mne* lze považovat za „výtvarné". Okouzluje jejich krásná koloristika, vytříbená kombinace jednotlivých fotografií do jednoho prostorového objektu a efekt rozostření dosažený pomocí plexiskla. Tyto vlastnosti umisťují fotoobjekty z cyklu *Následuj mne* do období po roce 2000, kdy se krása, výtvarnost a malířskost vrátily do přízně. Zdá se, že si dvě výše uvedená díla zaměnila chronologii a příslušnost k uměleckým proudům a dělají si z historiků umění trochu legraci. Ale vážně, jejich srovnání odhaluje výjimečnost a mimořádné bohatství uměleckého myšlení Janinové. Umělkyně se dokonale nachází v různých stylech, skáče z jednoho do druhého bez ohledu na aktuálně platné trendy.

Fotografická instalace nazvaná *55* (2016), která se skládá z několika desítek fotografií zobrazujících tělo v obrovském přiblížení zachyceném z pohledu na sebe sama, je příkladem práce vznášející se někde mezi zmíněnou výtvarností a „kritičností". Na jednu stranu způsob kompozice fotografií činí celek vizuálně zajímavým objektem, na druhou stranu jsou použitá perspektiva a decentní barvy fotografie výmluvným a naturalismus nepostrádajícím komentářem ke stárnutí. V této práci Janin zbavuje diváka jeho perspektivy vidění a nutí ho, aby přijal její vlastní. Přitom získává napětí mezi detailem i smyslností a vědomím pomíjivosti[49].

49 „Biała kruk" Zuzanny Janin w galerii lokal_30. Dostupné online [cit. 05.02.2021] https://magazynszum.pl/biala-kruk-zuzanny-janin-w-galerii-lokal_30/



Zuzanna Janin, *55* (2016)

1.7. Mariola Przyjemska aneb průlom v kritickém umění 90. let přesně v polovině dekády

Mariola Przyjemska (nar. 1963) se neřadí do úzké skupiny kritických umělců, přestože debutovala během přeměny zřízení v 90. letech a věnovala významnou část svého umění probíhajícím společenským změnám a především spotřebě – jednomu z hlavních témat, která kritické umělce trápila. V letech 1983-1988 studovala na Fakultě malířství varšavské Akademie krásných umění. Tato skutečnost je důležitá, neboť může vysvětlit jistou jedinečnost umění Przyjemské na pozadí hlavního proudu umění 90. let.

Ve svých raných obrazech, které vznikly na konci 80. let minulého století, Przyjemska jasně odkazuje na neoexpresionismus s využitím symbolismu převzatého z mytologie, dějin a literatury. Tyto obrazy se vyznačují plochým, plakátovým způsobem malby, výraznou barvou a formou, což mělo zdůraznit symboliku. Na počátku devade-

sátých let však umělkyně tento způsob malby opustila ve prospěch abstraktních obrazů znázorňujících geometrické vzory, inspirovaných ornamentem benátských mozaik, egyptských hieroglyfů nebo tkanin. Koloristika těchto obrazů se také stává mnohem decentnější.

Po roce 1994 Przyjemska opouští malbu ve prospěch fotografie. Vytváří sérii velkoformátových fotografií cedulek z oblečení oděvů (především z vlastní působivé sbírky) a tzv. „preparátů", tedy objekty z plexiskla, do nichž jsou vloženy originální cedulky. *Cedulky* jsou v podstatě jediným dílem umělkyně, ve kterém fotografie hraje klíčovou roli jako médium, a zároveň jedním z nejdůležitějších cyklů v její tvorbě, který jí přinesl mezinárodní uznání. Przyjemska svůj tvůrčí proces objasňuje takto: „*Mým úkolem je v podstatě najít tu správnou cedulku. Někdy fotografuji její rubovou stranu, která obvykle není určena pro prohlížení, někdy provádím nějaké drobné zásahy, jako je vypárání jistého slova nebo znaku. Během zpracování fotografií mohu změkčovat nebo zostřovat vazbu, tónovat nebo dokonce měnit barvy. Normálně nevelká cedulka získává po nafotografování a zvětšení na střední formát neočekávaný výraz.*" [50]

Pro Przyjemskou nejsou cedulky jen nevinnou nášivkou sloužící k identifikaci výrobce nebo značky, ale také zdrojem odkazů na společensko-politické problémy a nosičem zakódovaných kulturních zpráv. Umělkyně dekóduje tyto významy fotografováním cedulek a jejich zvětšováním na obrovské velikosti. Na tom však nekončí, do některých z nich zasahuje tím, že tam přišívá nebo naopak odtamtud páře některé grafické prvky, čímž vytváří další obsah. Snahou umělkyně je vytěžit z tak malého a nenápadného předmětu co nejvíce skrytých významů. Odtrháváním cedulek z oblečení umělkyně odstraňuje jejich původní kontext, odebere jim jejich marketingovou funkci a dává jim zcela nové významy. Cedulky se tak mají stát metaforou, symbolem mocných sil a jevů na pomezí marketingu, psychologie, kultury, politiky, a historie. Ale opravdu?

Při pohledu na díla umělkyně je však těžké odolat dojmu, že jejich ideové vyznění má druhořadý význam, a do popředí se dostává právě ona „nečekaná exprese". Sbírka

50 Mariola Przyjemska. Dostupné online [cit. 02.05.2021]: https://culture.pl/pl/tworca/mariola-przyjemska

cedulek Przyjemské čítá několik tisíc, přesto si umělkyně vybírá nejen ty, které mohou být nositelem významů, ale také ty, které jsou prostě zajímavé, pohlcující a překvapivé z vizuálního hlediska. Nejexpresivnější jsou cedulky prezentované ve formě rubů. V důsledku toho kriticismus Przejemské občas mizí pod gejzírem barev a expresivních forem a velký formát jejích děl způsobuje, že umělkyně hraje spíše roli abstraktní malířky než kritické umělkyně. O jejích skutečných zájmech a sklonu upřednostňovat formu před sdělením mohou svědčit názvy některých děl. Jedno z nich, zobrazující rub cedulky, se nazývá *Abstract Painting 1995* a ve skutečnosti se nepopiratelně asociuje s malířskou abstrakcí. Příznačné jsou také názvy prací *Gerhard Richter 1995* a *Giorgio*, které také odkazují na díla slavných malířů (ta druhá na tvorbu Giorgia de Chirica).



Mariola Przyjemska, *Harlem 1995, Pink Hell 2001, Abstract Painting 1995, Richter 1995, Russian Influences 1995*

To, o čem jsou práce Przyjemské, se ostatně v roce 1995 stalo předmětem sporu mezi kritiky. Wojciech Cesarski její práce ocenil v deníku „Gazeta Wyborcza" pro jejich technicky dokonalou a vytříbenou koloristiku, uvedl, že „se člověk na ně dívá s potěšením". Zároveň se vysmál prohlášením umělkyně o ideovém obsahu děl s tím, že jsou „prosta jakéhokoliv ideového obsahu, nic nechválí A NIC NEODSUZUJÍ". Nazval je de-

korativními předměty (aniž by tím obviňoval) a dospěl k závěru, že by se jimi měly ozdobit stěny nějaké kanceláře nebo textilního velkoobchodu, a že by se neměly ukazovat v tak úctyhodné instituci, jako je Centrum soudobého umění Ujazdowský hrad[51]. S Cesarským ve stejných novinách polemizoval Piotr Kopszak a obhajoval cedulky Przyjemské jako zdroje „mnoha zajímavých postřehů", ale nedokázal přesvědčivě říct, v čem spočívá jejich ideovost.

Lze říct, že Przyjemska předběhla dobu, když se obrátila k ikonosféře popkultury již v polovině 90. let, vždyť zájem o ni se v polském umění plně projevil až po roce 2000. Tvorba Przyjemské z 90. let je předzvěstí návratu barev, abstrakce, pop-artové estetiky, expresivity a prostě radosti z umění, a přestože má být kritická, je to spíše něco, co Ewa Majewska a Ewa Opałková nazývají „vyjádřením radosti"[52]. V roce 1998 Łukasz Gorczyca upozorňoval na jedinečnost děl Przyjemské a všiml si jejich univerzálnosti a vyabstrahování z polského kontextu: *„Její práce se jen v tom nejobecnějším smyslu dotýkaly konkrétně polských záležitostí – přinesly do polského umění téma současného vizualismu, řešily problém malířského obrazu v době fotografické revoluce, radikálně a s dobrým účinkem stranily fotografii. Fotomalířství Przyjemské bylo optimistickým znamením, že naše kultura může být nezištně kreativní a nespoutanně kosmopolitní, a byly to také jedny z prvních prací polského umění v 90. letech, které svým vzhledem neprozrazovaly polský původ*[53]."

Jak jsem se již zmínil výše, Przyjemska nevytvořila jiná díla, v nichž by fotografie hrála tak důležitou roli jako v *Cedulkách*. Její další fotografický cyklus zobrazoval prázdné nebo poloprázdné lahve lihovin (1999—2003). Způsob fotografování, speciální uspořádání a dekorace způsobily, že lahve vypadaly jako vzácné skvosty (*Martwa natura z metaxą [Zátiší s metaxou]*; *Landscape)*. Jiný cyklus, nazvaný *Muzeum Sztuki No-*

51 CESARSKI, Wojciech: Coś na ścianę, Wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej. *Art of Liberation*, *Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom II*, Libera Zbigniew. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2020, s. 16.

52 Mariola Przyjemska. Flanerka w neoliberalnym mieście. Dostupné online [cit. 20.02. 2019]: https://magazynszum.pl/mariola-przyjemska-flanerka-w-neoliberalnym-miescie/

53 GORCZYZA, Łukasz: Gra o sztukę. *Art of Liberation*, *Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom II*, Libera Zbigniew. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2020, s. 16.

woczesnej w Warszawie (*Muzeum soudobého umění ve Varšavě*) představuje večerní záběry panoramatu města fotografované z římsy bytu umělkyně, na kterých jsou varšavské věžáky spolu s lahvičkami voňavek. Tento cyklus byl součástí společenské diskuse o podobě budoucího muzea. Na přelomu let 2005 a 2006 vytvořila Przyjemska cyklus fotografií *Sektor 9*, zobrazující v detailních záběrech hřbitovní ozdoby, kterými jsou dekorovány dětské náhrobky. Jejich naivní a poněkud kýčovitý styl měl dát rysy individualismu na pohřebišti posetém stovkami hrobů. Její poslední cyklus z roku 2009, *Uroki buntu* (*Půvaby vzpoury*), zobrazuje vylidněné ulice Poznaně po silvestrovském večírku. Ulice poseté rozbitým sklem a karnevalovými ozdobami připomínají místa sociálních nepokojů.

1.8. Kritické umění v „soft" verzi na fotografiích Elżbiety Jabłońské

V roce 2002 se v několika velkých městech v Polsku na obrovských billboardech objevila fotografie ženy oblečené v kostýmu Supermana tisknoucí k sobě polonahého chlapce v kuchyni. Náhodní kolemjdoucí si možná zpočátku mysleli, že se jedná o součást sociální kampaně týkající se situace a postavení ženy, která se „na plný úvazek" stará o děti a domov, týkající se mýtu o „Matce Polce" populárního v polské kultuře a mentalitě. Fotografie se ukázaly být součástí většího uměleckého projektu nazvaného *Supermatka* prezentovaného současně v galerii Zachęta ve Varšavě. Na snímku pózuje autorka Elżbieta Jabłońska společně se svým několikaletým synem. V následujících scénách projektu se Jabłońska stává Spidermanem a Batmanem. Výjevy jsou doprovázeny nápisy: „domácí práce", „mytí nádobí", „praní", „vaření".

Zdá se, že umělkyně ironicky klade rovnítko mezi povinnostmi „domácí slepice" a výkony hrdinů pop kultury. Zdá se, že supermatka se na diváka dívá hrdě, uvědomuje si své postavení a hodnotu. Ona má také poslání. Jak píše kritik Marek Krajewski: *„Na první pohled Jabłońska dělá jednoduchou záměnu: žena se stává mužem, žena v domácnosti a matka hrdinou, kulisy jevištěm. Jejím cílem však není rozvrátit řád, v němž je místo ženy v kuchyni a muže tovární hala a bojiště, ale spíše vytvořit ironický komentář k*

postemancipačnímu postavení žen, podle něhož by žena měla být nejen vynikající matkou a manželkou, přitažlivým tělem, ale také skvělou pracovníci.“[54]





Elżbieta Jabłońska, *Supermatka* (2002)

Zdá se však, že Jabłońska nemá zájem osvobodit se od role, kterou hraje ve společnosti a rodině. Ukazuje pouze, že „*naplňování protichůdných očekávání není ani tak uměním, ale je možné pouze jako umění*“[55]. Zároveň povyšuje prozaické domácí povinnosti, gesta a opakující se i neatraktivní činnosti na vyšší úroveň – na úroveň supervýkonu.

Stejně jako ve svých ostatních dílech, umělkyně balancuje mezi potřebou být s ostatními, naplnit jejich očekávání, někdy dokonce jim posluhovat, a zkušeností sebe sama jako člověka a umělce. To je ústřední dilema, o kterém nám vypráví její umění. Objevení v sobě člověka, který hraje protichůdné role. Na rozdíl od Nieznalské a Zielińské, které, jak se zdá, pěstují v umění poměrně radikální verzi feminismu, tak tvorba Jabłońské je klidnější a afirmativní. Jabłońska zveličováním gest a stereotypů patřící k úloze žen ve společnosti, vyzývá vřelým a vtipným způsobem diváka, aby je revidoval.

Lze mít za to, že Jabłońska používá fotografii zvláštním, netuctovým způsobem? Nemají její fotografie nějaké zvláštní technické a formální přednosti, které by jim

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

55 Ibidem, s. 299.

umožňovaly se odlišovat od ostatních fotografií? Rozhodně ne. Fotografií a dokonce i cyklů tohoto druhu je v takzvaném „polském novém fotografickém dokumentu" spousta. Pořízené středoformátovým přístrojem, v přirozeném světle, v interiérech současných polských bytů, centrální kompozice... Odkud to jen známe? Jabłońska by se mohla ocitnout mezi protagonisty cyklu *Wojownicy* (*Válečníci,* 2008) polských dokumentárních fotografů Tomka Libosky a Michała Jędrzejowského, což je sbírka portrétů polských členů skupin historických rekonstrukcí nebo klubů vojenské historie v historických převlecích.

Jabłońska však není dokumentární fotografkou, ale tvůrkyní sdělení, kterými chce oslovit co nejširší publikum, o čemž svědčí volba formy prezentace – tedy billboardu. V této souvislosti stojí za zmínku, že billboard byl tehdy oblíbenou formou prezentace umění (nejen fotografií) díky projektu „Venkovní galerie AMS". V letech 1998-2002 společnost prodávající reklamní plochy (AMS) zpřístupnila své billboardy a citylighty jako místa pro vystavování umění. Každé dva nebo tři měsíce byla práce vybraného polského umělce vystavena na 400 nosičích v 8-19 městech. Celopolskou výstavu doprovázely: mediální propagace, distribuce vždy asi 30 000 pohlednic, vernisáže organizované v městském prostoru. V rámci projektu byla vystavena mimo jiné díla *Pokrevní pouta* od Katarzyny Kozyrové, *Jizva po matce* od Moniky Zielińské, *Abstraktní obraz* od Marioly Przyjemské a právě snímek z cyklu *Domácí hry* od Elżbiety Jabłońské.

1.9. Fotografie jako zbraň v boji za práva LGBT osob

Niech nas zobaczą (*Ať nás uvidí*, 2003) je další fotografický projekt ukazovaný na billboardech ve veřejném prostoru. Díky námětu si však získala mnohem větší publicitu než díla umělců prezentovaná agenturou AMS. Jejím iniciátorem byla Kampaň proti homofobii (KPH), nevládní organizace zaměřená na boj proti násilí a diskriminaci na základě sexuální orientace a genderové identity. Akce byla financována mj. Kanceláří předsedy vlády (tehdy vládla levice v čele s premiérem Leszkem Milerem) a Velvyslanectvím Nizozemského království. Záštitu převzala zplnomocněnkyně pro rovné postavení žen a mužů, Izabela Jaruga-Nowacka. Jak vysvětluje KPH, „*myšlenka byla jed-*

noduchá: nafotografovat 30 gayovských a lesbických párů a ukázat je zbytku společnosti. Jak? V galeriích, na billboardech, prostřednictvím médií. Proč? Aby konečně všichni uviděli, že gayové a lesby jsou normální lidé."[56]



Karolina Breguła, Snímek k projektu *Ať nás vidí* (2003)

Fotografie byly ukázány na billboardech a v prestižních galeriích ve Varšavě, Krakově, Gdaňsku a ve Slezsku. Na pořízení fotografií byla pozvána Karolina Bregułová (nar. 1979), multimediální umělkyně, autorka instalací, happeningů, videí a fotografií. Absolventka PWSFTiTv v Lodži. Ono je vlastně těžké považovat cyklus fotografií vytvořených Bregułovou za umělecký projekt a pravděpodobně jím ani neměl být. Fotografie ukazují siluety lidí, kteří pózují na veřejných místech, drží se za ruce a dívají se přímo do objektivu. Fotografie jsou nevyumělkované, úsporné, běžné portréty párů, které

56 *Niech nas zobaczą*. Dostupné online [cit. 12.07.2021]: https://kph.org.pl/niech-nas-zobacza/

se procházejí po městě. Z technického hlediska se také ničím zvláštním nevymykají. Prostě korektní portréty celých postav s dobře zvolenou hloubkou ostrosti a správnou kompozicí. A právě v tom je jejich síla. Díky úspornosti výrazových prostředků, absenci vylepšování, inscenací a dalších postupů známých z umělecké fotografie jsou snímky prostě přesvědčivé a neodvádějí pozornost od cíle kampaně, kterým bylo, aby si Poláci uvědomili, že gayové a lesby se od zbytku společnosti nijak neliší a zaslouží si rovné zacházení a úctu.

Jak se však ukázalo, ani na tak subtilní sdělení nebyli Poláci ještě připraveni. Reakce byly různé – v důsledku protestů Ligy polských rodin a Všepolské mládeže krakovský Svaz polských výtvarných umělců přestal výstavu ukazovat. Firma zabývající se venkovní reklamou na poslední chvíli odstoupila od spolupráce na tomto projektu, docházelo i k vandalismu.[57] Z pohledu západních společností z roku 2003 by měl být projekt *Ať nás uvidí* považován za zbytečný až groteskní, protože tam pohled na homosexuální páry, které se drží za ruce na veřejných místech, nebyl v té době nic neobvyklého. V Polsku však významná část společnosti dospěla k názoru, že není připravena na to, aby si gayové a lesby sundali své „neviditelné čapky" a mohli začít ve společnosti otevřeně fungovat.



Karolina Breguła, *Ať nás vidí* (2003)

57 Niech nas zobaczą. Dostupné online [cit. 12.07.2021]: https://culture.pl/pl/dzielo/karolina-bregula-fotografia-z-serii-niech-nas-zobacza

Jak poznamenává KPH, během 15 let působení KPH v Polsku se akceptace zvýšila o téměř 30 %, ale horší zacházení a násilí jsou stále časté. Boj za rovnoprávnost prošel mnoha etapami a ocitl se v jiné fázi. Téměř dvě desetiletí poté, co vznikl projekt *Ať nás uvidí*, mnoho vizuálních umělců, herců, zpěváků učinilo veřejný coming out a řada jich bojuje za práva LGBT lidí s otevřeným hledím, odvážně, směle a nekompromisně.

Jedním z nich je Karol Radziszewski (nar. 1980). V boji za rovnoprávnost a práva LGBT osob používá jako umělec zbraně s mnohem větší úderností než Breguła. Nevyhýbá se doslovnosti, vulgaritě, nestydaté nahotě a provokativnosti. Jeho umění může být podvratné a doslovné, umí však být také esteticky vybrané, expresivní z formálního hlediska, jako jeho *Poczet* (*Výčet*, 2017), cyklus 22 malířských portrétů neheteronormativních lidí, důležitých pro polskou historii a kulturu. Radziszewského tak lze s úspěchem považovat za kritického umělce, jenž se však nevyhýbá formální expresivitě a estetickým hodnotám (což platí zejména pro malbu).

Radziszewski je velmi všestranný umělec. Využívá film, fotografii, instalaci, malbu a vytváří interdisciplinární projekty. Od roku 2005 také vydává „DIK Fagazine", který je považován za nejqueerovější umělecký časopis ve střední a východní Evropě[58]. Vedle toho Radziszewski v roce 2015 založil The Queer Archives Institute (QAI) – neziskovou organizaci řízenou umělci zabývajícími se výzkumem, sběrem, digitalizací, prezentací, vystavováním, analýzami a uměleckou interpretací queer archivů, hlavně ze střední a východní Evropy.

Mezi Radziszewského nejznámější díla patří mimo jiné práce, které vznikly s využitím fotografie. Snad nejproslulejší z nich je *Fag Fighters* (2007), která se skládá z cyklu fotografií a videa. Fag fighters jsou fiktivní skupina městských partyzánů, kteří se dopouštějí jak menších přestupků (značkování území sprejem), tak závažných zločinů (včetně sexuálních). Poznávacím znamením gangu gayů jsou růžové kukly, které – jak se dozvídáme z videa s názvem *Fag Fighters*: *Prolog* – ušila umělcova babička na stroji. Film ji ukazuje, jak šije, nůžkami vystřihuje oči a ústa a přitom komentuje potíže, s nimiž se během práce potýkala. Radziszewski ji nezasvětil do svého tajného plánu

58 DIK Fagazine (2005-ongoing). Dostupné online [cit. 12.07.2021]: http://www.karolradziszewski.com/index.php?/projects/dik-fagazine/









Karol Radziszewski, *Fag Fighters* (2007)

používat kukly pro partyzánsko-uměleckou akci. Umělcova babička je přesvědčena, že kukly mají chránit vnoučka před chladem.

Radziszewského dílo je umělcovým komentářem ke konkrétnímu paradoxu. Na jednu stranu polská (a nejen polská) pravice vnímá gaye jako slabochy, zženštilé lidi, a na stranu druhou jako smrtelnou hrozbu pro ostatní muže a společenský řád obecně. Radziszewski si s tímto stereotypem ironicky pohrává, umocňuje ho a přebírá pro své vlastní potřeby. Scény, jimiž ilustruje předsudky vládnoucí ve společnosti, jsou trochu vtipné a trochu děsivé. Cyklus lze také číst jako perverzní fantazii autora snímků a účastníků inscenace, kteří se chtějí pomstít heterosexuálním „samcům".

Fotografie hraje v této práci zásadní roli, jelikož slouží k dokumentaci činnosti homosexuálního komanda. Přitom je důležitý přijatý styl: fotografie jsou pořízeny a komponovány nedbale, osvětleny bleskem fotoaparátu, spontánní. Jsou to typické snímky pořízené „od boku", ledajak a ledaskde. Podstatný je také způsob prezentace fotografií na výstavách. Zpravidla jsou přilepeny přímo na zeď s charakteristickým logem FF (Fag Fighters) nasprejovaným vedle a často se sprostými hesly, jako například „fuck hetero". Panije syrovost a punk-streetová stylistika jako z anarchistických berlínských squatů. Ba co víc, dílo „žije" v tom smyslu, že s každou další prezentací mění svůj charakter. Každá nová prezentace v galerii či jiném prostoru je samostatnou instalací, v níž jsou fotografie uspořádány jinak, objevují se jiná graffiti, mění se počet monitorů s promítanými videi atd. Způsob prezentace děl tedy odpovídá povaze podvratných aktivit homosexuální skupiny, které jsou spontánní a živelné.

Těžiště se v práci *FF* přesouvá od fotografií jako takových k umělecké akci, která spočívá nejen v odehrání a nafotografování scén, ale také na preparování stop činnosti oddílu. Díky tomu se Radziszewski podobá Kozyrové, Liberovi a Grzeszykowské, kteří dávají přednost performativní části projektů před fotografií jako konečným uměleckým dílem. Radziszewski se vžívá do role režiséra (ve fázi fotografování) a pak prostorového aranžéra a pak zase do role městského partyzána (ve fázi přípravy prezentace děl).

Karol Radziszewski má na svém kontě také dílo čistě fotografické. *Studio* je cyklus fotografií, které umělec pořídil ve svém ateliéru v letech 2010-2012. Původně měla práce na něm trvat déle, ale kvůli požáru budovy ji umělec byl nucen přerušit. Fotografie jsou záznamem setkání umělce s přáteli nebo náhodnými známými a hrou se stereotypy udržovanými popkulturou, zejména kovbojskou kinematografií.



Karol Radziszewski, *Studio* (2010-2012)

Fotografie se objevuje také v řadě dalších multimediálních umělcových projektů. Radziszewski používá fotografie svého vlastního autorství, ale stejně rád sahá i po cizích fotografiích, nejčastěji archivních. Často kombinuje své vlastní fotografie s cizími fotografiemi a konfrontuje tak různé pohledy. V dlouhodobém projektu *Kisieland* (zahájeném v roce 2009) zkoumá dříve skrytý fotografický archiv Ryszarda Kisiela, zakladatele a editora prvního gayovského zinu „Filo" v komunistickém Polsku. Na přelomu let 1985 a 1986 organizoval v soukromém bytě tajné focení, během něhož dokumentoval homoerotické scény nebo queerovské fotografování v přímé reakci na akci milice „Hiacynt", kdy SB (polský protějšek československé StB) shromažďovala materiály o polských homosexuálech. Kisiel byl jednou z obětí této akce. Jednou z aktivit v rámci Radziszewského projektu je film, ve kterém umělec mluví s Kisielem a prozkoumává jeho domácí archiv. Natočené rozhovory se ve filmu proplétají s Kisielovým digitálním „diapásmem", se zvukem cvakání charakteristickým pro projektor. Na filmu jsou také zaznamenány scény, v nichž Kisiel (jako aranžér) a Radziszewski jako fotograf společně reprodukují výjevy z 80. let. Při pozdějších prezentacích projektu v galeriích se promítá

samotný film, ukazují se reprodukce originálních Kisielových diapozitivů a fotografie ze současného focení. Radziszewski opakováním focení z doby před několika desítkami let konfrontuje svůj vlastní pohled s postojem někoho, kdo pracoval v mnohem těžších časech a byl průkopníkem queer-uměleckých aktivit v Polsku. To mu poskytuje možnost vžít se do jiného člověka a porovnávat různé osobnosti a povahy.







Karol Radziszewski, díla ze série *Kisieland* (od roku 2009) a Ryszard Kisiel

Podobnou strategii uplatňuje Radziszewski v projektu *America is Not Ready for This* (2011-2014). Tentokrát se konfrontuje s postavou Natalie LL. V roce 1977 umělkyně navštívila New York jako stipendistka Kościuszkovy nadace. Radziszewski vybaven pouze několika černobílými fotografiemi, několika jmény a poznámkami z rozhovorů s

umělkyní, se o 34 let později vydává na cestu po jejích stopách, aby se setkal s umělci a obchodníky s uměním, s nimiž se seznámila v zámoří před více než třemi desetiletími. Pro Radziszewského je tato cesta výchozím bodem pro hledání podobností a rozdílů mezi jeho vlastní uměleckou praxí a praxí Natalie LL. Projekt, který lze považovat za umělecko-výzkumný, je pro Radziszewského také příležitostí konfrontovat polské a západní narativy o umění a analyzovat otázky, jako je gender, feministické, konceptuální a queer umění.



Díla z cyklu *America is Not Ready for This* (2011-2014)



Karol Radziszewski a Natalia LL

I zde Radziszewski svým typickým způsobem kombinuje film, archivní materiály a fotografie. Kromě barevných a černobílých fotografií z cesty umělkyně v roce 1977 a výtisku časopisu „Flash Art" s její tváří na obálce se na výstavách rekapitulujících projekt ocitly také fotografie, na nichž Radziszewski opakuje erotické gesto pojídání banánu ze slavných záběrů Natalie LL z cyklu *Sztuka konsumpcyjna* (*Konzumní umění*, 1972-1975). Reprodukovat gesto je částečně pocta ikonickému umělci, ale může to být také pokus přesvědčit se o tom, jak je po tolika letech to gesto silné. Skrz individuální aktivity v rámci projektu Radziszewski propojuje, zkoumá a testuje různé totožnosti a studuje svou vlastní citlivost jako člověk a umělec.

