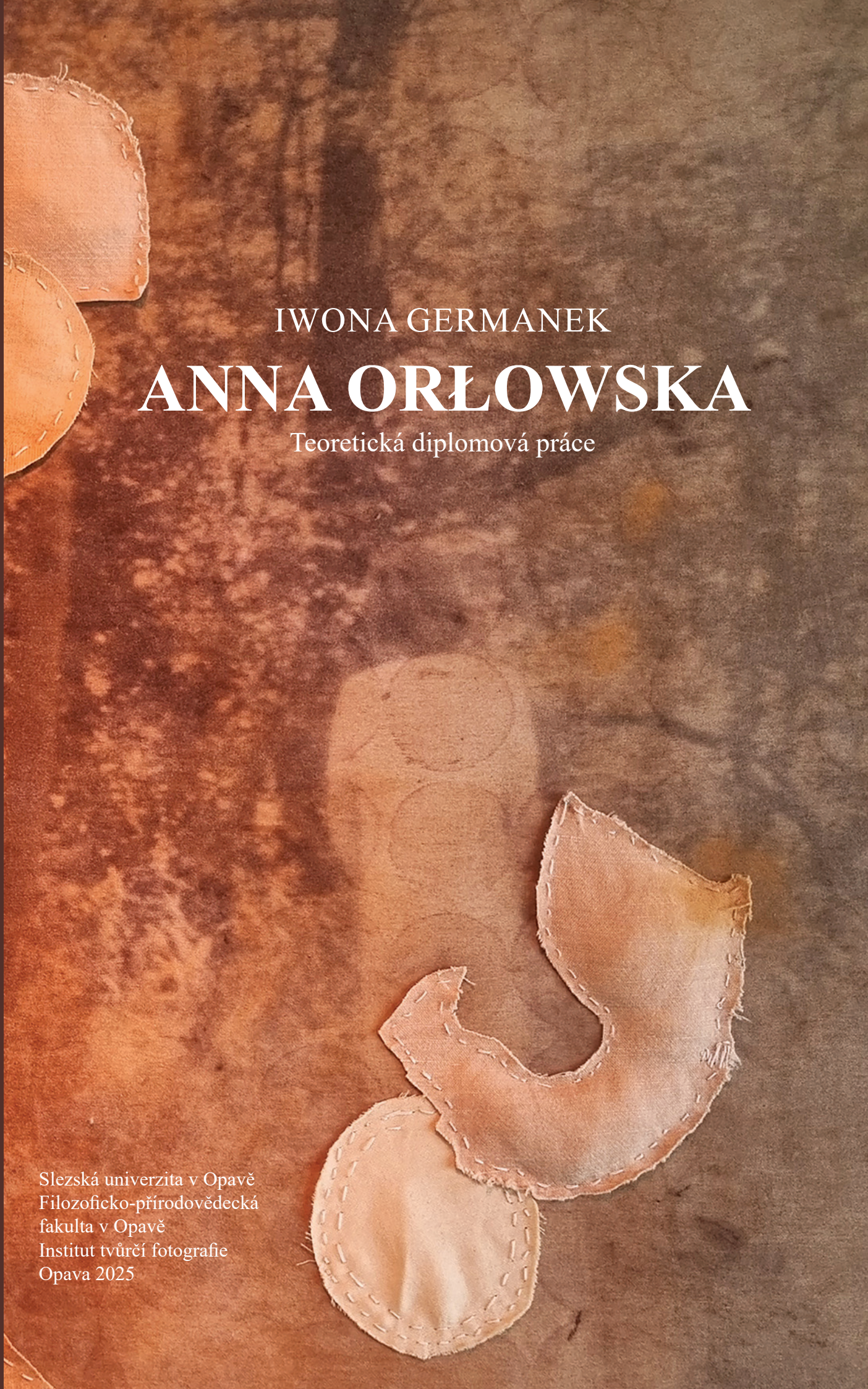


IWONA GERMANEK

ANNA ORŁOWSKA

Teoretická diplomová práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká
fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2025

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie



Anna Orłowska

Iwona Germanek

Opava 2025

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Iwona Germanek

Anna Orłowska

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE



Obor: **Tvůrčí fotografie**
Vedoucí práce: **prof. PhDr. Vladimír Birgus**
Oponent: **MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.**

Opava 2025

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2024/2025

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: BcA. Iwona Germanek

UČO: 53481

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: P: Drobky

Téma práce anglicky: P: Crumbs

Zadání: Cílem práce je vytvořit sérii zátiší a portrétů kombinovaných s autobiografickým aspektem. Práce má znaky arteterapie. Vypráví o síle naděje.

Literatura:

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Datum zadání práce: 11. 3. 2025

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):
4.6.2025

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

Abstrakt

Práce popisuje tvorbu Anny Orłowské, jedné z nejznámějších polských vizuálních umělkyň, pro kterou je fotografické médium základní formou uměleckého projevu. Do dnešního dne nebyla této umělkyni věnována ani jedna publikace mapující její činnost. Většina textu v této práci vznikla na základě rozhovorů s autorkou a s osobami nebo institucemi, se kterými Orłowska spolupracuje. Práce obsahuje řadu fotografií, včetně méně známých snímků. Cílem práce je vytvoření komplexní monografie tvorby Anny Orłowské.

Abstract

This work describes the work of Anna Orłowska, one of Poland's best-known visual artists, for whom photography is the primary form of artistic expression. To date, no publication has been devoted to mapping her work. Most of the text in this work is based on interviews with the author and with individuals and institutions with whom Orłowska collaborates. The work includes a number of photographs, including lesser-known images. The aim of the work is to create a comprehensive monograph of Anna Orłowska's work.

Klíčová slova

Anna Orłowska, polská fotografie, vizuální umění, konceptuální umění, dokumentární fotografie, rodinná fotografie, fotografické archivy

Keywords

Anna Orłowska, polish photography, visual arts, conceptual art, documentary photography, family photography, photographic archives

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím, aby tato bakalářská práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového musea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Opavě, 24. dubna 2023 Iwona Germanek
© Iwona Germanek | ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

Poděkování

Ráda bych poděkovala Anně Orłowské za čas, který mi věnovala a společné rozhovory, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout. chtěla bych velmi poděkovat Prof. PhDr. Vladimírovi Birgusovi za pomoc a neobyčejně cenné poznámky, které zásadním způsobem ovlivnily podobu této práce.

Obsah

1. Cesta k fotografii 14
2. První díla 22
2.1. Tvorba z oblasti filmu 24
2.2. Dzień przed / Den před | 2010 36
2.3. Przeciek / Průsak | 2011 40
3. Analýza tvorby 52
3.1. Orientace na dokument 54
3.1.1. Niewidzialność. Studium przypadku / Neviditelnost. Případová studie | 2014 62
3.1.2. Widmo / 2016 70
3.1.3. Miejsce. Tłomackie 3/5 / Místo . Tłomackie 3/5 | 2017 76
3.1.4. Bielenie / Bílení | 2018 80
3.1.5. Futerał / Pouzdro | 2018 86
3.1.6. Pompier, błoto, socrokoko / Pompier, bláto, socrokoko | 2019 106
3.1.7. Mieszkanka / Bytečky | 2020 120
3.1.8. Źródło. Festiwal w ramach Sopotu / Pramen. Festival v rámci Sopoty | 2023 132
3.2. Směrem k duchovnu 138
3.2.1. Sankt Anna | 2022 146
3.2.2. Archiwum tańca / Taneční archiv | 2021 160
3.2.3. Zaświaty / Posmrtný život | 2023 164
4. Závěr 194
5. Knižní publikace 200
5.1. Futerał / Pouzdro 202
5.2. Warm Mother, Cold Mother 204
6. Výstavy 206
6.1. Individuální výstavy 208
6.2. Skupinové výstavy 210
8. Vybrané rozhovory 212
8.1. Jakub Dziewit 214
8.2. Agnieszka Olszewska 218
8.3. Katarzyna Roj 222
9. Bibliografie 228
9.1. Knižní tituly 230
9.2. Články v časopisech 232
9.3. Internetové stránky 232
10. Jmenný rejstřík 236



Cesta k fotografii

Anna Orłowska



1. Cesta k fotografii

Fot. [1] Z archivu Anny Orłowské. Fot. Łukasz Sokół.



Cesta vedla na místo, které mohu popsat jen stěží. Toto místo mělo vždy něco z poněmeckých ponurých pohádek o temném lese a o hlubokých vodách řek…

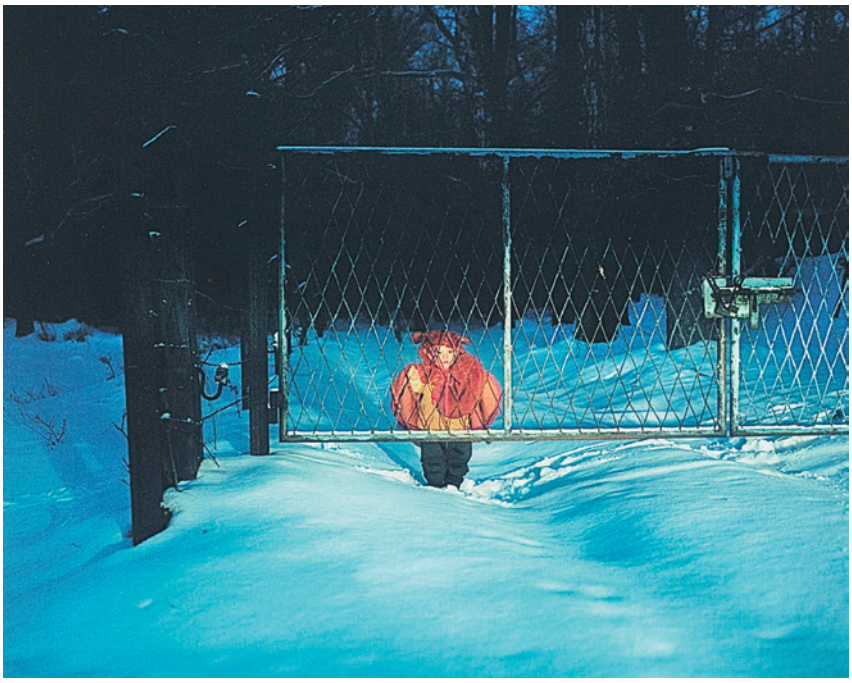
Żędowice, dříve Sandowitz, jsou malé město nedaleko Opolí. Poloha regionu v blízkém sousedství Německa předurčilo historii tohoto území i obyvatel, kteří zde žijí. A jejich osudy byly pohnuté. Území postupně patřilo české, polské a rakouské monarchii. Po 3. slezském povstání, které vypuklo v roce 1921, zůstala část Opolského Slezska v Německu, což mělo velmi významný vliv na další rozvoj regionu i zdejší kulturní identitu. Po 2. světové válce bylo toto území opět přiznáno Polsku. Přesunutí hranic na mapě je jednoduché. Nakreslit čáru, která oddělí dva státy, vypadá jako pouhý administrativní úkon. Ale co bude s lidmi, kteří tam žijí? Jak to ovlivní jejich osudy? Polsko-německá rodina Anny Orłowské zažila strach i bolest, která poznamenala všech její členy. Tyto příběhy však žijí pouze ve vzpomínkách umělkyně, která se v roce 1986 v Opolí narodila. Své dětství strávila na venkově, nedaleko żędowického mlýna patřícího její rodině. Později se s rodinou přestěhovala z Żędowic do vesnice Zawadzkie. Mlýn ale již nefungoval, protože jej pradědeček v roce 1965 přestal provozovat. Vyprávění o tomto místě a jeho historii se však v rodině uchovaly po generace a inspirovaly představivost citlivé holčičky. Život dětí na vesnici plný bezprostředního kontaktu s přírodou způsobuje, že se po zbytek života vnímáme jako její neoddělitelnou součást. Fyzickým způsobem pocítíme i obtížnost práce na poli. Víme, jak dlouho je třeba chovat zvíře, aby nám dalo mléko nebo maso. Poznáme zápach země na jaře, pamatujeme si vůni sena po žních. Ale malá Anna běhající po loukách, trhající květiny a koupající se v místním rybníčku chtěla něco více. Chodila do kroužků výtvarné výchovy v blízkém domě kultury. Nikoho tedy nepřekvapí, že se po ukončení gymnázia v roce 2002 přihlásila na výtvarné lyceum v Opolí. Obec Zawadzkie je od Opolí vzdáleno jen asi 50km, ale i přesto se mladičká Orłowska rozhodla bydlet ve městě, v bytě své babičky Johany. Johana spolu se svým mužem Tadeuszem spolu žili v Opolí řadu let, ale po smrti prarodičů Anny Orłowské, žijících ve mlýně, se Johana a Tadeusz vrátili do Żędowic. Mlýn byl již tehdy mimo provoz. Byt v Opolí byl velký a krásný a babička jeho užívání přirozeně umožnila rodině.

Především ji však záleželo na vzdělání vnoučat, proto si při přepisu svého majetku na jednu z dcer vymínila, že pokud se kterékoli z jejích vnoučat bude chtít vzdělávat v Opolí, může během studia bydlet v jejím bytě. A protože měla osmnáct vnoučat, prošlo bytem několik generací potomků. V době kdy Anna Orłowska začala studovat na výtvarném lyceu v Opolí, začala ve stejném městě studovat i její sestřenice. Společně pak užívaly pokoj v babiččině bytě a zbývající místnosti pronajímaly jiným studentkám. Matka svoji dceru vždycky podporovala a stála při ní i při výběru školy, ale netušila, že se její holčička v Opolí usadí nadobro a nebude se chtít vracet domů ani na víkendy. Následující tři roky pak Anna Orłowska pilně pracuje na úkolech vzdělávacího programu lycea, ale objevuje i tajemství umění a výtvarného řemesla. Hodiny ve škole však končily velmi pozdě a cesta do 50km vzdálené vsi Zawadzkie byla příliš obtížná, proto se život v opolském bytě jevil jako ideální řešení. Anna se tak velmi brzy vymanila zpod ochranných křídel svých rodičů. Po třech letech studia na výtvarném lyceu se přihlásila na Akademii výtvarných umění v Poznani. Studijní program na této škole však studentku velmi rozčaroval a tak se po roce studia přestěhovala do Lodže, aby změřila své síly se studiem na Státní filmové, televizní a divadelní škole Leona Schillera v Lodži. Psal se rok 2006 a na této instituci se otevíral první ročník denního studia v oboru realizace filmového a televizního obrazu a fotografie. Orłowské se tento obor jevil jako dokonalý směr. Doufala, že jí škola nabídne mnohem užitečnější vzdělávací program než konceptuální přístup poznaňské akademie. Studium v Lodži uběhlo velmi rychle a Anna Orłowska ho úspěšně absolvovala v prosinci roku 2011 s diplomovou prací vedenou Grzegorzem Przyborkem. Ve stejnou dobu však studovala i na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, kde za své dílo *Niewidzialność. Studium przypadku* (Neviditelnost. Případová studie) získala v roce 2013 bakalářský titul. Z období studia na institutu pocházejí dva cykly: Bez názvu z roku 2009 a Bez názvu z roku 2010, oba vznikly v rámci předmětu výstavní soubor. Jedná se o originální soubor výstavních prací, které studenti připravili pod vedením vybraného pedagoga. Několik z těchto fotografií se později stalo součástí cyklu Dzień przed, který sklidil velký úspěch. Práce Anny Orłowské najdeme v katalozích Institutu tvůrčí fotografie vydaných v letech 2011 a 2015 a nejednou byly také prezentovány i na skupinových výstavách pořádaných Institutem tvůrčí fotografie.



Fot. [2] Anna Orłowska, z cyklu *Bez názvu*, 2009.

Po ukončení studia se přestěhovala do Varšavy. Tady, v hlavním městě Polska si rychle získala uznání, a to především díky úspěchu jejího souboru *Przeciek* (Průsak). V dalších letech tvorby Anna Orłowska obhájila doktorskou práci na katedře režie a televizní produkce na filmové škole v Lodži v roce 2019.



Fot. [3][4]
Anna Orłowska, z cyklu
Bez názvu, 2010.

Anna Orłowska získala mezi jinými stipendium Photo Global na School of Visual Arts v New Yorku (2013). Její díla byla prezentována mj. v galerii CSW Zamek Ujazdowski ve Varšavě, Exile Gallery v Berlíně, galerii Panoptikum ve Stockholmu, na mezinárodním festivalu módy a fotografie ve francouzském Hyeres, v Musée de l'Elysée ve v Lausanne, v Aperture Foundation v New Yorku nebo Fundació Joan Miró v Barceloně. získala stipendium ministra kultury a národního dědictví (2010, 2013, 2017). Třikrát byla nominována na cenu Discovery na festivalu Rencontres d'Arles 2015 ve Francii, v roce 2017 získala cenu Overseas Award na Higashikawa International Photography Festival v Japonsku. V roce 2024 společně se skupinou návrhářů PROLOG + Izert vyhrála soutěž na novou vizuální podobu sídla kanceláře výtvarných výstav ve Vratislavi.

Anna Orłowska je jednou z nejzajímavějších osobností současné polské fotografie, jejíž přístup přesahuje tradiční dokumentaci skutečnosti. Tvorba Anny Orłowské se rozvíjela organicky a během let přecházela od inscenované fotografie k mnohem složitějším uměleckým projektům, ve kterých se spojují různá média a silně odrážejí historii, vzpomínky a totožnost. Její inspirace jsou různé a obsahují jak osobní zkušenosti, tak i široké kulturní a společenské souvislosti.