Lze říct, že významnou část Radziszewského tvorby tvoří projekty, nikoli díla nebo dokonce cykly prací. Jedná se o rozsáhlé, dlouhodobé, multidisciplinární aktivity, ve kterých se prolíná umění, výzkum, experimenty a aktivismus. Fotografie je jen jedním z mnoha nástrojů a vyjadřovacích prostředků. Hraje však klíčovou roli, protože bez ní by některé projekty vůbec nevznikly nebo by byly mnohem chudší. Fotografie představují nejen součást konstelace vyjadřovacích prostředků, které umělec používá k vyjádření sdělení, ale jsou také prostředkem, nosičem, který mu umožňuje pohybovat se v čase a „pohybovat se" mezi různými identitami a generačními zkušenostmi.



Karol Radziszewski, Studium do *Rannego powstańca* (Studie ke *Zraněnému povstalci*, 2010)

1.10. Tři desetiletí fotografického umění Zbigniewa Libery

V této práci nemůže Zbigniew Libera (nar. 1958) chybět. A to ze dvou důvodů: za prvé proto, že jeho bohatá tvorba pokrývá všechna tři desetiletí diskutovaná v této práci, a za druhé proto, že fotografie v ní hraje zásadní roli. Objevuje se v mnoha projektech jako výchozí bod diskuse o sociálních tématech nebo jako závěrečná práce. Fotografie je jak nástrojem, tak i tématem tvorby a mezi nejslavnějšími Liberovými díly jsou tím hlavním fotografické projekty. Tato tvorba je tak všestranná, rozmanitá a bohatá, že si rozhodně zaslouží samostatnou práci a není možné o ní podrobně hovořit v průřezové práci, jako je tato. Zájemce bych odkázal mj. na bakalářskou práci Anety Wójcikové[59] na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, která o jednotlivých umělcových dílech podrobně pojednává.

Zbigniew Libera zde nemůže chybět ani z dalšího důvodu. Díky umění, které pěstoval v 80. letech minulého století, byl později považován za předchůdce a dokonce „otce" kritického umění. [60] Rané období je pro pochopení charakteru pozdější umělcovy tvorby klíčové. Libera začal svou tvůrčí činnost na začátku 80. let, kdy navrhoval letáky a plakáty vyjadřující protest proti režimu, mimo jiné pro sociální hnutí Solidarita. Na podzim roku 1982 byl zatčen Bezpečnostní službou (SB, polský protějšek československé StB) a odsouzen k jednomu a půl roku trestu odnětí svobody za zpracování a rozšiřování protivládních tisků. Tato raná zkušenost ho do značné míry zformovala jako vzpurného a nekompromisního umělce.

Libera využíval fotografii už na začátku své tvůrčí dráhy. Koncem 80. let vzniká mimo jiné *Ktoś inny* (*Někdo jiný*, 1986) – série fotografických autoportrétů zhotovených v Polsku v tehdy ještě neznámém queer stylu. Libera pózuje na černobílých fotogra-

59 WÓJCIK, Aneta: K čemu je nám umělec? Zbigniew Libera – vybraná díla jako ilustrace kritické role umění. Bakalářská práce, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2012. Dostupné online [cit. 19.04.2021]: http://www.itf.cz/dokumenty/aneta-pracamgr-ftp.pdf

60 Zbigniew Libera. Dostupné online [cit. 19.04.2021]: https://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-libera

fiích oděn do punčoch s podvazky, s poloobnaženou hrudí a silně nalíčen. Libera už tehdy zkoumal témata a estetiku, která trvale zavítala do polského umění až v dalších desetiletích.



Zbigniew Libera, *Ktoś inny* (*Někdo jiný*, 1986)



Zbigniew Libera, *Hermafrodyta* (*Hermafrodit,* 1986)

Kromě fotografie vznikají v 80. letech také videa, v nichž Libera odhaluje svou nekompromisnost jako umělec. V *Intimních obřadech* (*Obrzędy intymne*, 1984) zvěčňuje svou babičku, o kterou se v té době staral. Titulní obřady jsou mytí, krmení a přebalování nemocné ženy upoutané na lůžko, které jsou ukázány naturalisticky. V roce 1986 vzniká film *Hermafrodyta* (*Hermafrodit*), jenž je záznamem spontánního tance dítěte na hudbu Niny Hagenové. Práce vznikla jako odpověď na operaci „Hyacint", kterou v té

době vedly bezpečnostní služby a která byla zaměřena proti homosexuálům. V obavě před opětovným zatčením tajnou policií, která umělce pravidelně obtěžovala, však Libera film zničil a nechal si jen několik přefotografovaných záběrů, které se dochovaly dodnes a fungují v uměleckém oběhu jako snímky.

Rané fotografie a filmy ukazují Liberu jako umělce překračující společenská tabu a dokonce i hranice dobrého vkusu, někoho, kdo staví tvůrčí svobodu nad všechno ostatní – dokonce i intimitu umírajícího blízkého člověka. Odhalují však i další rys umělce – jeho citlivost k osudu druhých a jeho nesouhlas s negativními jevy panujícími ve světě. V následujících desetiletích sice Liberovo umění přijde o svou vyzývavost, doslovnost a obrazoborecký charakter, ale zůstane ve své povaze neochvějně „kritické" a umělec sám bude neotřesitelně projevovat oddanost důležitým záležitostem. Učiní tak svým typickým ironickým, ale zdaleka ne cynickým způsobem.

Vlastně by se dalo říct, že 90. léta, která nás zde obzvláště zajímají, jsou v Liberově tvorbě dekádou nefotografického umění. V té době se umělec soustředil téměř výhradně na výrobu předmětů – „hraček", které byly komentářem ke společenským představám o lidském těle a ideálech krásy. Jedna z těchto hraček mu však přinesla mezinárodní slávu a upevnila jeho pozici na polské umělecké scéně. Řeč je o díle *Lego. Obóz koncentracyjny (Lego. Koncentrační tábor*, 1996). To se skládá ze sad slavné stavebnice, z nichž lze postavit vyhlazovací tábor. Stavebnici Libera získal od polské pobočky společnosti Lego a pocházely z různých sad – vězni jsou duchové ze sady *Piráti*, dozorci pocházejí z *Policejní stanice* atd. Některé dílky si umělec sám trochu upravil. Vznikly tři komplety, z nichž každá obsahuje sedm různě velikých krabic. V roce 1997 Liber přihlásil sadu na Benátské bienále, ale kurátor polského pavilonu Jan Stanisław Wojciechowski tuto práci nepřipustil, protože nezapadala do konceptu výstavy. Po oznámení tohoto rozhodnutí Libera z účasti na Bienále odstoupil. Instalace byla poprvé vystavena v létě 1996 ve varšavském Centru soudobého umění na samostatné Liberově výstavě *Urządzenia korekcyjne* (*Nápravná zařízení*). A přesto téměř rok zůstávala v Polsku bez povšimnutí. Za to se však o ní začalo mluvit v zahraničí.



Zbigniew Libera, *Lego. Obóz koncentracyjny (Lego. Koncentrační tábor*, 1996)

Po varšavské výstavě koncern Lego s umělcem přerušil spolupráci a dokonce ho žaloval u soudu, ale kvůli obrovské přízni dánského veřejného mínění po výstavě v Kodani žalobu stáhl. O díle referoval také německý, americký a dánský tisk díle a proslulé Židovské muzeum v New Yorku vyjádřilo zájem ho koupit. O *Lego*... se v Polsku zvedl zájem až o rok později po článku Piotra Sarzyńského v týdeníku *Polityka*. Ten ocenil vytříbenost, mnohorozměrnost a množství možných interpretací *Lega*...[61]. V reakci na to Jacek Królak vyčetl dílu banalitu a především to, že to není ani umělecké dílo, ale produkt designérů, kterým Libera zadal výrobu krabic.[62] Ke sporu se připojili i další kritici a nakonec si dílo získalo v zemi patřičnou publicitu. Stačí říct, že ze začátku ne všemi oceňované *Lego*... je dnes považováno za jedno z nejvýznamnějších děl v dějinách současného polského umění.

Je to však fotografické dílo? Na první pohled nikoliv. Mělo by se klasifikovat jako objekt nebo instalace. A přece zde fotografie hraje důležitou roli. *Lego*… je totiž zpravidla prezentováno v podobě krabic a ty se skládají ze snímků a loga slavné dánské společnosti. A právě v této podobě – ateliérové, zpracované, obalové fotografii – se Liberova práce uchovala ve vědomí diváků. Na webu jsou k dispozici mj. verze fotografií bez logotypů Lega. Fotografie – a nikoliv samotná stavebnice – se tím tak stává podstatou díla a určuje jeho existenci. Nejedná se však o fotografii, jak ji známe ze světa umění, ale o užitkovou. Libera v ní nerealizuje své ambice jako fotografa. Patrně ani nestiskl tlačítko spouště, nýbrž zadal zhotovení snímků odborníkům na ateliérovou fotografii.

O tom, že fotografie hraje v *Legu*... významnou roli, svědčí i to, že dílo funguje v komerčním oběhu ve dvou verzích. První je plná verze, publikovaná v edici tří exemplářů (tři sady po sedmi krabicích se stavebnicí). Druhou verzi lze označit jako „neúplnou". Jedná se o edici 10 sad „grafik" (tak jim říká aukční síň Desa), tj. tištěných, rozložených (neslepených) krabic. Jak jsem se zmínil na začátku, nabízení fotografií

61 SARZYŃSKI, Piotr: Obóz koncentracyjny z klocków Lego. *Art of Liberation*, *Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom I: 1988-1997*, Libera Zbigniew (ed.). Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2019, s. 236.

62 KRÓLAK, Jacek: Lalka Barbie jako kat Lyonu. *Art of Liberation*, *Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom I: 1988-1997*, Libera Zbigniew (ed.). Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2019, s. 239.

dříve vytvořených objektů/instalací je pravděpodobně částečně diktováno komerčními pohnutkami. Nicméně příklad *Lega*... ukazuje užitečnost fotografie jako prostředku k posílení fungování nefotografického uměleckého díla ve vědomí publika a v uměleckém oběhu.

Po nefotografické dekádě devadesátých let nastává v Liberově tvorbě období, kdy se fotografie projevuje nejúplněji. Tehdy vznikají jeho nejslavnější fotografická díla. Na samém prahu nového tisíciletí (v roce 2000) autor vytváří *Pozytywy* (*Pozitiva*), sérii inscenovaných fotografií zobrazujících pozitivní (optimistické) verze slavných novinových a historických fotografií.

Libera na svých snímcích „odstranil" původní scény a postavy a nahradil je vlastními. Například na upraveném snímku Dmitrije Baltermance vidíme unavené běžce místo mrtvých sovětských vojáků – *Porażka w przełaju* (*Poražení v běhu*), na dalších dílech



Shora: Zbigniew Libera, *Porażka w przełaju* (*Poražení v běhu,* 2000) a Dmitrij Baltermanc, *Hoře*, Kerč (1942)

navazujících na slavné snímky vidíme vojáky zapalující cigaretu napůl ležícímu muži – namísto mrtvému tělu Che Guevary, cyklisty místo nacistických vojáků lámajících hraniční závoru v díle *Cykliści* (*Cyklisté*) nebo usmívající se osoby v pyžamech místo osvobozených osvětimských vězňů ve vězeňských pruhovaných oděvech – *Mieszkańcy* (*Obyvatelé*).







Zbigniew Libera, shora: *Che, Cykliści, Mieszkańcy* (*Che, Cyklisté, Obyvatelé*, 2000)

Při prvním setkání s těmito díly se tímto formálním trikem divák nechává na zlomek vteřiny oklamat. V Liberových snímcích nalézáme předlohy známé z reprodukcí v novinách, albech a učebnicích. Teprve až po chvíli si uvědomíme, že tady není něco v pořádku. Pomocí tohoto jednoduchého testu pozornosti dokazuje Libera mechaničnost pohledu, rozpoznávající to, co ve skutečnosti nebylo vůbec vyobrazeno. Autor však nezůstává pouze u zkoumání tohoto povrchního mechanismu. Zabývá se spíše složitějším procesem – procesem přisvojování traumat. V Liberovi některé snímky, na které navazuje, evidentně vyvolaly pohnutí. O Baltermancově snímku přímo říká, že je „*děsivý*". A jak sám zdůrazňuje, „*nikdo není schopen tyto snímky strávit. Nedá se s nimi žít*."[63] I když se s nimi nedá žít, je třeba si je nějak osvojit a upravit – tak jako v temné komoře. Negativ je přece „médiem", které je nutné napřed vyvolat. Libera tvrdí, že se tento proces odehrává v lidské paměti: „*Vždycky vidíme jen naše vzpomínky na danou věc, a ne věc samotnou. To je jako velmi dlouhá, nekonečná cesta do hloubi paměti. Mým záměrem bylo zachytit a využít tento proces vidění a připomínání si, ten fenomén paměťových vidin. Právě takovým způsobem vnímáme ty nevinné snímky, prostřednictvím paměťových vidin jejich děsivých pravzorů*."[64] Łukasz Ronduda však tvrdí: „*Výsledky působení traumatu nemohou být plně zobecňovány (reprezentovány)*."[65] Libera si s tím snaží poradit a vytváří celkové otočení záporného (i negativního) pravzoru, aby tak divákem zatřásl. Paradoxně teprve okamžik vzpamatování se, vyvolaný absurditou Liberovy inscenace, nutí diváka k reflexi, navrácení paměti a uvědomění si hrůzy prvotní scény.

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

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

64 Ibidem, s. 160.

65 SIENKIEWICZ, Karol: Zbigniew Libera. Dostupné online [cit. 7.4.2017]: http://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-libera.

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



Zbigniew Libera, *Sen Busha* (*Bushův sen,* 2003)

Libera se již dotýkal vlivu tisku ve svém dřívějším díle *Mistrzowie* (*Mistři*, 2002), které se skládá z fotografických portrétů vytvořených umělcem, z článků v novinách a z rozhovorů představujících profily umělců, kteří jsou pro Liberu autoritami. Můžeme mezi nimi najít Andrzeje Partuma, Jana Świdzińského, Leszka Przyjemského, Anastazyho Wiśniewského a Zofii Kulikovou. Dílo vzniklo jako reakce na zákaz, kterým kurátor polského pavilonu odmítl prezentovat na bienále umění v Benátkách soubor *Lego*. Libera svou účast na bienále odmítl úplně. Vinu za tento zákaz Libera přisuzuje médiím

a kritikům, kteří okolo jeho tvorby rozpoutali bouři. Cyklus *Mistrzowie* pak představuje symbolickou odvetu za tento akt. Tak jako média a kritici brutálně vkročili do jeho světa – světa umění, tak i on bez rozpaků vkročil do světa médií a kritiky. Libera použil stejný grafický styl a písmo, jaký používá deník „Gazeta Wyborcza", ale použil vlastní snímky mistrů a kritické články. V jednom rozhovoru pak říká: „*Pokud bychom se chtěli pokusit změřit hodnotu umělce, pak bychom se jistě všichni shodli na tom, abychom ji měřili vlivem, jaký měl na umění po sobě. Umělci, které tady zmiňuji, tvořili v 70. letech a zásadním způsobem ovlivnili to, co je tady teď. Opírá se o ně mnoho zásadních jevu současného umění. Nejde o to, abychom je seřadili podle váhy, ale o to, abychom jim projevili zaslouženou úctu nebo zmínili jejich existenci. Nějakým podivným způsobem byli vymazáni z dějin. Nejsou zastoupeni v muzejních sbírkách, v katalozích, v knihách věnovaných umění, nikde se o nich nepíše.*"[66]

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



Zbigniew Libera, *Co robi łączniczka* (*Co dělá spojka,* 2005)

66 LUDWISIAK, Małgorzata. Zbigniew Libera, Mistrzowie i Pozytywy. Rozhovor s autorem dostupný online [cit. 7.4.2017]: http://www.arteon.pl/patronaty.php?id_art=36.

Prohlížením knihy si divák již na první pohled uvědomí, podobně jako v souboru *Pozytywy*, že má co do činění s archivními, autentickými snímky. Za okamžik se však zorientuje, zjistí, že je tomu jinak. Místo dívek z oněch let umístil Libera do válečných záběrů ikony popkultury 60. let, jako například Anitu Ekbergovou, Ginu Lollobrigidu, Sophii Lorenovou nebo Monicu Vittiovou. Do některých záběrů vlepil i rekvizity z filmů o povstání, například odvrácený kříž z filmu *Popel a démant* Andrzeje Wajdy. Tímto projektem Libera přepisuje dějiny Varšavského povstání z roku 1944, jedné z nejvíce traumatizujících událostí v dějinách Polska. Libera však nemá ambice historika v pravém slova smyslu. Nezajímá se o historické zúčtování. Zkoumá spíše „*způsob existence zpětné paměti o těchto tamtěch událostech, a především proces zvláštního druhu fabulace, proměny minulého světa na rozmnožené obrazy, konvenční podoby a mimovolně přijímané stereotypy*“[67]. Během několika let od konce války se na sebe začaly vrstvit různé způsoby nahlížení na Varšavské povstání. Tyto vrstvy prosvítají jedna přes druhou nebo se plně zastiňují. Každá další generace už tuto událost vidí svým způsobem, takže se její charakter postupně stále více ztrácí. Klíčovou roli ve vymazávání traumatu samozřejmě sehrávají média, zvláště film. Právě on nejvýrazněji ovlivňuje masovou představivost, což zřetelně ukázal například Uklański ve svém cyklu *Nacisti*. Liberova vzpomínka na povstání se zformovala v době, kdy byl ještě chlapcem a na obrazovce kralovala Sofie Lorenová. Proto se v jeho díle Varšavské povstání objevuje její tvář. Jak poznamenala Aneta Wójciková, „*to nebyl Libera, kdo vpustil pin-up girls do ruin města – udělala to populární kultura*“[68].

Stojí za to podívat se na práci *Co dělá spojka* z nejnovější perspektivy. Klíčovou roli ve formování „podoby“ povstání má nyní Muzeum Varšavského povstání, které prosazuje romantickou verzi události. Libera se nakonec vůči aktivitám této instituce vyjadřuje kriticky. Právě díky iniciativě tohoto muzeum dnes povstalci válčí na stránkách komiksu – muzeum organizuje pravidelné soutěže o nejlepší komiks na téma povstání.

---

67 JARNIEWICZ, Jerzy: Darek Foks, Zbigniew Libera. Co robi łączniczka? Dostupný online [cit. 9.4.2018]: http://culture.pl/pl/dzielo/darek-foks-zbigniew-libera-co-robi-laczniczka.

68 WÓJCIK, Aneta: K čemu je nám umělec? Zbigniew Libera – vybraná díla jako ilustrace kritické role umění. Bakalářská práce, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2012, s. 70.

V metropoli vznikají nesčetné projevy mural artu s povstaleckou tematikou a Wojciech Bagiński natočil film HARDKOR 44, ve kterém jdou povstalci čelem proti nacistickým robotům. Týdeník „Wprost" dokonce přejmenoval *Powstanie* (povstání) na *Popwstanie* (popvstání). Právě takto se ve skupinové paměti objevuje nová ikonografická vrstva a spojka má dnes tvář Magdaleny Cielecké, jedné z předních polských hereček mladé generace.

Cykly *Pozytywy* a *Co robi łączniczka* lze zařadit k populárnímu směru v současném polském umění, který je označován jako „dehistorizace"[69]. Spočívá v opětovném zpracování historických událostí s cílem dát jim nový význam, zvláště v kontextu současnosti. Podle Adama Mazura začíná tento jev v umění nabírat na síle.[70] Poláci jsou známí svojí zamilovaností k dějinám, zvláště těm tragickým. V Polsku stále znovu ožívají historické spory a padají další tabu. Pokud dějiny vzbuzují ve společnosti takto živou diskusi, není se pak čemu divit, že si v ní i umělci berou své slovo. K hlavním představitelům tohoto směru patří již zmiňovaní umělci Anna Baumgartová a Robert Kuśmirowski, ale i Artur Żmijewski, Grzegorz Szczwietnia nebo Rafał Jakubowicz.

Rafał Jakubowicz (1974) se ve své práci *Arbeitsdisziplin* (2002) věnuje – tak jako Libera se svým *Legem* – tématice koncentračních táborů. Toto intermediální dílo se skládá ze série mnohokrát reprodukovaných pohlednic se stejným záběrem továrny Volkswagen u Poznaně, panoramatického lightboxu s tímto snímkem továrny a videosnímku, na kterém je vidět strážný procházející se podél plotu továrny. Jakubowicz, na rozdíl od Libery, nefotografuje přímo tábor, ale spíše jím provokuje k historickým spojením. Dokonce i u někoho, kdo nezná historii firmy Volkswagen, vyvolává Jakubowiczova fotografie spojení s koncentračním táborem. Svůj význam v tomto procesu má i nápis „Arbeitsdisziplin" umístěný na snímku. Jakubowicz tímto projektem nabíjí těžký kalibr proti kapitalismu, který v prvních letech nového tisíciletí v Polsku vybudovaly západní koncerny. V souvislosti s firmou Volkswagen, která byla jedním ze základních opěrných pilířů průmyslu III. říše, naráží na vykořisťování levné pracovní síly korporacemi. Ná-

69 MAZUR, Adam: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Varšava 2010, s. 11.

70 Ibidem, s. 12.

sledkem protestů firmy bylo dílo cenzurováno a expozice v poznaňské galerii Arsenal byla zakázána. Jak poznamenal Adam Mazur, je několikanásobná reprodukce stejného záběru na dalších výstavách pro Jakubowicze z jedné strany *„pokusem o přepracování osobní újmy"* a z druhé strany pak *„formou amplifikace sdělení prostřednictvím přirozeně snadno rozmnožitelnou fotografií"*[71].



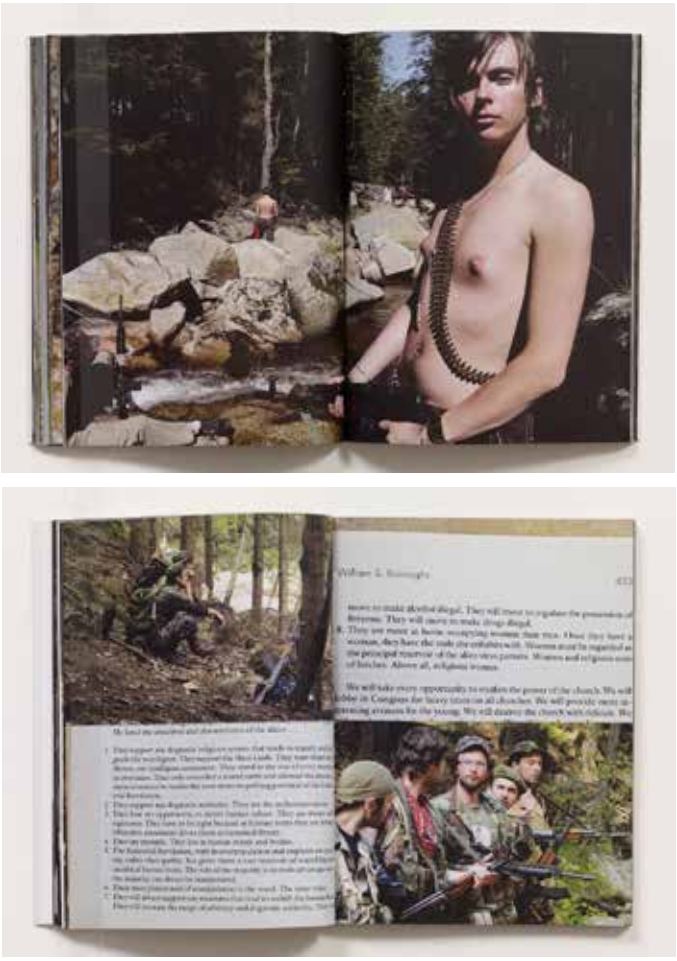
Rafał Jakubowicz, *Arbeitsdisziplin* (2002)

Abychom se však vrátili k Liberovi, i v jeho dalších dílech, která vznikla po roce 2000, hraje fotografie klíčovou roli. Šlo by přímo říci, že toto médium v novém století jeho práci dominovalo. Těžko však uznat Liberu za fotografa. Je spíše autorem koncepcí, inscenátorem či režisérem, než někým, kdo fotí. Některá jeho díla jsou rozsáhlé, víceetapové a dlouhodobé projekty, na kterých se podílí velký okruh lidí – jak realizátorů, tak i modelů.

Příkladem takového rozsáhlého projektu je *The Gay, Innocent and Heartless* (2008). Skládá se z cyklu fotografií, vymyšlených stránek časopisů a knihy – umělcem fingovaného deníku partyzána. Kromě fotografií obsahuje deník také texty Williama Borou-

71 Ibidem, s. 472.

ghse, Che Guevary, J. M. Barrieho (autora Petra Pana) a nakonec i samotného Libery. Dohromady to je příběh o neexistujícím gayovském partyzánském oddílu. Snímky byly pořízeny v Jizerských horách na česko-polském pomezí. Jako modely Libera angažoval polské umělce, mimo jiné Karola Radziszewského. Anglický název práce naznačuje, že její námět může být blízký tématice Radziszewského *Fag Fighters*. Stejně jako on, i Libera situaci obrací. Oběti obsazuje do role agresorů. Své hrdiny obléká do hadrů z vojenského výprodeje, vyzbrojuje je automatickými zbraněmi a posílá je na frontu – míněno do boje proti homosexuálům. Jsou však v tomto boji stejně efektivní jako *fag fighters*? Rozhodně ne. Nevidíme je v akci. Nestřílejí, nebojují. Ostatně řada z nich jsou na pohled slaboši, zženštilí chlapci a dokonce i děti. Daleko mají do guerillas – drsňáků přímo z jihoamerické džungle, za které jsou vydáváni.





Zbigniew Libera, *The Gay, Innocent, and Heartless* (2008)

Liberovo dílo však lze interpretovat šířeji, a to nejen jako komentář k boji za práva homosexuálů, ale také jako zúčtování s mýtem mužnosti a hrdinství. To naznačuje mimo jiné anglický název díla, který byl převzat z knihy o Petrovi Panovi. Slovo „gay" se v něm může na jednu stranu interpretovat jako odkaz na homosexuálního muže, což by naznačovalo výše uvedený výklad, a na stranu druhou jako přídavné jméno „radostný", „veselý". Ostatně v polské verzi Liberův název zní *Weseli, niewinni i bez serca* (*Veselí, nevinní a bez srdce*). Odkazem na Barrieho knihu o létajícím chlapci Libera naznačuje, že jeho hrdinové jsou oni Peterové a les, v němž žijí, je Země Nezemě (Neverland). Vše, co dělají, je jen na oko a hra.

Liberovo dílo lze interpretovat i jako pokračování úvah o jednom z jeho oblíbených témat – médiích a obecně současné vizuální kultuře. To naznačují vymyšlené obálky časopisů a texty samotného Libery. Umělec nám opět říká, abychom brali s rezervou to, co nám podstrkují sdělovací prostředky a masová kultura vůbec. Pomocí fotografie opět obnažuje její iluzornost a schopnost oklamat diváka, čímž dokazuje její mimořádnou sílu.

Podobnou funkci, spočívající v obnažování své iluzornosti, hraje fotografie v díle *Wyjście ludzi z miast* (*Odchod lidí z měst*, 2009). Jedná se o panoramatickou fotografii zobrazující svět po katastrofě, v důsledku níž jsou lidé nuceni opustit města. Focení se konalo na nepoužívaném úseku dálnice u Płocku. Její povrch byl schválně zablácen, kolem byly porozházeny odpadky. Je vidět, že postupně Liberova chuť k inscenacím vzrostla. Záběr je bohatý na prvky scénografie a rekvizity (sloup se speciálně navrženým billboardem, auta nebo jejich vraky, stánky). Role uprchlíků opět hrají zástupci uměleckého světa, přátelé a známí umělce. Na jejich vzhledu evidentně pracovali stylisté, kadeřníci a vizážisté. Speciálně pro potřeby záběru byly také zapáleny ohně. Nebo to jsou dýmovnice? Libera reprodukuje polskou realitu s typickým zimním počasím, smogem, bezútěšností a charakteristickými neduhy krajiny (jako jsou billboardy a obecná ledabylost). Nehraje roli fotografa, ale spíše režiséra, který realizuje svou vizi za pomoci celého štábu lidí. Proto se jen těžko dá jeho práce uznat za fotografii, spíš za „produkci"[72].

72 LIBERA, Zbigniew: Wprowadzenie. *Wszyscy jesteśmy fotografami vol. 2*. Sagatowska Katarzyna, Szewczyk-Witek Monika (ed.). Wszyscy jesteśmy fotografami (Fundacja Powiększenie), Varšava 2021, s. 26.



Zbigniew Libera, *Wyjście ludzi z miast* (*Odchod lidí z měst*, 2009)

Libera se však neomezuje jen na to, že realizaci svých vizí svěřuje jiným. Jiným dává také sebe sama. Vznikají tak zvláštní portréty/autoportréty. Jak sám poznamenává, „*»umění se sebou« můžete* [...] *pěstovat společně s jiným umělcem / jinou umělkyní, dát se mu/jí k dispozici, na oplátku pak můžete dostat možnost oddělit se od sebe, překročit svou vlastní imanenci.*“[73]

Libera byl fotografován mnoha umělci, mimo jiné Zuzou Krajewskou, Michałem Mutorem, Kubou Dąbrowským a Marcelem Zamenhoffem. V těch snímcích je Libery jako autora koncepce tu méně, tu více. Občas vznikají autoportréty „cvaknuté“ někým jiným, jako v případě jedné fotografie z cyklu *Wolny strzelec* (*Na volné noze*, 2013), ke které Libera sám napsal scénář a dokonce připravil kreslené náčrty, někdy se jedná o portréty pořízené někým jiným, do nichž umělec přispívá pouze „nástinem nápadu

73 Ibidem, s. 26.

a kreativním pózováním“[74]. Do druhé kategorie patří dílo *Pustelnik* (*Poustevník*, 2017) od Anny Grzelewské, jehož si ostatně umělec váží nejvíce ze všech portrétů/autoportrétů zhotovených společně s dalšími tvůrci. Kromě toho, že Grzelewska je skvělá fotografka, tak dříve Liberovi u jeho projektů asistovala, což podle něj mělo značný význam.[75] Samozřejmě vyvstává otázka autorství fotografií. Kdo si je může nárokovat? Libera, nebo snad člověk, který zmáčkne spoušť? Pod dílem *Na volné noze* je podepsán Libera, kdežto pod *Poustevníkem* je Grzelewska. Zdá se však, že tato otázka je pro Liberu druhořadá. Libera se prostě na sebe rád dívá a zkoumá sebe sama. Zjevně je to narcista, ale co se týče autorských práv, není chtivý. Jednoduše ho zajímá, do jaké míry se někomu jinému, kdo ho fotografuje, podaří sdělit o něm nějakou pravdu, realizovat svou vizi sebe sama.



Anna Grzelewska, *Pustelnik* (*Poustevník*, 2017)

74 Ibidem, s. 27.

75 Ibidem.

V portrétování Libery jde nejdále Przemysław Krzakewicz, který o něm připravuje knihu společně s uměleckým kritikem Pawłem Brożyńským. Krzakiewicz fotografuje Liberu a pro něj důležitá místa už léta. Míří ve stopách umělce do Prahy, Paříže a dokonce i New Yorku. Cestuje nejen v prostoru, ale také v čase, s využitím dobových fotoaparátů a materiálů. I když fotografuje Krzakiewicz, tak je to společný projekt a Libera to nazývá vypůjčením „druhého oka" pro své vlastní realizace.

1.11. Krása fotografií v dílech Piotra Uklańského

Ačkoli se Piotr Uklański (nar. 1968) neřadí do skupiny kritických umělců, jeho jméno se často zmiňuje v kontextu kritického umění, zejména kvůli jeho nejznámějšímu dílu, *Nacistům* (*Naziści*). Uklański je umělcem nesmírně všestranným. Věnuje se mnoha technikám: fotografii, sochařství, malířství, filmu, instalacím nebo performancím. Jedním z klíčů k pochopení Uklańského tvorby je slovo „krása", neboli něco, co se v současném umění jeví jako něco nechutného, odsouzeného k zatracení.[76] A opravdu, v době, kdy v umění dominuje neestetičnost, je provozování krásného umění v pravém slova smyslu již minulostí a slovo „krásný" v přenesení na umělecké dílo častokrát chápáno v lepším případě jako narážka. Uklański se tím, jak se zdá, nijak nevzrušuje a s úspěchem se věnuje něčemu, co by mohlo být označeno za „estetický konceptualismus".

Zalíbení v kráse Uklańského naprosto odlišuje od tvůrců kritického umění. I když se jeho kolegové zaměřovali – zvláště v 90. letech – na nepříjemné věci, které se společnost snažila ze své paměti vytěsnit, Uklański nám připomíná příjemné věci, které se snažíme odstranit z pole naší zkušenosti.[77] Uklański odhaluje krásu tam, kde ve světle historických zkušeností lidstva a společenských norem není na místě, vytváří disonanci a vyvolává diskomfort.

76 SZEWCZYK, Monika: Piotr Uklański. *Polish! Contemporary Art from Poland*, Żak Branicka Foundation, Hatje Cantz, Berlin 2011, s. 264.

77 RONDUDA, Łukasz: Piotr Uklański… *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski Grzegorz, Mazur Adam, Branicka Monika. CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 264.

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



Piotr Uklański, *Naziści* (*Nacisté*, 1999)

V monumentálním díle autor sestavil sto šedesát čtyři barevných a černobílých filmových fotografií s polskými i zahraničními herci hrajícími německé nacisty. Neomezil ze přitom pouze na věrné reprodukce originálních fotografií nebo záběry z filmů. Ve snaze o co nejlepší estetický dojem z díla a zvýšení jeho dojmu jako celku některé snímky upravil, některé koloroval, některým zvýšil saturaci barev nebo kontrast apod. Snímky zachycují přitažlivé muže v nacistických uniformách, známé a atraktivní hrdiny: Marlona Branda, Stanisława Mikulského, Jeana-Paula Belmonda, Clinta Eastwooda

a další. Někteří z nich se usmívají, někteří jsou vážní a jiní strozí. Všichni však jsou svým způsobem „krásní" nebo přinejmenším výrazní a charakterní.

Uklański v díle *Nacisté* ukazuje, jak masová kultura deformuje historické sdělení a zatraktivňuje vzhled zločince tím, že mu dává rysy filmového milovníka. Jak píše Ewa Gorządek, Uklański zde provádí „*ironickou, kritickou hru se svůdnou nádherou stereotypů populární kultury a vizuálními klišé*"[78]. Sám autor svoje dílo komentuje takto: „*Portrét nacisty je v masové kultuře nejlepším příkladem převrácení pravdy o dějinách a o lidech. Je to pro mě o to důležitější, že jde o hlavní zdroj informací o tehdejší době a pro některé i zdroj jediný*."[79] Důsledkem této manipulace pak ve společném povědomí masového diváka nezůstává samotný nacista a zlo, které představuje, ale jeho kulturní ztvárnění. Zásadním aspektem této manipulace je krása filmové postavy nacisty, který nosí nejvíce sexy uniformu v dějinách vojenství. Právě tato krása nás nutí obdivovat, nebo se dokonce identifikovat s filmovou podobou esesáka, přestože se za ním symbolicky skrývá veškeré zlo na světě.

Výstava *Naziści* skončila skandálem. Jeden z nejznámějších polských herců Daniel Olbrychski na protest proti umístění svého portrétu v takovém kontextu navštívil výstavu a před kamerami rozřezal šavlí část díla.[80] Zasloužilý představitel polské kultury s největší pravděpodobností dílo nepochopil a usoudil, že jde o propagaci zla a zločinného systému. Uklańského tento incident nechal klidným, spíše uznal, že dílo přineslo kýžený efekt. Došlo totiž k zastření hranice mezi skutečností a uměním. Umělec se k činu Olbrychského vyjádřil takto: „*Herec byl dokonalým divákem, ztratil schopnost rozlišovat mezi fikcí a životem. Vnímal obraz doslovně. Možná je skutečným tématem díla Naziści pomíjivost? Brzy budeme znát válku pouze z filmů, ve kterých budou nacisty hrát krásní blondýni*."[81]

78 GORZĄDEK, Ewa: Piotr Uklański. Dostupný online [cit. 25.3.2019]: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_uklanski_piotr.

79 Ibidem.

80 WOJTOWICZ, Grzegorz: Kmicic walczy z nazizmem. Dostupný online [cit. 25.3.2019]: http://stopklatka.pl/-/6726388,kmicic-walczy-z-nazizmem.

81 PACEWICZ, Piotr. Gigantyczny orzeł przysłania nazistów… Rozhovor s autorem dostupný online [cit. 25.3.2019]: http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,13407179,Gigantyczny_orzel_przyslania_nazistow_____Polska_%C3%BCber.html?as=4.

Po Olbrychského „výstupu“ v roce 2000 byla expozice uzavřena a ministr kultury nepovolil její další otevření. Díky skandálu se však dílo stalo mediálně známé i mimo Polsko a v roce 2002 bylo prezentováno mezi několika desítkami děl světových umělců na velkolepé výstavě Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art v Židovském muzeum v New Yorku. Galerie Zachęta toto dílo opět vystavila v roce 2012. Nevyvolalo již žádné větší kontroverze. Je vidět, že se po roce 2000 vnímání umění polským veřejným publikem diametrálně změnilo. Skandální výstavy nebo činnost již nebudí takové emoce a v takovém rozsahu, jak tomu bylo několik let zpátky. Jak podotýká Zdzisław Pietrasik, kontroverze mají obvykle ojedinělý lokální charakter a za eventuálním protestem stojí nejčastěji malé skupiny.[82]

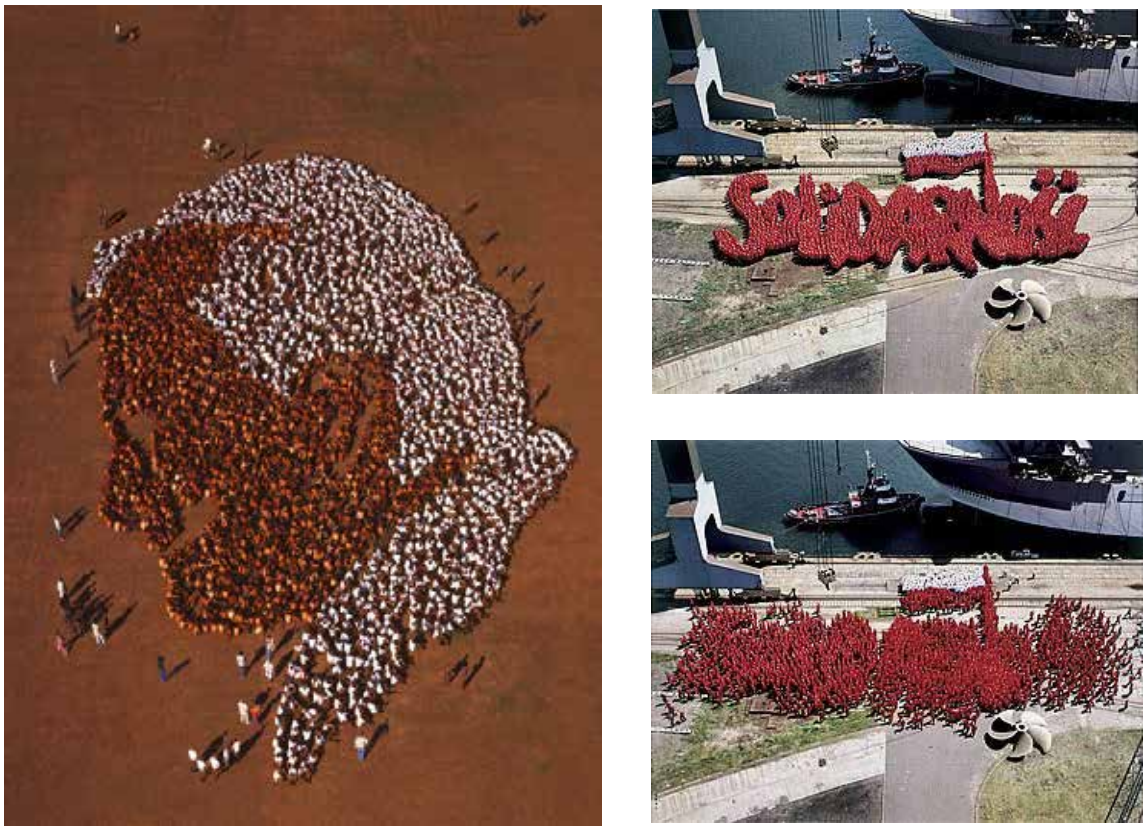
Zcela odlišné reakce než *Naziści* vyvolalo jiné Uklańského dílo. Na bienále umění v São Paulu v roce 2004 představil obrovskou fotografii o rozměrech 4×5 m s vyobrazením Jana Pavla II., která byla vytvořena z lidských těl vyfotografovaných z ptačí perspektivy. Pro vytvoření tohoto snímku pózovalo několik tisíc brazilských vojáků seřazených na scéně s obrysem ve tvaru papežovy hlavy. Autor je požádal, aby si svlékli trička – tak vzniklo papežovo „lehké opálení“. Brazilci toto dílo nazvali „Papa mulato“. Uklański své dílo komentuje: „*Papežův portrét jsem vytvořil s pomocí armády, zúčastnili se představitelé mnoha ras. (…) Pro mě má toto dílo mírové poslání.*“[83] I tentokrát, podobně jako v případě projektu *Naziści*, se Uklańskému podařilo, i když ne záměrně, vyvolat vroucí přijetí a emoce. V době, kdy se v centru Varšavy objevil billboard se snímkem z tohoto projektu, papež právě zemřel. Obyvatelé Varšavy billboard přímo adoptovali jako výjimečný druh pouličního smutečního oltáře. Někteří dokonce poklekli, aby mohli velkému Polákovi vzdát hold. Umělecké dílo začalo žít vlastním životem, přivlastnila si ho ulice.

V roce 2007 Uklański zopakoval koncept díla a vytvořil logo Solidarity z polských vojáků v Gdaňské loděnici. Autor přiznal, že nejde o jeho osobní poctu Solidaritě, ale

82 NOCH, Jakub: Piotr Uklański znowu zaszokuje Nazistami w Zachęcie? Dostupný online [cit. 26.03.2019]: http://natemat.pl/42609,piotr-uklanski-znowu-zaszokuje-nazistami-w-zachecie-podejscie-polakow-do-sztuki-sie-zmienilo.

83 PACEWICZ, Piotr. *op. cit.*

spíše o pokus zjistit, co dalšího se za tímto symbolem skrývá. Uklański naznačuje, že myšlenka Solidarity byla zcela degradována, což symbolizuje fotografie, na níž se nápis "rozprostírá" do všech stran, stejně jako se rozcházejí cesty bývalých aktivistů hnutí.



Piotr Uklański, *Papa Mulato* (2004) a *Solidarność* (*Solidarita*, 2007)

Dílo *GingerAss* (2003) vypadá jako esence krásy v její nejčistší podobě. V roce 2002 Uklański vyfotografoval zadek své partnerky, známé kritičky a kurátorky Alison M. Gingeras – název díla je pak slovní hříčkou odvolávající se na její příjmení. Uklański následně zaplatil tři stránky v zářijovém čísle časopisu Artforum z roku 2003 a umísil na nich tuto fotografii s titulem *Totally my Ass. Piotr Uklański's Untitled (GingerAss) I*, autorkou textů je přímo Alison M. Gingeras. Tento umělecký počin můžeme přijmout jako obyčejnou hru, žert – a v jistém smyslu je to tak správně. Text si udržuje vtipnou formu, je v něm i notná dávka sebeironie a utahování si ze světa umělců a kritiků. V tomto pro-

jektu se však můžeme dopátrat i několika otázek týkajících se vztahu mezi umělcem a jeho modelem, mezi umělcem a kurátorem: Kdo je vlastníkem krásného zadku – autor snímku, nebo modelka? Stáváme se fotografováním nahé modelky jako autoři i jejími majiteli? Může si autor uzurpovat právo na její vděk? V jednom z rozhovorů Uklański tyto pochybnosti vyvrací a popírá, že by tímto snímkem vykonal symbolický akt dominance a zpředmětnění osoby. Vysvětluje, že právě Gingeras *„interpretovala nápad a přijala dominující roli"*[84]. Jí – jako kurátorce a majitelce zadku – patří konečná interpretace výmluvnosti díla: *„Z prohnutí mých zad je vidět, že jsem lehce nakloněná a vystavuji svůj zadek objektivu. Jako bych prosila o pořádné plácnutí nebo o něco úplně jiného. Kurátor umění by před umělcem takové pózy rozhodně dělat neměl."*[85] *Tečkou za vším je závěrečné prohlášení autorky článku:* This is totally my ass – striving to be beautiful *(Je to jen můj zadek, který chce jen ukázat, že je krásný)"*.[86]



Piotr Uklański, *GingerAss* (2003)

84 Ibidem.

85 Ibidem.

86 Ibidem.

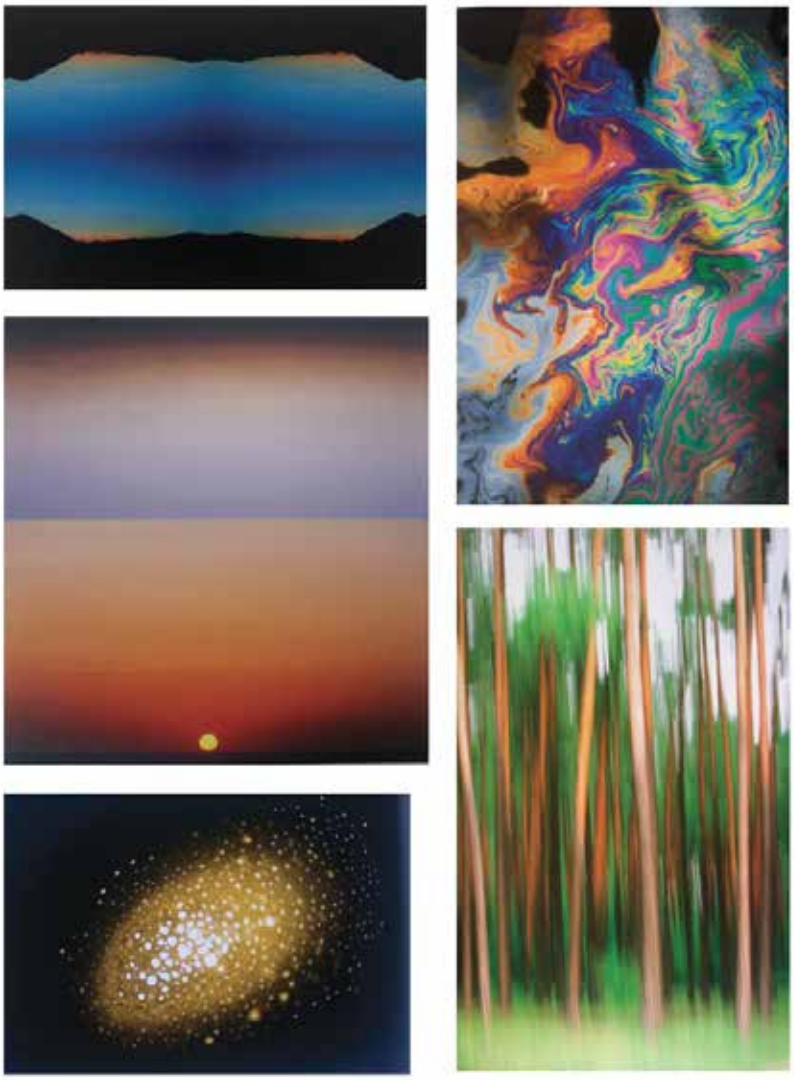
Téma krásy dominuje i v cyklu *The Joy of Photography*, který autor realizuje od roku 1996. Název pochází z populární fotografické příručky firmy Kodak, která poprvé vyšla v roce 1979. Od té doby měla příručka mnoho reedic a Kodak na její obálce hrdě informuje, že ji využilo již přes milion lidí. Proč se uvědomělý současný umělec zajímá o publikaci, která je jen „kuchařkou" pro amatérské fotografy a která učí pouze to, jak vytvořit snímek podle hotového, nepříliš originálního návodu? Rádci tohoto typu jsou přece popřením individuality, učí jen napodobovat, kopírovat a krátce řečeno – vyrábět kýče. Přestože podle autorů učebnice „rozvíjí individuální styl fotografa" a „naučí vidět", je ve skutečnosti publikací reklamní, „*projevem úcty individuálnímu konformismu*" a „*americké konzumnosti*"[87].

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

Přece jen však existuje něco, co Uklańského amatérismus od kodakovské učebnice odlišuje. Uklański totiž není návodům z knihy věrný stoprocentně. Záměrně se vyhýbá černobílé fotografii a rodinným snímkům. Na jeho snímcích také nenajdeme žádné lidi, což způsobuje, že celý cyklus získává abstraktní a díky tomu i modernější charakter. Dokonalá kvalita snímků je také velmi důležitá. Dojem z celého cyklu umocňují také Uklańského dodatečné kompoziční a expoziční zásahy. Autor obrací některé vodorov-

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

né záběry o 90 stupňů a spojuje je do párů nebo komponuje obrovská panoramata z několika vertikálně odvrácených záběrů. Zbavuje tím snímky jejich prvotní okázalé výmluvnosti a dodává jim více současný a abstraktní charakter. Některá díla svou náladou přímo lákavě připomínají díla abstraktních malířů, například Marka Rothka.



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

Stejně jako je projekt *The Joy of Photography* výrazem Uklańského tvůrčí svobody a radosti z ní, tak jeho další projekt, *Polska Neo-awangarda* (*Polská neoavantgarda*), lze považovat za překročení hranic umělecké svobody. Na podzim roku 2012 uspořádal Uklański v londýnské Carlson Gallery výstavu nazvanou *Polska Neoawantgarda*. Prezentoval na ní jak vlastní díla, tak i mezi jinými fotografická díla umělců polské neoavantgardy ze 70. let 20. století. Kontroverzní reakce vzbudil fakt, že Uklański se pod díla umělců, jako jsou Krzysztof Zarębski, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Natalia LL, Ewa Partum, Wiktor Gutt, Grzegorz Kowalski, Zbigniew Warpechowski, Marek Konieczny, Jan St. Wojciechowski, podepsal svým jménem a jména skutečných autorů umístil vedle do závorky.



Piotr Uklański, *Polska Neoawangarda* (*Polská neoavantgarda*, 2012)

Zajímavé také je, odkud Uklański získal tak kvalitní obrazové soubory, z nichž vytvořil obrovské výstavní reprodukce. Předpokládá se, že od Łukasze Rondudy, který společně s Uklańským o čtyři roky dříve vydal knihu s názvem *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Tento fakt může být o to více pobuřující, že výstava měla komerční charakter a většina děl byla prodána za nemalé částky. Výstava vzbudila v polském světě

kultury všeobecnou vlnu protestů, především mezi původními autory. Uklański byl obviňován z přivlastnění si, plagiátorství, a dokonce z krádeže (Kozyra na internetu dokonce publikovala článek s titulem „Wolność sztuki czy wolność złodzieja?" (Svoboda umění, nebo svoboda zloděje)[88].

Někteří, jako například Wiktor Gutt a Grzegorz Kowalski, nařkli Uklańského i z překroucení původního smyslu děl. Uklański na tato obvinění reaguje takto: „*To, co jsem udělal, je přirozenou konsekvencí mé předešlé tvorby, vyvrcholením projektu, jehož první částí byla kniha* Sztuka polska lat 70. Awangarda. *Jde o poctu těmto umělcům, kterých si velmi vážím a jejichž tvorba pro mě hodně znamenala. Jsou to skvělí umělci, ale jejich tvorba se neprosadila, moje dílo je také o tom, že samotná dokonalost nestačí a zmínky v dějinách umění na jejich prosazení nepostačuje. Téma souvisí také s mou závislostí na nich. Pokud umělci, jejichž díla jsem použil, mi vytýkají, že jsem zničil jejich původní smysl, pak nechápou to, čím je appropriation art, který spočívá právě v tom, že nové dílo mění smysl starého. V umění nejde o nic nového, takový postoj je známý již od Picassa přes Rauschenbergera až k Richardu Princemu.*"[89]

Pokud bychom uznali Uklańského fascinaci díly mistrů neoavantgardy jako osob, které – jak sám Uklański přiznává – měly obrovský vliv na jeho umělecký rozvoj a formovaly jeho osobnost[90], musíme přiznat, že si tento umělec vybral dost zvláštní způsob, jak jim vzdát hold. Bezesporu tady došlo k přivlastnění si cizích děl bez svolení jejich autorů. V tomto případě pak můžeme anglické slovo appropriation číst v kontextu *appropriation art* jako uměleckého směru, ale stejně tak v jeho v doslovném a právním smyslu – jako obyčejné „přivlastňování si". Uklański nebezpečně posouvá hranici toho, co je v umění ještě dovoleno. Otázka týkající se této hranice se přece v dnešní době stává zásadní. Současná kultura je totiž plná výpůjček, citátů, odkazů, remaků, adaptací apod. Také je mnohem snazší cizí dílo zreprodukovat. Není snadné se také ubránit

88 KOZYRA, Katarzyna: Wolność Sztuki czy wolność złodzieja? Dostupný online [cit. 28.4.2019]: http://katarzynakozyra.natemat.pl/38005,wolnosc-sztuki-czy-wolnosc-zlodzieja.

89 JARECKA, Dorota: Sztuka kopiowania. Dostupný online [cit. 29.3.2019]: http://archiwum.polityka.pl/art/sztuka-kopiowania,437231.html

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

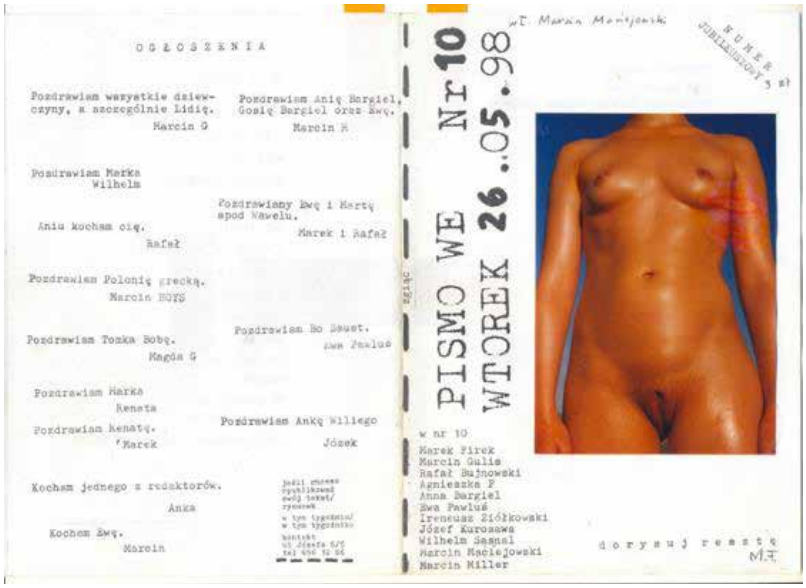
dojmu, že Uklański poněkud zneužívá svoji pozici uznávaného a bohatého umělce. Kromě projevu pobouření se nikdo z poškozených umělců neodhodlal Uklańského žalovat. Z jedné strany, jak uvažuje Ewa Partum a Zofia Zulik, to může být důsledkem generačního rozdílu.[91] Představitelé starší generace totiž mají k umění méně komerční přístup. Jejich umělecká citlivost a životní postoj se formovaly za jiných podmínek – v reáliích lidového Polska, a jednoduše nejsou ochotni bojovat za svou věc soudní cestou. Na druhou stranu pak ukřivdění umělci jistě vědí, že by ve sporu s Uklańským měli malou šanci. Nebo na to prostě nemají? Ve prospěch Uklańského může hovořit vyvstávající pochybnost, jestli by díla těchto umělců měla vůbec šanci vzniknout v tak okázalé formě a na tak honosném místě, kdyby si je Uklański „nevypůjčil". Mezi kritiky a umělci došlo ke všeobecné shodě, že by představitelé polské neoavantgardy – snad s výjimkou Natalie LL – utrpěli porážku a skončili by na smetišti dějin umění. A to přesto, že jejich dílo znamenalo velký přínos v rozvoji polského umění.