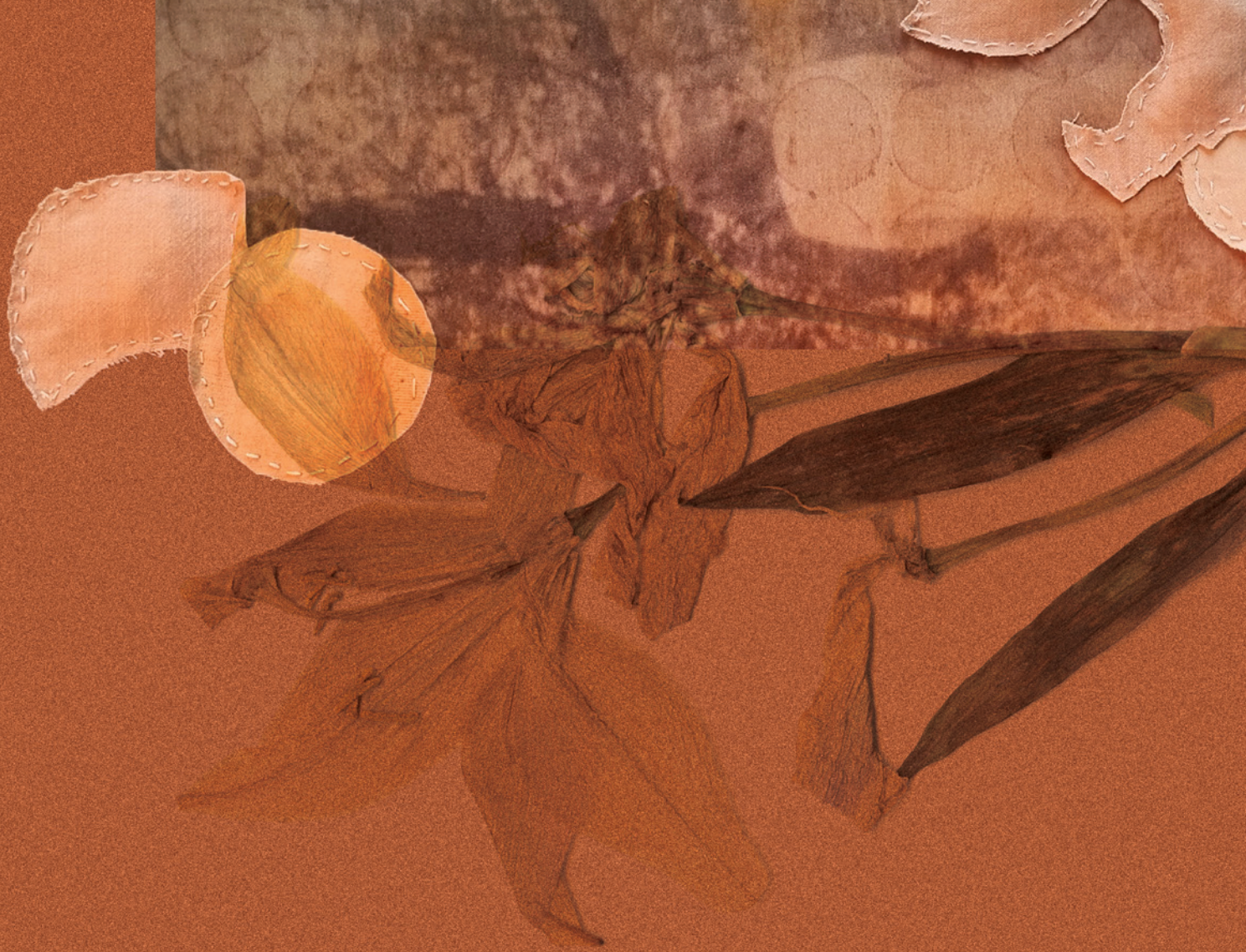
Anna Orłowska se od roku 2020 živí jako umělkyně. Dříve vyučovala na Varšavské škole fotografie a grafického designu. V současné době patří k těm umělcům, pro něž je jejich tvorba i zdrojem obživy – jedná se především realizace četných výstav, fotografickou tvorbu a účast v rezidenčních programech. Její práce, prezentované na samostatných i skupinových výstavách, jí přinášejí honoráře, granty a podporu galerie Gunia Nowik, která ji zastupuje. Umělkyně využívá také umělecké rezidentní pracovní pobyty například v Sopotech, Katovicích nebo Kolíně nad Rýnem, které jí poskytují finanční prostředky a čas na rozvoj jejích projektů. Kromě toho spolupracuje s institucemi a nadacemi a vytváří knihy fotografií nebo objekty, které pak galerie prodávají. Podobně fungují například Małgorzata Mirga-Tas, Paulina Olowska nebo Christian Tomaszewski.





První díla

Anna Orłowska



2. První díla
2.1. Tvorba z oblasti filmu

Díla Jeffa Walla jsou zvláštním spojením esence fotografie s prvky jiných druhů umění – malířství, filmu a literatury, které sám autor označuje za „kinografii“. Právě scény zachycené objektivem fotoaparátu označuje autor jako dokument. Jsou to záběry připomínající svým stylem i způsobem provedení dokumentární snímky, ale Wall s lidmi, kteří se na snímcích objevují, aktivně spolupracuje. Pracuje především s neprofesionálními modely způsobem, který nás uvádí do italského neorealistického filmu 50. a 60. let. Wall vytváří vize každodenních nejednoznačných okamžiků. Prezentuje nám události, které nefotografuje v okamžiku jejich průběhu, ale otevírá formální a dramatické možnosti snímků, které kontemplují s efekty a významem dokumentárních fotografií. Wallova díla jsou často popisována jako filmové, ale také jako dokumentární fotografie, protože jeho pečlivě připravené inscenace působí dojmem, že jde o dokumenty. Wall při komponování svých obrazů pracuje s ochotnickými divadelníky a nevytváří si ani žádnou scénografii. Je malířem současného života, který se dobře orientuje v zachycování toho, co je každodenní a banální. Jeho estetika má silné kořeny v malířství, ale zároveň je zakotvena i ve fotoreportáži. Wallovi se daří oživovat obrazy, které obsahují kousíček faktu ale i kouzlo fikce. Hranice mezi tím, co je skutečné a tím, co nereálné a snové je u tohoto fotografa velmi tenká a plynulá. Ztrácíme se ve scénách, které nás hypnotizují svými barvami a tajemností. Wall vytváří své obrazy na filmové scéně nebo ve studiu téměř jako filmový režisér. Pomáhá mu v tom početná skupina techniků. Filmový charakter jeho fotografií je pro něj stejně důležitý jako fakt, že jsou připravovány týmově. Hotová fotografie je výsledkem velkého množství opakování a následných úprav v postprodukci. Nejčastěji však začíná pracovat na snímcích ještě bez fotoaparátu, kdy přemýšlí o tom, jaký dojem by mohl svým obrazem vytvořit. Pak se stejně jako filmoví tvůrci pečlivě připravuje a spolupracuje s dalšími lidmi. Najímá herce, hledá lokalizace anebo vytváří své světy.

Fot. [5]
Jeff Wall, *A sudden gust of wind*.



Kromě perfektní režie celé scény však téměř vždy čeká na něco nečekaného, co se nedá předvídat, na náhlé gesto modelu nebo malou změnu světla, která jako záblesk celou scenérii oživí. Bez této náhodné jiskry by Wallovy záběry byly mrtvé.

Gregory Crewdson je americký fotograf známý svou tvorbou, která se skládá ze složitě propracovaných a promyšlených scén ukotvených v realitě malých měst a předměstí Nové Anglie. Fotografie Gregoryho Crewdsona se zařadily do amerického vizuálního archivu vedle obrazů Edwarda Hoppera a filmů Alfreda Hitchcocka nebo Davida Lynche. Crawdsonův proces i přístup k práci je stejně filmový jako u Jeffa Walla. Soubor *Beneath the Roses* vznikal během spolupráce celého produkčního týmu tři roky. Crewdson nejčastěji pracuje s velkým týmem lidí a každý snímek plánuje s velkým důrazem na detaily jako světlo, barvy a scénografii, aby vykouzlil snové scény prodchnuté tajemstvím a napětím. Protože prostředí maloměsta, v němž se odehrává mnoho Crewdsonových obrazů, je obecně známé, snaží se autor vyhnout snadno identifikovatelným místům i událostem a vytváří světy mimo časoprostor.

V souboru *Beneath the Roses* se anonymní městské krajiny nebo lesní mýtiny, široké, opuštěné ulice stávají scénami, v nichž se odehrává nějaké tajemství a zdánlivě banální interiéry stávají místem pro inscenaci podivných lidských scénářů. Na jedné z fotografií stojí osamělá těhotná žena na rohu ulice lesknoucí se po ranním dešti. Její silueta je malým, ale zlověstným bodem. Jedné bouřlivé noci v jiném nenápadném městě stojí u svého auta muž v manažerském obleku a ve zjevné mystifikaci natahuje ruku, aby si ji opláchl deštěm. V plyšové ložnici navštíví muže a ženu zpívající pták, který se na ženu dívá z toaletního stolku. Crewdsonovy scény jsou smyslné a vizuálně lákavé, ale často hluboce znepokojivé. Zůstávají stranou reálného času i konkrétního místa a nacházejí se v dystopické krajině neklidné americké imaginace. Jeho projekty vznikají jak v ateliérech, tak v exteriérech různých malých měst. Po nasnímání scény pokračuje Crewdson v digitální postprodukci, jejíž výsledkem jsou snímky v nejlepší filmové kvalitě. „*Mým hlavním záměrem je vytvořit obraz, který na určité úrovni působí dojemně, ale také strašidelně. Zajímám se především o to, čemu říkám úzkost.*

Fot. [6]
Gregory Crewdson



To znamená, že se snažím zkoumat to, co na první pohled vypadá jako každodenní život, a snažím se v tom najít nějakou nečekanou úzkost, strach nebo dokonce překvapení.[1]“ Jedním z jeho hlavních témat je prázdnota. Jestliže řada jeho dřívějších děl měla předem daný děj, pak například v souboru *Starkfield Lane* Crewdson chtěl, aby pokud jde o to, co se děje, co se stalo předtím a co se stane, působily jeho scény i nadále otevřeně a neurčitě. Na snímcích nejsou žádné známky moderního života. Nejsou tu žádné mobilní telefony, ani nová auta. Fotograf se usilovně snaží o to, aby vše působilo neurčitě, až lehce opotřebovaně či rozbitě. Nejčastěji sám vyhledává místa, která jsou pro tento příběh nebo stav vhodná a umisťuje do nich vlastní rekvizity jako auta a vlastní dopravní značky. Jeho tým přitom pokaždé spolupracuje s vedením města, aby zajistil, že žádná ulice nebude nově vydlážděná a že všechna tráva zůstane neposekaná. Místa, která si autor vybírá, mají působit dojmem, že na ně lidé i čas zapomněli. Mokré ulice nebo zamlžená zákoutí jsou pak výsledkem spolupráce s místními hasiči. A to vše proto, aby vznikl svět, který nám má připadat známý a okouzlující zároveň. Jednostránkový popis toho, co se děje na konkrétní fotografii, se stává rozcestníkem daného procesu. Klíčový je moment zvažování nebo čekání. Svébytná mentální paralýza, po níž následuje akce. Postavy se na scéně pohybují i několik hodin před samotným začátkem fotografování. Tým někdy najde na ulici někoho, kdo se zdá být dokonalý, jindy si fotograf všimne někoho již během hledání místa. Obvykle se jedná o lidi, kteří v daném regionu žijí. Postavy mají svůj popis, a když přijdou na plac, fotograf přesně ví, jak budou rozmístěné a co budou mít na sobě. Tento fotograf má v hlavě celý scénář. Crewdson přiznává, že stejně jako většina ostatních umělců promítá do všech svých fotografií své obavy nebo úzkosti. Tento proces probíhá zcela nevědomky.

Jestliže jsou díla Walla nebo Crewdsona založena na své okouzlující barevnosti, pak snímky ze souboru *Untitled Film Stills* Cindy Sherman jsou černobílé fotografie. Tyto snímky vznikly převážně v letech 1977 až 1980 a jsou inspirovány filmy z 50. a 60. let. Sherman se na nich vžívá do různých stereotypních ženských rolí: *„Předpokládám, že nevědomky, nebo přinejlepším ne zcela vědomě,*

[1] Cate Blanchett, Gregory Crewdson: An Eclipse of Moths, [w:] Gagosiam Quarterly, Fall 2020 Issue, https://gagosian.com/quarterly/2020/09/17/interview-gregory-crewdson-cate-blanchett-eclipse-moths/

jsem se potýkala s určitými vlastními pochybami ohledně chápání žen. Hrdinkami mých snímků nebyly idiotky, nejednalo se a žádné hloupé herečky. Byly to ženy, které s něčím bojovaly, ale já jsem nevěděla s čím.
Díky oblečení nějakým určitým způsobem vypadají, ale při pohledu na jejich výraz tváře, ať už je jakkoli jemný, si řeknete že „ony" možná nejsou tím, co nám říká jejich oblečení. Nepracovala jsem s podvědomím, ale rozhodně jsem cítila, že postavy něco zpochybňují – možná jsou do určité role nuceny. Zároveň se jedná o filmové role: ženy nejsou realistické, ale hrají. Je tam vidět několik rovin umělosti. Líbí se mi celá ta změť nejednoznačnosti." [2] Fotografie mapují kulturní představy z 50. let 20. století prostřednictvím podoby mladých dívek toužících po lepší budoucnosti. Zobrazují role a tváře, které diváci viděli již dříve. Přestože série dává divákovi pocit známosti, není zde žádný konkrétní referenční bod. Soubor *Untitled Film Stills* nemá na všech záběrech stejnou postavu ani žádný skrytý motiv, který by snímky sjednocoval do jednoho stylu. Místo toho je tvořen záběry, které byly vytvořeny díky určitému nastavení kamery, osvětlení nebo vzdáleností. Autorka tímto způsobem navazuje na ohromující skupinu žen, které dominovaly časopisům 50. let. Tyto fotografie dokazují, že je možné být kýmkoli a zároveň nikým. Cindy Sherman patří k takzvané Pictures Generation, skupině amerických umělců, kteří vyrostli ve zlatém věku masových médií, v rozkvětu 50. let.

[2] Petera Galassi, Cind Sherman: The Complete Untitled Film Stills , [w:] Artbook; https://www.artbook.com/0870705075.html

Tato skupina byla pojmenovaná podle přelomové výstavy s názven *Pictures*, která se konala v Artists Space v New Yorku v roce 1977. Její členové se charakterizovali kolektivní představivostí inspirovanou televizí, reklamou a filmem. Na každém ze snímku pózovala přímo autorka jako postava inspirovaná ženskými rolemi z filmů 50. a 60. let. Sherman v parukách, historických kostýmech a dalších rekvizitách ztělesňovala stereotypy, které se vžily v masové zábavě, zejména v Hollywoodu.

Sherman hrála nejen dvojroli fotografa a modelky – nebo spíše režisérky a herečky, ale také vizážistky, stylistky a střihačky. Stala se zároveň umělkyní i tématem. První dojem z *Untitled Film Stills* je pocit déjà vu. Fotografka se však odkazuje jen na různé filmové žánry, nikoli na konkrétní známý film. Přesto každý krok – výřez, kostýmy, mimika tváře atd. – je v kolektivní paměti natolik zakořeněný, že vyvolává pocit důvěrné známosti. V případě snímků Cindy Sherman nejde ani tak o záběry z filmu, jako spíše inscenované snímky, které byly distribuovány za účelem propagace filmů. Výsledné snímky jsou lesklé a zrnité, protože záměrem autorky bylo, aby vypadaly jako „levné a nevkusné" fotografie. *„Nechtěla jsem, aby vypadaly jako umění"*[3] , prohlásila Sherman. Pro zdůraznění nízkých ambicí souborů se obrazy původně prodávaly za 50 USD za kus. O necelých dvacet let později, v roce 1995, koupilo Muzeum moderního umění v New Yorku celý soubor za mnohem větší částku 1 mil. USD a v roce 2014 se skupina 21 filmových snímků ze souboru *Untitled Film Stills* prodala v aukční síni Christie's za rekordních 6,7 mil. USD.

K interpretaci reality byl vždy používán především obraz. Pokud dnes přemýšlíme o vlivu obrazu na moderní společnost, napadne nás především fotografie a film. Míra tohoto vlivu je dána především vlastnostmi, které jsou obrazu přisuzovány prostřednictvím mechanického záznamu fotoaparátem. Fotografie totiž není jen obraz coby interpretace skutečnosti, jako například v případě malby, ale je také stopou, něčím, co se otisklo z reálného světa jako posmrtná maska[4]. V této souvislosti silně rezonují fotografie Vladimíra Birguse, který od 80. let své snímky komponuje především pomocí barev. Jejich podstata však spočívá v okamžicích zachycených závěrkou fotoaparátu. Autor během procházek městskými aglomeracemi vyhlíží výjevy, které se někdy objeví jen na krátký okamžik.



Fot. [7] Cindy Sherman, z cyklu *Untitled Film Stills*

K interpretaci reality byl vždy používán především obraz. Pokud dnes přemýšlíme o vlivu obrazu na moderní společnost, napadne nás především fotografie a film. Míra tohoto vlivu je dána především vlastnostmi, které jsou obrazu přisuzovány prostřednictvím mechanického záznamu fotoaparátem. Fotografie totiž není jen obraz coby interpretace skutečnosti, jako například v případě malby, ale je také stopou, něčím, co se otisklo z reálného světa jako posmrtná maska. V této souvislosti silně rezonují fotografie Vladimíra Birguse, který od 80. let své snímky komponuje především pomocí barev. Jejich podstata však spočívá v okamžicích zachycených závěrkou fotoaparátu. Autor během procházek městskými aglomeracemi vyhlíží výjevy, které se někdy objeví jen na krátký okamžik.

[3] Benedetta Ricci, Portraits of America: Cindy Sherman's Untitled Film Stills, [v:] Artland Magazine; https://magazine.artland.com/portraits-of-america-cindy-shermans-untitled-film-stills/

[4] Susan Sontag, O fotografii. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009, s. 162.

Birgus vytváří svůj fotografický archiv především z těchto okamžiků. Tento stále otevřený projekt vypráví o stavu současného člověka. Na jeho záběrech je město pouze scenérií pro herce, kterými jsou především lidé. A zatímco bychom mohli očekávat přeplněné ulice nebo promenády, při pohledu na jeho fotografie vidíme, že jejich autor zaměřuje svou pozornost jen na jediného člověka. Je minimalistou, který nám předkládá jednotlivá filmová okénka jako ve filmu, ale zároveň každý z těchto záběrů tvoří samostatný celek příběhu. Je projevem kontemplace různých podob reality. *„Umělec se odklání od konkrétní obsahové podoby, jako by jeho fascinace osvobozením se od této povinnosti patřící do minulé éry, vyvolala potřebu tvořit a pracovat s jiným vyjadřovacím jazykem.“* [5] Díla tohoto autora jsou záběry plné jasných sytých barev s velmi omezeným počtem prvků kompozice. Připomínají nám americké hyperrealistické malby. V tomto případě jsou však role obráceně. Fotografie zde má malířský charakter, často s dominancí jedné zvolené barvy. Tyto záběry svědčí o autorově malířském cítění, ale také o velkém smyslu pro film, jehož režisérem je samotný život. Jeho snímky někdy působí inscenovaně, přestože se pokaždé jedná o nalezené scény zachycené okem, jehož prodloužením je objektiv. V dílech Vladimíra Birguse vytvořených po roce 1980 často pozorujeme použití ploché perspektivy, která nás připravuje o dojem z hloubky obrazu. Všechny prvky jsou na těchto snímcích zasazeny do jedné roviny, jako by tím chtěl autor vytvořit nějakou hierarchii. Ve starověkém malířství vypovídala horní část obrazu o tom, co se stalo nejdříve. Tento typ kompozice můžeme pozorovat v dětské malbě, kdy se dítě snaží vypořádat s pro něj obtížnou otázkou perspektivy v obraze. V Birgusově díle však tyto roviny nemají nic společného s primitivností, jde o vědomý postup, který do obrazu vnáší prvek iluze více dějů odehrávajících se v jedné rovině. Důležitým prvkem těchto děl je světlo a stín, který se nezřídka stává jedním z dominant celého výřezu. Stín zde hraje i roli autoportrétu. Svědčí o přítomnosti. Bez stínu totiž žádná existence není možná.

[5] Danuta Kowalik-Dura, Eidos. Fotografia Vladimíra Birgusa [v:] Vladimír Birgus. Fotografia 1972-2017. Muzeum Śląskie, Katovice 2017, s. 21



Fot. [8]
Vladimír Birgus,
Berlin 1993.

Vladimír Birgus je od roku 1990 vedoucím Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Pod jeho křídly prošlo touto školou mnoho známých fotografů, včetně Krzysztofa Gołucha, jehož fotografie, zejména z cyklu Hotel, se na tvorbu profesora Birguse silně odkazují. Gołuch má stejné nadšení pro barevnost, syté a čisté odstíny jako na obrazech velkých mistrů, okouzlující krásu hry světla a stínu jako na Hopperových obrazech. Gołuch tyto snímky maluje pomocí objektivu a vlastní citlivosti, a protože je umělcem citlivým nejen ke kráse, ale především k druhým lidem, jsou hrdiny jeho fotografických cyklů postižení lidé, s nimiž denně pracuje.