91 JARECKA, Dorota. *op. cit.*

2. NOVÉ POLSKÉ UMĚNÍ PO ROCE 2000

2.1. Maciejowski, Sasnal, Bujnowski – tři tenoři polského fotografického malířství po roce 2000

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



Stránky z časopisu *„We wtorek“*

Tvorba Marcina Maciejowského (nar. 1974), zejména ta pozdější, je z diskutované trojice umělců příkladem nejfotorealističtějšího malířství. Ostatně bez ohledu na původní zdroj inspirace je u Maciejowského výchozím bodem v malířské práci fotografie.

Existuje jedno důležité kritérium, které tento umělec při výběru fotografií pro svá díla dodržuje – fotografie nesmí být *„umělecká"* nebo *„příliš krásná"*[92]. Téma by mělo získat umělecké valéry až na plátně. Umělec si navíc velice cení ledabylost reprodukce. V rozhovoru s Magdalenou Drągowskou vysvětluje: *„Nyní maluji mnoho obrazů ze snímků, takové neostré, ze starých knížek, ony jsou špatně vytisknuté, mají patrné tiskařské chyby (…) Nedělám nic přirozeně ani z paměti, záběry ze snímků předělávám už v hlavě, vymýšlím, jak to udělat."*[93] Maciejowski pracuje s projektorem, zdůrazňuje však, že nejde o multimediální projektor, ale obyčejný, nekvalitní projektor. Díky tomu je promítaný obraz na plátně rozmazaný, neostrý, nedokonalý – tedy vhodnější pro malbu. Na jeho základě malíř připravuje předběžnou skicu. Podtrhuje přitom, že nejdůležitější je samotná malba, a nikoli přenos snímku na plátno. Úroveň přetváření snímku může být různá. Někdy je snímek přemalován věrně, přímo fotorealistický (cyklus obrazů nočního života v Krakově), a někdy je spojený s textem (*Culture is about Something Else*, 2018) nebo informativní grafikou (*I Used to Live in Vienna*, 2006). Umělec zpracovává jak barevné, tak černobílé fotografie ve všech podobách a reprodukcích (využívá mezi jinými malou domácí tiskárnu).

Maciejowski si zjevně oblíbil „momentkovou" fotografii, což je ostatně charakteristické pro tvorbu celé trojice diskutovaných malířů ze skupiny Ładnie. Maciejowski z ní učinil jeden z hlavních směrů své tvorby. Často využívá snímky svého kamaráda Marcina Gulise nebo čerpá z vlastních snímků vytvořených „bakelitovým automatem". Zásadním zdrojem inspirace je noční život v Krakově, zvláště večery v klubu *Piękny pies*.

Obrazy *Friday* (2008), *At the Cafe* (2009), *Dwie barmanki z klubu Piękny Pies* (*Dvě barmanky z klubu Pěkný pes,* 2009), *Nina* (2013), *The Most Beautiful Bartender in the World* (2019) představují mladé dívky zachycené v uvolněných, často provokativních pózách.

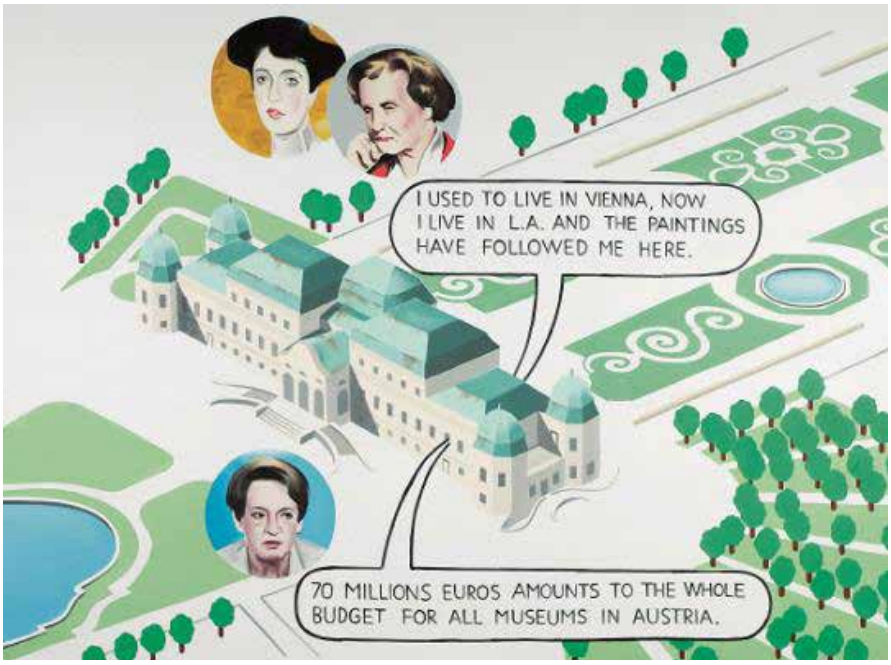
92 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským ze dne 5. 11. 2013.

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

Tyto obrazy by mohly představovat druh společenské kroniky. Jsou z jedné strany portrétem prostředí plného života a radosti, z druhé strany obrazem nasáklým typickou krakovskou dekadencí (*Are you really from the Art World?* 2009).



Marcin Maciejowski s obrazem *Culture is about Something Else* (2018)



Marcin Maciejowski, *I Used to Live in Vienna* (2006)





Marcin Maciejowski, *Are you Really from the Art World* (2009) a *Dwie barmanki* (2006)





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



Marcin Maciejowski *Nina* (2013)

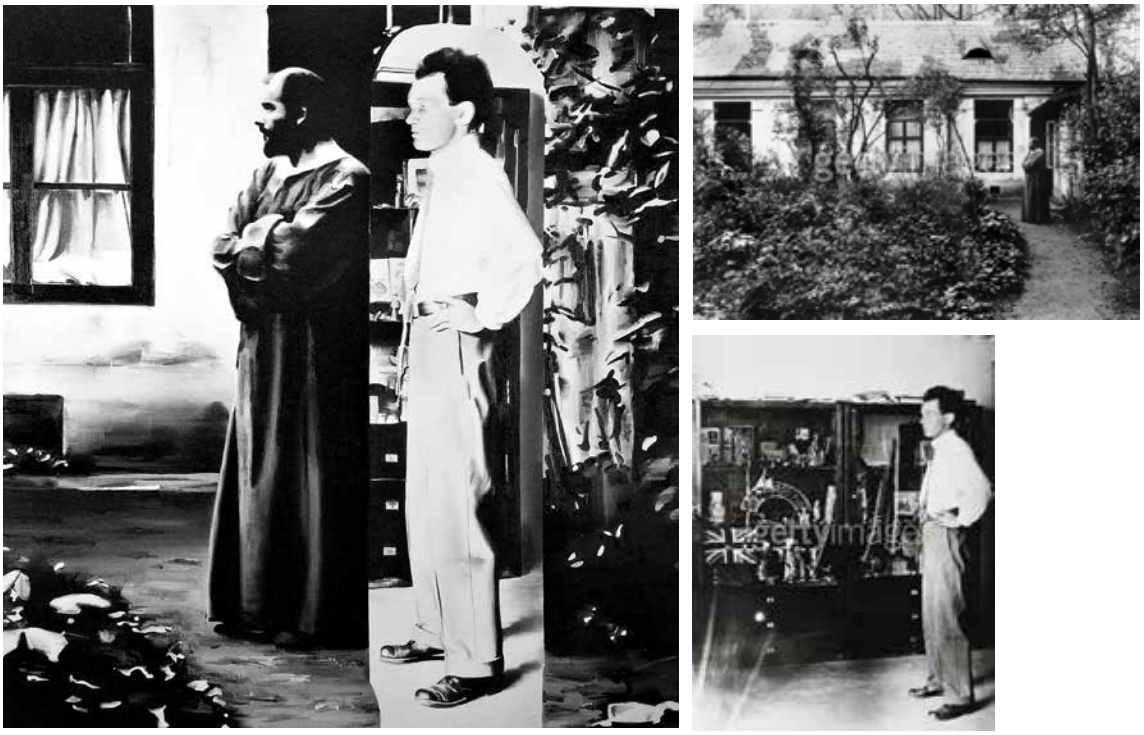
Proč vůbec malovat realistické večírkové scény? Vždyť fotografická dokumentace by jako záznam vzpomínek měla postačit. Umělec si však tento druh malířského vyprávění velmi cení. Vypadá, jako by pomocí fotoaparátu diskrétně sledoval scény, aby mohl později atmosféru nočních setkání v klidu svého ateliéru přenést na plátno. Tak se tyto obrazy stávají formou přežívání. Maciejowskému nestačí „cvakat" fotografie na večírcích ani je později vkládat do fotoalb. Cítí potřebu je přemalovat, a opětovně prožít prchavé okamžiky strávené v oparu cigaret a vodky. Vznik snímku trvá zlomek vteřiny, namalování obrazu – několik hodin nebo dnů. Na otázku, kdy byl naposledy v Pěkném psovi, odpovídá: *„Už tam nechodím. Jakmile jsem to namaloval, tak jsem to již prožil."*[94]

Fotorealismus umělcova malířství je zde klíčové. Díky němu se může krakovské umělecko-barové prostředí vidět jako v zrcadle. Na obálce jednoho čísla týdeníku *Przekrój*[95] byl Maciejowski vtipně nazván novým Matejkou. Tento Poláky velmi oblíbený malíř z 19. století byl velice známý tím, že dokázal na svých realistických obrazech představujících výjevy z polských dějin s neuvěřitelnou sugescí zachytit podobu osob, které mu při malbě pózovaly. Krakovští občané tak mohli na jeho plátnech rozeznat sebe i své známé. Dnes jsou vědci dokonce schopni rozpoznat choroby, kterými trpěli.

Maciejowski se však neomezuje jen na přemalovávání fotografií. Na plátně často koriguje jejich kompoziční nedostatky, skládá obraz z několika fotografií představujících ten samý motiv nebo scénu, jako například na obraze z roku 2013 *Wolność* (*lato 1999*) (*Svoboda/léto* 1999). Fotografie je natolik náhodným médiem, že je ji občas nutné vylepšit. Vytvoření snímků trvá jen zlomek vteřiny, a ne vždy se tak autorovi podaří zvládnout jeho kompozici. Obraz je však možné promyslet a trochu „vylepšit". Dalším příkladem tohoto typu fotomontáže na plátně je obraz *1910+1914* (2006). Tady umělec „slepuje" obraz ze dvou různých fotografií představujících Gustava Klimta a Egona Schieleho. Komponuje na plátně výřez tak, aby z postav vytvořil centrální obrazový bod a maximálně ho tak divákovi přiblížil. Malíři daleko více než na vytvoření fotografické iluze záleží na prozkoumání vztahů mezi dvěma umělci (rok 1910 je začátkem konce mistrova /Klimtova/ vlivu na /Schieleho/).

94 Rozhovor autora s Marcinem Maciejowským ze dne 5.11.2013.

95 „Przekrój" (23. 3. 2010).



Marcin Maciejowski, *1910+1914* (2006); shora: fotografie Gustava Klimta v zahradě jeho ateliéru (1910) a Egona Schieleho v jeho vídeňském ateliéru (asi 1914)

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

Stejně ochotně jako Maciejowski zaznamenává spontánně i Sasnal kompaktním fotoaparátem scény z rodinného života, večírků a cestování, které pak využívá ve své malířské tvorbě. Mnoho obrazů tak má vlastnosti, které jsou charakteristické pro tento druh fotografie: přesvětlené tváře, stíny od světla blesku, vybledlé barvy, plochou perspektivu, kontrast nebo podexponovaná místa. Nápadná je také náhodnost záběrů a motivů, které malíř na plátno přenáší. Vznik obrazu nazvaného rodina popisuje umělec takto: „*Rodina, to je Anka, já a Kacper. Snímek jsem vytvořil tak, že jsem přístroj držel v natažené ruce. Blikl blesk, a viditelné jsou tak jen ty nejtmavší fragmenty.*“[96] Výchozím bodem k malbě je tady náhodné zmáčknutí spouště závěrky a „ztracené“ políčko filmu, které takto vzniklo.

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

Kvalita výstupní fotografie občas určuje volby prováděné během malování obrazu. Na obraze nazvaném *Bez názvu (Andrzej)* (2003) je první plán výrazně přesvícený bleskem. Rám postele je rozpoznatelný jen podle několika jednoduchých tahů štětcem. Obrysy jsou potlačené a barva se objevuje teprve až od určité vzdálenosti od lampy. Věrně je podán nakonec hlavně charakteristický stín od blesku a podexponované pozadí. Do očí bije charakteristická fotografická perspektiva.



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

Sasnal, nakonec stejně jako Maciejowski nebo Bujowski, ochotně sáhne i po jiných zdrojích fotografie: novinářské (*Tsunami*, 2011), archivní (*Broniewski,* 2009, *Joseph Beuys*, 1999), dokumentární (*Metinides*) nebo z rodinného alba (*Mościce*).

Často vychází i z černobílé fotografie. Příkladem tvůrčího přístupu k černobílé fotografii je obraz *Kobieta według Rodczenki* (*Žena podle Rodčenka*, 2002), který není ničím jiným než zvětšeninou na tvrdém papíře podle předlohy Alexandra Rodčenka (*Pionýrka*, 1930). V tomto případě se však Sasnal nespokojí jen s jednoduchým přemalováním portrétu. Malbou vyvolává na plátně snímek, upravuje jeho gradaci a redukuje tonální škálu na černobílý kontrast, čímž znásobuje dynamičnost originálu.

Zajímavým příkladem je Hitlerův portrét namalovaný Sasnalem (*Untitled*, 2010). Na otázku, co jej přimělo k portrétování tohoto zločince, malíř odpovídá, že chtěl zjistit, jaké to je, setrvávat dvě hodiny s Hitlerem během jeho malování, vnímat emoce, které to doprovází, jestli se dostaví pocit spoluviny, jaké zkušenosti může díky tomu získat. Zjistil také, že takto získaná zkušenost je nesmírně cenná, protože nesdělitelná slovy.



Wilhelm Sasnal, *Žena podle Rodčenka* (2002) a Alexander Rodčenko, *Pionýrka* (1930)



Wilhelm Sasnal, *Stravinsky* (2017) podle fotografie Arnolda Newmana, *Igor Stravinsky* (1946)



Wilhelm Sasnal, *Untitled* (2010) podle fotografie Adolfa Hiltera

Stejně jako u Maciejowského je zde malování způsobem přežití, získání zkušeností, které není možné získat jinak. Hodně říká i proces výběru fotografické předlohy pro tento obraz. Sasnal vysvětluje jeho průběh: „*Našel jsem na síti dva snímky. Nevím ani, ze kterého roku pocházejí. Na jednom můžeme spatřit na Hitlerově tváři zlo, které v něm dřímalo. Na druhém byla jeho tvář osvětlena z boku. Pohled na obyčejného člověka. Hitler na něm vůbec nevypadal nebezpečně. Snímek představující zlého Hitlera byl na mě příliš silný – vzdal jsem to. Nebyl jsem schopný ho takto namalovat, proto jsem ho namaloval jako obyčejného člověka. Chtěl jsem, aby tento snímek byl fotorealistický – nechtěl jsem z něj vytvořit karikaturu*."[97]

Trochu odlišné využití fotografie můžeme u Sasnalovy tvorby najít v cyklech *Mościce* (2005) a Partyzanci (*Partyzáni*, 2005). Malíř o nich mluví takto: „*Obrazy ze série* Mościce *jsem namaloval podle fotografií z knihy o Mościcích, ze stejné pochází i fotografie partyzánů. Na obrazech je vidět továrna na dusík v Tarnově-Mościcích. Skvrny na obloze jsou od kolorování, které bylo na fotografiích*."[98] Na obrazech ze série *Mościce* jsou předmětem jeho zájmu architektura, dějiny města, podoba obyvatel a model života, jaký se v této části města vyvinul, svět soustředěný kolem továrny na dusíkatá hnojiva – „*krajina trochu jako z filmu* The Day After, *jako po výbuchu atomové bomby*"[99]. I když je fotografie z alba klíčovým zdrojem inspirace, představuje pouhý výchozí bod. V cyklu převažují často malířské výrazové prostředky a návaznosti na různé umělecké styly: kubismus například (*Szkoła podstawowa nr 20 im. Władysława Broniewskiego w Tarnowie* (*Základní škola č. 20 Władysława Broniewského v Tarnově*, 2004), expresionismus (Partyzanci - *Partyzáni*), abstrakci (*Mościce I* a *Mościce II)*. Charakteristika fotografie se vytrácí, je těžké ji na plátně vůbec najít, dominuje tvůrčí proces a kreativní úprava motivu.

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

98 BREWIŃSKA, Maria (ed.): *op. cit.*, s. 42.

99 Ibidem.



Wilhelm Sasnal, *Mościce* (2005)



Wilhelm Sasnal, *Partyzanci* (*Partyzáni*, 2005)



Wilhelm Sasnal, *Szkoła podstawowa nr 20 im. Władysława Broniewskiego w Tarnowie* (*Základní škola č. 20 Władysława Broniewského v Tarnově,* 2004)

V roce 2003 vzniká cyklus obrazů, který byl inspirován černobílými fotografiemi Enriqua Metinidese, mexického fotografa, jenž několik dekád zaznamenával katastrofy a nehody v Mexico City. Sasnal vypráví, že na díla tohoto autora narazil i na veletrhu Frieze v Londýně. Tehdy se také zrodil nápad namalovat obrazy inspirované jeho snímky.[100]

Jak píše Łukasz Gorczyca, „*Sasnal dokázal velmi svébytně překládat fotografie do jazyka malby – jeho práce ukazují fragmenty Metinidesových snímků nebo odkazují opakováním jejich kompozičního schématu ve větší míře na mechanismus naší paměti a představivosti, které zní jako ozvěna nebo vidina traumatické scény známé z fotografie*“[101]. Na obraze vzniklém podle snímku zachycujícím dělníky balancující na ocelové konstrukci se fotografie mění v abstrakci, stává se geometrickým odrazem scény, ale zachovávající si její napětí, nebo jej dokonce umocňuje.

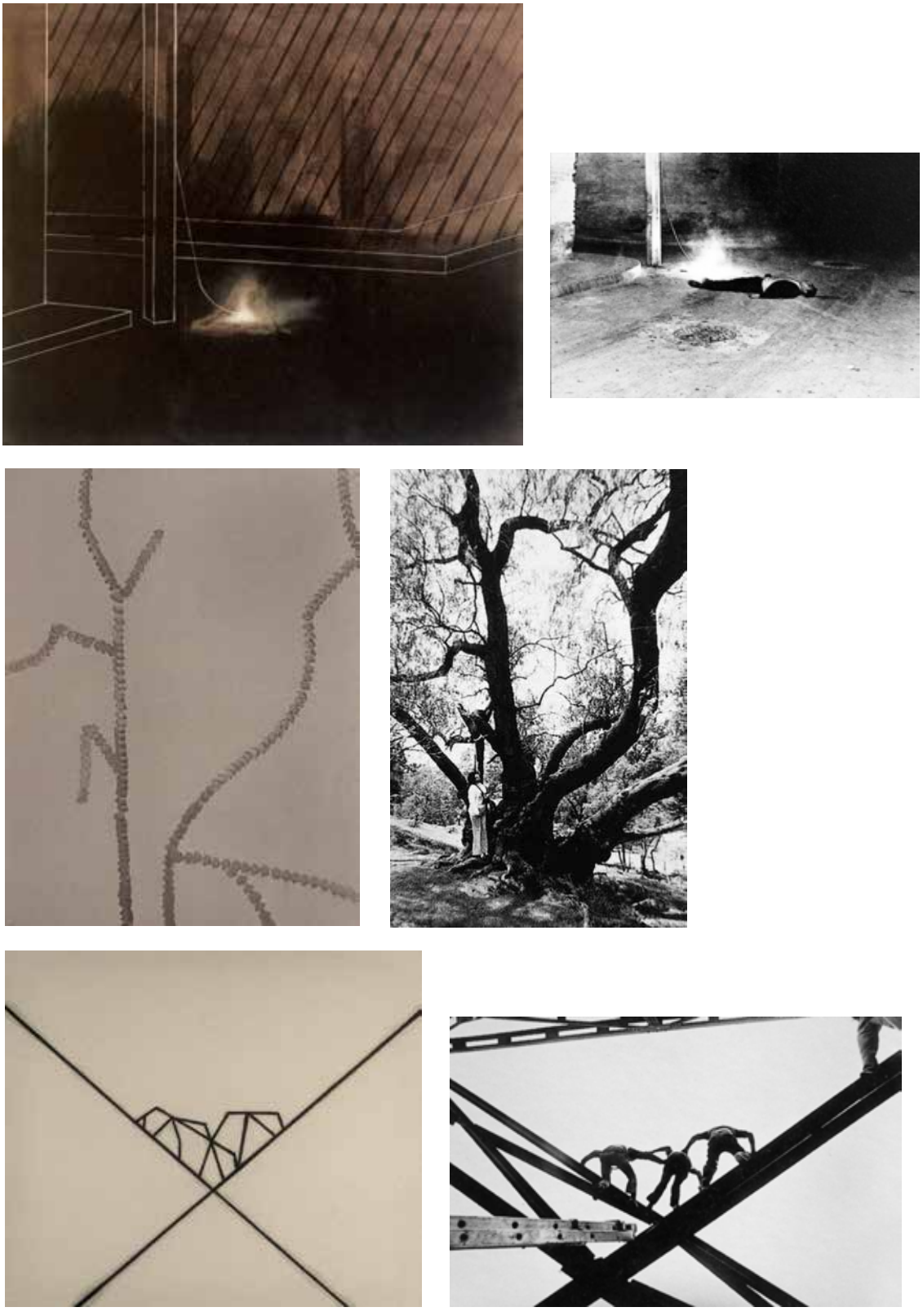
Podobné redukci podléhá na Sasnalově obraze scéna představující leteckou katastrofu, kdy letadlo kolmo narazilo do země: „*Letadlo bylo zamalováno tmavou barvou, jen uprostřed zůstal kousek realistického obrazu – dva letadla a lidé jdoucí po náspu. Zdálo se mi, že tato scéna zcela postačí k tomu, aby divák kromě toho, co vidí, měl pocit nějaké další akce*.“[102] Třetí z cyklu obrazů navazuje na snímek představující oběšence: „*Na obraze je vidět velmi volně znázorněná skica stromu, na kterém se někdo oběsil. Chtěl jsem, aby ten strom vypadal trochu jako páteř, která se během sebevraždy oběšence zlomí*.“[103] Zdrojem Sasnalova dramatismu není – jako na fotografických předlohách – realistická scéna, ale abstraktní minimalistická kompozice.

100 Ibidem, s. 70.

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

102 BREWIŃSKA, Maria. *op. cit.*, s. 70.

103 Ibidem, s. 70.



Wilhelm Sasnal, *Bez názvu (Metinides)* (2003) a fotografie Enriquea Metinidese

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

Na tuto otázku poněkud odpovídá cyklus *Oprawione* (*Zarámováno*, *Framed*, 2003). Jako výchozí materiál k jeho vzniku používá autor snímky z rodinného alba. Vzniká tak sekvence intimních obrazů, které jsou pokusem o převedení událostí představených na rodinných snímcích a jejich atmosféry na plátno.



Rafał Bujnowski, *Oprawione* (*Zarámováno,* 2003)

Maria Potocka tento proces charakterizuje takto: „*Kde se mezi fotografií a malbou ztrácí fotografičnost? Fotografie dokáže být tak sugestivní, že nás dokáže přenést do reality, kterou sledujeme.* […] *Rafał Bujnowski se v malbě nepokouší fotografické sdělení nějak zachraňovat. Vytváří obraz, který je interpretací skutečnosti, ale nikoli z té fotografie, ale z té, která se nachází ‚pod fotografií' a nikdy se na fotografii neobjevuje*."[104] Můžeme tedy konstatovat, že nám tento cyklus na otázku, jestli je obraz fotografií, přináší negativní odpověď.

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

Autor na tuto otázku odpovídá kladně, a to projektem *Visa Portrait* (2004). Východiskem k jeho vzniku bylo to, že malíř obdržel ve Spojených státech stipendium. Bujnowski se na cestu připravoval s nesmírnou pečlivostí. Nejdříve na plátně namaloval svůj fotorealistický portrét ze své fotografie žádosti o vízum, fotografuje vzniklý obraz, zmenšuje takto získanou fotografii a nalepuje ji zpět do žádosti o vízum.[105] Žádost je přijata a umělec má právo vycestovat do Spojených států, a to na základě fotografické reprodukce svého malířského autoportrétu. Během pobytu ve Spojených státech pak absolvuje kurs pilotáže. I když Bujnowski touto uměleckou akcí navazuje na tragické události z 11. září, není autorovým záměrem odhalit slabiny bezpečnostních procedur, ale otestovat možnosti, jaké malířství nabízí. Během tohoto procesu přetváření fotografie v malbu a malby na fotografii hledá Bujnowski mezery v systému, ve kterém obraz slouží pouze ke kontrole, identifikaci a dozoru. Vnáší umění tam, kde normálně nemá právo existovat a činí tak s humorem.



Rafał Bujnowski, *Visa Portrait* (2004)

105 MAZUR, Adam: *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Fundacja Sztuk Wizualnych i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Varšava 2010, s. 139.

Bujnowského obzvláště zajímá hranice mezi realistickým a abstraktním malířstvím, vlastně její neostrost, dokazování, že takové rozdělení nelze provést. Umělec přímo říká: „*Mým ideálem je malovat z jedné strany hyperrealisticky a z druhé strany i abstraktně*."[106] Při prozkoumávání tohoto rozdělení jsou velmi užitečné moderní technologie, konkrétně programy na zpracování grafického obrazu. Právě díky nim se malíři podařilo přenést na plátno obrazy skutečnosti v jejich negativní podobě (série *Negativy*, 2002, a *Sunset Negative*, 2006).

Transformování západů slunce s výrazným efektem polarizace na řeč malby v divákovi vyvolává dvojí dojem. Z jedné strany si Bujnowski domýšlí fotografickou předlohu a z druhé strany vnímá výraznou manipulaci s abstrakcí. Dříve byly takovéto hry s obrazem velmi komplikované. Tradiční pozitivní a negativní procesy nabízely jen přibližné možnosti ideálního převrácení barev, tedy příležitost vidět skutečnost v její zakódované formě. Umělec o těchto cyklech říká: „*Ty obrazy jsou jako abstraktní kompozice, které můžeme s pomocí počítače rozkódovat, míchání analogu s digitálem a starého s novým je velmi lákavé. Takové malování je také užitečným osvěžením techniky – experimentu – tedy přístupu, který nám dovoluje začít malovat ‚od počátku', tak jako tehdy, když pod stromečkem najdeme první barvičky. Jde o šanci zbavit se rutiny svého malířského zpracování, protože je to malování ‚potmě', s malým odstupem, zajímavá činnost*."[107]



Rafał Bujnowski, *Negatywy* (*Negativy,* 2006)

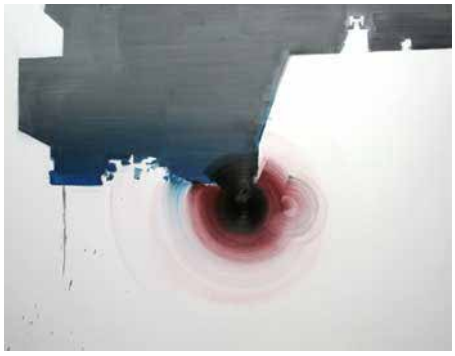
106 BIK, Katarzyna: Rafał Bujnowski. Malowanie – Galeria Bunkier Sztuki. Dostupné online [cit. 20.8.2017]: http://krakow.gazeta.pl/krakow/1,35796,2616827.html.

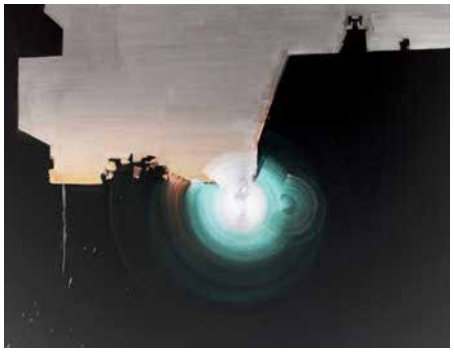
107 MUSIAŁ, Patrycja: Uprawiam didżejkę malarską. Rozmowa z Rafałem Bujnowskim o bieżących projektach i realizacjach. Dostupný online [cit. 20.3.2017]: http://www.obieg.pl/rozmowy/1529.

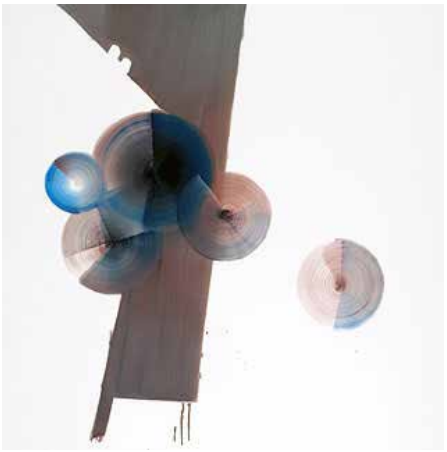


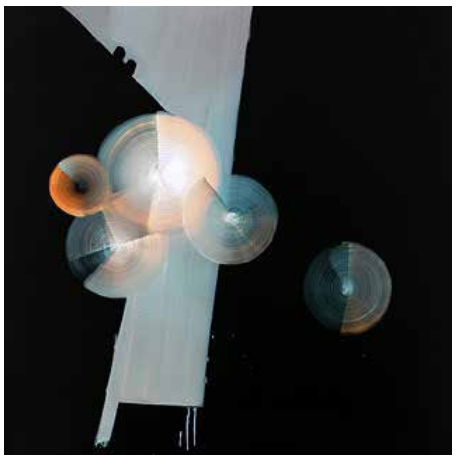


Rafał Bujnowski, *Milena*, Cyklus *Negativy* (2005)









Rafał Bujnowski, Cyklus *Sunset Negatives* (2006)

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



The Krasnals, Whielki Krasnal, *I am greatly missunderstood by politically correct idiots* /Brigitte Bardot/ (*Jsem velmi nepochopena politicky korektními idioty* /Brigitte Bardot/, 2015)

2.2. Odraz světa ve fotografickém malířství Zbigniewa Rogalského

Zbigniew Rogalski (nar. 1974) je často zmiňován jedním dechem spolu s malíři Maciejowským, Sasnalem a Bujnowským. Rogalski stejně jako oni začal svou kariéru v galerii *Raster* a získal podobné uznání jak doma, tak i v zahraničí. Ve své tvorbě Rogalski studuje především tajemství percepce. Zajímá se o deformace, vizuální efekty, odrazy, multiplikace a optické klamy, kterým podléhá skutečnost. Snaží se také najít odpověď na otázku, kde leží hranice mezi skutečností a uměleckou představivostí. Jak tvrdí Łukasz Gorczyca, Rogalski vytváří *„vizuální iluze, ve kterých se autentický obraz prolíná s vizí skutečnosti, která byla zpracována vědomím a intelektem"*[108].

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

Na plátně vycházejícím ze slavného díla Jeffa Walla *Insomnia* (*Untitled – Insomnia*, 2005) je scéna vylíčena pomocí tmavých barev a obohacena o ve vzduchu tančící lebky. Prohlubuje to depresi již tak velmi psychotické Wallovy scény, umocňuje dojem nespavosti a přidává ještě navíc surrealistický charakter (nabízí se podobnost s lebkami Salvatora Dalího). Na známém obraze vycházejícím z díla Yvese Kleina *Leap into the Void (Untitled – Jealousy)* (2004) se záběr francouzského umělce rozpíjí za zamlženým skleněným povrchem rámu fotografie, na kterém někdo – patrně sám malíř – napsal prstem slovo *„jealousy"* (závist). Výsledek rozpití zesilují plynulé a výrazné tahy štětcem. Způsob zpracování Kleinových fotografií můžeme vnímat jako pokus o její vizuální a významovou interpretaci – zamlžení se nám spojuje s nedoslovností, rozplynutím významu, nejednoznačností. Je opravdu těžké jednoznačně vyčíst záměr Kleinova díla (které je ve skutečnosti fotomontáží). Zemře skákající muž, zláme si kosti, nebo nikdy nespadne? V díle Rogalského má také zásadní význam nápis na zrcadle. Sděluje snad

108 GORCZYCA, Łukasz: Looking, Sliding and Reflecting. *Private Spring – Zbigniew Rogalski*, Bernd Milla (ed.). Kunstverein Gottingen, Gottingen 2005, s. 9.

emoce, stav duše, pocity, které v danou chvíli malíře doprovázejí: poté co vyjde ze sprchy anebo během malování? Obraz *Untitled – Jealousy* je částí většího cyklu děl vzniklých ze známých snímků (Jeffa Walla, Todda Hida). U Rogalského jsou předlohy sotva rozpoznatelné, což je možné chápat jako reflexi nad nepřisvojitelností a mnohoznačností umění.





Zbigniew Rogalski, *Untitled - Insomnia* (2005) a Jeff Wall, *Insomnia* (1994)





Zbigniew Rogalski, *Untitled - Jealousy* (2004) a Yves Klein, *Skok do prázdna* (1960)

V několika cyklech (mezi jinými *Private Spring*, 2005, *My Collection*, 2005) se vrací motiv odrazu malířova ateliéru na fotografiích slavných mistrů v ateliéru zavěšených. Díky odrazu začínají fotografie žít vlastním životem a Rogalského svět vstupuje do světa autorů snímků a naopak. Tento vztah však není nevinný a nezištný. Malíř si přivlastňuje fotografii k vlastním účelům, snaží se sdělit, že jednolité a jednoznačné vnímání umění je nemožné, tak jako je nemožná spojitá interpretace skutečnosti. Jedním z nejvíce rozpoznatelných děl tohoto druhu je obraz s názvem *From my Collection/ Andreas Gursky* (2005), na kterém se varšavský ateliér odráží ve slavné fotografii německého fotografa. Na tomto obraze je perspektiva ateliéru ideálně zakomponována do horizontální krajiny představující Rýn. Jak tvrdí Gorczyca, pouze tímto způsobem se může Rogalski stát vlastníkem Gurského díla – odvolává se na sílu vlastní představivosti. Rogalski nám možná chce sdělit, že pokud nemůže mít originálního Gurského, tak si

namaluje vlastního. Umělec zároveň vytváří interpretační smyčku, vnitřek místnosti se odráží ve fotografii jiného umělce představující odlehlou krajinu, zosobňující bohaté kulturní souvislosti s evropským a německým malířstvím. V této souvislosti je zásadní i název díla, který sugeruje, že prostřednictvím přemalovávání jiných umělců buduje Rogalski vlastní sbírku slavných snímků, tak jako například newyorské MOMA, které ve svých sbírkách má soubor tohoto německého fotografa. Stačí jen do vyhledávače Google napsat slova „Andreas Gursky" a „Moma" a hned se můžeme přesvědčit, kde Rogalski našel název svého cyklu.



Zbigniew Rogalski, *From My Collection / Andreas Gursky* (2005)



Andreas Gursky, Rhein II (*Rýn II*, 1999)

2.3. Fotogenita katastrofy ve fotografických kresbách a malířství Sławomira Elsnera

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

Klíčem k pochopení jeho tvorby se zdá být slovo „fotogeničnost". Umělec svá díla komponuje tak, aby dokumentární nebo faktografická vrstva získala malířské a poetické valéry a stala se tím fotogenickou. V roce 2003 vytvořil sérii kreseb *Krajiny*, vytvořenou barevnými tužkami. Jako inspirace mu posloužily fotografie z novin, jež zachycují vojenské akce v Iráku. Již samotný název cyklu napovídá, že se Elsner nezajímá o prvo-plánové sdělení snímků, ale o jejich nedokumentární vrstvu. Nesoustřeďuje se na zprávy, ale na estetické valéry sdělení. Výchozím bodem souboru kreseb *My Country* (2004) jsou pak novinářské fotografie požárů v Kalifornii, které v Elsnerově podání budí dojem ohnivých západů slunce. V roce 2005 vznikla série kreseb *Kilotony* (*Kilotuny*), vytvořená na základě vojenských fotografií, jež zachycující pokusné atomové exploze prováděné americkou armádou ve 40. letech 20. století. Devastace je zde odsunutá do druhého plánu. V prvním plánu je fotogeničnost scén. Raimar Stange správně podotkl, že *„tvorba Sławomira Elsnera se často soustředila na oslnivou krásu katastrofy"*[109].

109 STANGE, Raimar: Windows on the World – Art after Nine Eleven. *Sławomir Elsner*, Bernd Milla (ed.). Kunstlerhaus Bethanien GmbH, Berlin 2012, s. 7.







Sławomir Elsner, *My Country* (2004)

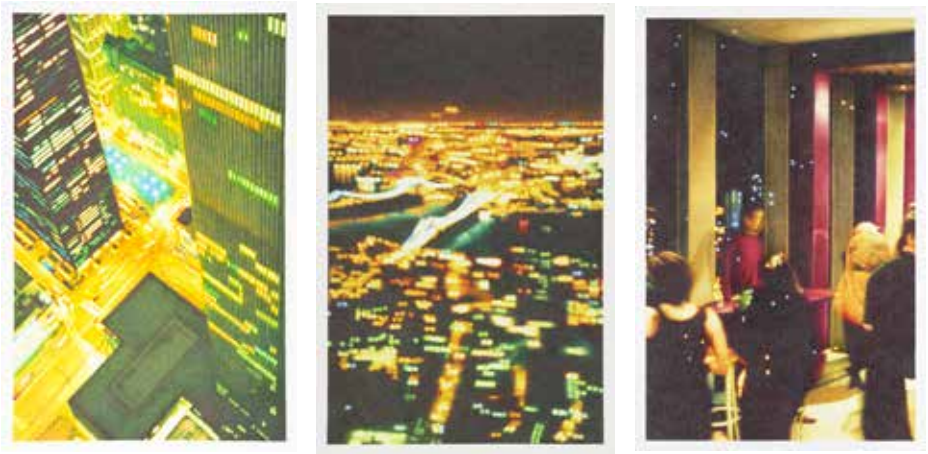






Sławomir Elsner, *Kilotons* (2005)

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



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

Elsner s neobvyklou pečlivostí přenesl pastelkami vlastní snímky na archy papíru o formátu 1,68 × 1,10 m. Nemalou roli zde hrála i použitá technika. Stange o těchto kresbách píše, že „*fotografické médium a kresba zde spolu navazují produktivní dialog*“[110]. Elsner se snažil o maximálně věrné ztvárnění všech fotografických vlastností snímků newyorského panorámatu, takových jako rozmazání vzniklé při dlouhé expozici nebo paletu barev. Další vrstvy barev nanášené dynamickým a mechanickým pohybem pastelkami vytvářejí navíc – zvláště ve tmavších partiích obrazu (čili ve stínech) – neodmyslitelný dojem fotografického zrna. Ve významové rovině pak musíme soubor *Windows on the World* vnímat ve světle událostí spojených s útoky z 11. září 2001. V jejich kontextu se cyklus stává nejen vzpomínkou na tragédii, ale rovněž připomenutím pomíjivosti lidského života, což sugerují rozmazané tváře hostů bavících se v klubu WTC (Světového obchodního centra v New Yorku). Typická dynamická neostrost tvarů noční krajiny

110 Ibidem, s. 7.

na snímcích vytvořených s dlouhou expozicí znásobuje pocit neklidu, neodmyslitelně spojeným s otřesem způsobeným nárazem letadel do obou věží.

Poněkud jiný druh inspirace fotografií nachází Elsner v proslulém cyklu *Untitled Films Stills* od Cindy Shermanové (1977-1980). Ve svých dílech z cyklu *Stills* (od roku 2005) překresluje Elsner některé fotografie Shermanové, vynechává však její siluetu a nechává jen pozadí. Tímto způsobem vytváří z fotografií prázdné interiéry a krajiny a činí tak z nich místa potenciální akce.



Sławomir Elsner, *Stills* (2005) podle fotografií Cindy Sherman *Untitled Film Stills* (1977-1980)

Jak komentuje Adam Mazur, *„pokud známe dnes již klasické snímky Shermanové, můžeme si představit, že hrdinka prostě odešla z fotografované scény"*[111]. Významové akcenty jsou těmito zásahy umělce radikálně přesunuty. V jeho tvorbě nejsou hlavním motivem – jako u Shermanové – scény navazující na záběry z filmu, ale černobílé americké krajiny a interiéry. Z prostředí inscenované, kreativní a dynamické fotografie nás Elsner převádí do světa fotografie minimalistické, statické, prázdné a neklidné. Z názvu díla pak mizí slova „untitled" a „film". Zůstává jen slovo „still", které v angličtině kromě „fotosky" nebo „momentky" označuje také „klidný". Elsner takto uklidňuje záběry, úplně z nich odstraňuje emoce Shermanové a nahrazuje je svými – pocitem prázdnoty. Z diskuse týkající se feministických a emancipačních otázek nás přenáší do světa fotografie *deadpan*.

Cyklus *Panorama* (2006) je opusem magnum Sławomira Elsnera. Výchozím bodem ke vzniku série 130 olejomaleb byly exempláře slezského týdeníku „Panorama" z roku 1976 (rok narození umělce), které umělec dostal od svého otce ke svým 30. narozeninám. I když využívání novinových fotografií je v současné malbě zcela běžné, například v dílech Sigmara Polkeho, Luca Tuymanse nebo již výše zmiňovaných polských malířů, je Elsnerovo dílo výjimečné, protože obsahuje průřez fotografií celého ročníku tohoto magazínu.[112] Jak říká Łukasz Gorczyca, snímky z magazínu *Panorama* byly *„přivlastněny hned nadvakrát. Nejdříve socialistickým tiskem a pak Elsnerem*."[113] Vyniká to také z faktu, že se v socialistickém Polsku bez omezení užíval přetisk ze zahraničního tisku – tj. opomíjela se veškerá autorská práva zahraničních autorů a vydavatelství. Polští redaktoři měli naprostou volnost výběru materiálu a jeho edice.

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

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

113 GORCZYCA, Łukasz: Panorama, 1976. *Panorama. Sławomir Elsner*. Galerie Gebr. Lehmann, Berlín 2008, s. 75.



Sławomir Elsner, *Panorama* (2006)

Podle Gorczycy je pak Elsnerův cyklus *Panorama* z jedné strany *„příběhem zastírání prvotního kontextu a autorství, z druhé strany pak o deformaci, které obraz podléhá během procesu mechanické a umělecké reprodukce. Mnoho Elsnerových obrazů budí pozornost dokonale provedenou malířskou nedokonalostí, zjednodušeními, která jsou v podstatě pokusem o napodobení nekvalitního novinového tisku. Snímky vystřižené nebo přefotografované z novin, které byly dále přetisknuté, ztrácejí ostrost a hloubku, někdy získávají dokonce i moaré – výsledek dvou přes sebe přeložených novinových rastrů. Tohle všechno se stává předmětem důkladné analýzy umělce*."[114]

2.4. Fotografická iluze v malířství Wojciecha Gilewicze

Zcela jinou hru s fotorealismem hraje Wojciech Gilewicz (nar. 1974), jenž své tvůrčí bádání situuje mezi malířství a fotografii, „zkoumá souvislosti a vztahy mezi těmito disciplínami, stírání jejich hranic a záměny jejich funkcí"[115]. Pro pochopení tvorby Wojciecha Gilewicze je zásadní jev „iluzornosti". Nejde však o iluzornost ve smyslu děl Zbigniewa Rogalského. Rogalski zkoumá deformaci skutečnosti vzniklou v důsledku poškození zraku. Zajímá se o optické jevy, reflexe, deformace. Gilewicz přitom sám vytváří fotorealistické iluze, nejčastěji v plenéru. Prostřednictvím své tvorby se snaží setřít hranice mezi uměním a světem, který ho obklopuje. Umělec svůj tvůrčí proces popisuje takto: *„Již několik let se pokouším spojovat malířství a fotografii, maluji obrazy, na kterých tyto techniky doplňuji. Zlomek vteřiny při fotografování fragmentu přírody přenesený na týdny a měsíce vznikání obrazu. Dokončený obraz je popsán fotografickými snímky z okamžiků a fragmentů jeho vzniku*."[116] U Gilewicze tak prolínáním skutečnosti s malířstvím a fotografií vzniká zvláštní uzavřený kruh. Fotografický obraz se mění v obraz malířský, aby mohl následně být zpátky zachycen na filmu. Gilewicz umisťuje

114 Ibidem, s. 75.

115 BORKOWSKI, Grzegorz: Wojciech Gilewicz. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski Grzegorz, Mazur Adam, Branicka Monika (ed.). Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 98

116 GILEWICZ, Wojciech: *Dyplom*. Dostupný online [cit. 3.3.2019]: http://www.gilewicz.net/dyplom.

obraz na plátně v konkrétním prostředí, následně koriguje jeho pozici pomocí hledáčku fotoaparátu, který umisťuje v odpovídající, precizně určené vzdálenosti od objektu, a tím konečně určuje systém vidění a prostorových vztahů. Objektiv fotoaparátu s odpovídající ohniskovou vzdáleností hraje v tomto procesu klíčovou roli. Dovoluje totiž umělci průběžně kontrolovat iluzornost. Etapa malování končí, jakmile obraz splývá s okolím. Tehdy Gilewicz zachycuje koncový efekt na fotografiích.[117]

V roce 2000 umístil Gilewicz plátno v parku před okny galerie Biała v Lublinu, a pak ho každý den po dobu dvou týdnů přemalovával tak, aby při pohledu zvenčí dokonale splynul s okolím. Fragment skutečnosti představený na plátně se měnil v závislosti na počasí, světle, denní době apod. Tímto způsobem vzniklo několik desítek malířských vrstev obrazu, které postupně zanikaly. Na snímcích dokumentujících tuto uměleckou akci je vidět, že náhodní kolemjdoucí podlehli iluzi, a když míjeli plátno, nepostřehli hranici mezi malbou a skutečností.

Při práci na projektu *Plener* (2001), který vznikal u moře, umístil autor na pláži velké plátno s vystřiženými fragmenty, kterými bylo moře vidět. Na některá místa pak nalepil fotografie fragmentů zachycované krajiny. Gilewiczův úkol spočíval v domalování bílých fragmentů plátna chybějícími prvky. Stejně jako v Lublinu pracoval průběžně a vytvářel různé verze stále té samé scény. Zachycoval počasí a světlo v konkrétních okamžicích. Tento proces můžeme považovat za fotografování krajiny prostřednictvím malířských výrazových prostředků, jen s tím rozdílem, že je ve zpomaleném tempu – s velmi dlouhým časem expozice. Další verze projektu Gilewicz zachytil na fotografiích, které pak představují jeho konečnou verzi.

Zajímavě skončil projekt *Obrazy nowojorskie* (*Newyorské obrazy*, 2004). Gilewicz rozházel na brooklynské divoké skládce odpadů několik fotorealistických pláten zachycujících smetí: plechy, prkna apod. Rozházené smetí umělec doplnil malbou. „Expozice" trvala několik týdnů, pak někdo terén od odpadků vyčistil, ale plátna zanechal na místě, pravděpodobně dokázal takové umění ocenit.[118]

117 BORKOWSKI, Grzegorz. *op. cit.* s. 98.

118 Ibidem.



Wojciech Gilewicz, *Plener* (2001)



Wojciech Gilewicz, *Obrazy nowojorskie* (*Newyorské obrazy*, 2004)

2.5. Hledání totožnosti ve fotografických obrazech Lidie Krawczykové a Wojtka Kubiaka

Lidia Krawczyková (nar. 1979) a Wojtek Kubiak (nar. 1978) pracuji ve dvojici od roku 2004. Jejich díla jsou především obrazy, instalace, fotografie a videa, v nichž se zabývají problematikou genderu, sexuality, společenských mocenských struktur a hegemonie. Podobně jako mnoho jiných, výše zmíněných malířů si i Krawczyková a Kubiak vybrali ve své tvorbě cestu osobitého druhu „archeologie fotografie" a často čerpají z fotografických archivů, zvláště černobílých.

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

Avšak tento zdánlivě náhodný soubor fotografií se zdá mít svůj další klíč. Jsou to nedokonalosti fotografické techniky a poškození, která během let utrpěly. Vytvářejí jednu z hlavních interpretačních vrstev cyklu. Na plátnech rozeznáváme typické eliptické poškození emulze vzniklé působením vysoké teploty, přes celý záběr probíhající stopu praskliny skleněného negativu, ořezání záběru, stopy prachu, škrábance, přesvětlení tváří. Kromě „analogových" nedokonalostí v obrazech můžeme nalézt i řadu narušení digitálního původu. Na jednom z pláten, představujícím matku a dceru během letního dne, Krawczyková a Kubiak precizně zachytili geometrickou síť vzniklou při kompresi obrázku jpeg. Jako by jim nestačily nedokonalosti samotné fotografické reprodukce, autoři ještě navíc deformují postavy prostřednictvím digitálních úprav snímků nebo použité malířské techniky. Jedné mužské postavě odstraní oči, jiné postavě (žáka) znetvoří tvář filtrem programu Photoshop.















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

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

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

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










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

Takto genezi projektu vysvětlují samotní autoři: „*Naší původní myšlenou bylo, aby se divák bez předchozí znalosti obsahu tohoto projektu až po určité době sledování portrétu osoby na obraze začal pozastavovat nad tím, s jakou osobou má co do činění. Cyklus se začal rozrůstat, objevili se noví hrdinové a nové hrdinky, proto jsme se rozhodli na tom trochu vyřádit, myšleno tedy na ‚hře' s pohlavím. Interpretační past se má objevit na první úrovni vnímání díla, pro nás jsou však nejdůležitější úrovně další, ve kterých se objevují otázky po kultuře, společnosti a nakonec i po pohlaví a totožnosti člověka*."[119]

V čem spočívá ona hra s pohlavím ve vizuální vrstvě díla? Autoři na fotografiích a obrazech subtilně a záměrně neuměle maskují pohlaví portrétovaných osob, nalepují svým modelům vousy, přidávají oční stíny nebo nanášejí rtěnku na rty. Spojení malby a fotografie není v popisovaném projektu bez významu. Podle B. Nowacké-Kardzis „*všechno vypadá jako iluze, přelud, nebo dokonce simulace – jak pohlaví, tak i samotná malba. Z jedné strany došlo k pomíchání vlastností fotografie (…) a obrazu, z druhé strany pak ženského a mužského pohlaví*."[120] Obrazy Krawczykové a Kubiaka vytvářejí nepopíratelný přelud fotorealismu. Při bližším pohledu v nich však můžeme nalézt charakteristický malířský styl, připomínající trochu manýrismus Luciana Freuda. Jako by zde bylo malířství dodatečným prvkem charakterizace, umožňujícím lépe zakrýt atributy pohlaví.

119 Rozhovor s umělci. Dostupný online [cit. 13.4.2019]: http://www.bb365.info/genderqueer-i-krotka-rozmowa-o-plci,newsy,sztuka,105.

120 KOWALCZYK, Iza: Genderqueer u Kubiak/Krawczyk. Dostupný online [cit. 15.3.2019]: http://strasznasztuka.blox.pl/2007/11/Genderqueer-u-KubiakKrawczyk.html.

2.6. Nová tvář hyperrealismu v dílech Anny Baumgartové a Roberta Kuśmirowského

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

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

Inspirací ke vzniku díla *The Hypothesis of the Stolen Image* (2008) se stal černobílý snímek z roku 1961 zachycující obyvatele Východního Berlína opouštějící v panice svá obydlí. Tato fotografie obletěla celý svět a stala se symbolem epochy izolace a teroru, který vyvolala stavba Berlínské zdi. Umělkyně se pomocí sochařské instalace snaží tuto traumatickou událost rekonstruovat a vyvést nás ze schematického a bezemočního vnímání ve společenské paměti hluboce zakořeněné fotografie. Zdůrazňuje postavy z jejího okolí a nutí tak diváka k tomu, aby právě na ně soustředil svou pozornost. Podrobnosti postav jsou na obrazech vyvedeny s fotorealistickou precizností – detaily oblečení, gestikulace, dynamika těla. Tonalita snímku je zdůrazněna pomalováním přední části figur černobílou paletou barev. Při pohledu zepředu pak díla působí velmi realisticky, při pohledu zezadu jsou zbavena barevnosti – zůstala jen surová barevná sádra. Na nohu jedné z postav umělkyně umístila nápis „Reuters/forum". Co se pak dole pod snímkem ikony skrývá? Nic. Prázdnota. Baumgartová tak, zdá se, přichází ke stejným závěrům jako Libera ve svých slavných dílech ze série *Pozytywy*. Novinářská

fotografie, i když je dokonce velmi známá, s sebou nenese žádná sdělení kromě své nejpovrchnější informace. Je pomíjivá a rozkouskovaná. Slouží právě probíhajícímu okamžiku a není schopna sdělit složitost světa, proniknout do jádra problému. Jedince navíc zbavuje individuality, umisťuje ho v čistě historickém kontextu. Baumgartová, stejně jako Libera jen velmi obezřetně zkoumá vztahy mezi reálnou událostí, její pamětí a tím, co bylo zvěčněno na fotografickém médiu. Z tohoto média pak obraz převádí na trojrozměrný sádrový objekt, aby se tak přesvědčila, co skrývá.





Anna Baumgart, *The Hypothesis of the Stolen Image* (*Hypotéza ukradeného obrazu*, 2008)

Weronika AP (2006) – sádrová socha lidské velikosti – také vznikla podle agenturní fotografie a představuje oběť teroristického útoku v londýnském metru v roce 2005. Autorka bezejmenné oběti schovávající svou tvář do kousku šátku nebo obvazu dává jméno Weronika. Navazuje tak na biblickou sv. Veroniku, nesoucí plátno s otisknutým obličejem trpícího Ježíše Krista. Baumgartová se této ženě snaží vrátit totožnost. Abstrahováním své hrdinky z obklopujícího okolí a souvislostí se umělkyni daří zesílit dramatičnost zachycené postavy. Připadá nám ještě více osamělá a ohrožená, když kráčí v šátku s brechtovským gestem přitisknutých rukou na tvář. Londýnský atentát přestává být tragédií bezejmenných obětí. Získává konkrétní tvář. Také v tomto případě se autorka rozhodla ponechat část sochy neobarvenou a ukazuje tak jako by „odvrácenou stranu měsíce". Stach Szabłowski píše: „*Baugartová rozebírá tímto gestem, které zachycuje to, co si nedokážeme představit, iluzi skutečnosti budovanou v mediálním sdělení.*"[121]



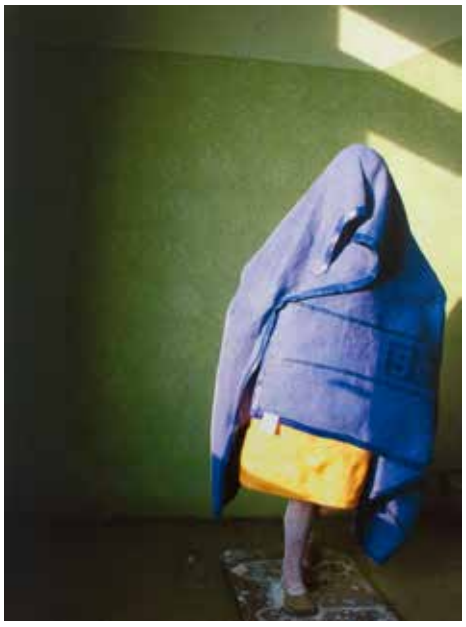


Anna Baumgart, *Veronika AP* (2006)

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

Podobnými šlépějemi Anna Baumgartová kráčí v díle *Natascha* (2006). Pracuje s motivem fotografie zachycující v dětství unesenou a osm let ve sklepě vězněnou Taschu Kampuschovou. Dívce se podařilo utéct a vrátit se domů. Její tragický příběh, opožděný návrat do života na svobodě a ambivalentní vztah k únosci jsou neustálým středem zájmu médií. I přes čas od času opakované pokusy převyprávět Natašin příběh a vzrušující zpověď samotné oběti je obraz, vzniklý z těchto souvislostí, nejasný a plný tajemství.