Autor během pěti let vytvořil příběh o tichu, osamělosti a kráse lidskosti, v němž sleduje lidi s různými poruchami, kteří pracují v hotelu. Gołuchovy fotografie mají dokumentární charakter, ale jsou neuvěřitelně propracované. Zachycují okamžiky, které působí téměř jako divadelní scény. Autor přiznává, že někdy požádal lidi, aby nějakou spontánní scénu zopakovali, ale nikdy své záběry úplně nevytvářel.

Fot. [9]
Krzysztof Gołuch,
z cyklu *Hotel*.



Byl jen pozorným, ale zároveň neviditelným divákem, protože jen tak mohl tyto záběry zachytit. *„Pracuji tak, že s těmi lidmi trávím hodně času, několik hodin v kuse, je to takový neustálý pohyb při hledání záběru nebo světelně zajímavých situací. Při práci na souboru Hotel tam toho světla bylo velmi málo. Musel jsem pracovat na hranicích možností. Na paměťové kartě jsem měl snímků hodně, ale bylo nutné je správně zpracovat a upravit a já nejsem specialista na Photoshop"*.[6] Soubor Hotel není hodnotný jen jako celek, ale i díky příběhům zachyceným na jednotlivých fotografiích. Každá fotografie nás téměř nutí k zamyšlení a spřádání vlastních interpretací a úvah. Jak poznamenává Piotr Nowak, fotografie Krzysztofa Gołucha často připomínají záběry z filmů Roye Anderssona[7] , které se nezřídka skládají ze zcela nesouvisejících scén. Možná by se mohlo říci, že jsou to právě Anderssonovy filmy, které připomínají fotografické záběry.



Fot. [10]
Roya Anderssona, střih z filmu *World of Glory.*

[6] Krzysztof Gołuch – Hotel, czyli fotograficzna opowieść o pracy niepełnosprawnych intelektualnie na Śląsku; https://geekstok.pl/krzysztof-goluch-hotel-czyli-fotograficzna-opowiesc-o-pracy-niepelnosprawnych-intelektualnie-na-slasku-zdjecia/,online:18.07.2021

[7] Piotr Nowak, Hotel Krzysztofa Gołucha. [w:] Kwartalnik Fotografia; https://kwartalnikfotografia.pl/hotel-krzysztofa-golucha/, online:1.07.2022.

2.2. Dzień przed / Den před | 2010

Anna Orłowska se v roce 2013 po ukončení studia na Státní filmové, televizní a divadelní škole v Lodži přestěhovala do Varšavy. Jako mladá umělkyně však ještě byla málo známá. Měla sice za sebou již více než tucet převážně skupinových výstav, na festivalech v Arles 2010, v Torontu v rámci festivalu Flash Forward, v Číně v rámci Mezinárodního fotografického festivalu Pingyao, v Maroku, Paříži a New Yorku nebo v Polském institutu v Düsseldorfu, ale v záplavě jiných snímků neměly její práce šanci vyniknout. V roce 2010 uspořádalo Elysejské muzeum v Lausanne fotografickou soutěž určenou pro školy z celého světa. Každá škola mohla vybrat deset studentů a zaslat jejich portfolia. Cílem této soutěže bylo zmapovat nejmladší generaci umělců. Anna Orłowska byla jedinou studentkou z Polska, která tímto výběrem úspěšně prošla. Dveře do velkého světa fotografie jí otevřel její první samostatný cyklus *Dzień przed* (Den před). Začala na něm pracovat ve druhém ročníku studia v Lodži. Soubor *Dzień przed* byl mezi kurátory přijat s nadšením a sama fotografka byla mezi desítkami umělců, které William A. Ewing a Nathalie Herschdorfer pozvali k účasti na výstavě *ReGeneration2, Tomorrow's Photographers Today* v newyorské galerii Aperture v roce 2010. *ReGeneration2* byla svého druhu nejrozsáhlejší přehlídkou, která se snažila odpovědět na otázku, jak dnešní mladí fotografové vidí svět, jak respektují, rozvíjejí nebo odmítají tradice a zda si pro tvorbu svého umění vybírají temnou komoru, počítačové studio nebo obojí. Kurátoři Musée de l'Elysée vybrali 80 nejslibnějších kandidátů z přibližně sedmi set přihlášených prací ze 119 institucí včetně 48 fotografických škol z celého světa. Prezentovaná témata zahrnovala městské prostředí i globalizaci, otázky identity a paměti. Kombinované fotografické techniky umožnily autorům smazat rozdíl mezi realitou a fikcí jako nikdy předtím. Výsledná výstava a stejnojmenná doprovodná publikace ukázaly flexibilitu mladých fotografů, kteří plynule přecházeli mezi jednotlivými směry nebo technikami.



Tento úspěch pak Anně Orłowské přinesl kontakty s kurátory světové úrovně, ale jak sama přiznává, vrhla se do hlubin, sotva se naučila plavat. Na otázky týkající se její předchozí tvorby nebo plánů do budoucna nevěděla co odpovědět, protože kromě souboru Dzień przed neměla v portfoliu nic významnějšího. Byla to však obrovská zkušenost a po návratu do Polska se okamžitě ocitla ve světle reflektorů. Hrdinkami seriálu *Dzień przed* jsou osamělé ženy zachycené v temných interiérech prázdných bytů nebo v autech stojících u silnice. Autorka chtěla vytvořit dokument o moderních nevěstách. Zajímala se o poslední okamžiky před samotným svatebním obřadem, kdy si uvědomíme nezvratnost určitých zásadních rozhodnutí. Jedním z těchto důležitých rozhodnutí je zcela jistě manželství. nančních nákladů vznikla série, která Orłowské přinesla první velký úspěch. „*Tou dobou mělo v mém okolí svatbu velmi mnoho lidí, například moje sestřenice, které mi jsou blízké jako sestry. Byl to pro ně velmi důležitý okamžik. Chtěla jsem zachytit jejich prožitky, emoce a tlak, kterému byly vystaveny.*“ [8]

[8] Adam Mazur, Decydujący moment. Nowe zjawiska w polskiej fotografii po 2000 roku. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012

Celý cyklus se skládá ze tří sérií fotografií. V první sérii je hlavní hrdinkou sama autorka, protože modelka, s níž byla Orłowska domluvena na fotografování, si zlomila nohu. Na dalších snímcích už pracovala se svými sestřenicemi. Získávání modelek z rodinného kruhu bylo v té době pro autorku mnohem jednodušší a samozřejmé zejména proto, že jedna z jejích sestřenic byla v té době těhotná, a protože Orłowska udržovala se svými příbuznými velmi blízké vztahy a sestřenice pro ni byly téměř jako sestry, vznikl tento cyklus přirozeně a ukázal celý rituál této změny. Autorka zmiňuje, že většina těchto fotografií vznikla v jejím bytě v Lodži, kde v té době studovala. Využívala také interiéry bytů přátel nebo prostory svého rodinného domu ve Slezsku. Tímto způsobem, bez příliš složité logistiky a finančních nákladů vznikla série, která Orłowské přinesla první velký úspěch.

Fot. [11], [12]
Anna Orłowska, z cyklu
Dzień przed.



2.3.Przeciek/ Průsak | 2011

Soubor *Przeciek* (*Průsak*) vznikl jako diplomová práce na katedře vedené Grzegorzem Przyborkem. Anna Orłowska právě absolvovala filmovou školu v Lodži, ale v hloubi duše se s touto univerzitou nedokázala ztotožnit. Přitahovalo ji současné umění v nejširším slova smyslu. Jako mladá umělkyně se chtěla prosadit ve světě umění především pomocí média fotografie. Nechtěla být pouhou fotografkou, která se věnuje čistě fotografii, protože jí připadala příliš minimalistická. Fotografování jí už nestačilo. Jak moc vděčí své univerzitě, si začala uvědomovat mnohem později, až během příprav výstavy *Zaświaty* v roce 2023. Uvědomila si, že má schopnost přímo divadelním způsobem vytvářet různé situace. Soubor *Zaświaty* je rozhodně víc než výstava fotografií. Řeč je o upraveném prostoru, jehož části připomínají dívčí pokoj s pohádkovými závěsy v rezavé barvě. Na stěnách vidíme díla, která se velmi vzdalují od čistě fotografických souborů, jsou to surrealistické výjevy. Mohly by připomínat dětské fantazie, které vyvolávají imaginární strašidelné příběhy. Jako postavy se zde objevují duchové předků. Můžeme si položit hlavu na polštář naplněný čerstvým senem a díky namluvenému textu se spolu s autorem tohoto představení přenést do vesnice Żędowice, kde starý mlýn poháněný vodou mele obilí na prach. Při poslechu tohoto příběhu, zahaleni do vůně sena, se ocitáme v zemi, kterou pro nás Orłowska narežírovala. Výstava kombinuje zvukové, scénografické, fotografické a dokonce i experimentální práce. Ten, kdo takové dílo vytváří, má i schopnosti filmového střihače. Orłowska během studií v Lodži nejednou pracovala i na filmových scénách. Aniž by si to uvědomovala, nasála tyto dovednosti a používání filmových prostředků tak pro ni bylo přirozené. Po univerzitě se Anna od všeho filmového odpoutala a ve svých fotografiích se jakékoli stopě po filmu vyhýbala. Myšlení z pohledu režiséra je však v její tvorbě patrné a to nejen v návrhu výstavy *Zaświaty* ve vratislavské galerii BWA, ale také ve fotografiích z cyklu *Dzień przed nebo Przeciek*. Pokud jde o druhý soubor, byla každá fotografie jako záběr z filmu pečlivě zrežírovaná, promyšlená a nasvícená filmovým světlem. Orłowska při práci na souboru Przeciek využila dokonce služeb producentky. Společně vyhledávaly místa a vybíraly modely, kteří pózovali na fotografiích.

Na realizaci souboru *Przeciek* spolupracoval tým lidí jako na filmovém place. Anna Orłowska v té době psala diplomovou práci na téma filmové tvorby a fotografie. Autorka měla dojem, že se fotografie jako médium na filmové škole banalizuje, s čímž nesouhlasí. Pro Orłowskou jsou filmy fotografické, nikoli fotografie filmová. Podle jejího názoru je toho důkazem i historická perspektiva.

Soubor *Przeciek* je tvořen jednotlivými snímky, do kterých byl zhuštěný rozsáhlý příběh. Tyto fotografie jsou pokusem o zachycení poněkud záhadného pocitu neklidu, který autorka v té době prožívala. Byl to pokus o vizualizaci pojmů, stavů a jevů souvisejících s aktuální kondici člověka. Je to cyklus o nejistotě světa, nestabilní iluzi reality a falešných touhách. „Zajímá mě jaký je a jak funguje svět snů a jak moc se mění pod vlivem a tlakem reality. Konflikt mezi tím, kým člověk chce být, a tím, kým je.“ [9] Annu Orłowskou také zajímalo, jaké je, a jak hluboké je narušení vztahu mezi moderním člověkem, světem a přírodou. Při pohledu na tyto fotografie z perspektivy let minulých autorka podotýká, že sama si tehdy pravděpodobně nebyla zcela jistá, co má na mysli. Je docela možné, že nejistota a zkoumání, které ji provázely, vyústily v cyklus, za který v roce 2013 získala ve francouzském Hyères cenu Photo Global a která jí opět otevřela dveře do světa umění. Jaké fotografie tvoří tento projekt? Máme zde fotografii orangutana inspirovanou návštěvou obrovské zoologické zahrady v Mexico City. Anna o ní říká: „Tam jsem se setkala tváří v tvář s orangutanem. Toto setkání na mě udělalo nezapomenutelný dojem. Podobnost zvířete s člověkem byla nápadná. A jeho pohled plný smutku. Orangutan se opřel o sklo a díval se na lidi, kteří stáli na druhé straně, a opětoval jejich pohledy. Zvíře, které mělo status pozorovaného objektu, se také dívalo. Po návratu do Polska chtěla autorka scénu ze zoo zopakovat a zachytit na film, ale žádná polská zoo živého orangutana neměla. Pouze Přírodovědecké muzeum ve Vratislavi mělo ve svých sbírkách jednu vycpanou opici. Ještě za svého života toto zvíře patřilo vratislavské zoo, a aniž by ztratilo něco ze své kurióznosti, bylo po smrti své umístěno v muzeu jako vycpaný exponát.“ [10]

[9] A. Orłowska, Przeciek; https://www.fotofestiwal.com/2012/program/blok-wystawy-towarzyszace/anna-orlowska/ [w;] Human Conection.
[10] ibidem



Fot. [13]
Anna Orłowska,
z cyklu *Przeciek.*

Soubor Przeciek se dotýká problému iluze, hry s významovými posuny. Divák, který se dívá na fotografii orangutana, si často myslí, že fotografie zobrazuje živé zvíře, protože i když je opice mrtvá, její oči září a lesknou se. Hranice je tenká. Nepoznáme, zda je objekt živý, nebo snad mrtvý. Autorka se nás ptá, do jaké míry je to vůbec důležité. Podle ní je nejdůležitější dojem, který fotografie vyvolává, a ne to, zda je situace kterou zobrazuje vytvořená nebo přirozená. Pravdivost snímku a jeho autenticita nejsou totéž. Nemůžeme zde dát rovnítko, otazníků je však více. Fotografie může fungovat zároveň jako konstrukce i jako seznam odrážející konkrétní situace ve skutečnosti.

Na jedné fotografii je zachycen mladý chlapec, který drží v ruce dálkový ovladač ovládající zařízení na stahování kůže z mrtvého zvířete. Za ním v pozadí visí na háku mrtvý jelen. Dítěti jsou dva, možná tři roky. Jeho nevinnost kontrastuje s postavou pachatele nějakého zla. V informační vrstvě obrazu se objevuje neklid a zmatek. Fotografie byla pořízena u autorčina strýce, který se věnoval myslivectví, roli tyrana se ujal syn sestřenice Anny Orłowské.

„Pokud se na fotografii díváme z pohledu její historie, mohli bychom říci, že už bylo objeveno všechno a že se už nikdy nic nového neobjeví. Americký malíř Alex Katz řekl: [*Mentální] obraz předchází fotografii. Hranice možností fotografie tak může stanovit pouze naše představivost. Každá fotografie nás nutí vést vnitřní dialog, jakousi diskuzi mezi představivostí a tím, co zobrazuje.* Proto díla ze souboru Przeciek vyžadují, aby divák měl oči a mysl otevřené. Jsou nejednoznačné, neodrážejí všední realitu. Scény na snímcích jsou zdánlivě statické, a přesto nejsou nehybné. „Každá fotografie z této série vymezuje vlastní oblast pojmů a vlastní čas, udržuje naše vnímání a chápání vzájemných vztahů mezi jednotlivými obrazy v napětí. Narážíme tak na zvláštní paradox, kdy se mechanická reprodukce reality, produkt naší civilizace, mísí s mentálním obrazem, jakýmsi přízrakem. Tak se koneckonců rodí mýtus, který se ve fotografiích Anny Orłowské stává věrohodným právě díky jejím fotografiím.“[11] Jak sama autorka přiznává, snažila se dojmy nebo emoce, které se skrývaly hluboko v jejím nitru ztvárnit trochu naslepo. Zároveň však věřila, že dokáže vytvořit nehybný obraz zastavený v čase, který bude podněcovat naši představivost; příběh o tom, co bylo předtím a co bude potom. Tento obraz by měl být schopný uvést vyprávění do pohybu, i když by sám byl jen okamžikem v čase. Abychom mohli tento cyklus vnímat naplno, musíme si připomenout filmy Roye Anderssona. Orłowska vytváří vizuální hybridy podobně jako tento švédský režisér. Mají podobu statických obrazů, ale díky jejich obratnému inscenování je divák začne vnímat jako příběhy plné nedořečeností, paralelní světy řídící se vlastními zákony. Zájem Roye Anderssona o statický obraz je rovněž patrný.

[11] Grzegorz Przyborek [w:] *Human Conection*; https://www.fotofestiwal.com/2012/program/blok-wysta wy-towarzyszace/anna-orlowska/

Jeho filmy jsou plné zpomalených záběrů, které se skládají ze scén, které by mohly být samostatnými celky. Orłowska i Andersson se snaží rozšířit spektrum toho, co vnímáme jako jisté o intuice, předtuchy a pověry. Při psaní své diplomové práce v roce 2011 věnovala Orłowska velký prostor analýze děl tohoto švédského režiséra.
Autorka soubor *Przeciek* přihlásila do mnoha fotografických soutěží. Největším úspěchem tohoto projektu však bylo ocenění na festivalu Photo Global ve francouzském Heyeres v roce 2013. Jedná se o mezinárodní festival módy, fotografie a doplňků. Od roku 1986 festival propaguje a podporuje mladé módní návrháře z různých zemí a od roku 1997 se zde koná také soutěž pro začínající fotografy. Partnery festivalu jsou návrháři nové generace pracující pro Chanel, Le19M, Première Vision, LVMH, Hermès, Mercedes-Benz a American Vintage. Zakladatelem festivalu je Jean-Pierre Blanc a jednou z kurátorek v roce 2013 byla Raphaëlle Stopin. Anna Orłowska se s ní seznámila na festivalu fotografie v Krakově v roce 2013 a jen díky jejímu naléhání se na poslední chvíli se svými prácemi do soutěže přihlásila. Jak v rozhovoru vzpomíná, neměla ani přístup ke svému počítači, a tak s pomocí kolegy zaslala pouze snímky v malém rozlišení. K jejímu překvapení se dostala do finále. Závěrečné výstavy se pak účastnilo deset fotografů a deset módních návrhářů. Pro mladou umělkyni toto vítězství znamenalo navázání mnoha kontaktů, neboť byla pozvána na roční rezidenční pobyt na School of Visual Arts v New Yorku.