Může se nám zdát, že se Anna Baumgartová v těchto popisovaných sochařských dílech snaží vůči fotografii, tedy přinejmenším vůči agenturní a běžné dokumentární fotografii, zaujmout kritický postoj. Vypadá to, že se k nám autorka snaží hovořit slovy Ludwiga Feuerbacha: „*Naše doba si váží více obrazů než věcí, kopií než originálů, vyobrazení než skutečnosti a zdání než bytí.*“[122]





Anna Baumgart, *Natascha* (2006)

122 FEUERBACH, Ludwig: O istocie chrześcijaństwa. Sontag Suzan: *O fotografii*. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009, s. 160.

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



Robert Kuśmirowski, *Wagon* (2006)



Robert Kuśmirowski, *D.O.M.* (2004)

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

Cyklus *Więźniowie* (*Vězňové*, 2010) se skládá z řady předmětů souvisejících s vězněním. Jsou mezi nimi Kuśmirowským ručně psané kartotéky s nalepenými snímky vězňů. Některé „mugshoty" jsou vytvořené fotografickou cestou a některé namalované nebo nakreslené. Mezi nimi se nacházejí i věcné důkazy a dopisy psané z vězení, ale i kriminalistické pomůcky. Vězni pocházejí z různých období a různých zemí, jinými slovy – z různých systémů. Kuśmirowski tím naznačuje, že mu nejde o rekonstrukci reálií konkrétní doby, ale spíše o zachycení útlaku vězeňského systému.



Robert Kuśmirowski, *Więźniowie* (*Vězňové*, 2010)

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



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

2.7. Dva pohledy na popkulturu ve fotografických dílech Przemysława Mateckého a Pauliny Ołowské

Przemysław Matecki (nar. 1976) ve své tvorbě navazuje na tradice dadaismu, pop-artu a punku a často spojuje malbu a koláž. Do husté struktury olejových barev vlepuje prvky z masové kultury: novinové výstřižky představující modelky, na smetišti nalezené fotografie z lifestylových časopisů, reklamy nebo svaté obrázky. Jak uvažuje Joanna Zielińska, *„precizní chirurgie ‚očkování' podobenek (novinových fotografií, filmových plakátů, firemních log a textů) na malbu slouží k tvorbě dalších znaků a významů"*[123]. Může se zdát, že umělec trpí určitou posedlostí těmito ikonami popkultury, modelkami, herečkami, filmovými a historickými postavami. Z tohoto důvodu pak může připomínat tvorbu Maciejowského a Bujnowského, přičemž jeho malířské koláže mají zvrácenější, směšnější a burcující charakter. Matecki *„na fotografie utočí a napodobuje je, dokáže z nich tím vytěžit potenciál, který se v nich skrývá"*[124]. Postavy, které dolepuje do svých obrazů, často znetvořuje, zamalovává jim tváře, zdůrazňuje detaily, domalovává specifické rysy nebo nechává pouze vlasy. Tyto hrdiny pak nazývá „bezformiami" (bezformami)[125]. Na první pohled se Mateckého díla mohou zdát pouhými karikaturami snímků, na základě kterých vznikla. Autor však tvrdí, že je to právě naopak: *„Pro mě jsou tyto práce více karikující před mými zásahy než po nich. Pro mě je to, co jsem namaloval, skutečnost a karikaturou je ten svět z novin. Vidíme v nich modelku, tvář, ale doopravdy je to pouze nějaký formát. Grafickými programy upravené tělo ženy bylo přizpůsobeno kánonu a kontextu snímku, z ženskosti a přirozenosti v něm není nic."*[126] Pokud se autor

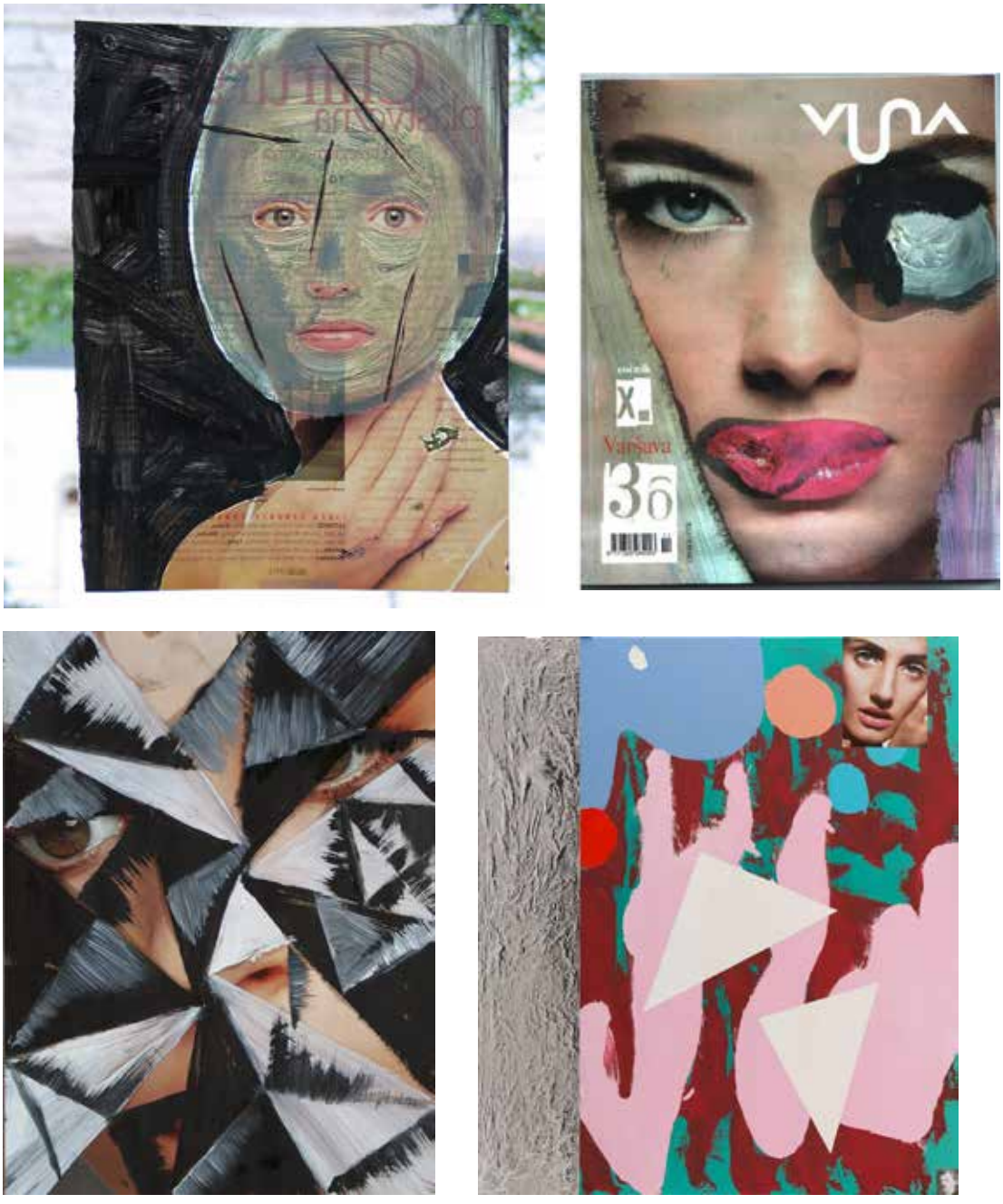
123 ZIELIŃSKA, Joanna: Bez tytułu. Esej o malarstwie Przemysława Mateckiego. Katalog k výstavě *Matecki*. Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra 2006.

124 SZABŁOWSKI, Stach: Szkice olejne. Dostupné online [cit. 20.3.2019]: http://news.o.pl/2012/09/21/przemyslaw-matecki-szkice-olejne-stalker-centrum-sztuki-wspolczesnej-zamek-ujazdowski-warszawa/.

125 ZIELIŃSKA, Joanna. *op. cit.*

126 CHMIELEWICZ, Patryk: Wpuszczam wirusa w system. Rozhovor s autorem. Dostupné online [cit. 20.3.2019]: http://natemat.pl/32739,wystawa-przemka-mateckiego-w-warszawskim-csw-wpuszczam-wirusa-w-system-wywiad.

vůči kultovním postavám nebo představitelům zábavního světa dopustí „ikonoklastie“, vytváří tak vlastní „opravené“ ikony, které jsou podle jeho vnímání přirozenější, obyčejnější a pravdivější.



Przemysław Matecki, z cyklu *Szkice* (*Skicy*, 1995)

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

Dílo Pauliny Ołowské s názvem *Alfabet* (*Abeceda*, 2005) navazuje na knihu *Abeceda* Karla Teigeho. Funguje na dvou úrovních: jako performance a jako soubor 25 fotografií. Během performance hraje trojice tanečníků písmena abecedy a pak s pomocí různých prvků choreografie ilustruje krátké básně. Ołowska se snaží přeložit jazyk tance na jazyk poezie. Tanec plní lingvistickou a komunikační roli. Výmluvnost fotografií je úplně jiná. Jsou vyprávěním o ní samotné, o charakteru, stavu ducha a možná i o jejích přesvědčeních. Nemalou roli zde hraje i oblečení. Je to oblečení pro chlapce, emancipantku nebo proletářku. Karol Sienkiewicz v těchto fotografiích vidí i výraznou návaznost na módní fotografii. Podle něj totiž *„předstírání písmene připomíná pózování modelek"*[127].



Paulina Ołowska, *Alfabet* (*Abeceda*, 2005)

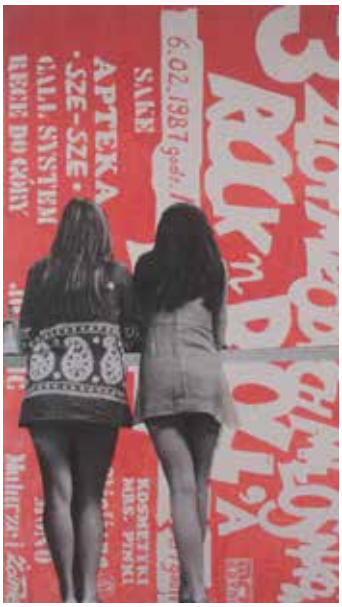
127 SIEŃKIEWICZ, Karol: Paulina Ołowska „Alfabet". Dostupný online [cit. 21.3.2019]: http://culture.pl/pl/dzielo/paulina-olowska-alfabet.



Paulina Ołowska, *Alfabet* (*Abeceda*, 2005)

Paulinu Ołowskou také fascinuje éra PLR (socialismu), přesněji řečeno její kladné stránky: písemnictví 60. a 70. let (magazíny „Ty i ja", „Ameryka", „Projekt"), poválečná moderní architektura, varšavské reklamní neony, hudba a punk. Na malířské koláži nazvané *Nowa Scena* (*Nová scéna*) vidíme krásnou modelku v módní minisukni, na pozadí reklamní nápisy moderním písmem a sotva rozpoznatelné obálky kultovních hudebních desek skupin *Dezeter* a *Moskwa* z 80. a 90. let. Na jiném díle Ołowska umisťuje mezi reklamní nápisy dvě k divákovi zády odvrácené ženy v charakteristických minisukních z 60. a 70. let. V těchto dílech Ołowska odhazuje trauma období poválečného socialismu a díky všem společné zkušenosti provádí pozitivní výběr a zachovává pouze to, co je vizuálně atraktivní, vitální a co budí pozitivní souvislosti. Její umění je jako fotografie Tadeusze Rolkeho nebo Wojciecha Plewińského (slavné slečny pro magazín „Przekrój"), kteří v době hlubokého socialismu a všeobecné šedi dokázali nalézt krásu ve fotografování módy, mládí a dívek. Ołowska v tomto procesu „zachraňování" minulosti těží nejen „sexappeal" socialistického Polska, ale generacím, které vyrůstaly a žily v tomto lidovém Polsku, dává možnost opětovného prožití zašlých časů. Například do obrazů „vlepené" obálky z desek se staly tajným kódem, čitelným jen pro osoby, které v 80. a 90. letech vyrůstaly, poslouchaly alternativní hudbu, jezdily na koncerty do Jarocina a bojovaly proti systému.





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

2.8. Návrat do minulosti (a budoucnosti) v dílech Piotra Wyrzykowského, Kobase Laksy a Mikołaje Długosze

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

Ve Wyrzykowského dílech je jasně vidět fascinace postsovětskou realitou, zvláště na Ukrajině. Ve spolupráci s ukrajinským umělcem Iljou Čičkanem vytváří dílo *Defenders*, které se skládá ze série fotografií zachycujících důstojníky ukrajinských vzdušných sil v pózách připomínajících slavné fotografické scény z módních časopisů. Série snímků je doplněná filmem natočeným během fotografování s ukrajinskými piloty.



Piotr Wyrzykowski, *Defenders* (*Obránci*, 2001-2002)

Pokud bychom Wyrzykowského fotografie brali doslovně, připadaly by nám jako skvělá parodie světa módy. Jsou totiž naprostým opakem tohoto světa barevných magazínů. Marně bychom na nich hledali slušivé oblečení, profesionální make-up, stylový účes nebo elegantní interiéry a aranžmá. Naopak na nich vidíme praktické uniformy, neohrabané vojenské vysoké boty, hrubé ponožky v pleťové barvě, nepodařené „domácí" líčení a nevkusné účesy. Celkový dojem doplňuje interiér uvnitř kasáren a jejich vybavení, které své světlé dny již mají dávno za sebou. Mezi těmito krajně odlišnými světy však můžeme najít jistou subtilní analogii. Pokud módní snímky představují sílu peněz, pak snímky Wyrzykowského znázorňují sílu moci. Příslušníci ukrajinských vzdušných sil patří k elitě armády. Kontrolují vzdušný prostor své země a starají se mezi jinými i o balistické rakety. Moc a pocit prestiže jsou pro ně náhražkou extáze, kterou modelům a modelkám z barevných časopisů poskytují luxusní parfémy a oblečení. Ewa Gorządek poukazuje i na iluzornost a vliv světa módních časopisů: „*Wyrzykowski upozorňuje, že síla iluze vytvořené pro potřeby reklamní kampaně na západní parfémy a módu je silnější, než iluze vojenské moci komunismem zdegradované země*"[128].

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

Communostalgie je vizuální příběh o bolestivém utváření se nové ukrajinské společnosti. Jeho oporou jsou ve Wyrzykowského případě mladí, zdraví a silní muži, kteří si uvědomují své poslání a berou ho neobyčejně vážně – o čemž svědčí i jejich vážné tvá-

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

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



Piotr Wyrzykowski, *Komunonostalgia* (2004)

Inspirací pro další Wyrzykowského multimediální dílo, ve kterém fotografie hrála zásadní roli, bylo kyjevské metro. Monumentální dílo *Polowanie na człowieka* (*Lov na člověka*, 2006) se skládá z masivní stěny až přízračně připomínající scénografii filmů o Vetřelcích od H. R. Gigera, ve kterých divák kruhovými otvory sleduje videofilmy natočené na prázdných stanicích kyjevského metra. Videoinstalace doplňují oválné snímky v lightboxech zachycující již zmiňované stanice metra. Pokud Wyrzykowski v díle *Communonostalgia* navazoval na minulost, pak v tomto díle vytváří nereálnou, futuristickou vizi světa. Ewa Gorządek dílo komentuje takto: *„Vylidněné noční stanice a chodby připomínají scénografií filmů Science-fiction, jejichž akce se odehrává mimo čas a prostor. To co vidíme, připomíná i virtuální svět počítačových her typu Doom, ve kterých hrdinové také bloudí po dalších a dalších úrovních labyrintu a schovávají se před ne-*

přítelem. Nereálnost prostoru vyvolává neklid, podezření, že prázdnota je pouze zdáním a v temných zákoutích číhá něco nepředstavitelného, nějaký Vetřelec, který se děsí světa, ze kterého všechno, co je alespoň trochu lidské, nadobro zmizelo"[129].



Piotr Wyrzykowski, *Polowanie na człowieka* (*Hon na člověka*, 2006)

129 Ibidem, s. 418.

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

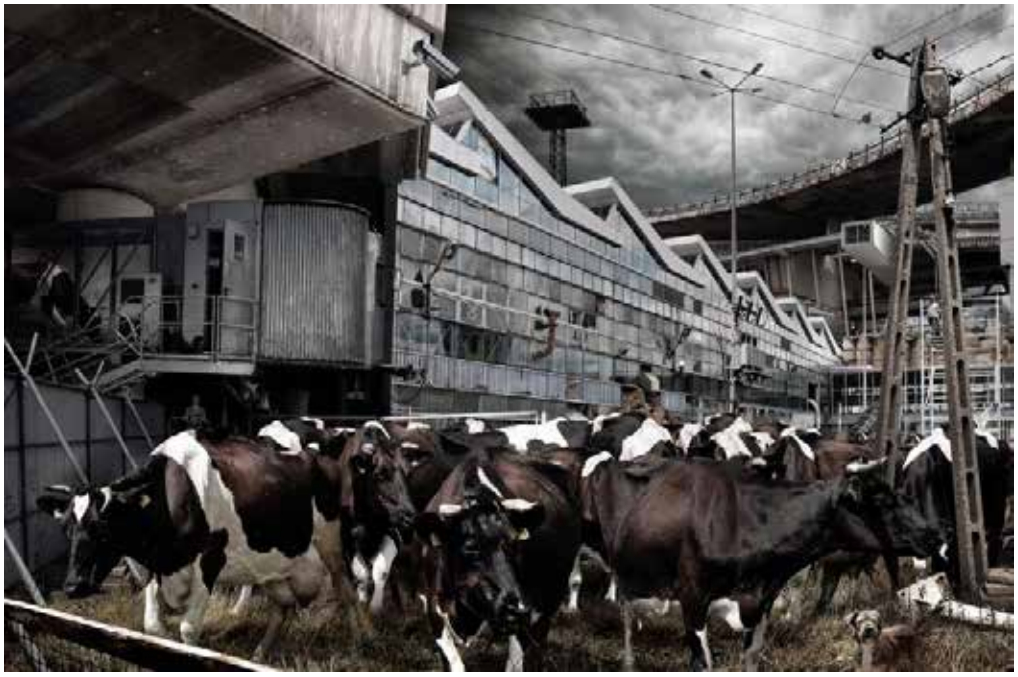
Autoři předpokládali, že v budoucnu tyto symbolické budovy získají úplně jinou funkci, úplně odlišnou od té, kterou mají dnes. Podle Kobase Laksy kurátoři navrhli, aby architektura byla v tomto projektu „*stará konzerva od kávy, ve které máme hřebíky, nebo krabice od bot, která žije svým novým životem jako krabice na fotografie*“[130].

Projekt však není jednoduchým cvičením z počítačové fotomontáže, ale úvahou na rozhraní architektury, urbanistiky, futurismu, umění, ale i „*esteticko-intelektuálními spekulacemi*“[131]. Vytváří krajní, utopickou a surrealistickou vizi budoucnosti, která je komentářem k probíhajícím změnám v městské buňce a o roli a místě člověka v tomto procesu.

Projekt není jen hra na navrhování města budoucnosti. Je komentářem umělce a jistě i kurátorů na téma polského městského prostoru. Kobas Laksa ve své tvorbě z oblasti fotomontáže zkoumá městskou buňku, její genezi a procesy, ke kterým v ní dochází, a neustále si klade otázku, proč se něco mění v něco jiného.

130 SZERSZUNOWICZ, Jerzy: Kobas w Wenecji. Rozhovor s umělcem dostupný online [cit. 13.3.2019] http://www.poranny.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080331/KULTURA/145939656.

131 KOWALSKA, Agnieszka: Kobas Laksa. Miejska Gangrena. Rozhovor s Kobasem Laksou, dostupný online [cit. 14.3.2019]: https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34861,5433259,kobas-laksa-miejska-gangrena.html

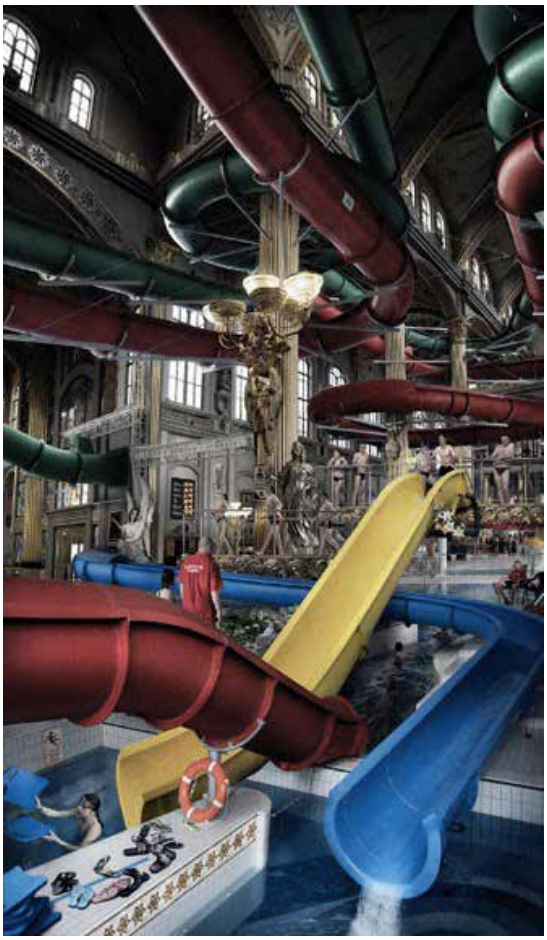






Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings (*Posmrtný život budov*, 2008)







Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings (2008)

Laksa tak mluví o svém zájmu o metropoli: „*Zajímá mě taková městská gangréna. Pozoruji strukturu architektonického chaosu. Zkouším si představit, co tady v budoucnu vznikne (…) Může se nám zdát, že rozvoj města znamená vylepšení kvality městské buňky, ale je to jen přelud. Město tuhne a trpí nemocemi, propadá se pod vlastní tíhou. Už dlouho je to vidět na velkých metropolích, ale i u nás ve Varšavě, ve Slezsku a v Trojměstí.*“[132] Pokud se díváme na projekt *Hotel Polonia*. *The Afterlife of Buildings*, nemůžeme si nevšimnout návaznosti na avantgardu 20. let, například na cyklus Paula Citroena *Metropolis*, nebo děl představitelů polské avantgardy meziválečného období. Umělec přímo přiznává, že při přemýšlení o tom, čím je metropole, pro něj byl inspirací cyklus fotomontáží Kazimierze Podsadeckého z 20. let minulého století s názvem *Miasto – młyn życia (Město – mlýn života)*, představující New York.[133]

Projekt *Hotel Polonia. The Afterlife of Buildings* přitáhl do polského pavilónu zástupy návštěvníků a byl oceněn jury Bienále v Benátkách, jež ho jednomyslně vyhodnotila za nejlepší a udělila mu Zlaté lvy. O tomto úspěchu, kromě novátorské koncepce, rozhodlo také dokonalé technické provedení. Autorovi fotomontáží se podařilo získat dojem stoprocentně reálné městské krajiny. Laksa tento reálný dojem získal také díky množství materiálů, které používá. Využívá výlučně vlastní fotografie vytvořené během mnohahodinových procházek po městě, během kterých hledá zajímavá místa a inspiraci. Dokáže strávit mnoho hodin na Brodnovském hřbitově, ve vězení na Białołęce nebo v akvaparku v Zakopaném. Uvážlivě si také vybírá fotografický materiál, fotografuje v různých denních dobách a z různých perspektiv. Zajímá ho to, co je strohé, nehezké, nebo spíše nedokončené. Více než věci pěkné, dokončené jeho pozornost poutají zdánlivě nezajímavé „polotovary“. Kobas Laksa svůj tvůrčí proces popisuje takto: „*Fotografuji, pozoruji detaily, hledám souvislosti v jakoby chaotické struktuře. Snažím se pochopit, proč dané místo má takovou nebo jinou formu. Je to úmorná práce, ve které pak pokračuji na počítači. Prohlížím stoh snímků z hlediska pozice světla a perspektivy. Hlídám si nejpodrobnější detaily, protože věrohodnost je klíčem k vydařené fotomontáži. Aby bylo věrohodné, že se z knihovny Varšavské univerzity stala nákupní galerie, stál jsem*

132 Ibidem.

133 SZERSZUNOWICZ, Jerzy. *op. cit.*

s fotoaparátem v určitou dobu a pod určitým úhlem v Blue City, protože pouze v tomto hypermarketu byl druh světla a prostoru nejblíže tomu v knihovně."[134]

2.9. Fotografie jako nástroj pro uspořádání „vlastního koutku" v dílech Karolíny Kowalské

Tak jako se Kobas Laksa ujímá role urbanisty a přizpůsobuje si prostor futuristického města, tak si Karolina Kowalska (nar. 1978) pomocí umění uspořádává vlastní životní prostor. Ve stávajícím prostoru se umělkyně cítí nesvá a rozhodně s ním není spokojena. Takže přichází s nápadem jej přepracovat, vylepšit, vylepšit, zdokonalit, učinit pohodlnější. Proto v zimě věší do oken svého ateliéru barevné lightboxy s fotografiemi zběsile zelené tropické vegetace. Tak vzniklé dílo *Okna na zimę* (*Okna na zimu*, 2004) je pokusem o nápravu dvou protivných polských neduhů: dlouhé a šedé zimy a absence zeleně ve městě. Kowalska se často vrací ke svému bytu jako hlavnímu motivu své tvorby.



Karolina Kowalska, *Okna na zimę* (*Okna na zimu,* 2004)

134 KOWALSKA, Agnieszka. *op. cit.*

V roce 2006 v Dolní galerii krakovského Bunkru umění (Bunkier Sztuki) vytapetovala stěny místnosti nepředstavitelným množstvím fotografií zobrazujících interiér jejího bytu, nebo spíše neuvěřitelný nepořádek, který v něm panuje; byt se zdá být přímo anektován předměty osobní a každodenní potřeby: kosmetika, oblečení, cigarety, sklenice. Fototapeta vytvořená ze stovek fotografií vystihuje chaos, jaký v našich hlavách tvoří realita kolem nás. Je to, jak poznamenává Lidia Krawczyková, „simulace naší zkázy“ [135]. Lze ji také interpretovat jako stav mysli člověka, jehož životní prostor je omezen na čtyři zdi – stává se něčím, co Magdalena Ujmová popisuje jako „psychickou krajinu“ [136].

Avšak osobní prostor Kowalské není jen jej byt a ateliér, nýbrž i město. Ovlivňuje stav její psychiky stejně silně, ne-li silněji. Město je chaos, zanáší do psychiky dezorientaci. Ilustrací toho je práce *Bez tytułu* (*Bez názvu*) z roku 2006. Šipky namalované na vozovce, které by teoreticky měly cestu ukazovat, tak dezorientují, způsobují zmatek. Stejně jako má na svůj byt Kowalska ještě nějaký vliv, nemá žádnou moc nad veřejným prostorem – alespoň v tom doslovném smyslu. Může ho utvářet jen a pouze svým uměním.