Fot. [14][15] Anna Orłowska, z cyklu *Przeciek.*



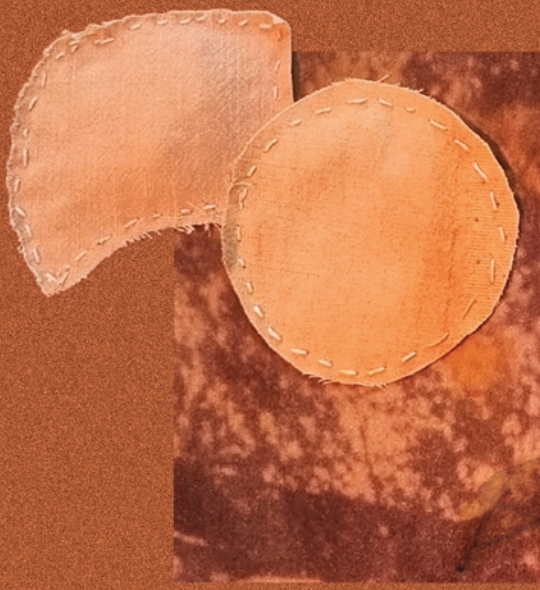
Fot. [16] [17] Anna Orłowska, z cyklu *Przeciek.*



Fot. [18] [19] Anna Orłowska, z cyklu *Przeciek.*

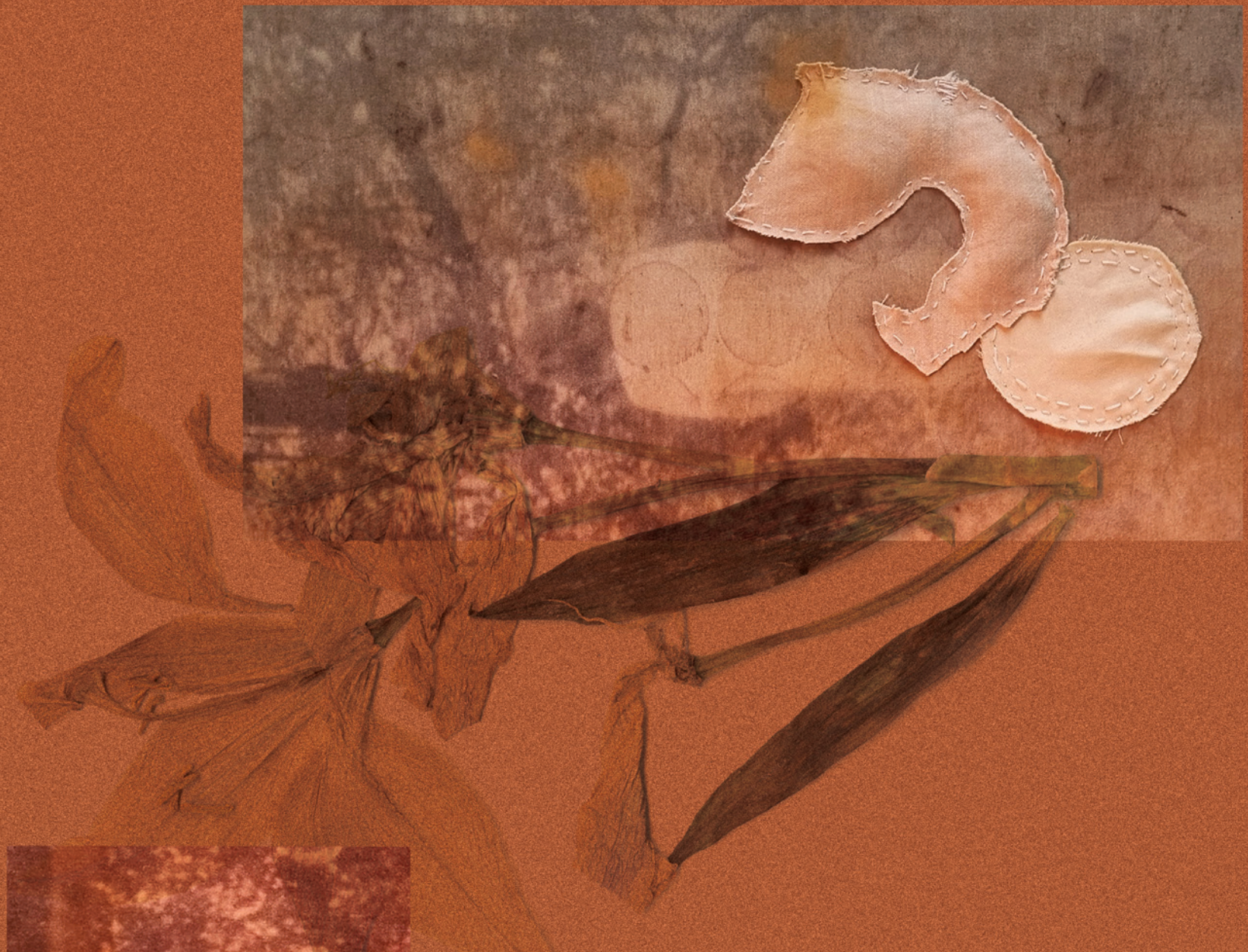






Analýza tvorby

Anna Orłowska



3. Analýza tvorby

3.1 Orientace na dokument

Na konci dvacátého století se ve fotografii začínají objevovat monumentální architektonické objekty plné rozmanitých detailů, na kterých však zároveň „není nic vidět“. Jejich autory jsou žáci Bernda Bechera, který začal vyučovat fotografii na Kunstakademii v Düsseldorfu v roce 1976. Bernd Becher spolu se svou ženou Hillou čtyřicet let fotografovali mizející průmyslovou architekturu v Evropě a Severní Americe. Světoznámé černobílé fotografie průmyslových budov zaznamenávali odměřeným a maximálně objektivním způsobem. Aby obloha na jejich snímcích vypadala bíle, fotografovali nejčastěji ve dnech, kdy bylo zataženo. Po shromáždění tisíců fotografií jednotlivých staveb si všimli, že různé stavby – například chladicí věže, plynové nádrže a uhelné zásobníky – mají mnoho společných formálních znaků. Kromě toho je zaujalo, že mnohé z těchto průmyslových budov byly zřejmě postaveny velmi pečlivě. Nezaujatý pohled studentů düsseldorfské školy, mezi něž patří mimo jiné Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth, Andreas Gursky a Thomas Ruff, zanechal ve vnímání reality současnými fotografickými umělci nepřehlédnutelnou stopu. Axel Hütte je německý fotograf, známý svými tajemnými fotografiemi krajiny a měst jako je Londýn nebo Paříž. Hütte si svoje geometrické kompozice skládá velmi pečlivě a používáním dlouhých expozičních časů dává svým krajinám nadčasový rozměr. Jeho fotografie architektury zachycují zdánlivě banální věci a někdy jen fragmenty, ale vždy ve velmi disciplinované formě. Fotografuje přímočaře, snaží se scény před objektivem dokumentovat s téměř klinickým odstupem a vyhýbá se jakékoli manipulaci s negativy a zvětšeninami[12].

[12] Boris von Brauchitsch, Mała historia fotografii. Wydwnictwo Cyklady, Warszawa 2004, s.243.





Fot. [20] [21] Thomas Ruff, z cyklu *Interiors*

Kdykoli Thomas Struth namíří svůj fotoaparát na fotografované objekty, vznikají přísně věcné fotografie podobné ilustracím v herbáři nebo katalogu. Ať už se autor dívá na lidi, předměty nebo architekturu, záleží mu pouze na správné hloubce ostrosti a jemném zrnu fotografie. Struth na svých fotografiích sálů velkých evropských muzeí plných turistů dosahuje zcela překvapivého efektu. Na fotografiích se prolíná malba a fotografie, posouvá se čas a střetává se statičnost uměleckých děl a pohybujících se lidí.



Fot. [22]
Candida Höfer,
Zisterzienserstift
Schlierbach II.

Thomas Ruff ještě před tím, než začal pracovat na své sérii velkoformátových „pasových“ portrétů, fotografoval interiéry dvojdomků nebo fasády panelových domů, metropolitní prázdnotu, opuštěné ulice a dvory. Jeho díla, která se vyznačují již zmíněným nezaujatým pohledem, symbolizují objektivní pohled a invazi vizuálního naslouchání[13]. Candida Höfer je známá především díky svým pečlivě komponovaným velkoformátovým barevným snímkům architektonických interiérů. Ve své tvorbě se zaměřuje na zobrazení současných kulturních prostor: interiérů knihoven, konferenčních místností, kanceláří, divadel, muzeí nebo univerzit. Höfer zkoumá podobu těchto objektů, jejich propracovaný vzhled, ale i jejich postupné změny v čase.

[13] ibidem s.244.

Její fotografie se snaží ukázat napětí, které vzniká mezi tímto ideálním obrazem odrážejícím se na filmu a realitou místa. Tento přístup ji vede k vytváření velmi osobních portrétů daným míst. Snímky vybízejí k tomu, abychom věnovali čas jejich objevování a přemýšlení o tom, co s námi prostory dělají a co my děláme s nimi. Do okruhu jejího zájmu patří hledání kontrastů mezi zamýšleným a skutečným využitím architektonických prostor. Höfer fotografuje velkoformátovým fotoaparátem, ale nezajímá ji samotná technická problematika, nýbrž vědecké procesy a proto neustále hledá estetiku a řád. Velké formáty fotografií umožňují zprostředkovat ve scénách takovou míru informací, že je divák musí vnímat pomalu. Velikost ovlivňuje také zobrazení prostoru na fotografii. Kontext, v němž jsou její snímky prezentovány, je také součástí jejího sdělení, proto autorka vždy věnuje zvláštní pozornost přípravě či dokonce inscenaci svých výstav, do jejichž procesu aranžování se plně zapojuje. Její fotografie nám nabízejí ten jediný okamžik ticha, v němž vše kolem nás mizí a my vstupujeme do jiného světa, v němž se vytváří velmi důvěrný vztah k architektuře[14] .



Fot. [23]
Axel Hütte, Hausflure.

[14]. Beatriz S. Gonzalez, Candida Höfer, la fotografa de los grandes espacios; https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/panorama/candida-hofer-la-fotografa-de-los-grandes-espacios/ , online: 1.02.2016.

Nicolas Grospierre, umělec narozený v Ženevě a žijící ve Varšavě, jehož Adam Mazur považuje za představitele nových dokumentaristů, kteří se odklánějí od umělecké fotografie k nově definované chladné dokumentární fotografii. Fotograf je známý především svými záběry převážně modernistické architektury, která je reliktem paměti poměrně nedávné minulosti: „*Autor si vybírá především místa, která člověk opustil, která již neplní svou původní funkci, jejichž někdejší nádhera zanechala své stopy, ale dnes je již minulosti. Grospierrovy cykly však především dokumentují stopy minulé politické skutečnosti, její stopy ve vizuální kultuře, která nás obklopuje, ale která pomalu ztrácí svou sílu.*“[15] V roce 2008 Nicolas Grospierre na výstavě *Hotel Polonia – budynków życie po życiu* (Hotel Polonia – posmrtný život budov) v polském pavilonu na Bienále architektury v Benátkách ukazuje atmosférické a zároveň puristické fotografie polských staveb, včetně Rondo 1 a Metropolitanu, knihovny Varšavské univerzity a bazilika Panny Marie Bolestné v Lichni. Zvláštně působí především Grospierrův soubor *Gabinety owalne* (Oválné pracovny), ve kterém autor dokumentuje repliky kanceláří Bílého domu, které jsou rozesety po celých Spojených státech, ale také zkoumá historii těchto místností. „Dokud neopustí své domovy, jsou ony samy a jejich pokoje jako poupata květin.“[16] Těmito slovy Weronika Łodzinska-Duda popsala neprovdané dcery žijící v chudých koptských čtvrtích v Káhiře. Fotografka vyfotografovala jejich pokoje v roce 2007 a vytvořila sérii fotografií nazvanou *Pokoje panieńskie* (Panenské pokoje). Jednalo se o součást rozsáhlejší série *Dom* (Domov), na které od roku 2003 pracovala společně s Andrzejem Kramarzem. Samostatně autorka vytvořila také série *Wnętrza* (Interiéry) (2005–2007) *a Sale balowe* (*Taneční sály*) (2005–2007), v nichž fotografovala prázdné a často i zničené místnosti zbavené své původní funkce, poznamenané stigmatem dějin. Jeff Wall se stejně jako Andreas Gursky ve svých dílech z 90. let odvolávali na odkaz modernistické architektury. První z nich fotografoval pavilon Ludwiga Mies van der Rohe a druhý obytnou budovu, která měla za cíl realizovat společenské požadavky moderní architektury.

[15] Karol Sienkiewicz, Nicolas(Mikołaj) Gospierre; https://culture.pl/pl/tworca/nicolas-mikolaj-grospierre , online: 30.06.2020.
[16] Karol Sienkiewicz, Weronika Łodzińska-Duda; https://culture.pl/pl/tworca/weronika-lodzinska-duda , online:6.05.2016.



Fot. [24] Nicolas Grospierre, z cyklu *Gabinety Owalne.*



Fot. [25] Weronika Łozińska, z cyklu *Pokoje panieńskie.*

Jejich díla se vztahovala ke stavbám poznamenaným tragickými událostmi 20. století, jako bylo zničení pavilonu v Barceloně nacisty nebo budova, která měla řešit problémy s bydlením ve válkou postižené Paříži. Výsledné snímky modernistické architektury vytvořili podle postmoderních principů spektakulárnosti a okázalosti. Jejich digitální fotografie a velkoformátové tisky vybízejí diváka k proniknutí do obrazu, k jeho kontemplaci a přemýšlení o bydlení a existenci v prostoru. Na tzv. düsseldorfskou školu se odkazuje i fotografie Andrease Gurského *Paříž, Montparnasse* z roku 1993. Dílo zachycuje čelní pohled na obrovskou obytnou budovu v Paříži, na níž jsou jednotlivá okna uspořádána do dokonalé mřížky. Obrovské měřítko budovy a opakující se uniformita oken vytvářejí pocit monotónnosti a hustoty a odrážejí městské prostředí moderního velkoměsta. Fasáda je zde zobrazena jako abstraktní kompozice, přičemž každé okno odhaluje fragmenty různých interiérů, což naznačuje anonymitu života v těchto uzavřených prostorách.



Fot. [26]
Jana Šturdíková,
z cyklu *Dom*.

Absolventka Institutu tvůrčí fotografie Jana Šturdíková, narozená v roce 1983, fotografovala opuštěné a chátrající zámky na Slovensku. Kniha *Chateaux* (Zámky), která vyšla v roce 2021, je shrnutím její mnohaleté práce na tomto projektu. Ve své publikaci nashromáždila více než 130 fotografií opuštěných a chátrajících slovenských zámků, rozdělených do kategorií podle jejich posledního využití (školy, tělocvičny, sklady a holičství). Je to svědectví o rozsáhlé proměně, kterou slovenská společnost prošla v důsledku politických změn ve 20. a 21. století, ale také svědectvím o složitém vztahu ke kulturním hodnotám. V roce 2023 vyšla kniha k jejímu dalšímu projektu – *Dom*, o němž autorka píše takto:

„Více než deset let jsem fotografovala život předmětů v obyčejném funkcionalistickém domě, který v Bratislavě postavil židovský architekt Alexander Skutecký a konceptuálně mapovala historické a současné vrstvy architektury a interiéru.
Zajímalo mě všechno, od kotelny až po hromosvod a v deseti bytech jsem hledala původní prvky, které se od postavení domu v roce 1936 dochovaly do dneška. Sledovala jsem, jak byly pod vlivem každodenního užívání pozměněny, zakonzervovány nebo nahrazeny. Uspořádala jsem stejné detaily z různých bytů pod sebou podle pater domu a ve dvojicích prozkoumala vybavení jednopokojového a dvoupokojového bytu: přes vstupní dveře, koupelnu, kuchyň, pokoje, toaletu, komoru atd.
Podrobně jsem sledovala, jak se na domě projevovaly významné historické události 20. a 21. století, typické pro středoevropské země. Arizace, 2. světová válka, znárodnění nebo restituce ovlivnily zdánlivě nepodstatné detaily, s nimiž jsme zvyklí se setkávat každý den. Arizace, 2. světová válka, znárodnění nebo restituce ovlivnily zdánlivě nepodstatné detaily, s nimiž jsme zvyklí se setkávat každý den. Tyto obyčejné předměty formují náš přístup k věcem a ovlivňují náš estetický vkus. Poslední dvě mozaiky jsou pak krátkým epilogem celého projektu a naznačují, jak byl dům nedávno renovován a jak byly všechny původní prvky odstraněny“.[17]

Fot. [27] Jana Šturdíková, z cyklu *Chateaux.*



[17] Jana Šturdíková, Dom;https://janasturdikova.com/house

3.1.1. Niewidzialność. Studium przypadku / Neviditelnost. Případová studie | 2014

V rámci 4. ročníku českého festivalu Fotograf v roce 2014 byl k vidění nejnovější cyklus prací Anny Orłowské Niewidzialność. *Studium przypadku* (Neviditelnost. Případová studie). Výstava byla odhalena na výjimečném místě – v Ateliéru Josefa Sudka, klasika světové fotografie, jehož ateliér po umělcově smrti slouží jako soukromá galerie. Cyklus *Niewidzialność. Studium przypadku* vznikl pod vedením Tomáše Pospěcha jako bakalářská práce na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě v roce 2013. Měl premiéru v červenci v galerii Asymetria ve Varšavě. V Praze se objevil v nové podobě. Autorka pro výstavu použila mistrovy předměty denního užitku.
Jakub Śwircz o neviditelnosti napsal: „Když Michel Foucault odkryl páteř moderního pojetí moci a ukázal na postavu panoptika jako na tu, která ji organizuje, nepsal ještě o naší současné závislosti na zraku či na zorném poli, které přesahuje téměř jakýkoli horizont. Jednoznačně však poukázal na změnu v hierarchii vizí, kterou přinášel pokrok a racionalizace. Z těch lidí, kteří „ze svých jeskyní viděli jen málo“, se od prométheovské vzpoury stali těmi, kteří se na svět dívali shora a pomalu zaujímali místo dosud vyhrazené bohům. Ti ostatní se pak v dalším průběhu tohoto procesu brzy ukázali jako nadbyteční.“ [18] Zrak se dnes stal nástrojem obrany a útlaku zároveň. I fotografie nám umožňuje nahlížet na to, co je momentální a pomíjivé, skryté běžnému lidskému oku. Fotografie nám umožňuje vidět společně a dívat se společně. Toto hromadné nazírání nám dává iluzorní vědomí, že vidíme hodně. Můžeme proto hovořit o jakési kultuře zaměřené na zrak.[19]

[18] J. Śwircz, O niewidzialności, [v:] FRAGILE. Pismo Kulturalne;https://fragile.net.pl/anna-orlowska-niewidzialnosc-studium-przypadku/ , online: 31. 6. 2014
[19] ibidem

Panoptikum se jeví jako archetyp této kultury. Anna Orłowska začíná své nové dílo prázdnotou a ukazuje nám černou díru, která je symbolem prostoru, který si lidské oko ani díky žádným optickým přístrojům nepodmanilo.
Černá díra, kterou nelze pokonat ani těmi nejlepšími nástroji. Její nová série prací osciluje kolem neviditelnosti, která se dnes zdá být jedinečná, ale i nemoderní. Autorka zaměřuje svou pozornost na symbiotický vztah, který se rozvíjí s novými možnostmi vidění, různě upravuje neviditelnost a ukazuje našim očím její odlišná ztvárnění. Stopy sahají od scén z hollywoodských produkcí přes skrytá a nechtěná místa, jako je domov pro chudé nebo zmizení Sochy svobody, neviditelný tank až po celosvětovou záhadu mizejících včel. Ranější autorčina díla byly pokusem o různé konstrukce, fascinací samotnou možností inscenace, bohatstvím prostředků, možností vizualizace různých představ a nálad. Orłowska uvažuje způsobem, který je mnohem blíže filmu. Scéna musela mít určitou hutnost, atmosféru a hlavního hrdinu, který komunikuje s divákem. Změna začala někdy ke konci práce na souboru *Przeciek*, když Orłowska vyfotografovala dívku malující mapu světa černou barvou. Při fotografování si uvědomila, že se divák bude dívat na dívku, a ne na mapu. Proto vynechala postavu a zaměřila se na samotný předmět. Tím začal proces zjednodušování a minimalizace. Autorka stále více upouští od vytváření atmosféry ve prospěch faktů či mýtů. Snaží se je nenechat zmizet pod nánosy fotografických prostředků. Fotografie ženy s plnovousem však přece jen byla inspirována faktickou událostí. Orłowska narazila na informaci o berlínské módní přehlídce, kde měly všechny ženy realistické dlouhé vousy. Umělé dítě na fotografii je také skutečné.

„Přesvědčila jsem se, že žádnou fikci okolo nepotřebuji, že to chci spíše celé nějak zjednodušit.“[20] Celý proces hledání materiálů do souboru Niewidzialność. Studium przypadku autorka přirovnává k namotávání cukrové vaty na špejli. Vše, co na ní ulpělo, autorka brala v potaz a pečlivě zkoumala. Každá anekdota či fáma, každá informace, kterou zaslechla, vše vkládala do neviditelné hmoty, ze které vznikaly obrazy. Orłowska dokonce čtrnáct dní objížděla včelíny v jihozápadním Polsku, aby zjistila všechno o mizení včel, protože na internetu našla jen zmatené a nepřesné informace. Později se stal důležitý i způsob, jakým vyhledávala informace. Orłowska používala obrázky nebo informace, které našla na webu, a které si nemohla nijak ověřit. Forma projektu měla nakonec tento proces odrážet. Autorka chtěla ukázat, že každý den používáme spoustu nefiltrovaných informací a že máme pocit dostupnosti vědomostí, ale ten se často ukáže jako iluzorní. Proto cestovala na různá, pro ni málo známá místa a sama „sbírala“ informace. *„Kromě toho je v cestování a fotografování určitý druh romantiky a na zírání do monitoru není nic romantického, ale bohužel i to je naše realita, kterou jsem nechtěla ignorovat.“* [21]



Fot. [28]Anna Orłowska, z cyklu *Niewidzialność.Studium przypadku.*

[20] W rozmowie z Jakubem Świrczem i Martą Lisok [w:] https://magazynszum.pl/chodzi-o-obraz-rozmowa-z-anna-orlowska/ ,online: 4.09.2014.
[21] ibidem

Internet zde byl významným zdrojem informací. Z chaosu roztroušených údajů se autorka snažila vybrat něco, co by dávalo smysl i při absenci jakéhokoli klíče nebo kódu. Nápad na cyklus zabývající se neviditelností vzešel z úvah Orłowské o problému fotografování něčeho neviditelného. Zdá se, že tato touha je v podstatě absurdní, přesto je v dějinách fotografie stále přítomná. Zpočátku se projevovala velmi prakticky, když fotografové cestovali do nejvzdálenějších koutů světa a přiváželi snímky ukazující něco, co dříve zůstávalo mimo oblast viditelného. Díky mikro a makrofotografii se objevily snímky měsíčního povrchu nebo mikroorganismů a objev rentgenového záření nakonec odhalil i to, co se skrývá pod povrchem kůže. Fotografie se snaží zobrazit emoce nebo myšlenky či věci nehmotné, protože věří, že se nějakým způsobem projevují a lze je tedy zachytit na fotografii. Neviditelnost neznamená neexistenci, protože sama o sobě předpokládá, že něco je. A pokud něco je, pak se to fotografie snaží ukázat, odhalit to našim očím. Vztah oka a vnímání k poznání světa byl jedním z nejdůležitějších témat práce na tomto souboru. Oko bylo ve starém Egyptě symbolem vševědoucnosti. Oko je také symbolem božské prozřetelnosti. Bůh se zde objevuje jako ten, kdo všechno vidí a všechno ví a kdo je světlem světa. Temnota totiž patří černé magii a zlu. Co zůstává skryto ve stínech, uniká očím a tedy i poznání. Může však mít i svůj vliv. Dnes je tato symbolika ještě zamotanější. Došlo to tak daleko, že musíme temnotu chránit, protože se jako přirozený jev vytrácí. Vytváříme proto rezervace tmy, jako je ta v Jizerských horách, kde byla pořízena jedna z fotografií. Ironií osudu je, že temnota, která byla kdysi útočištěm zločinců, je teď sama vzata pod ochranu.

Pojem neviditelnosti se vztahuje nejen na lidi, ale možná především na moderní technologie. Jedním z nejaktuálnějších témat jsou kontrolní a identifikační systémy, které byly vytvořeny na ochranu lidí, ale obracejí se proti nám. Být neviditelný znamená být mimo kontrolu. Výstava ve varšavské galerii Asymetria představuje mimo jiné portréty neviditelných hrdinů hollywoodské kinematografie. Autorka prezentuje různé způsoby jejich ztvárnění ve filmech, protože ji fascinuje, jak často je toto téma zpracováváno. Většina z těchto postav se díky tomu, že jsou neviditelné, stala zlou anebo naopak mimořádně dobrou.

Soubor fotografií a fotomontáží by na výstavě nemohl existovat bez textu. Autorku zajímal prostor někde na pomezí. Vztah obrazu a popisku, interakce mezi nimi. „*Šlo mi o připomenutí si věcí, které z různých důvodů silně působí na představivost, otevírají v našich myšlenkách nové oblasti, nutí nás nahlížet na běžné informace jako na hádanky o skutečnosti. Celý soubor věcí shromážděných na výstavě je jakousi skládačkou, do které se snažím diváka vtáhnout.*“[22] Cyklus *Niewidzialność. Studium przypadku* vznikl pod vedením Tomáše Pospěcha jako bakalářská práce na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.

[22] ibidem





Fot. [29] [30] Anna Orłowska, z cyklu *Niewidzialność. Studium przypadku.*



Fot. [31] [32] Anna Orłowska, z cyklu *Niewidzialność. Studium przypadku.*



3.1.2. Widmo 2016

V roce 2011 byl zbourán modernistický pavilon Svatebního paláce v Katovicích. Buldozery zbouraly zdi, černobílá žulová historická podlaha byla vytrhána a keramická výzdoba byla zlikvidována. Poškozená konstrukce budovy odhalila obnažené armovací dráty. Ve vzduchu se vznášel prach a to nejen z nostalgie. Kromě několika nadšenců modernistické architektury nikdo neprotestoval. Brzy po svatebním paláci zůstala prázdná proluka. Stejný osud brzy potkal i nedalekou budovu Varietes Centrum u Michalika. Třetí zbouranou budovou v pořadí měla být galerie BWA. Pohled na demolici svatebního paláce připomínal činnost amerického umělce Gordona Matty-Clarka, vzděláním architekta, který opuštěné budovy vnímal jako obří sochy. Prořezával je, dělal do nich díry a otevíral jejich interiéry. Nazýval to anarchitekturou.[23] Potřebu stavět budovy proměnil v destruktivní činnost, díky které chtěl vyčistit prostor nebo ho provzdušnit. Vyřezával proto ve stěnách nebo střechách různé tvary a vzory. Jednalo se o určitou formu sochařského násilí, kterého se na opuštěných architektonických strukturách dopouštěl a uvolňoval z nich dřímající energii rozkladu a nestability. Podobné akce na negativech budov podnikala i britská umělkyně Rachel Whiteread.[24] Její technika byla založena na vytváření odlitků. Používala předměty denní potřeby, jako jsou vany, skříně a postele, ale i celé budovy určené k demolici. Vyplnila je betonem, pryskyřicí a dokonce i sněhem. Vnějších stranu odlitku pak odsekala do jednoduchých tvarů. Tímto způsobem znehybnila prostor, který je vyplňoval, přičemž esence místa zůstala zachována. Soubor *Widmo* byl zamýšlen jako spiritistická seance, při níž měli umělci pozvaní BWA v Katovicích vyvolat vzpomínku na budovy nebo památky, které již neexistují. Jejich úkolem bylo se tímto způsobem odkázat na historii Katovic. Během několikaměsíčního hledání se Anna Orłowska v rámci projektu rozhodla v mysli přemístit na katovický zámeček rodu Tiele-Wincklerů, který byl v roce 1976 během jedné noci zbourán. Tento zámeček byl ve skutečnosti palác, který stál na dnešní třídě Wojciecha Korfantyho. Rodina Tiele-Wincklerů zde žila až do přestavby svého novogotického paláce v Miechowicích v 50. letech 19. století.

[23] Gordon Matta – Clark,Anarchitecture, https://aestheticamagazine.com/gordon-matta-clark-anar chitecture/w Aesthetica , online: 15.12.2016.
[24] Rachel Whiteread, Five Things to Know, https://www.tate.org.uk/art/artists/rachel-whiteread-2319/five-things-know-rachel-whiteread.

V roce 1892 se Tiele-Wincklerovi přestěhovali do paláce v Moszné, zatímco kanceláře jejich panství zůstaly ještě několik let v Katovicích.
Později, v roce 1908, byly tyto prostory přestavěny na luxusní byty. Po druhé světové válce sem úřady plánovaly umístit Muzeum slezských povstání. Nakonec však byla budova v roce 1976 z rozhodnutí tehdejšího prvního tajemníka Zemského výboru Polské sjednocené dělnické strany (PZPR) Zdzisława Grudnyho jako pozůstatek pruské zástavby ze dne na den zbourána. Dnešní park v sousedství Památníku slezských povstání je pozůstatkem zámecké zahrady. Pozornost Orłowské upoutaly plány této zámecké zahrady. S údivem zjistila podobnost jejich podoby s dnešním Památníkem slezských povstání. Tento památník se nachází přesně na místě bývalého zámečku Tiele-Wincklerů. Skládá se ze tří křídel, z nichž každé symbolizuje jedno z povstání. V návaznosti na tuto myšlenku postavila Orłowska model cestiček zámecké zahrady. Použila k tomu pěnový polystyren, na který následně nalepila byliny a koření. Rozdrcenými listy oregana úplně pokryla skelet tohoto labyrintu, který tím získal podobu nějaké vegetace. Maketu pak nasvětlila ostrým světlem a fotografovala. Velkoformátová černobílá fotografie byla nakonec vystavena na výstavě související s dalším palácem Tiele-Wincklerů, který byl zničen v roce 1945. Budova vyhořela krátce po obsazení sovětskými vojsky a trosky byly v roce 1954 odstřeleny. Z bývalého paláce zbyla jen malá část zdí a rozsáhlý, více než sto let starý park. Anna Orłowska pořídila romantickou fotografii ruin paláce, který se v té době stal místem setkávání mladých lidí. Po vytištění na desku dibond byla fotografie zalita do růžového parafínu s erotickou vůní a vystavena. V doprovodné knize k výstavě Widmo v katovické BWA se dočteme: „*Mohlo by se zdát, že jediným prostorem pro svobodné přemýšlení o městě, které vylučuje zásahy velkého kapitálu a je založeno na aktivitách zvyšujících společenské hodnoty, je prostor umění. Umělecké iniciativy všeho druhu mohou přispět k tomu, aby si obyvatelé snáze osvojili změny, k nimž dochází v městské struktuře, neboť poukazují na určité nové horizonty, odcizující objekty a události od jejich původních souvislostí a podrobují je proměnám, které uvádějí do pohybu složité myšlenkové procesy.*



Fot. [33] Památník slezských povstalců v Katovicích postavený na místě paláce Tiele-Wincklerů

Úkolem umělců se může stát také probuzení povědomí mezi občanskou společností. Přijetí nové formy zástavby Katovic, spolu s uměleckým zpracováním architektonických myšlenek, nabízejí příležitost k přehodnocení transformačních strategií a procesů.“ [25]

[25] Irma Kozima, Sztuka wobec oswajania zmian w przestrzeni miejskiej: casus śródmiejskiej architektury. Katowic [w :] „Phantom. Widmo”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katovice 2016, s.55.

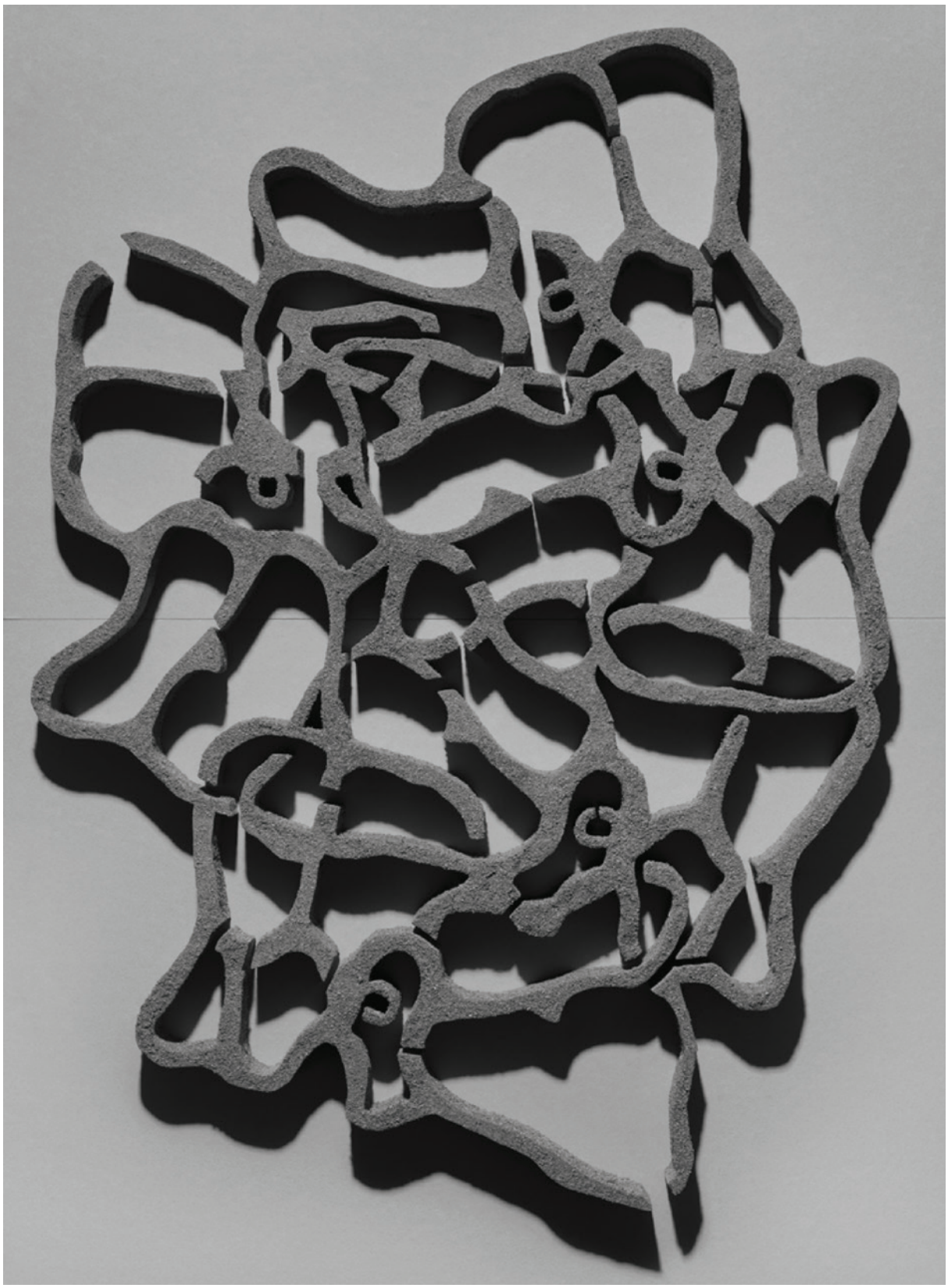


Fot. [34] Plány zámecké zahrady
Tiele-Wincklerů

Publikace osvětluje urbanistickou situaci Katovic z pohledu umělců, kteří byli k účasti na výstavě přizváni. Je záznamem rozhovorů s autory, kteří diagnostikují přízračné bolesti města snímáním bílých míst v jeho architektonické struktuře. Někteří z nich si zvolili cestu rekonstrukce a sledovali historii vybraného objektu. Jiní se nechali oklamat různými nepotvrzenými informacemi a rezignovali na přehnané lpění na datech a faktech. Podnikali sentimentální poutě na prázdná místa, zběžně se vyptávali bývalých majitelů, muzejních historiků a restaurátorů. Každý si vybral metodu, která mu vyhovovala a prostřednictvím anekdot a vazeb si vytvořil soukromou mapu místa. Cílem nebylo připravit nostalgického muzejního průvodce neviditelným městem, ale podnítit diskusi o podobě katovického prostoru, který v současnosti prochází silnou proměnou. V celé knize je však postava Anny Orłowské zcela vynechána, což se zdá být záhadné, ne-li překvapivé. Orłowska se na této výstavě jeví jako další přízrak.

Fot. [35]
Anna Orłowska,
Erotyk



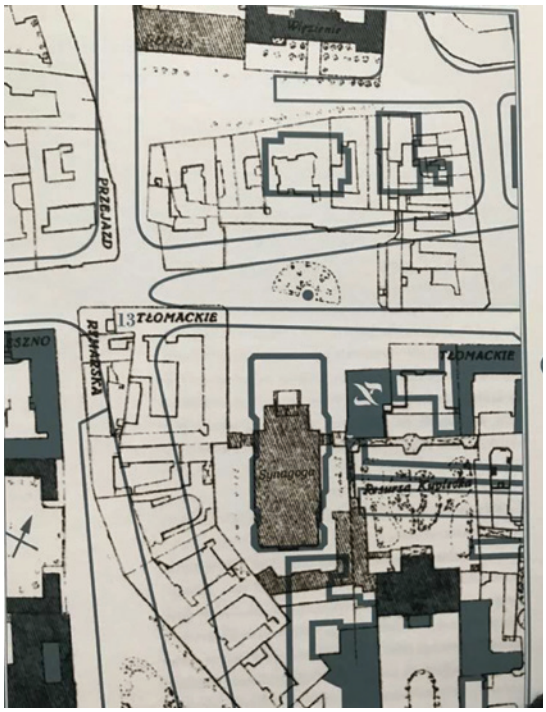


Fot. [36] Anna Orłowska, Bludiště z živého plotu (zahrada Tiele-Wincklerů)

3.1.3. Miejsce. Tłomackie 3/5 / Místo. Tłomackie 3/5 | 2017

Na pozvání Židovského historického institutu Emanuela Ringelbluma vytvořily umělkyně Agata Madejska, Ronit Porat a Anna Orłowska díla, v nichž zpracovávají vybraná témata související s historií budovy institutu a jeho bezprostředního okolí. Motivem k tomuto uměleckému projektu byl modrý mrakodrap postavený na místě Velké synagogy, jejíž zmizení má připomínat. V jeho lesklém povrchu se odráží budova Židovského institutu. Výtvarnice vnímají komplikované osudy tohoto místa na ulici Tłomackie č. 3/5 jako záminku k úvahám nad tím, jak může minulost zůstat součástí naší současné reality, pokud jí nedovolíme upadnout v zapomnění. Instalace Agaty Madejské se zaměřuje na vztah mezi budovou institutu a modrým mrakodrapem a na proces sbírání vzpomínek. Izraelská umělkyně Ronit Porat vypráví příběh plný opakování, citátů a paralel, které obvykle přicházejí na pomoc, když je odkrývaná historie těžko snesitelná a plná nedořečeností. Jejich pohled doplňuje dílo Anny Orłowské, která klade důraz na empirické vnímání místa – naplněním budovy institutu mimo jiné zvukem. Autorka připomíná, že prostor lze zkoumat všemi smysly. Na místě dnešního Židovského historického institutu ve Varšavě stála před 2. světovou válkou synagoga, kterou Němci po vypuknutí povstání v ghettu vypálili. Vedle synagogy byla judaistická knihovna, která naštěstí válku přežila. Po válce zde byl zřízen Židovský historický institut. Tato instituce dnes hraje velmi důležitou roli, neboť má ve svých fondech kompletní genealogickou databázi. Je tedy archivem paměti, ale zároveň poutním místem. V budově se zachovala původní terasová podlaha[26] , která byla v roce 1943 poškozena požárem. Stopy, které zde požár po sobě zanechal, připomínají ránu. Orłowska pořídila fotografii místa z ptačí perspektivy a silikonový odlitek této „rány“.

[26] terasová podlaha – druh brouseného betonu používaný na podlahy, schody a náhrobky.