Karolina Kowalska, *Bez názvu* (2006)

135 URBANEK, Brydzia: Karolina Kowalska. Crash Test. Dostupné online [cit. 02.02.2020]: http://www.swiatobrazu.pl/karolina_kowalska_crash_testpzxswxrw.html

136 UJMA, Magdalena: Karolina Kowalska. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski Grzegorz, Mazur Adam, Branicka Monika (ed.). Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 210

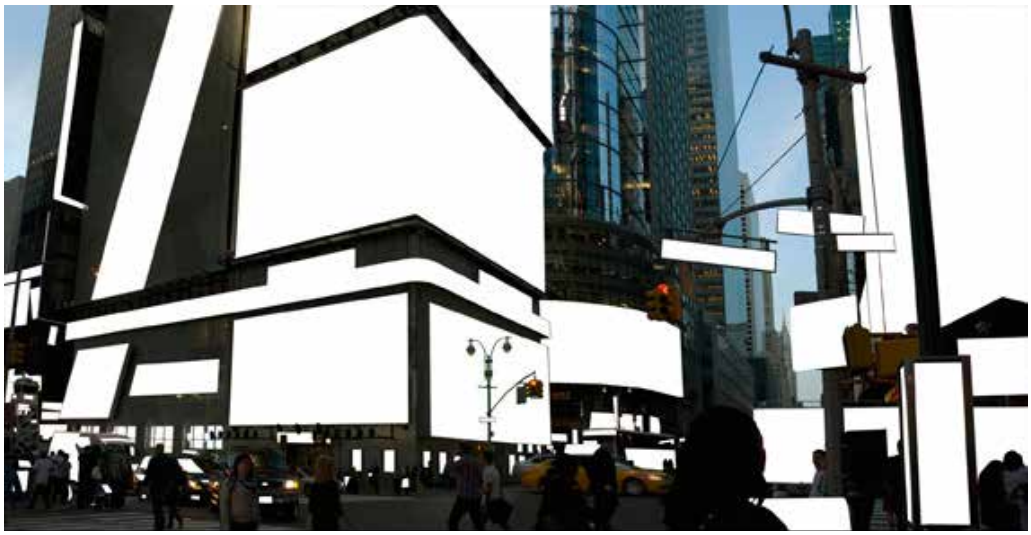
Činí tak ve svém nejslavnějším cyklu *Niespodziewane załamanie rynku reklamowego* (*Neočekávaný kolaps reklamního trhu*, 2004). Projekt se skládá z několika fotografií zobrazujících Kalwaryjskou ulici v Krakově, ze kterých umělkyně na počítači vystřihla všechny reklamy a nechala tam bílé skvrny. Udělala to velmi pečlivě a soustředěně. Zmizely obrovské billboardy, menší plakáty i docela malé inzeráty na sloupích. Efekt je ohromující. Zdá se, že kolemjdoucí si dnes a denně nevšímá vizuálního nepořádku, v němž žije. Teprve zákrok Kowalské umožňuje uvidět skutečný rozsah tohoto jevu. Reklamy si přivlastnily životní prostor obyvatel města. Někdy zabírají více místa než všechny ostatní prvky krajiny dohromady. Díry Kowalské nám umožňují tuto pravdu vidět. Je to šok, který upozorňuje na obrovskou velikost problému. V jistém smyslu akce Kowalské připomíná projekt Gregora Grafa *Hidden Town*, který dokonale vyčistil prostor evropských měst (včetně Varšavy) od všech reklam, nápisů a dokonce i lidí, čímž vytvořil krásné, byť mrtvé utopie.



Karolina Kowalska, *Niespodziewane załamanie rynku reklamowego*
(*Neočekávaný kolaps reklamního trhu*, 2004)

V roce 2011 Kowalska svůj projekt zopakovala, tentokrát se vzala do parády ulice New Yorku. Efekt je stejně ohromující jako v případě Krakova, ale zde se vyznění zdá být

diametrálně odlišné. Náhlý kolaps reklamního trhu na Times Square by byl spíše estetickou ranou než estetickou záchranou. Reklamy jsou totiž tím nejcharakterističtějším rysem tohoto místa. Určují jeho charakter, svítí, jsou barevné a nádherné. Newyorský scénář by se měl také zvažovat v kontextu finanční a hospodářské krize z roku 2008. New York spolu s Wall Streetem je přece hlavním městem světových financí, a právě zde krize začala. Obyvatel New Yorku tak bude dílo Kowalské interpretovat úplně jinak než obyvatel Krakova.



Karolina Kowalska, *Niespodziewane załamanie rynku reklamowego* (2011)

Projekt Kowalské je důležitým hlasem v diskusi o veřejném prostoru, která v Polsku již nějakou dobu probíhá, zejména ve městech. Architekti nedávno prohlásili, že Polsko je nejošklivější země v Evropě[137]. Kvalita naší architektury je strašná, šíří se černé stavby a prostoru dominuje reklama. Nikde jí není tolik jako v Polsku. Městští aktivisté jí vyhlásili válku, která již přináší první výsledky. V Krakově vzniklo chráněné území, tzv. Kulturní park, zahrnující historické centrum a nejvýznamnější historické čtvrti, na jehož území musí reklamy splňovat určité požadavky.

137 KOZANECKI, Piotr, PATURLEJ, Bartosz: Żyjemy w najbrzydszym kraju w Europie. Dostupné online [cit. 15.03.2020]: http://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/zyjemy-w-najbrzydszym-kraju-w-europie/c41dw

Za jakýsi protijed na všudypřítomnou ošklivost polské krajiny lze považovat i projekt Mikołaje Długosze (nar. 1976) nazvaný *Pogoda ładna aż żal wyjeżdżać* (*Tak krásné počasí, že je až líto odjet*, 2008).



Mikołaj Długosz, *Pogoda ładna aż żal wyjeżdżać* (*Tak krásné počasí, že je až líto odjet*, 2008)

V této sérii je těžké nevidět inspiraci tvorbou britského fotografa Martina Parra (cyklus *Boring Postcards*). Cyklus *Tak krásné počasí...* je sbírka snímků pocházející z archívu Polské nakladatelské agentury (Krajowa Agencja Wydawnicza), které se objevily na polských pohlednicích v 70. a 80. letech. Fotografie pořízené nejednou významnými polskými fotografy (mj. Jerzy Malinowski, Leszek Surowiec, Andrzej Świetlik, Mariusz Wideryński) překvapují půvabem kompozice, profesionální úrovní a dokonalou technickou kvalitou (většina z nich vznikla na diapozitivech Kodak). Při precizní selekci a kompozici snímků Długosz rezignuje na typicky „pohlednicové" výjevy. Nenajdeme tu západy slunce, sladké krajinky, historická centra měst. Zdá se, že umělec pátrá po dokumentaci utopické vize, v níž občané socialistického Polska vedou harmonický život v architektonických objektech a krajinách vyprojektovaných pro jejich dobro a štěstí. Výjevy se skládají z rekreačních domů, panelákových sídlišť, rekreačních středisek, dětských hřišť, koupališť. Fotografie však nemají charakter propagandistické kroniky, jsou spíš dobovým dokumentem. Nejsou ani pouhou „sentimentální cestou" do minulosti, nutí k zamyšlení nad tím, jakým směrem se v Polsku po roce 1989 ubíral vývoj veřejného prostranství. Architektura typická pro socialistické země zvěčněná na snímcích se zdá být primitivní, překvapuje však svou funkčností. Dominuje dojem architektonické čistoty a pořádku. Při srovnání s dnešní veřejným prostranstvím plným chaosu, divokých reklam a nepromyšlených stavebních investic zaměřených pouze na co největší zisk divák pocítí jakousi úlevu.

2.10. Intimní prostor ve fotografické tvorbě Anety Grzeszykowské a Jana Smagy

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

Dílo *YMCA* (2005) je uměleckým hybridem, s jehož pomocí Grzeszykowska a Smaga analyzují architektonickou buňku kultovního studentského domu nacházejícího se v ulici Konopnicka ve Varšavě. Dům byl postaven v roce 1934 jako sídlo polské mládežnické organizace Young Men's Christian Association (Křesťanské sdružení mladých mužů), jako jedna z nemnoha varšavských budov přečkala válku v téměř neporušeném stavu. Po válce bylo ze sídla křesťanské mládeže vybudováno na svou dobu velmi luxusní středisko. Stalo se Mekkou uměleckých originálů a umělců, mezi kterými se ocitl i skoro nejslavnější obyvatel, polský spisovatel a bikinář[138] Leopold Tyrmand. Budova nebyla řadu let opravována a další lidské aktivity na ní zanechávají svoje výrazné otisky. Smaga a Grzeszykowska podle Sebastiana Cichockého ve své práci ukazují, „*jak důležité jsou budovy, jejich degradace, tiché odumírání a pustošení v souvislosti s individuální pamětí a emocemi. Právě v nich jsou zakódovány naděje minulých ideologií, zároveň se v nich také materializuje strach před verifikací času*."[139] Smaga a Grzeszykowska podrobují budovu YMCA důkladné fotografické dokumentaci. Nezajímají se však o fasádu, ale o vnitřek budovy. Zvenčí je totiž budova pouze jedním z příkladů předválečného modernismu. O mnoho zajímavější je pak její vnitřek.

138 Polské označení vyznavače amerického beatnického hnutí.

139 CICHOCKI, Sebastian: Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Borkowski Grzegorz, Mazur Adam, Branicka Monika (ed.). CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2008, s. 66.





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

Aby oba umělci lépe poznali, co se v ní skrývá, provádějí její téměř fotografickou „pitvu". Metodicky skenují její povrchy: zdi, stropy, parkety v tělocvičnách, gymnastické žebříky, dno bazénu, architektonické prvky. Poté přenášejí snímky na rozměrné dřevěné modely místností, ve kterých snímky vznikly. Touto transpozicí by však neměla vzniknout věrná kopie budovy, ale její tvůrčí reinterpretace. Z vytvořených modulů nebo kvádrů stavějí umělci vlastní YMCA dům, jehož blok se může podobat futuristické továrně. Nápaditost a novátorství zásahu Grzeszykowské a Smagy pak spočívá v obrácení budovy naruby. Budova tím získává novou hmotu a fasádu. Umělci nemění měřítko budovy za účelem vytvoření jejího zmenšeného modelu, ale spíše její prostorové rozmístění a proporce znovu a velmi invenčně od počátku komponují. Na přítomnost člověka přitom rezignují, soustřeďují se spíše na stopy, které v prostoru po sobě zanechal.

Dalším zajímavým společným projektem této umělecké dvojice jsou *Plany* (*Plány*, 2003-2004). Jde o dílo na rozhraní fotografie, grafiky, architektury a sociologie. Skládá se z deseti fotografických kompozic představujících deset varšavských bytů zachycených shora, z ptačího pohledu. Dílo je precizní digitální montáží z fragmentů snímků vytvořených z odpovídající výšky a pod odpovídajícím úhlem. Tato metoda umožnila předejít deformaci obrazu a získání efektu „skenování prostoru". Jedna místnost je výsledkem spojení desítek jednotlivých záběrů. Každé dílo je vytvořeno z několika modulů (místností), jejichž vzájemný vztah se odvíjí od rozmístění místností v domě.

Umělci nahlížejí pomocí fotografického přístroje do intimních prostor obydlí včetně shromážděných předmětů a stop aktivity obyvatel. Mezi těmito nahromaděnými věcmi jsou lidé, viditelní na některých snímcích, jakoby druhořadí, stávají se součástí hmotného vybavení. Lidé se v prostoru ztrácejí mezi dominujícími předměty a ty pak za ně vyprávějí jejich příběh. Vidíme také věci, které bychom na normálních snímcích neměli šanci spatřit. Staré barevné noviny rozložené na zavěšených kuchyňských skříňkách jsou z normálního pohledu neviditelné, ale pohledem ze stropu vypadají jako stopy nějakých tajemných ceremonií. Mohli bychom připustit, že projekt *Plany* je protikladem projektu *YMCA*. V prvním projektu se z dvojrozměrných snímků stala forma prostorová, ve druhém je trojrozměrný prostor převeden na dvojrozměrný fotogra-





Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga, *Plany* (2003-2004)

fický obraz. Nezanedbatelnou roli sehrála i digitální technika. Tak dokonalé zpracování vnitřního uspořádání by vzhledem k omezení ohniskové vzdálenosti a hloubky ostrosti nebylo s pomocí obyčejné fotografické techniky možné získat. Díky použité metodě „mnohonásobné expozice" se podařilo nasnímat nejen celý prostor bytu, ale i návyky jeho obyvatel. Soubor *Plany* umožňuje divákovi detektivní hru na hledání společných prvků pro každý z deseti bytů (například standardizaci nábytku podle kategorií: „z minulého období" nebo „Ikea"), ale i hledání jejich společných vlastností.

Vedle spolupráce se Smagou v rámci uměleckého dua působí Aneta Grzeszykowska již téměř dvě desetiletí v uměleckém světě samostatně. I když stále využívá pomoci svého partnera, tak již vytváří zcela autonomní díla a jejich cykly. V průběhu posledních let se stala jednou z nejoceňovanějších současných polských umělkyň, získala si uznání v Polsku i v zahraničí a v roce 2013 získala cenu „Paszport" týdeníku „Polityka". Centrem jejích tvůrčích zájmů je ona sama, přesněji řečeno její totožnost. Zabývá se především zpracováváním osobních příběhů a autokreací – zejména používáním svého těla, aniž by se přitom vyhýbala sebedestrukci. Grzeszykowska zbožňuje demontáž vlastního obrazu a manipulaci s obrazem svého těla. Zajímá ji mizení, vymazávání, neviditelnost. Grzeszykowska ve své tvorbě využívá především fotografii a film, vytváří řadu děl odkazujících na výše uvedená témata. Opakovaně prohlašovala, že pro ni fotografie nemá hodnotou samu o sobě, ale je nástrojem k zaznamenávání toho, co nazývá „performance".

Ve svém díle *Album* (2005) Grzeszykowska použila asi 200 fotografií ze soukromého archivu. Tyto fotografie tvoří zvláštní autobiografii umělkyně, od jejího narození až po současnost. Při prohlížení Alba si však divák velmi rychle uvědomí, že fotografie jsou nějaké divné, vybrakované, některé abstraktní, absurdní. A vskutku, Grzeszykowska odstranila z každého snímku svou postavu. Takto se album stává pro diváka dokonalou vizuální hrou na hádání, kde asi byla Anetka (Aneta). Hledáme ji na skupinové fotografii před budovou Národního muzea v Krakově, na školních fotografiích, z prázdnin. Někdy se nám daří najít místo po ní, někdy musíme vynaložit větší úsilí a někdy to musíme vzdát. Grzeszykowska dokonale vymazává své stopy pomocí Photoshopu.



Aneta Grzeszykowska, *Album* (2005)

Prázdnota, která po umělkyni zůstala, zcela mění vyznění fotografií. Fotografie s rodiči Grzeszykowské, kteří se drží za ruce, již nezobrazuje jejich radost z dítěte (nebo tříčlenné rodiny), ale stává se obrazem jejich vzájemné lásky. Na některých fotografiích absence Grzeszykowské vnáší prvek úzkosti. Dívka převlečená za hmyz se nepřirozeně naklání na stranu, protože ztratila podporu ve své kamarádce. Projekt *Album* je dojemným pokusem odpovědět na otázku: „Co by bylo, kdybych nebyla já?" Odpověď není jednoznačná. Na jednu stranu se zdá, že si svět se zmizením Grzeszykowské nedělá velké vrásky, na druhou stranu se však radikálně mění. Na některých zůstává tklivá trhlina. Krzysztof Pijarski naznačuje, že aktivity Grzeszykowské jsou „odčiňováním smrti", kterou člověku zasazuje fotografie, zejména momentka. Ale paradoxně tím, že Grzeszykowska na fotografii odčiňuje smrt, způsobuje sobě další smrt, možná ještě bolestnější. Úplně se vymazává ze skutečnosti[140]. Jak však poznamenává Walter Seidl, *„osobní příběh umělkyně je zpracován, posunut, zpochybněn a ponechán napospas operaci mazání všech subjektivních interpretací jednotlivých etap či okamžiků jejího života"*. Akce Grzeszykowské je tedy aktem zbavení fotografie jednoho z jejích základních rysů: *„zpracovávání reality způsobem typickým pro moderní společnost"*[141].

140 PIJARSKI, Krzysztof: Miłość i dziewczyna. *Aneta Grzeszykowska. Love Book*. Raster. Varšava 2011, s. 33

141 Ibidem, s. 83.

Otázkou na lidskou totožnost je také série *Portrety* (*Portréty*, 2005). Je to svým způsobem obrácení *Alba*. Zde Grzeszykowska pomocí Photoshopu vytváří portréty lidí, kteří nikdy neexistovali. Umělkyně se zároveň omezuje na to, že imaginárním lidem dává rysy obličeje a vyzývá diváka, aby za ni udělal zbytek, tj. aby jim dal identitu. Zamýšlíme se tedy, kdo jsou ony portrétované osoby, jaká je jejich profese, sociální postavení. Jsou to Poláci, nebo jsou snad jiné národnosti? Fiktivní postavy tak získávají nespočet totožností. Je jich tolik, kolik je lidí, kteří s nimi obcují. Postavy Grzeszykowské jsou velmi sugestivní. Mezi nimi a divákem se vytváří zvláštní vztah. Není to proto, že se na nás dívají přímo, jako u Thomase Ruffa? Nebo snad proto, že se v nich snažíme najít lidi, které jsme možná viděli na ulici? Je pro nás těžké uvěřit, že tyto postavy ve skutečnosti nikdy neexistovaly. Cyklus *Portréty* je tedy otázkou a zároveň odpovědí na otázku na sílu fotografie jako nástroje pro manipulaci s realitou v éře digitálních technologií. Jak je vidět, je obrovská: dnes můžete člověka z fotografie nejen odstranit, ale můžete ho i vytvořit.



Aneta Grzeszykowska, *Portrety* (*Portréty*, 2005)

Cyklus *Untitled Film Stills* (2006) je přesný fotografický remake klasické série *Untitled Film Stills* Cindy Shermanové ze 70. let 20. století. Fotografie Grzeszykowské jsou barevné a rekvizity a místa jsou zvoleny podle místních možností. Fotografie byly pořízeny v polských podmínkách – ve Varšavě. Jak sama autorka prohlašuje, jednoduchý postup, tedy použití barvy, činí časový posun reprodukovaných fotografií ještě viditelnější. Autor vidí u barevné fotografie paradox, kdy tvrdí, že na jednu stranu nese aspekt přirozenosti a na druhou stranu umělost. A myslím, že v této umělosti či nepřirozenosti bychom měli vidět fenomén děl z cyklu. Podle umělce tato umělost vyplývá z několika věcí. Kromě použití barevné fotografie se Grzeszykowska vrací také k inscenacím Shermanové, které se také vracejí k dříve natočeným filmům. Umělost vyplývá i z toho, že výpůjčky Shermanové jsou obecnější, spontánnější a dynamičtější, kdežto reinscenace varšavské umělkyně jsou preciznější a tedy statickou reprodukcí. Stejně jako jsou fotografie Shermanové fotkami, tak fotografie Grzeszykowské jsou – podle ní samotné – televizní inscenací (Teatr Telewizji), něčím mezi filmem a realitou.

Fenomén cyklu vyplývá také z nahromadění technických, inscenačních a formálních nedokonalostí, které – jak sama umělkyně konstatuje – vedou k takovému a ne jinému obrazu. Grzeszykowska tvrdí, že obraz nebere jako dobrý nebo špatný, neboť je vždy výsledkem konceptu a pouze z tohoto hlediska lze analyzovat jeho hodnotu.[142] To znamená, že těžiště její práce se posouvá směrem k myšlence a její realizaci, zatímco samotný obraz má význam druhořadý, není cílem sám o sobě. Grzeszykowska to ostatně deklaruje při příležitosti jiných cyklů, zejména *Negative Book*, o čemž se hovoří níže. Tím se odlišuje od umělců-inscenátorů tradičně zařazovaných do okruhu fotografů, jako jsou La Chapelle, Crewdson, Saudek nebo v Polsku Łódź Kaliska. Grzeszykowska je svým pojetím fotografie bližší kritickým umělcům, např. Liberovi nebo Kozyrové, pro něž je fotografie prostě jen jedním z mnoha nástrojů a médií. Prohlášení Grzeszykowské by se samozřejmě měla brát s rezervou, protože některé její fotografie jsou – ať chce, nebo ne – velmi umělecké, neřku-li krásné, a je těžké s nimi nezacházet jako s autonomními, plnohodnotnými díly.

142 Aneta Grzeszykowska. Dostupné online [cit. 15.03.2020]: https://culture.pl/pl/wideo/aneta-grzeszykowska-sylwetka-wideo











Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Stills* (2006), podle fotografií Cindy Sherman *Untitled Film Stills* (1977-1980)

Je příznačné, co Grzeszykowska říká o přivlastňování. Tvrdí, že tato otázka pro ni není podstatná, protože předmětem té práce je její vlastní identita. Jako je u Uklańského přivlastnění podstatou a smyslem práce, tak u Grzeszykowské je to jen druhotná záležitost. Grzeszykowska bere Shermanovou podobně fotografické médium, instrumentálně a prohlašuje, že americká fotografka na ni nemá žádný zásadní vliv, stejně jako ostatní umělci. Není ani zdrojem inspirace a práce není v žádném případě poctou, i když Shermanová je přítomna na každé fotografii a ve skutečnosti nahrazuje Grzeszykowskou, takže ona mizí - jako v *Albu*.

Love Book (2010) je 18 koláží různých rozměrů prezentovaných v leporelu (vydaném v 15 exemplářích). Všechny koláže jsou zhotoveny ručně. V nich Grzeszykowska staví vedle sebe svůj obraz s fragmenty děl jiných umělkyň, které se věnovaly feministickému umění. Jsou to Francesca Woodmanová, Ana Mendietová, Theresa Hak Kyung Cha, Birgit Jürgenssenová, Hannah Wilkeová a Helen Chadwicková. Všechny stejně jako Grzeszykowska praktikovaly umění s použitím vlastního těla jako materiálu. A všechny také zemřely předčasně. Grzeszykowska, která byla při práci na cyklu v pokročilém těhotenství, staví své tělo – nebo spíše jeho obraz – vedle jejich těl. Celek působí dojmem podivného sexuálního aktu, někdy jemného, plného něhy, a někdy násilného, zvráceného.

Není náhodou, že si Grzeszykowska vybírá osoby, které již nežijí, protože se zajímá o *„mrtvé umělkyně"*, nebo přesněji o to, *„co po nich zůstalo*: *obrazy oddělené od těla"*[143]. Zpracováním tělesné ikonografie, kterou po sobě zanechali její předchůdkyně, provádí „nepřátelské převzetí" jejich umění a zkreslí jeho význam a použije ho pro své vlastní účely. Odlišuje ji od nich to, že nepraktikuje feministické umění, ale důsledně studuje sebe sama. Na přímou otázku, zda je feministkou, odpovídá: *„[V]šechny umělkyně, které jsem v této práci uvedla, používaly svá nahá těla, aby promluvily o feministických otázkách. A já je zas znásilňuji. Je to fyzické znásilnění, které je ilustrováno velmi konkrétním obrazem >>lásky<<; i ideového znásilnění, jelikož ony používaly svá těla s úplně jiným cílem. Zatímco já je zpředmětňuji. Což nemění nic na skutečnosti, že na mé gesto lze také*

143 Mazur Adam: Śmierć jako metafora. Rozmowa z Anetą Grzeszykowską. Dostupné online [cit. 21.08.2021]: https://magazynszum.pl/smierc-jako-metafora-rozmowa-z-aneta-grzeszykowska/

pohlížet jako na feministickou akci. Moje exprese je zde zavádějící a radikální."[144]

Negative Book (*Negativní kniha,* 2012/2013) je dílem na pomezí dvou médií: fotografie a performance. Skládá se z cyklu 84 černobílých fotografií, které vznikly v Polsku a během tvůrčího pobytu umělkyně ve Spojených státech. Fotografie ukazují Grzeszykowskou ve společnosti rodinných příslušníků, doma, na cestě, na pozadí americké krajiny. Všechny scény jsou reprodukovány jako negativ a jako takové jsou prezentovány. Pokud se však podíváte na obrázky důkladněji, můžete vidět, že ne všechny jejich prvky jsou obrácené – tělo hlavní hrdinky si uchovává jasný, „pozitivní" odstín. Umělkyně dosáhla tohoto efektu tak, že se sama precizně nalíčila, namalovala si načerno kůži a na správných místech si přidala bílé stíny. Tento proces umělkyně zachytila na videu *Negative Process* (2014). Jak sama přiznává, problém při vytváření mystifikace představovaly oči, které namalovat nelze. Grzeszykowska však zjistila, že stačí nasměrovat panenku a duhovku extrémně stranou a pak se stanou negativně jasné a jejich funkci převezmou bělma, která které získají tmavý odstín. Jak název cyklu napovídá, byl vydán ve formě knihy, jejíž forma odráží hlavní záměr, který je základem díla. Stránky knihy jsou černé, takže publikace je negací „normální" knihy.



Aneta Grzeszykowska, *Negative Book* (2012/2013)

144 Ibidem.

Formální postup je v *Negative Book* nápadně jednoduchý. Obrácení fotografického obrazu je v umění banalita. Něco jiného je však obrátit obraz uvnitř již obráceného obrazu. Střet negativu s pozitivem činí z cyklu výmluvný komentář k neslučitelnosti – implicitně samotné umělkyně – se světem. Na mnoha fotografiích se ukazuje dcera umělkyně a další lidi i rekvizity vyskytující se v jejím okolí. Tyto dva světy jsou od sebe zcela odděleny – černá a bílá jsou opačné barvy, v kultuře poznamenané odlišnou symbolikou. Jako kdyby Grzeszykowska byla osobou a ostatní „neosobami" nebo naopak. Takže *Negative Book* se stává příběhem „*o nemožnosti setkání dvou lidí, ilustrovaným rozložením obrazu do dvou nepronikajících se zón*"[145].

Při pohledu na celoživotní tvorbu Grzeszykowské lze získat dojem, že otázka o jejím místě ve světě je jednou z těch, které ji nejvíce trápí. Umělkyně neustále zkoumá, do jaké míry je přizpůsobena k fungování v prostředí, zejména v tom nejbližším. Posedle se snaží zjistit, zda je vhodnou nebo nevhodnou součástí skládačky, analyzuje přitom možnost úniku před kulturními a uměleckými stereotypy, které formují totožnost. Jak sama vysvětluje: „*Název se samozřejmě netýká výhradně fotografického negativu, ale nese s sebou celou řadu významů. Pro mě je ‚Negative' především negací, například zavedeného řádu.*[146]" Slovo negace je zde podstatné. To přibližuje Grzeszykowskou kritickým umělcům, kteří zpochybňovali stávající řád. Cíl Grzeszykowské je však jiný. Vnější realita je pro ni důležitá do té míry, do jaké jí dává schopnost zkoumat svou vlastní totožnost.

Fotografické médium má přirozeně v *Negative Book* klíčový význam, protože bez něj by cyklus vůbec nevznikl. A přesto Grzeszykowska popírá, že by se jednalo o fotografické dílo. Jak konstatuje v publikaci vydané nakladatelstvím Raster: „*Podle mého názoru jsou všechna díla performancemi.* Negative Book *je cyklus fotografií, ale pro mě je očividné, že je to také performance. Fotografie vznikly ve skutečnosti v době, když jsem se malovala černě, ale ty, které byly pořízeny později, jsou v podstatě reprodukce.*"[147] V jednom rozhovoru zase vysvětluje: Negative Book *je cyklus fotografií, ale pro mě je zcela*

145 Ibidem.

146 Ibidem.

147 GRZESZYKOWSKA, Aneta: *Negative Book*, Kobus Magdalena (ed.), Nero & Raster, Varšava 2017.

zřejmé, že se jedná o performanci a to, co prezentuji ve výstavních síních, je výsledek této performance. [...] *Na příští výstavě ukážu obě tato díla: jak fotografický cyklus, tak i video. A v tomto okamžiku se váha přesouvá z tohoto definitivního finálního obrazu na samotnou performanci, která je pro mne zásadní.*"[148]

Selfie (2014) je dílo na pomezí fotografie a sochařství. Jedná se o cyklus fotografií zobrazujících naturalistické modely fragmentů těla umělkyně zhotovené z prasečí kůže. Název samozřejmě odkazuje na dnes velmi populární mechanismus autokreace, který však u Grzeszykowské nabývá matoucího charakteru. Kromě vyabstrahovaných fragmentů těla jsou na těsných fotografických záběrech vidět také ruce umělkyně, které se zjevně podílejí na procesu autokreace.



Aneta Grzeszykowska, *Selfie* (2014)

148 Bez názvu. Rozhovor s Anetou Grzeszykowskou. Dostupné online [cit. 11.12.2018]: http://rastergallery.com/wp-content/uploads/2013/02/magentamag.com-BEZ_TYTUU_ROZMOWA_Z_ANET_GRZESZYKOWSK1.pdf

Avšak výsledek jejich úsilí je vzdálený od toho, co byste očekávali od typického facebookového selfíčka. Objekty jsou výsledkem roztrhání, deformace a podobných zákroků jako z krvavých hororových filmů. Kosmetické zkrášlovací procedury, jako je malování rtů nebo nehtů, jsou k ničemu. Úsilí umělkyně je marné, vytvoření autoportrétu není možné a akt autokreace se de facto mění v akt autodestrukce. V tomto smyslu lze cyklus považovat za vyjádření bezradnosti, pokud jde o možnost vytvoření svého skutečného (uměleckého) obrazu. Nebo je snad jednání umělkyně záměrné? Možná, že znetvořující zákroky a zdánliví zkrášlení slouží k vybudování fasády, za kterou můžete bezpečně skrýt své „já" před světem.