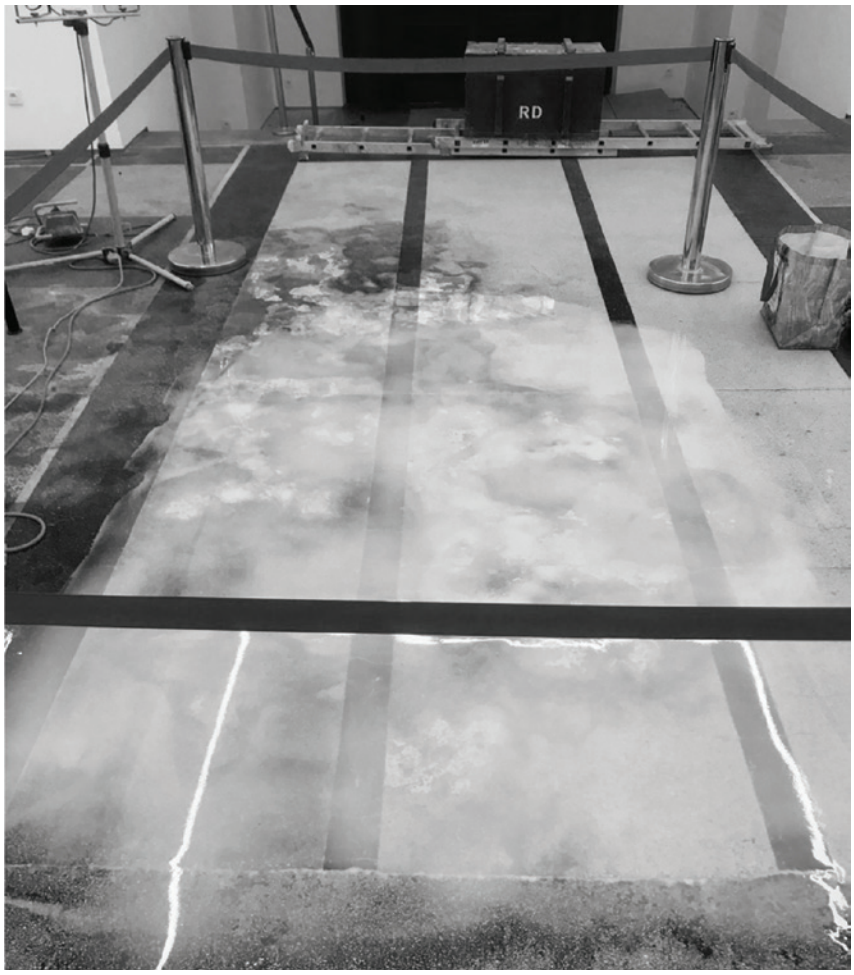


Fot. [37] [38] [39] Tłomackie před 2. světovou válkou a dnes.

Takto vytvořený obří silikonový závoj fotografii zakrýval. Připomínal rubáš, který měl v katolické kultuře chránit Kristovo tělo po jeho smrti. Silikonový materiál, na němž byla otisknuta stopa poškození v podlaze, obsahoval částečky nečistot a linie záhybů. Díky tomuto jednoduchému výtvarnému postupu vzniklo dílo s velmi výmluvným a symbolickým účinkem.



Fot. [40] Anna Orłowska, Instalace se silikonovým odlitkem podlahy.



Fot. [41]
Fotografie zachycující práci na silikonovém odlitku podlahy v Židovském historickém institutu.

Skrývání či zastírání je charakteristickým prvkem tvorby Anny Orłowské. Toto její dílo se objevilo na výstavě *Sunday Night Drama* v Centru současného umění Zamek Ujazdowski ve Varšavě, která se konala ve stejném roce. Autorka tehdy své fotografie polévala parafínem a cukrem. Silikonový odlitek bylo možné podruhé vidět v Katovicích v rámci výstavy Bielenie 2018. V souboru nazvaném Sankt Anna autorka oblékne své fotografie do šatů vyšívaných náboženskými symboly, čímž naráží na kult oblékání mariánských obrazů. Klasická fotografie uzavřená v rámu už Orłowské přestává stačit, ale začíná ji omezovat. *„Nevidím důvod omezovat své umělecké vyjádření na zarámované fotografie. Na druhou stranu samotný rám může být velmi zajímavý a rezonovat s obsahem snímku.“*[27]
Díla umělců doprovázela související výstava archivních fotografií doplněná komentáři historiků Židovského institutu, které umožnily nahlédnout do historie budovy navržené Edwardem Zachariaszem Eberem v roce 1936.

[27] Z rozhovoru s Annou Orlowskou v jejím bytě v říjnu 2024.

3.1.4. Bielenie/ Bílení 2018

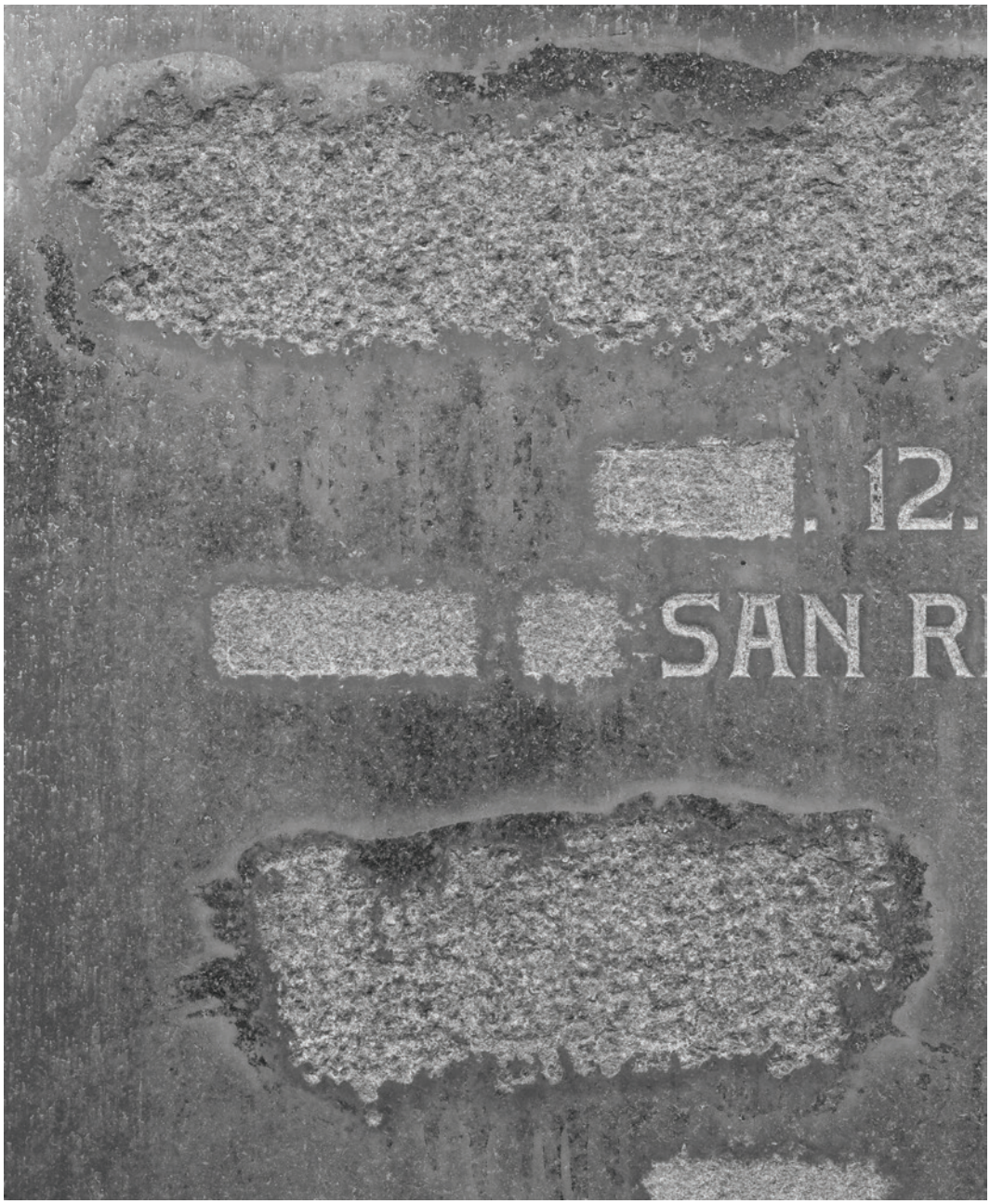
V roce 2018 byla Anna Orłowska spolu s Piotrem Bosackým pozvána k účasti na rezidenčním programu s názvem *Praca z nadzieją* (Práce s nadějí). Tento program realizovala galerie Szara v Katovicích ve spolupráci s katovickým Slezským muzeem. Výchozím bodem byla výstava *Wszystko osiąga się przez nadzieję. Kulturowe Dziedzictwo Reformacji na Śląsku* (Všeho dosáhneme díky naději. Kulturní dědictví reformace ve Slezsku), která se konala ve Slezském muzeu v Katovicích od října 2017 do dubna 2018. Výstava mapovala 500-letou tradici evangelické církve v regionu. Orłowska se již dříve zabývala tématy víry a fotografováním neviditelného nebo židovského dědictví. Rámcem výstavy se pro autorku stává objekt domu, v němž uzavírá svou výpověď. Dům se jeví jako dějiště náboženského i rodinného života a zároveň slouží jako kulisa pro spřádání příběhu o matoucím osudu kulturního dědictví reformace ve Slezsku. Anna Orłowska si uvědomovala, že různé, často i reprezentativní objekty, celé budovy nebo velké památníky, které se vyznačovaly neslavnou historií a hlubokou symbolikou, byly změněny nebo odstraněny. Při návštěvě Slezského muzea v Katovicích však narazila na jeden z exponátů výstavy *Wszystko osiąga się przez nadzieję. Kulturowe dziedzictwo Reformacji na Śląsku.* Ve výstavním prostoru se nacházel náhrobek ze hřbitova v Bielsku-Bialé, z něhož byly kromě osobních jmen odstraněny všechny německy znějící nápisy. Umělkyně si dokázala vysvětlit symbolická gesta na nejreprezentativnějších místech, ale překvapilo ji, že se to týká i zcela soukromých a intimních oblastí jakými jsou náhrobky. Silně ji to dojalo. Takové politické zasahování do oblasti, která je v těchto souvislostech zcela irelevantní, jí připadalo nesmyslné a cizí. Tím spíše, že jí tyto zákroky připadaly nahodilé a často postrádající logiku. Stávalo se, že někdy byla z náhrobku odstraněna data, ale ponecháno německé jméno. Anna Orłowska byla fascinována tím, co viděla na výstavě v Katovicích a začala se živě zajímat o téma reformace a jejího vlivu na vývoj kultury v Evropě. Modernistické umění se zrodilo z protestantismu, z jakési posedlosti čistotou. Příkladem toho byl zvyk bělení katedrál. Po třicetileté válce, kterou vyhráli protestanti, začal proces ničení katolické ikonografie, bohatá výzdoba katolických kostelů převzatých protestanty byla strhávána a stěny a malby na nich byly zabělovány vápnem. Odtud název výstavy *Bielenie* (Bílení), která se konala v katovické galerii Szara.

Autorka opět upozorňuje na manipulaci s dějinami prostřednictvím odstraňování. Na výstavě však výrazně rezonovala samotná bělost jako barva, která je hluboce zakořeněna v protestantské kultuře. Při plánování výstavy autorka na tuto skutečnost odkazovala prostřednictvím odkazu na Mondrianův obraz. Jeho kompozice z roku 1921 jsou jednoduchá bílá a barevná pole oddělená od sebe černými liniemi. Proto se v návaznosti na Mondrianovo dílo objevuje na výstavě v galerii Szara speciálně instalovaná bílá stěna, do níž byly vyříznuty štěrbiny tvořící linie. Jelikož byla stěna instalována naproti oknu, světlo procházející těmito štěrbinami kreslilo na podlaze linie. Celá výstava byla s odkazem na reformační hnutí uspořádána velmi minimalisticky. Výstava má více významových rovin, což jak se zdá, je i charakteristickým stylem této autorky. Anna Orłowska potřebuje mít při koncipování svého souboru „slušný základ“ v podobě alespoň jedné silné fotografie, kolem níž staví a aranžuje ostatní prvky. Tento základ, kterým je obvykle odkaz na historická fakta, jako by autorce dodával pocit jistoty. V případě souboru Bielenie byla tímto opěrným bodem černobílá fotografie náhrobku. Mezi exponáty byl také silikonový odlitek pořízený z náhrobku umístěného na hřbitově v Bielsku-Bialé. Soubor Bielenie Anny Orłowské však souvisí s její rodinou. Autorčina babička z matčiny strany pocházela z obce Czeladź. Přestože ve svém bytě už třicet let nebydlela, její sklep byl plný sklenic se zavařeninami. Annu tento fenomén shromažďování zásob na zimu v podobě zavařenin vždy udivoval. Na jedné straně jí to připadalo jako projev velké píle, na druhé straně přišlo toto obrovské úsilí často vniveč. Sklenice tam stály nepoužité, ačkoli jejich datum spotřeby už dávno vypršel. Étos práce přítomný v protestantismu se v galerii Szara zformoval do instalace sklenic s kompoty. Sklenice pocházející ze sklepa autorčiny babičky byly pro účely výstavy navíc zality pryskyřicí. Ovoce uzavřené ve sklenicích a navíc zalité pryskyřicí připomínalo exponáty konzervované ve formalínu. Sklenice byly naskládány jedna na druhou a tvořily něco jako jádra vyrůstající ze země. Téma domova se objeví i v dalších cyklech této autorky. Poněkud nesměle bude zmíněn v projektu *Sankt Anna*, aby v plné síle a kráse zazněl v souboru *Zaświaty*. Zde se však stává kulisou pro jakousi poznámku pod čarou, kterou Anna Orłowska doplňuje výstavu ve Slezském muzeu.





Fot. [42] [43]
Anna Orłowska , z cyklu *Bielenie*. Fragment
výstavy v Galerii Szarej v Katowicích.



Fot. [44] [45] Anna Orłowska , z cyklu *Bielenie*.



3.1.5. Futerał/ Pouzdro 2018

Je těžké definovat, co je to nostalgie a prozkoumat její přesné kořeny, ale můžeme dobře vycítit, kdy nás bodne svým tupým ostřím. Může postihnout celá společenství, ale nejčastěji je velmi individuální. Je neoddělitelně spjata s touhou po něčem jiném – po místě nebo době. [...] Jedním z možných zdrojů takové touhy je fascinace předválečným životním stylem aristokracie.[28]

Fascinace palácovými stavbami jako nadpřirozenými mechanismy Annu Orłowskou provázela odjakživa, ačkoli si v počáteční fázi nebyla plně vědoma třídních rozdílů, které se ve fungování tohoto typu budov silně rýsují. Když autorka uvažovala o realizaci projektu mapujícího palácové prostory, nazvala je zpočátku „skrytým krevním oběhem domu". Instinktivně vycítila, že v něm pulzuje vnitřní život, který jako krev pulzující v žilách celý palácový organismus vyživuje. Tento puls se však při prvním kontaktu zdá být nehmatatelný. Je třeba pozorného oka, citlivého hmatu, který si všimne toho, co se před návštěvníky těchto budov, které jsou dnes turistickou atrakcí, skrývá za fasádou.

Orłowska se rozhodla blíže prozkoumat palácový organismus a vynést na světlo zapomenutou a hluboce skrytou funkční část oddělenou od reprezentativní části objektu, která je před světem ukrývaná jako hanebná nemoc.

Zajímavé je, že tato druhá část budov byla pro svět neviditelná jak v době rozkvětu těchto budov, tak v době, kdy byly tyto budovy otevřeny pro veřejnost. Pokoje pro tehdejší služebnictvo nebo hospodářské místnosti byly totiž veřejnosti nepřístupné. Jakási dvojí neviditelnost palácových prostor se stala podnětem pro práci na souboru *Futerał*. Orłowska se problémem neviditelnosti zabývala již v dříve zmíněném cyklu *Niewidzialność*. *Studium przypadku* z roku 2014. Bylo proto přirozené, že její pozornost upoutaly prostory vytvořené za účelem schovávat místa určená pro služebnictvo a práci lidí, kteří celou palácovou mašinérii udržovali v pohybu.

Ukrývání této infrastruktury vyvrcholilo v 19. století. Oddělování služebnictva od aristokracie, separování všech od všech se rozvíjelo paralelně s všudypřítomnou industrializací, kdy se třídní rozdíly stále více rýsovaly. Po druhé světové válce byly budovy znárodněny, vráceny lidu, ale vzorec skrývání se opakoval.

[28] A. Orłowska, Pałac [v:] A. Orłowska: Futerał, Galeria Wschód, Varšava 2018.

Tak se zámek v Łańcutu, obývaný rodinou Potockých až do roku 1945, stává v roce 1946 historickou budovou a jako takový je zpřístupněn veřejnosti, ale hospodářské budovy zůstávají i nadále nepřístupné. Když autorka začala v roce 2017 fotografovat sklepy a výtahy tohoto zámku, setkala se se značným nepochopením.
Podle názoru zámeckého personálu bylo fotografování těchto částí paláce nepřípustné. Považovali je za špinavé, nezajímavé a bezvýznamné. Od té doby se povědomí veřejnosti poněkud změnilo a kulturní trendy se posunuly. To vše díky televiznímu seriálu Panství *Dawnton*. Tento seriál dobře vystihl lidskost privilegované vrstvy i služebnictva. Vykreslení paralely těchto dvou vrstev vedlo k rozmachu zájmu o palácové prostory v Anglii, které do té doby zůstávaly neviditelné a neatraktivní. Angličané začali tyto prostory obnovovat a zpřístupňovat veřejnosti. Na této vlně začal i zmíněný zámek Łańcut obnovovat prostory své kuchyně se záměrem zpřístupnit je veřejnosti. Všechny tyto historické souvislosti i současný vývoj podnítily Orłowskou, aby se tématu ujala.
Projektu *Futerał* se skládá ze tří částí a Orłowska kvůli němu navštívila mnoho různých míst: Zámek Łańcut, zámek Oleśnica, zámek Nieborów, zámek Moszna, zámecké muzeum v Pszczyně, zámek Płakowice, zámek Ponary, zámek Ublik, zámek Łupki a zámek Rodel. První část je věnována dokumentací pokojů služebnictva. Ve druhé části autorka ukazuje reprezentativní prostory paláců a hradů. A konečně třetí část seriálu ukazuje adaptaci těchto staveb na nové funkce. Annu Orłowskou zajímala místa, kde se historie setkává se současností. Zkoumá je pohledem umělce. Na fotografiích této části areálu jsou zachyceny zámek v Plakowicích, zámeček v Ponarech, zámeček v Ubliku, zámek v Lupkách a zámek v Rodelachu. První fotografie vznikly jako černobílé negativy exponované na velkoformátovém fotoaparátu, které autorka zpočátku sama vyvolávala. Podle Orłowské černobílý negativ umocnil dokumentární charakter souboru. Při realizaci této části série na čtyřech místech: Moszna, Łańcut, Oleśnica a Nieborów autorka dokumentovala opuštěné chodby, nefunkční výtahy nebo prázdné vitríny.