Fotografie tvoří při budování této fasády klíčovou roli. Grzeszykowska se přece mohla zastavit u exponování samotných objektů, a přesto se rozhodla je vyfotografovat a z výsledných fotografií zkomponovat dílo. V jednom z rozhovorů vysvětluje, proč se tak stalo: *„Ano, skutečně neukazuji samotné sochy, pouze jejich fotografie. Jejich fotografické reprezentace. Tento postup vyplývá částečně z mých zkušeností s předchozími pracemi. Víte, já totiž také dělám panenky. A je pro mě velmi důležité, jak jsou fotografovány. Pro účely dokumentace je fotografuji sama podle určitých pravidel.* [...] *A opravdu nejsem ráda, když někdo fotí moje panenky stojící v galerii a někde je ukazuje. Moc mě to irituje...* [...] *Velký význam přikládám osvětlení, které vytváří jejich prostornost. Někdo, kdo o tom neví, například nafotí snímek s bleskem, čímž zkazí to, na čem jsem pracovala. To mě vždycky strašně popuzovalo. A v určitém okamžiku mi tato iritace připadalo jako něco zajímavého, taková vlastně ... moderní. Pochopila jsem, že chci kontrolovat nejen svůj vlastní obraz, ale také obraz toho, co sama tvořím. Musím přiznat, že to je přesně ten pocit, který mě přiměl přemýšlet o Selfie. Rozhodla jsem se, že divákovi neukážu samotné sochy, ale jen to, co bych chtěla, aby viděl. V jistém smyslu jsem dělala objekty jen proto, abych je vyfotografovala."*[149] Takže i když Grzeszykowska opakovaně prohlašuje v rozhovorech, že její díla nejsou fotografická, tak zde odhaluje, jak důležitá je role tohoto média v její tvorbě. To je pravděpodobně způsobeno schopností fotografie syntetizovat, uzavírat významy do konečných, úplných a konečných záběrů. To, co se ve fotografii někdy považuje za nevýhodu, tedy její klid (stillness) a omezené možnosti komponování zápleť-

149 Ibidem.

ky v čase a prostoru, se zde ukazuje jako výhoda, která umožňuje umělkyni sdělit jen a pouze to, co chce – nic víc, nic míň. Výše uvedený citát také prozrazuje, že v případě *Selfie*, ale možná i dalších cyklů, Grzeszykowska režíruje svou „performanci" z hlediska finálních fotografických záběrů zřejmě se neustále zamýšlí, jak později komponovat fotografii, exponovat objekt a osvětlit scénu. Fotografie tak přestává být jednoduchým záznamovým nástrojem, ale stává se nedílnou součástí tvůrčího procesu.

Beauty Mask (2017) je další ze série děl, v nichž umělkyně dekonstruuje svůj obraz. S pomocí titulních kosmetických masek vytváří galerii vlastních perverzních autoportrétů. Ženská tvář skrytá pod maskou je podrobena výrazné deformaci a ztrácí své charakteristické fyziognomické rysy. Název cyklu je evidentně zavádějící. Spíš by se to mělo jmenovat znít *Ugliness Masks*, těžko totiž říct, že použité masky umělkyni zkrášlují. Spíše se asociují se zákroky používanými u veteránů první světové války ke skrytí znetvoření obličeje způsobených zraněními na bojišti, maskami používanými zločinci při loupežích nebo dokonce s Hannibalem Lecterem nebo Jasonem z filmu *Pátek 13*.



Aneta Grzeszykowska, *Beauty Mask* (2017)

Cyklus je pokračováním úvah umělkyně o vlastním obrazu, o tom, jak ji vnímá okolí a především o tom, jak ona vidí sebe sama. Titulní masky lze interpretovat jako projev pocitů umělkyně na téma jejího obrazu jako ženy. Nebo jsou projekcí toho, jaká by chtěla být? Změněna k nepoznání, neproniknutelná, takže ji nikdo nebo nic (např. ka-

mera) nemůže identifikovat, přečíst její totožnost, její pravé já. *Beauty Masks* lze také číst jako satiru na fenomén „botox-ismu", tedy přikládání přílišné váhy vnějšímu vzhledu a neopatrné používání kosmetických zákroků. Nateklá ústa u Grzeszykowské přivádějí na mysl „kačerův efekt" nebo „rty jako párky", které vznikají v důsledku použití přípravků na bázi kyseliny hyaluronové. V tomto kontextu lze cyklus umělkyně považovat za „kritický" feministický manifest. Umělkyně si vyhrazuje právo být taková, jaká chce, třebas i ošklivá a zvrácená, navzdory těm, kteří by ji rádi viděli jinou.

Nápad na další cyklus Grzeszykowské s názvem *Mama* (*Máma*, 2018), který se skládá z 50 fotografií, se zrodil náhodou. Po výstavě ve Státní galerii umění v Sopotech v roce 2017, kde Grzeszykowska představila mimo jiné hyperrealistický model sebe sama (hlava a trup), se tento objekt dostal do domácího prostoru. Silikonová socha doma umělkyni podněcovala k další práci, až si jednoho dne s ní začala hrát její dcera Franciszka, začala jí česat vlasy „a příběh se prostě dal do pohybu".[150] Práce na cyklu trvala celý rok, což pravděpodobně odráží proces proměn, které během roku probíhají v přírodě. Dcerou oživený fantóm celým životním cyklem. Na dalších snímcích Franciszka odvíjí z figuríny černou fólii, pečlivě ji myje, líčí ji, hraje si s ní (jako s panenkou), napodobuje, spojuje, půjčuje jí scházející části těla a nakonec ji vezme k jezeru, aby ji utopila. Toto symbolické usmrcení, ale také vyznění scén a poetika příběhu přivádějí na mysl zřetelnou asociaci se smrtí. Jak fantóm, tak i samotná performance dovolují protagonistům cyklu a divákovi jakoby prožít něco, co se jednou stane a nyní je vytěsněno nebo zapomenuto. Jak sama umělkyně prohlašuje: *„Moje díla se vždy zabývala existenciálními otázkami a nějakým způsobem zpracovávala strach ze smrti. Po narození dítěte je otázka vlastní smrtelnosti náhle vyřešena, ale paradoxně je nahrazena strachem mnohem větším. Přichází strach o dítě, který je ještě horší."*[151] Avšak strach cítí nejen titulní máma. Její dcera (v té době jí bylo 6 let) vstupuje do věku, kdy dětem začínají vrtat hlavou otázky o smrti. Každý rodič je slyšel: „Zemřeš, tati, nebo zemřu já? Co bude po smrti?" Stejně jako se matka bojí o svou dceru, tak se dcera bojí o matku.

150 MAZUR, Adam, op. cit.

151 Ibidem.



Aneta Grzeszykowska, *Mama* (2018)

Je *Máma* fotografické dílo? Nepochybně ano. Jedná se o cyklus fotografií, které lze úspěšně charakterizovat jako „kvazidokumentární", „inscenované", „umělecké". A přesto Grzeszykowska trvá na tom, že to je jinak: „*Samotná série fotografií je film. Současně snímek, který sérii začíná, tak ji také končí.* [...] *Naštěstí lze videa v galerii přehrávat ve smyčce. Zacyklení symbolickým způsobem odkazuje na životní cyklus. Je tu matka a dcera, které se neustále reprodukují.*" Když je *Máma* film, tak jeho autorka je režisérka a scenáristka. A opravdu to Grzeszykowska sama prohlašuje: „*Vždycky jsem jí* [režisérkou] *chtěla být a nakonec si myslím, že jsem. Akorát nepoužívám konkrétně film, ale obraz, aranžuji ho do významů.* [...] *Mnoho mých děl je uspořádáno do sérií. Souvisí to s tím, že jednotlivé cykly vznikají delší dobu a dokumentují fragmenty našeho života používané na základě scénáře.*" Grzeszykowska tedy znovu staví svou práci mimo fotografické médium a zdůrazňuje, že její proces je dynamičtější, dlouhodobější, nikoliv bodový, omezený na stisknutí tlačítka spouště.

ZÁVĚR

V knize *O fotografii* Susan Sontagová píše: *„[k]aždá fotografie je mnohoznačná: uvidět něco v podobě snímku znamená nalézt potenciální předmět fascinace. Definitivní moudrost fotografického obrazu se skrývá v konstatování: »Tady je povrch. A teď zkuste popřemýšlet, nebo spíš vycítit to, co se pod ním skrývá, jaká musí být skutečnost, jestliže vypadá takto.« Fotografie, které nejsou s to samy o sobě nic vysvětlit, představují nevyčerpatelný zdroj stimulace k dedukcím, spekulacím a představám.“*[152] Potenciál fotografického záznamu, popsaný slavnou spisovatelkou a uměleckou kritičkou, dalece přesahuje přímou recepci jednotlivých fotografií. V rukou myslícího a cítícího tvůrce se fotografie může stát neobyčejně všestranným nástrojem, zarážejícím tématem úvah a pokladnicí inspirace. Umělci se totiž, jako to činí většina z nás, diváků fotografií, nezastavují ve fázi vizuální kontemplace obrazu, ale jdou mnohem dále. Ve svých pracích individuálně, tvůrčím způsobem, mnohorozměrně umějí tak přetransponovat fotografické médium, aby dosáhli zcela nové umělecké kvality a obsahu.

Tato práce má vzhledem k období, které pokrývá, průřezový ráz. Mým záměrem bylo představit co nejúplnější obraz trendů, jevů a přístupů v umění s využitím fotografie v posledních třech desetiletích. Jak jsem se zmínil v úvodu, diskutovaných třicet let lze rozdělit na dekádu „kritického umění“ a období po roce 2000, kdy nastalo „nové polské umění“. Nejedná se pouze o konvenční rozdělení, neboť se shoduje se společensko-politickými událostmi, které se v Polsku odehrály, a mnoho historiků umění vidí rok 2000 jako zřetelný předěl.

Při pohledu na polské fotografické umění popsané v této práci lze získat dojem, že mezi těmito dvěma obdobími je zřetelný kontrast. Poslední dekáda minulého století se dnes jeví jako méně rozmanité období, a to jak z hlediska námětu děl, tak i z hlediska způsobů využití fotografie. Dominuje angažované umění, zaměřené na několik tematických okruhů oscilujících kolem polských „problémů“. Zaměřuje se ve větší míře na analýzu vnější reality než na vnitřní zkušenosti umělce. Málo je niterných, introspektivních či osobních projektů. Tíha se přesouvá ke kritice postojů převládajících ve

152 SONTAG, Susan: *O fotografii*. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, citát z obálky.

společnosti. Nebo se spíše umělci dívají na otázky, které se jich dotýkají osobně, prizmatem vnější reality. A naopak zkoumají, jak se společenské jevy promítají do jejich soukromého a intimního života, do jejich osobních vztahů a nakonec i do jejich svobody. Osobní témata jsou někdy skryta pod vyprávěním ve třetí osobě jednotného nebo množného čísla, pod vyprávěním o společnosti, médiích, konzumnosti a moci.

Lze říct, že fotografie jako médium je kritickými umělci zpravidla považována za jeden z nástrojů, které umožňují se sdělením proniknout k divákovi. V jejich rukou je fotografie jednoduše černobílý nebo barevný snímek ilustrující více či méně zastřeně vybraný problém současnosti. Zdá se, že kritické umělce málo zajímá fotografické médium jako předmět formálních experimentů nebo předmět úvah. Pohled na fotografii se po roce 2000 diametrálně mění. Stává se nejen způsobem, jak komentovat důležité jevy, ale také bohatým zdrojem inspirace, námětem děl a předmětem multimediálních a intermediálních experimentů. Často se stává středem zájmu umělce. Významně se rozšiřuje rozsah tématiky. Fotografie začíná fascinovat umělce jako emanace masové kultury (ne vždy vnímané kriticky), zdroj sociálních jevů a způsob cestování v čase, ale také jako extrémně objemný způsob zobrazování reality. Nemalou roli v utvoření nového pohledu na fotografii má nová generace malířů, kteří si uvědomili hodnotu mnohostrannosti fotografie. Důležitým faktorem bylo jistě nejprve rozšíření nástrojů pro digitální zpracování fotografií (mj. Photoshop) a pak také digitálních fotoaparátů. Díky nim získali umělci nové možnosti zacházet s fotografickým obrazem a tvůrčím způsobem jej využívat v dalších oborech umění plus multimediálních a interdisciplinárních aktivit. Díky tomu fotografie přestává být snímkem a stává se konstelací zážitků, událostí a přístupů.

Posledních třicet let prokázalo, že polští umělci dokážou fotografii dokonale využít a nacházejí pro ni celé spektrum kreativních uplatnění, což se mi snad podařilo v této práci ukázat. Nechtěl bych však, aby čtenář nabyl dojmu, že tvorba prezentovaná v této práci představuje kompletní fotografickou aktivitu v Polsku. Poslední tři dekády byly obdobím velmi rychlého rozvoje fotografie i v jiných oborech. K tomuto vývoji významně přispěly dva vysoce uznávané mezinárodní festivaly: Měsíc fotografie v Krakově (od roku 2002) a Fotofestival v Lodži (od roku 2001), který se kromě popularizace světové fotografie v Polsku zabývá také propagací „začínajících" polských fotogra-

fů. Klíčovou roli hrají také polské fotografické školy, zejména Fakulta multimediálních komunikací Akademie krásných umění v Poznani, PWSFTiTv v Lodži nebo soukromá Akademie fotografie, které vychovaly četný okruh úspěšných fotografů a vizuálních umělců. Polská fotografie by byla mnohem chudší, kdyby nebylo vlivu Institutu tvůrčí fotografie na Slezské univerzitě v Opavě, který je některými s nadsázkou nazýván „polskou školou v Česku". Nikoliv bez důvodu, protože v některých letech ITF rekrutoval až 50 procent studentů z Polska. Mezi absolventy jsou fotografové, kteří získali uznání nejen v Polsku, ale i ve světě. ITF je také mimořádně aktivní v oblasti propagace polské fotografie v Česku a tvorby studentů i absolventů institutu v Polsku, zejména ve Slezsku. Ale fotografie je médium rovnostářské. Škola není nezbytnou podmínkou, aby se člověk se svou tvorbou prosadil. V každém případě se polští fotografové – vzdělaní či nevzdělaní – těší uznání doma i v zahraničí, o čemž svědčí jejich úspěchy na mezinárodních festivalech. K nejdůležitějším jevům patří i reportážní a dokumentární fotografie. To nejsou jen fotografie pro tisk, ale taktéž tzv. „subjektivní dokument", který vzniká z vnitřní potřeby tvůrce, nikoliv na objednávku. Jeho emanací je mj. tzv. „nový polský dokument" a početný okruh dokumentaristů, kteří ani tak nepopisují polskou realitu, jako spíše vyprávějí osobní příběhy. Již léta pracuje od základů kolektiv SPUTNIK Photos, jehož členové nejen dokumentují realitu států bývalého socialistického tábora (polsky hovorově „demoludy"), ale také vedou mentorský program pro mladé fotografy. Dalším významným proudem je práce s archiváliemi, tj. organizování a prezentace archivů nebo vyprávění nových příběhů za použití starých fotografií. Třídou samou o sobě je polský photobook, který získal mezinárodní uznání nejen díky vysoké kvalitě fotografií prezentovaných v knihách, ale také pro svůj design. V kontextu nejnovější knihy *Yaga* od Agaty Kalinowské píše fotografický časopis „Consciencious", že Polsko se stává jedním z „tahounů" fotografie v Evropě[153]. Nedá se nezmínit činnost polských galerií, ať už státních, tak i soukromých. Varšavská Zachęta, CSW Zamek Ujazdowski ve Varšavě, krakovský MOCAK, Atlas umění v Lodži, Galerie Arsenál v Bělostoku, Muzeum umění v Lodži, Muzeum moderního umění ve Varšavě, Galerie Labyrint v Lublinu, BWA Vratislav nebo konečně Muzeum fotografie v Krakově – to je jen několik nejvýznam-

153 Recenze knihy *Yaga* od Agaty Kalinowské. Dostupné online [cit. 17.01.2022]: https://cphmag.com/yaga/

nějších míst na mapě polského umění, která se v posledních letech zabývala vystavováním a propagováním fotografie. Existují také menší organizace a centra – nadace a soukromé iniciativy – jako je galeria Raster ve Varšavě, Fotografický institut Fort ve Varšavě, Varšavská galerie Jednotka (a mj. projekt Všichni jsme fotografové), galerie Místo u místa 14 (Miejsce przy Miejscu 14) ve Vratislavi nebo pix.House z Poznaně (provozovaný absolventy ITF) a mnoho dalších. Působení výše uvedených subjektů tvoří neobyčejně bohatou mozaiku fotografických aktivit v Polsku. Rostou sbírky fotografií, a to jak ve státních institucích, tak i v těch soukromých. Každý rok město Vřesno vydává knihu, k jejímuž vzniku zve renomované polské fotografy. Fotografii se zkrátka v Polsku daří velmi dobře. A i když, jak jsem se zmínil výše, v posledních letech se v souvislosti se změnou vlády v roce 2015 ve státních institucích rozmáhá přístup „nevyčnívat" (angl. *chilling effect, v* českých právnických textech „odrazující účinek"), tak věřím, že to nezastaví tvůrčí potenciál polských umělců a může ho dokonce i posílit. Nic nemá na Poláky takový mobilizační účinek jako cenzura a zákazy. Jsou světýlka na konci tunelu. Jedním z nich je otevření nového sídla MUFO (Muzeum fotografie v Krakově) v prosinci 2021, kde v současné době vzniká stálá expozice a ve kterém se budou pořádat krátkodobé výstavy. Záměrně neuvádím jména polských fotografů, kteří se v polském fotografickém prostředí objevili v posledních třiceti letech. Jejich seznam by byl příliš dlouhý a jejich činnost není předmětem této práce. V případě zájmu se podívejte na bohaté zdroje bakalářských, diplomových a disertačních prací Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě.

Díky své všudypřítomnosti a snadnosti, s jakou vzniká, fotografie nejenže ovládla obrazotvornost lidí, ale také změnila to, jak řada autorů vidí svět. Je to jednoduchý a pohodlný nástroj, podobně jako štětec, barva či projektor také slouží hlubokým úvahám na téma skutečnosti i na téma významu fotografie samotné v současném světě. Ve fotografii se naplnila myšlenka, která ležela v základech vytvoření esperanta – toto médium se stalo všeobecně srozumitelným jazykem, společným kódem pro všechny současníky. Díky této univerzálnosti a jednoduchosti se fotografie zmocňuje stále větších oblastí, zanechává své stopy na způsobu uměleckého vyprávění. Že by se naplnila předpověď Susan Sontagové, že dnes „*by veškeré umění chtělo být fotografií*"?[154]

154 SONTAG, Suzan: *O fotografii*. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 160.

Seznam použité literatury

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Libera, Zbigniew (ed.): *Art of Liberation, Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom I*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2020

Libera, Zbigniew (ed.): *Art of Liberation, Studium Prasoznawcze 1988-2018. Tom II*, Libera Zbigniew. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava 2020

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

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

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

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

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

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

Rottenberg, Anda: *Sztuka w Polsce 1945-2005*. Wydawnictwo Piotra Marciszuka STENTOR, Varšava 2020

Sagatowska, Katarzyna, Szewczyk-Witek, Monika (ed.): *Wszyscy jesteśmy fotografami vol. 2*. Wszyscy jesteśmy fotografami (Fundacja Powiększenie), Varšava 2021

Smolak, Anna: *Happy Birthday. Katarzyna Górna 1994-2004*. Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku, Krakov 2004

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

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

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

Zuzanna Janin. *Autobiografia*. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Varšava 2000

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

Internetové odkazy:

www.answers.com

www.archiwum.polityka.pl

www.archiwumprotestow.pl

www.art.blox.pl

www.arteon.pl

www.csw.art.pl

www.culture.pl

www.desa.pl

www.encyklopedia.pwn.pl

www.fotopolis.pl

www.galeriaszara.pl

www.gilewicz.net

www.ha.art.pl

www.karolradziszewski.com

www.katarzynakozyra.natemat.pl

www.katarzynakozyra.pl

www.kbx.blog.pl

www.kph.org.pl

www.krakow.gazeta.pl

www.krawczykkubiak.blogspot.com

www.kultura.onet.pl

www.labiennale.art.pl

www.magazynszum.pl

www.natemat.pl

www.news.o.pl

www.obieg.pl

www.obliczakultury.pl

www.opinie.wp.pl

www.peterstyle.eu

www.picasaweb.google.com

www.pl.wikipedia.org

www.polityka.pl

www.publicznosc.artmuseum.pl

www.raster.art.pl

www.stopklatka.pl

www.swiatobrazu.pl

www.tokfm.pl

www.trwarszawa.pl

www.uwiklanewplec.pl

www.warszawa.gazeta.pl

www.wiadomosci.onet.pl

www.wysokieobcasy.pl

www.zpaf.pl

www.zpafiska.blogspot.com

Jmenný rejstřík

Baltermanc Dmitrij 84, 86
Bałka Mirosław 16
Barrie James Matthew 92
Batchen Geoffrey 102
Baumgart Anna 21, 90, 143-146
Belmondo Jean-Paul 97
Bernatowicz Piotr 9
Beuys Joseph 113
Bik Katarzyna 121
Birgit Jürgenssen 177
Boroughs William 91
Botero Fernando 45
Brando Marlon 97
Breguła Karolina 12, 70-71
Brewińska Maria 112, 115, 117
Broniewski Władysław 113, 115, 116
Brożyński Paweł 96
Bujnowski Rafał 49, 51, 107, 119-123
Cesarski Wojciech 65, 66
Chadwick Helen 177
Cichocka Marta Elloy 51
Cichocki Sebastian 168
Čičkan Ilia 155
Citroen Paul 162
Courbet Gustave 31
Crewdson Gregory 44, 175
Czubak Bożena 49
Dali Salvatore 124
Dąbrowski Kuba 94

de Chrico Giorgio 65
Delaroche Paul 5
Deskur Marta 21, 46-52
Długosz Mikołaj 155, 167
Drągowska Magdalena 108
Eastwood Clint 97
Ekberg Anita 89
Elsner Sławomir 128-134
Falender Barbara 21
Firek Marek 107
Foks Dariusz 88, 89
Giger HR 157
Gilewicz Wojciech 134-137
Gingeras Alison M. 100, 101
Gliński Piotr 9
Goetz Magdalena 42
Gorczyca Łukasz 66, 117, 124, 132, 134
Gorządek Ewa 47, 98, 156
Górna Katarzyna 16, 21, 23-28
Graf Gregor 165
Grospierre Mikołaj 159
Grygielewicz Małgorzata 51
Grzelewska Anna 95
Grzeszykowska Aneta 14, 74, 168-185
Guevara Che 85, 92
Gulis Marcin 108
Gursky Andreas 126, 127
Gutt Wiktor 104, 105
Hak Kyung Cha Theresa 177
Hanna Wróblewska 9
Hido Todd 125

Hitler Adolf 113
Ingres Jean-Auguste-Dominique 35
Jabłońska Elżbieta 21, 67-69
Jakubowicz Rafał 90-91
Jakubowska Agata 57
Janin Zuzanna 58-63
Jarecka Dorota 33, 105, 106
Jaruga Nowacka Izabela 69
Jędrzejowski Michał 69
Kampuschova Natascha 146
Karolina Breguła 12, 70-71
Kisiel Ryszard 75
Klaman Grzegorz 6, 11, 16, 56
Klimt Gustav 111-112
Kobas Laksa 155, 159-163
Konieczny Marek 104
Kopszak Piotr 66
Kowalczyk Izabela 142
Kowalska Agnieszka 159, 163
Kowalska Karolina 163-166
Kowalski Grzegorz 16, 23, 40, 104, 105
Kozyra Katarzyna 6, 9, 10, 14, 16, 21, 23, 69, 74, 105, 175
Krajewska Zuza, 94
Krajewski Marek, 67, 68
Krawczyk Lidia 138-142, 164
Krzakiewicz Przemysław 96
Kubiak Wojtek 138-142
Kulik Zofia 21, 22, 87
Kuśmirowski Robert 90, 147-149
Kwiek Przemysław 104

LaChapelle David 44
Lach-Lachowicz Natalia 20, 22, 76-78
Libera Zbigniew 6, 12, 14, 16, 33, 44, 74
79-96, 143, 144, 175
Liboska Tomasz 69
Lollobrigida Gina 89
Loren Sophia 89
Lubicz Jerzy 9
Maciejowski Marcin 49, 51, 107-113, 115
Madelska Joanna 33
Madelski Krzysztof 33
Magritte Rene 37
Majewska Ewa 66
Malinowski Jerzy 166
Małkowska Monika 19
Markiewicz Jacek 9, 12, 16
Matecki Przemysław 150-152
Materka Bartek 49
Mazur Adam 20, 90, 91, 123, 132,
Metinides Enrique 113, 117, 124
Mikulski Stanisław 97
Miler Leszek 69
Monet Claude 42
Monroe Marilyn 27
Murak Teresa 21
Musiał Patrycja 121
Mutor Michał 94
Nieznalska Dorota 6, 7, 12, 21, 33,
52, 56-58
Nowacka-Kardzis B. 142
Olbrychski Daniel 12, 98, 99

Ołowska Paulina 150, 152-154
Opałka Ewa 66
Partum Andrzej 87
Partum Ewa 21, 22, 104
Piątek Grzegorz 159
Pietrasik Zdzisław 99
Pijarski Krzysztof 173
Pinińska-Bereś Maria 21
Plewiński Wojciech 154
Podsadecki Kazimierz 162
Polke Sigmar 132
Potocka Maria 119
Prince Richard 105
Przyjemska Mariola 63-67, 69
Przyjemski Leszek 87
Radziszewski Karol 72-78
Rajkowska Joanna 12, 13, 21, 33
Rauschenberg Robert 105
Richter Gerhard 65
Rodčenko Alexandr 133
Rogalski Zbigniew 124-127
Rolke Tadeusz 154
Ronduda Łukasz 86
Rothko Mark 103
Rottenberg Anda 20
Ruff Thomas 174
Rumas Robert 11
Rumiancew Daniel 52-55
Rusicka Irmina 45
Rzepecki Adam 12
Sagatowska Katarzyna 93

Sarzyński Piotr 10
Sasnal Wilhelm 14, 49, 107, 112-118
123, 124
Schiele Egon 51
Seidl Walter 173
Shermanová Cindy 175, 131
Shuty Sławomir 49
Sienkiewicz Karol 152
Simon Janek 9
Smolak Anna 25
Sobczyk Marek 12
Stange Raimar 128, 130
Stravinsky Igor 114
Szabłowski Stach 145
Szewczyk Monika 96
Szewczyk-Witek Monika 93
Sztwiertnia Grzegorz 49
Świdziński Jan 87
Świetlik Andrzej 167
Teige Karel 152
Toscani Oliviero 41, 42
Trybuś Jarosław 159
Tuymans Luc 132
Tyrmand Leopold 168
Tyszkiewicz Teresa 21
Ujma Magdalena 164
Urbanek Brydzia 164
Vitti Monica 89
Wajda Andrzej 89
Wall Jeff 124, 125
Warhola Andy 5

Warpechowski Zbigniew 104
Wilke Hanna 177
Wiśniewski Anastazy 87
Wojciechowski Jan St. 104
Woodman Francesca 177
Wójcik Aneta 79
Wójcik Julita 13, 21
Wyrzykowski Piotr 155-158
Zamenhoff Marcel 94
Zarębski Krzysztof 104
Zielińska Monika 16, 21, 36-39, 44, 68, 69
Zielińska Joanna 53, 150
Żebrowska Alicja 6, 9, 11, 21, 23, 29-36
Żmijewski Artur 6, 9, 12, 16, 20, 31-32, 90