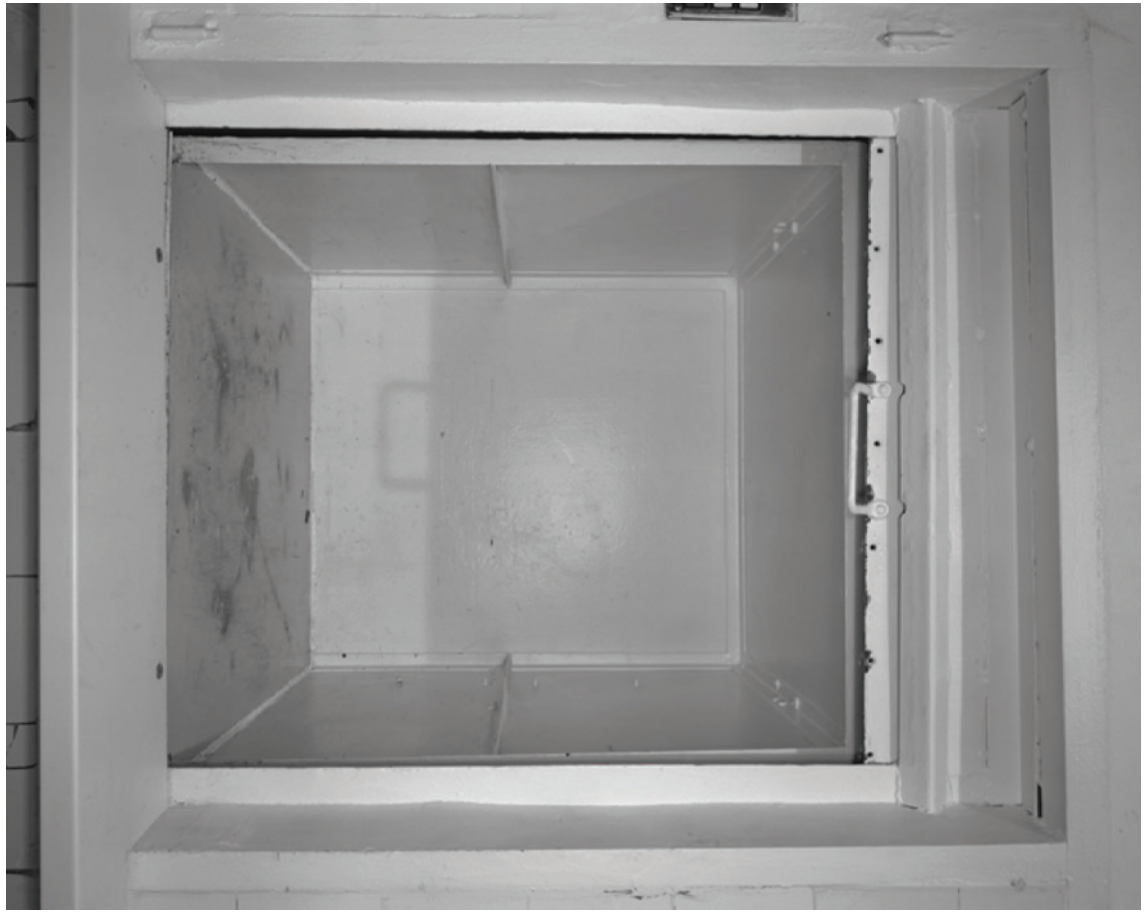
Fot. [46] [47] Anna Orłowska, z cyklu *Futerał*.

Jak vzpomíná Katarzyna Wąs, která ji při těchto aktivitách doprovázela: *„Den v Łańcutu byl v každém případě inspirativní. Ztuhlé v několik minut trvající nehybnosti jsme čekaly, až se film naexponuje a rozjímaly jsme nad přetrvávajícími stopami každodenního života z doby před sto lety. Kým jsme na ten jeden den mimo čas vlastně byly? Chtěla bych věřit, že ne turistky, přestože jsme dostaly plstěné pantofle. Bylo v nás příliš mnoho nostalgie na to, abychom byly pouhými chladnými pozorovatelkami, a málo zkušeností na to, abychom zkoumaly detaily této složité skládačky. A tak jsme nechaly zaznít umlčené příběhy, které nikdy neměly naději na to být zapsány, nechaly jsme zhmotnit stíny na citlivé vrstvě filmu, nechaly jsme vynést na povrch to, co mělo zůstat navždy v přítmí na půdě, ve sklepě, za zdí“.* [29]

[29] K. Wąs, Futerał, czyli wnętrze ucha [v:] A. Orłowska: Futerał, Galeria Wschód, Varšava 2018.



3.1.5. Futerał Pouzdro | 2018



Fot. [48] [49] Anna Orłowska, z cyklu *Futerał*.



Druhou část souboru *Futerał* tvoří fotografie palácových kytic a různých detailů interiérů, jejichž úkolem bylo potěšit oko návštěvníků, kteří se při obdivování těchto propracovaných květinových konstrukcí mohou pokusit alespoň v malé míře přenést tento idealizovaný svět do svých vlastních domácích prostor. Stejně jako v minulosti tak i v současnosti byly reprezentační části paláců pečlivě komponovány. Hlídaná byla vhodná perspektiva, pohledové osy a symetrie v uspořádání nábytku. Všechny tyto kroky měly vzbuzovat především obdiv.

Anna Orłowska upozorňuje na podobnost této hry s dnešním světem sociálních sítí, kde se každý chce ukázat v co nejdokonalejším světle tím, že vytváří co nejdokonalejší záběry, odstraňuje nežádoucí prvky reality, přidává filtry, které mají okouzlit či obelstít uživatele sociálních sítí. Pro autorku tedy soubor Futerał není jen nostalgickou vzpomínkou na minulost, ale také na současné fungování člověka, pro kterého je důležitá především reprezentativnost a fasáda. V tomto kontextu se postava paláce jeví jako předchůdce Instagramu. Při práci na druhé části projektu fotografuje Orłowska z pohledu turisty. Kytice, které se na fotografiích objevují, jsou naaranžovány z místních zahradních květin. Mají navodit dojem autenticity. Květiny jsou však sušené a drobné předměty zdobící interiéry paláce byly pro jistotu připevněny průhledným rybářským vlascem. Všechny ty vypouklé, bohatě zdobené vázy, které hrdě stojí na svých přesně určených místech, jsou stále připravené plnit svou dnes již skrovnou povinnost. Nyní nám už jen připomínají minulou éru, kdy každá činnost, i ta nejvšednější, musela být úzkostlivě skrývána pod honosnými šaty, které ostře kontrastovaly s šedivým oblečením těch, kdo zametali špínu zpod okázalých koberců. Třetí část projektu vznikala souběžně. Anna Orłowska hledala jizvy a srůsty v organismu paláce, které vznikly tam, kde po nahrazení majitele uživatelem na sebe narazily nějaké neslučitelné funkce. Tato část souboru Futerał se nachází na protipólu zdánlivě krásného příběhu. Bizarní, znetvořené interiéry jsou výsledkem postmodernizačních transformací. Zůstaly zdi, velkolepé klenby nebo štuky, velké komnaty byly rozděleny provizorními příčkami a na místě zazděných portálů jsou moderní dveře a interiér je vybaven převážně nekvalitním nábytkem.



Fot. [50] Anna Orłowska, z cyklu *Futerał*.

Tento typ paláce už nikoho nepotěší. Lesk zde nahradilo kreativní provizorium a extravagance minulých časů byla pečlivě přemalována. Právě o výsledky tohoto podivného křížení, které v hradních organismech rostly jako rakovinné buňky, se autorka zajímá nejvíce.



Fot. [51] [52] Anna Orłowska, z cyklu *Futerał.*





Fot. [53] [54] Anna Orłowska, z cyklu *Futerał.*



Tyto pokřiveně existence jsou jasně patrné v dlouhé historii architektonických proměn a adaptací, bez nichž by mnoho různých staveb zbavených své původní funkce nepřežilo.[30]

Například palác v Moszné je dnes částečně soukromou budovou. V letech 1866–1945 byl sídlem slezské rodiny Tiele-Wincklerů. V roce 1972 zde bylo sanatorium a od roku 1996 v něm sídlí Centrum léčby neuróz. V této podobě přežil palác až do roku 2013, kdy byla léčebna přestěhována.

Od roku 2013 se na místě nachází hotel a restaurace. Spojení pohádkové architektury jako z Disneylandu s postsocialistickými interiéry, které si Anna pamatovala z dětství, působí velmi kontrastně. „Chtěla jsem vstoupit do mytického světa z doby před Velkou válkou a zhroucením archaického řádu, který už známe jen z části" – říká Anna o epizodě v Mošně. „Můžeme ho vidět hlavně prostřednictvím filmových a seriálových záběrů, protože minulost se stala uhlazenou a idealizovanou představou a tak o ní dnes i přemýšlíme." [31]

Soubor *Futerał* byl poprvé prezentován v galerii Wschód ve Varšavě v roce 2018. Jeden ze sloupů v tomto prostoru autorka obložila panely. Přidala i stropní světlo, podobné tomu, které bylo v mnohem větších rozměrech zavěšeno na stropě v Centru současného umění Zamek Ujazdowski ve Varšavě, kde Anna Orłowska představila své dílo v rámci výstavy *Sunday Night Drama* v roce 2017. Ale tady, v galerii Wschód, ho autorka umístila na podlahu. Autorka se totiž postupně odklání od klasických výstavních forem. Výstavní prostory spolu s díly tvoří ucelenou uměleckou výpověď. V roce 2019 byl *Futerał* představen v galerii Bałucka v Lodži a ve Vratislavi v galerii Miejsce przy miejscu. V roce 2018 práci na projektu ukončila vydáním stejnojmenné publikace.

[30] Agnieszka Tarasiuk, Futerał/ The Case, [v:] A. Orłowska, Futerał, Galeria Wschód, Varšava 2018.

[31] Anna Sańczuk, O czym szumią pałace; https://www.vogue.pl/a/o-czym-szumiapalace, online: 31.05.2019



Fot. [55] Anna Orłowska, z cyklu *Futerał.*



Fot. [56] *Futerał,* fragment výstavy v Galerii Wschód ve Varšavě.

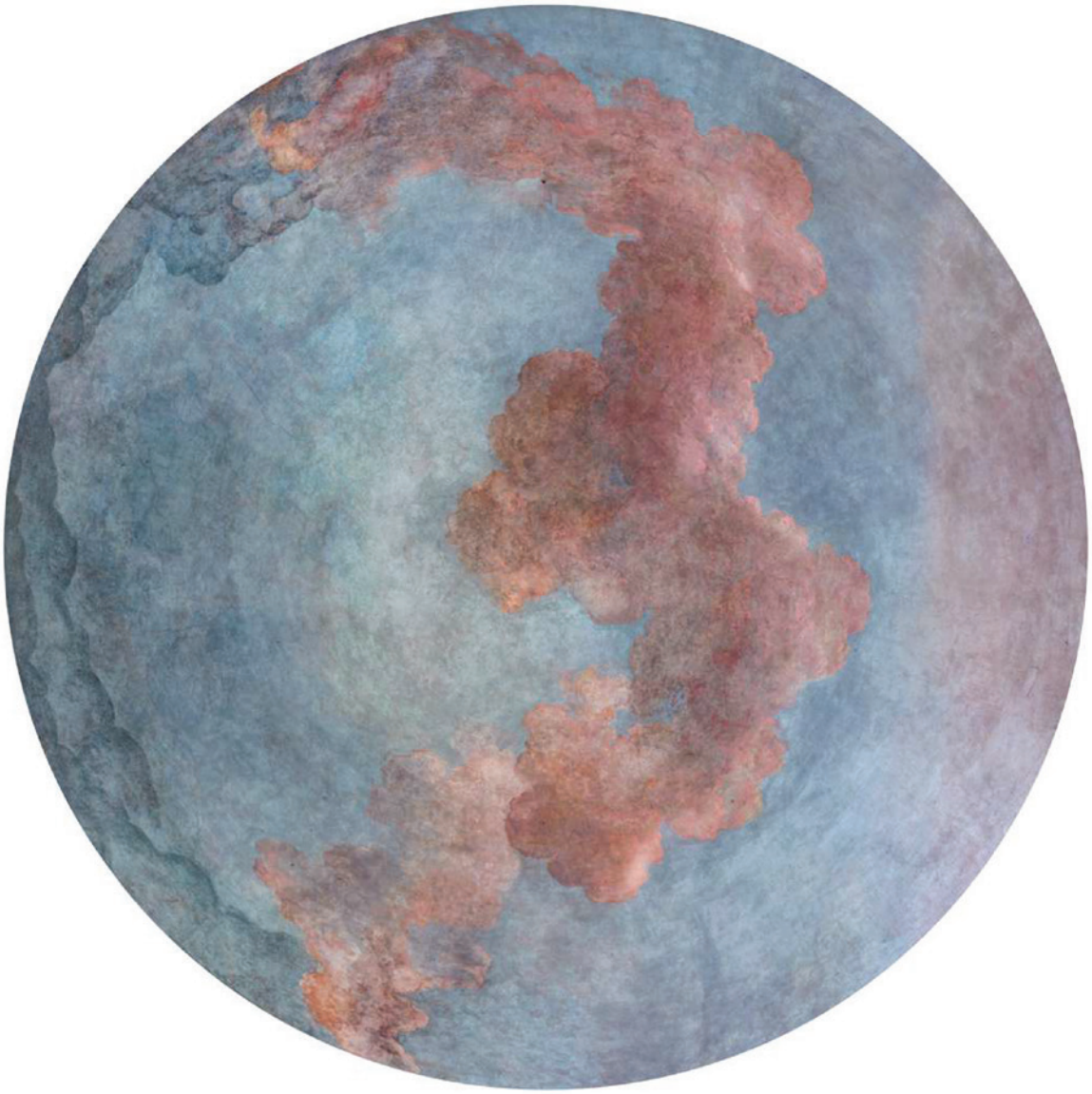


Fot. [57] Anna Orłowska, z cyklu *Futerał*.





Fot. [58] [59] *Futerał*, fragment výstavy v Galerii Wschód ve Varšavě.



Fot. [60] Anna Orłowska, z cyklu *Futerał*.

3.1.6. Pompier, błoto, socrokoko/ Pompier, bláto, socrokoko 2019

Tento projekt Anny Orłowské vznikl na objednávku festivalu Měsíc fotografie v Krakově 2019. Myšlenka přizvat k účasti v hlavním programu vizuální umělce, kteří by za finanční podpory festivalu realizovali originální interpretaci tématu navrženého organizátory, se zrodila v roce 2017. Od té doby tým MFK zve ke spolupráci vybrané umělce a zároveň je vybízí k tématu souvisejícímu s Krakovem a jeho okolím. V roce 2019 byla tímto tématem městská čtvrť Nová huť (Nowa Huta).

Anna Orłowska se již delší dobu zajímala o osudy palácové architektury v době komunismu. Násilné znárodnění všech hradů a zámků přispělo k jejich devastaci, zpravidla změnilo i jejich účel, přičemž majitele nahradil nájemce a uživatel. Socialistický realismus byl dobou rozporuplných staveb. Moderní výstavba bývá v rozporu s historickými objekty a stavba velkolepých budov měla za cíl zdůraznit moc nové doby. Ta se potřebám běžného občana však ani zdaleka nepřibližovala. Takový byl i příběh výstavby krakovské čtvrti Nová huť, která byla zahájena v roce 1949 na polích malé vesnice nedaleko Krakova. Projekt předpokládal vznik hutního závodu a města se šťastnou budoucností. Výstavbu hutě a města provázelo vyvlastnění místního venkovského obyvatelstva a demolice několika vesnic. Nová huť měla být městem přímo ideálním. Charakteristický rozmach lze nejlépe pozorovat na vzniku Centrálního náměstí a širokých tříd, které tvoří hlavní osy města. Nerealizované plány Nové Huti zahrnovaly také návrhy monumentální radnice a pomníku s mohutnou kovovou jehlicí. Nejreprezentativnější stavby byly inspirovány renesanční architekturou – správní budova konglomerátu připomíná benátský Dóžecí palác. Tyto socialisticko-realistické vizualizace obsahovaly přímo čistě palácové vzory, přestože se socialismus od buržoazních ideologií silně vymezoval. Na jedné straně byl palác symbolem útlaku, na druhé straně socialisticko-realistická architektura odkazovala na stejné vzory, protože žádné jiné neexistovaly. Proto administrativní centrum huti T. Sendzimira (dříve Leninovy hutě) sídli v této obdobě Dóžecího paláce. Tvoří ji dvě identické budovy označené písmeny „Z a „S“, postavené v polovině 50. let 20. století. Budovy patří k nejlepším příkladům socialisticko – realistické architektury v Polsku. Jejich výstavba probíhala v letech 1952–1955 podle návrhu Janusze Ballenstedta, Janusze Ingardena a Marty Ingardenové.



Fot. [61] Nowa Huta. Pohled shora.



Fot. [62] Wersal . Pohled shora.

Dnes jsou tyto budovy zapsány v rejstříku památek, stejně jako kilometr vzdálený dům Jana Matejky[32] z roku 1826. Toto sídlo je typickým jednopatrovým venkovským sídlem s přístavbou, ve které byly ateliéry malíře Jana Matejky. Celá budova je zastřešena šindelovou střechou. V přední části má verandu, kterou navrhl přímo sám malíř. Od roku 1966 slouží jako muzeum věnované Matejkovu dílu. Když Anna Orłowska přijela na pozvání Agnieszky Olszewské a Joanny Gorlachové, - organizátorek festivalu - do Krakova, okamžitě ji tato blízkost socialisticko-realistické budovy „Dóžecího paláce" a měšťanského sídla z 19. století upoutala. Blízké sousedství těchto dvou zcela odlišných budov přímo vybízela autorku k jejich srovnání v cyklu, který nazvala *Pompier, błoto, socrokoko* (Pompier, bláto, socrokoko). Autorka tak umožnila vyniknout kontrastu největšího příkladu socialisticko-realistické architektury v Polsku s nejpompéznějším polským malířem – Janem Matejkou. Tato komparace se Orłowské ze začátku, respektive v samotné myšlence, zdála podivná, ale nakonec jakýmsi nevysvětlitelným způsobem autorku k pokusu o zachycení kontrastu obou objektů přesvědčila. Historismus 19. století Jana Matejky s jeho monumentálními obrazy a to, o co se snažil socialistický realismus, bylo v očích umělkyně vlastně podobné. Při práci na výstavě chtěla Orłowska poukázat na určité zacyklení dějin. Nová huť je postavena na barokním půdorysu. Často je přirovnávána k zámku ve Versailles, což poukazuje na její aristokratické kořeny v komunistické ideologii. „Vycházela jsem ze zjištění, že Nová huť a Versailles vypadají z ptačí perspektivy téměř stejně, mají stejný barokní urbanistický půdorys a kruhová náměstí s radiálními třídami. A Versailles byl také postaven na blátě, stejně jako první sídliště v Nové Huti.[33] Vzhledem k tomu, že autorka dokončila práci na sérii Futerał krátce před pozváním na Měsíc fotografie v Krakově, bylo objevení se odkazů na paláce v její tvorbě naprosto přirozené. Na výstavě v galerii Re byly prezentovány dvě série snímků ve dvou patrech budovy. První sérii tvoří fotografie pořízené v Dóžecím paláci v Nové Huti a fotografie dokumentující prvky sídla Jana Matejky. Druhou část tvoří deset koláží. K jejich vytvoření Anna Orłowska použila staré fotografie nalezené v turistických cestopisech z období komunistického Polska.



Fot. [63] Anna Orłowska, z cyklu *Pompier, bláto, socrokoko*

[32] Jan Matejko byl jedním z nejslavnějších polských malířů. Tvůrce historických a batalistických maleb. Malířův otec Franciszek Ksawery Matejko, vlastním jménem František Xaver Matějka (Matieyka), byl Čech narozený v Roudnici u Hradce Králové jako syn sedláka.

[33] Kronika Nowej Huty. Od utworzenia Działu Projektowania Nowej Huty do pierwszego spustu surówki wielkopiecowej. Zpracoval Tadeusz Gołaszewski. Wydawnictwo Literackie Kraków.



Fot. [64] [65] Anna Orłowska, z cyklu *Pompier, bláto, socrokoko*



Kvalita jejich papíru a tisku byla často nevalná a vybledlé barvy ještě umocňovaly nostalgii. Z tohoto materiálu Orłowska poskládala svůj příběh plný fantazie. Fotografie zařazené do těchto publikací vždy ukazovaly nejreprezentativnější místa, což rezonovalo s autorčinými dřívějšími tématy reprezentativnosti. Základem nově vzniklého cyklu tak byla Kronika Nové huti.[34] V dílech Anny Orłowské obvykle nevidíme lidi a platí to i pro tuto sérii. Autorka se při hledání vizuální podobnosti zaměřuje na drapérie, na které narazila při návštěvě domu Jana Matejky. Tkanina podle ní hraje v polské sarmatské ideologii zvláštní roli. Propracované extravagantní kostýmy čerpaly z tureckých vzorů. Ikonickým prvkem mužského oděvu se stal kontuš – dlouhý volný svrchní oděv stažený páskem. Pod kontušem se nosil tradiční typ dlouhého volného oděvu zvaného župan, který se vyznačoval bohatým zdobením, často byl vyroben z drahých látek a nosil se jak pro každodenní nošení, tak pro zvláštní příležitosti. Tyto oděvy se obvykle šily ze sukna, zatímco oděvy pro zvláštní příležitosti se šily z hedvábí a damašku. Ti nejbohatší používali jako barvy látek karmínovou a šarlatovou.[35] Mistrem v malování tohoto typu kroje byl Jan Matejko. Používal nejkvalitnější olejové barvy, které nanášel v tenkých vrstvách, pod nimiž bylo vidět vazbu plátna napnutého v rámech, nebo naopak silnými vrstvami, které zdůrazňovaly strukturu látky nebo jiných prvků v obraze. Matejko s velkou virtuozitou maloval štětcem detaily královského pláště, sarmatského kontuše nebo rytířské zbroje.



Fot. [66]
Anna Orłowska,
z cyklu *Pompier,
bláto, socrokoko*

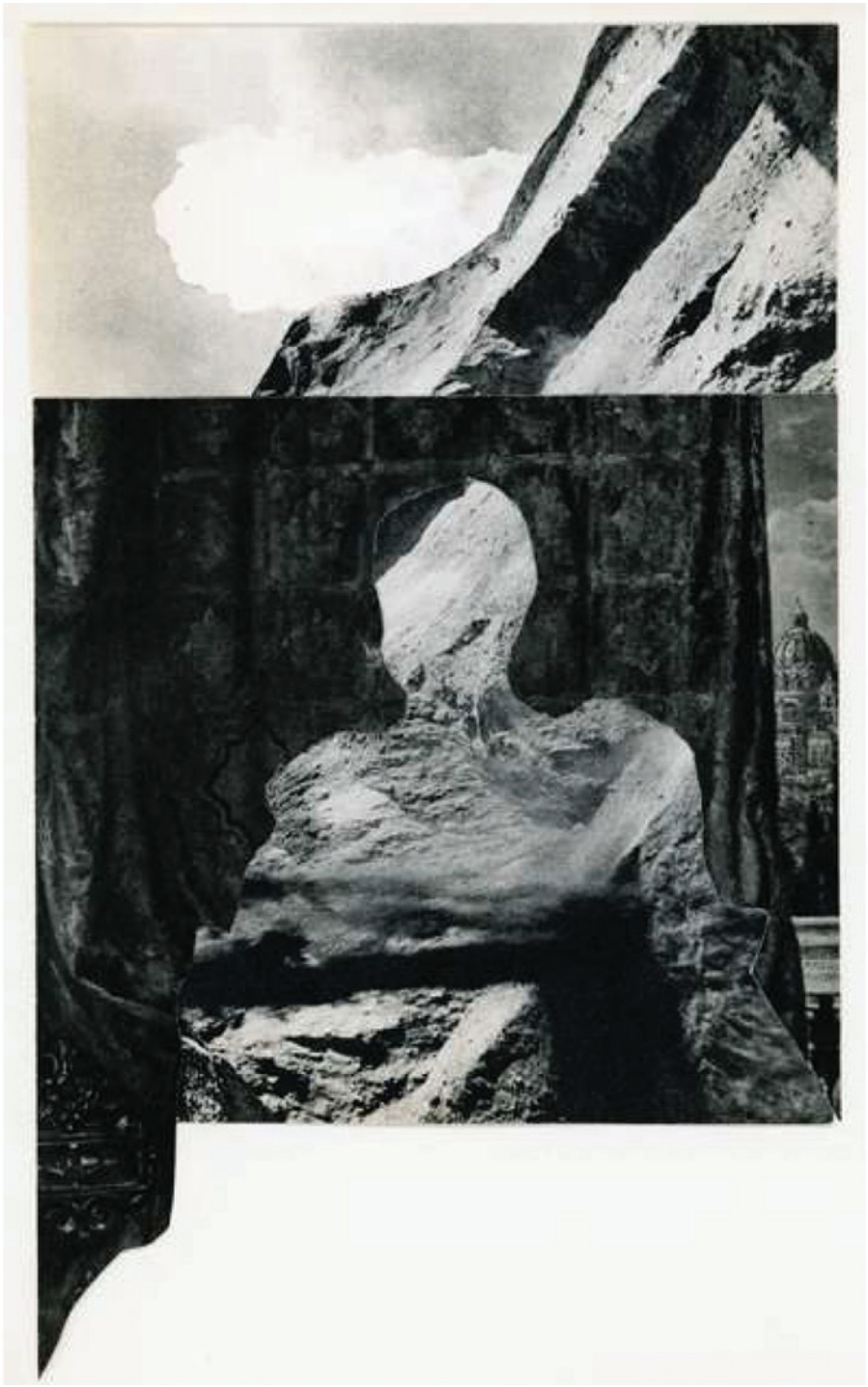
Se stejnou virtuozitou používá Orłowska koláž v cyklu Pompier, błoto, socrokoko, kterou později představila v galerii Re. Obratně konfrontuje černobílé fotografie polí z Nové Huti s fragmenty Matejkových vybledlých obrazů a vytváří tak vlastní subjektivní záznam historie. Jak mistrovy obrazy, tak fotografie z Nové huti nám mohou být povědomé ze starých pohlednic z dob Polské lidové republiky nebo ze zmíněných cestopisů vydávaných v té době v Polsku. Orłowska nám nabízí příběh o mytologizaci místa a paměti. Sám Jan Matejko se zabýval vytvářením mytologie polského národa a právě do tohoto typu vyprávění byl vtažen poválečnými úřady. Anna Orłowska nám prostřednictvím fotomontáže coby jazykem avantgardy vypráví o socialistickém realismu. Cyklus *Pompier, błoto, socrokoko* je součástí většího celku, neboť autorka i nadále pokračovala v konfrontaci Matejkových obrazů s ikonickými polskými motivy a snímky pak nazvala Matejkovy koláže.

[34] ibidem
[35] ibidem



Fot. [67] [68] Anna Orłowska, z cyklu *Pompier, bláto, socrokoko*







Fot. [69][70] Anna Orłowska, z cyklu *Pompier, bláto, socrokoko*

3.1.6. Pompier, błoto, socrokoko / Pompier, bláto, socrokoko | 2019



Fot. [71][72] Anna Orłowska, z cyklu *Pompier, bláto, socrokoko*

Orłowska nás upozorňuje na budovu paláce, který je spojován s pohádkami, ale dnes je pohlcen popkulturní banálností, žijí v něm princezny a hraběnky, a který se stal něčím dívčím a ženským, přičemž všechny tyto stavby postavili muži. Byl to mužský jazyk, jazyk moci, feudální a patriarchální, ale dnes je z něj jen ženská dekorace. Těchto fascinujících posunů v rámci pojetí paláce jako symbolu je více. Dvůr byl světem pánů a do své vlastní šlechticko-národní paměti jej přenesli i dnešní potomci sedláků.

Raději vidí své předky jako vítěze, nikoliv jako utlačované. A je se snad čemu divit? Je vidět, jak snadné je posunout určité významy, některé věci skrýt nebo jim dát nový význam, jiné vytáhnout do popředí – a to vše pro dobrý pocit.“[36]

Výstava *Pompier, błoto, socrokoko* přímo navazuje na již popisovaný soubor *Futerał*, v jehož třetí části autorka vyobrazuje znárodněná sídla adaptovaná na školy, školky, nemocnice, sanatoria, polepšovny nebo ubytovny. „Přeměněné paláce“ fascinovaly Annu Orłowskou již od dětství.

[36] ibidem

3.1.7. Mieszkanka / Bytečky | 2020

Každý, kdo někdy žil v některém z činžovních domů v gdaňském hlavním městě, pravděpodobně zažil chaos, který v sobě skrývají vícepodlažní architektonické skládačky. Budovy navenek nazdobené malovanou glazůrou a kamenickými mozaikami, však uvnitř skrývají křivé zdí slepené omítkou připomínající cukrářský krém. Chodby a schodiště často náhle ztrácejí svou komunikační smysluplnost a znenadání je přeruší několik schodů. Rohy chodeb a okna směřují na nečekanou stranu budovy, čímž se vytrácí logika směru z chodby do místnosti nebo z patra do patra. Místnosti se zdají být příliš velké nebo příliš malé pro své zamýšlené funkce. Cirkulace vzduchu je někdy příliš dynamická nebo příliš pomalá. Teplota a vlhkost uvnitř neodpovídají tomu, co očekáváme od silných, pevných stěn.[37] Po 2. světové válce byly ruiny Gdaňsku postaveny na základech zachovalých předválečných budov. Chybějící zástavba byla doplněna železobetonovými konstrukcemi, přičemž dochované dekorativní fragmenty byly využity. Staré dochované činžovní domy byly upraveny tak, aby byly funkčnější a odpovídaly dobovým módním trendům. Příkladem takové skládačky je Uphagenův dům stojící na ulici Długa 12, který byl během přestavby centra města v letech 1946–1953 postaven téměř od základů znova. Jen malá část této budovy je původní, zbytek už je s využitím částečně zachráněných konstrukčních prvků postaven nově.

Právě interiér tohoto domu, jeho architektonické detaily a konstrukční prvky zkoumá Orłowska objektivem jako pod laboratorním mikroskopem a odhaluje jeho nesrovnalosti vzniklé na rozhraní současnosti a minulosti. Tyto srůsty ji opět, stejně jako v případě souboru *Futerał*, zajímají nejvíce. Dům postupně rozděluje na stejnojmenné „byty“.

Na jejích fotografiích najdeme nábytek, výlohy a fragmenty fasády. Právě ty jsou důkazem architektonické nesoudržnosti činžovního domu. Objektiv fotoaparátu zvýrazňuje strukturu textilního obložení nebo stopy po štětci na omítkovém ornamentu. Na jedné fotografii vidíme výjev s nahnutým sloupem, květinovými motivy, housenkou nebo motýlem, na jiné zas barevné ptáky.

Vše je vyvedeno v krásných barvách. Autorčiny velmi kvalitně zpracované fotografie pořízené velkoformátovým fotoaparátem jsou nádherné, skutečně úchvatné.

Kromě toho zajímavým způsobem balancují na hraně mezi malbou a fotografii. Na dalších fotografiích Orłowské jsou zachyceny detaily ornamentů na nádobí a nábytku, štukové stropy, křišťálové lustry. Rokokové dekorace na obrazech jsou úchvatné a dýhované rámy, do kterých je Orłowska adjustovala, jim umožňují plně vyniknout. Vrstva dýhy pokrývá rám jako lesklý nátěr, pod nímž najdeme další vrstvy obyčejné překližky, ze které je vlastně všechno vyrobeno. Jde o hru na dobrý dojem, na kterou se nás Anna Orłowska snaží ve svých dílech opět nachytat. Autorka se nás snaží upozornit na to, jak moc se člověk zajímá jen o vnější, plytké a povrchní stránky věcí. Vysoká kvalita tisků a krása dýhových rámů jejích fotografických obrazů je na standardní úrovni řemeslného zpracování rokoka. Výstavu doplňují futrály používané k uchování nejrůznějších předmětů. Všechny odrážejí tvar věcí, které v sobě kdysi schovávaly. Byly jejich útočištěm, jejich příbytkem. Dnes, vystavené v muzeu, jsou spíše zbytečnými úkryty, prázdnými skořápkami. „Vzpomeňte si na krabice, bublinkové a strečové fólie a polystyrenové výplně, složité tvary ochranných obalů poskládaných z kusů šedého kartonu nebo lakovaného papíru. Futrály a pouzdra, do nichž pečlivě schováváme předměty spolu se samostatně zabaleným příslušenstvím. Každý z nich je samostatným uměleckým dílem.

města v Gdaňsku vytištěnou na hedvábí. Na Annu Orłowskou udělalo odhalení prázdnoty tohoto nábytku v muzejních prostorách velmi hluboký dojem.

[37] Małgorzata Wesołowska, Anna Orłowska Mieszkanka [v:] https://ggm.gda.pl/pl/12135/anna-orlowska-mieszkanka/

[38] ibidem

[39] CNC – počítačem řízené obrábění. Jedná se o formu automatizovaného řízení zařízení a strojů pomocí počítače (dnes mikropočítače, dříve se používaly děrné štítky).



Fot. [73] Anna Orłowska, z cyklu
Mieszkanka. Przykład fornirowej ramy.



Fot. [74] Anna Orłowska, z cyklu *Mieszkanka*



Fot. [75] [76] Anna Orłowska, z cyklu *Mieszkanka*







Fot. [77] Anna Orłowska, z cyklu *Mieszkanka*
Fot. [78] *Mieszkanka,* fragment výstavy v Galerii města Gdaňsku



Fot. [79] *Mieszkanka*, fragment výstavy v Galerii města Gdaňsku
Fot. [80] Exponáty doplňující výstavu *Mieszkanka* (Směska).


FABRIQUE DE PIPES D'ÉCUME
AU PACHA
MAISON
LEROUVEL
PARIS
Spécialité pour les Opticiens

Materiálově a stylově se od těch historických liší stejně, jako se liší rokokové sídlo rodiny Johanna Uphagena a jeho služebnictva od materiálů použitých při jeho rekonstrukci a poněkud povrchní funkce, kterou dnes toto místo plní.“[38]

Součástí výstavy *Mieszkanka* (Bytečky), která se konala v Galerii města Gdaňsku v roce 2020, je i skelet vitríny z několika vrstev překližky, který je reinterpretací gdaňské skříně, jež byla kdysi předmětem touhy bohatých magnátů. Vyráběla se ručně v dílnách gdaňských řemeslníků 18. století a měla bohatou barokní výzdobu. Tento monumentální kus nábytku vysoký skoro 260cm byl zdobený alegorickými a biblickými ornamenty. Orłowska na výstavu umístila i návrh současné lehké skříně vytvořený pomocí CNC[39] technologie. Svou konstrukcí z mnoha překrývajících se prvků se přímo odkazuje na problém povrchnosti nebo reprezentativnosti, kterému se autorka věnovala již mnohokrát. Dovnitř tohoto skeletu autorka umístila černobílou fotografii zbořeného starého města v Gdaňsku vytištěnou na hedvábí. Na Annu Orłowskou udělalo odhalení prázdnoty tohoto nábytku v muzejních prostorách velmi hluboký dojem. Dřevěné vitríny tam stály jako dávno zapomenuté městské proluky, které nikdo nepotřeboval. Skořápky bez života, pozůstatky minulosti. Podle autorky jsou muzejní vitríny reprezentativní už jen samy o sobě. Bývaly v nich umístěny nejcennější předměty, které měly svědčit o společenském postavení svého majitele. Tyto vitríny s vystaveným křišťálem později našly své místo v nábytkových stěnách bytů z období PLR. Orłowska nazývá vitríny paláci, které si může dovolit každý.

Každý si sice nemůže dovolit skutečný palác, ale může mít svou malou vitrínu s porcelánovými památkami. Výstava v Galerii města Gdaňsku byla koncipována tak, aby autorčiny fotografie ukazovaly to, co bylo pro oko diváka viditelné: detaily vybavení, fragmenty drapérií a dalších dekorací, zatímco rámy měly doplnit celek a přesunout naši pozornost k tomu, co se skrývalo pod povrchem. Výstavu *Mieszkanka w Domu Uphagena* (Bytečky v Domě Johanna Uphagena) doprovázel zvuk tikajících hodin a zvonů.

[38] Mieszkanka Anny Orłowské v Galerii města Gdaňsku [v:] Szum; https://magazynszum.pl/mieszkanka-anny-orlowskiej-w-gdanskiej-galerii-miejskiej/, online: 10.11.2020.

[39] CNC – počítačem řízené obrábění. Jedná se o formu automatizovaného řízení zařízení a strojů pomocí počítače (dnes mikropočítače, dříve se používaly děrné štítky).



Fot. [81] Fragment výstavy v Galerii města Gdaňsku.

3.1.8. Źródło. Festiwal w ramach Sopotu/ Pramen. Festival v rámci Sopoty | 2023

Výstava v Sopotech byla vyvrcholením autorčina krátkého rezidentního pobytu. Termín pro její realizaci byl poměrně krátký, což pro Annu Orłowskou představovalo výzvu. Aby ji splnila, rozhodla se jít mimo rámec zadání a udělat něco bláznivého. Umělkyně se vždy zajímala o architekturu, ale v jejích dílech je spíše výchozím bodem k úvahám o stavu společnosti a mechanismech, které řídí její fungování. Jako rezidentka festivalu *W Ramach Sopotu* (V rámci festivalu Sopoty) 2023 se umělkyně procházela po přímořském letovisku, které turisté vyhledávají pro jeho krásné pláže a nejdelší molo. Nečekaně uviděla nádherný hrad z písku. Anna si toto umělecké dílo, které pravděpodobně postavily dětské ruce, nadšeně fotografovala. Byla na něm vidět evidentní pomíjivost. Stavba tak pečlivě postavená na tak nestabilním podkladu, jakým je písek, byla odsouzena k zániku, když už ne mořskými vlnami, tak nohama lidí odpočívajících na pláži. Hrad byl zachycen na fotografii, ačkoli si autorka nebyla jistá, zda fotografii použije. Orłowska se tím však nenechala odradit. Pomocí klíče, který se již několikrát osvědčil, si koupila několik knih a přečetla si něco o městě. Tato strategie jí při těchto činnostech vždy přinášela ovoce. Annu Orłowskou uchvátily sopotské budovy. Architektura města je skutečně jedinečná. Její rozkvět lze datovat do počátku 20. století, kdy byl oblíbeným trendem romantický historismus, jehož myšlenkou bylo čerpat inspiraci z architektury předchozích epoch. Z tohoto období pochází nejkrásnější městská bytová zástavba Sopotů, neboť se dbalo na jejich krásu a každý detail byl dotažen k dokonalosti. Zvláštností sopotských budov jsou dřevěné verandy bohatě zdobené ornamenty vyřezávanými do dřeva. Byly postaveny převážně na přelomu 19. a 20. století v souladu s módním alpským stylem převládajícím v lázeňských městech. Verandy zdobené vyřezávanými vzory plnily v domě reprezentativní funkci, konala se zde společenská setkání

a odpolední debaty. V létě byly otevřené a v chladných dnech roku chráněné sundávanými nebo trvale zabudovanými okny. Možná i takto koncipovaná sanatoria nebo lázně možná přispívaly k relaxaci a tehdejší návštěvníci lázní se v této architektonické pohádce rychleji zotavovali. S modernismem se změnil i styl architektury, včetně lázní. Velká prosluněnost v modernistických budovách měla sloužit v boji proti bakteriím. Myšlenka hygieny vycházela z hrozby tuberkulózy. Proto převládala bílá barva a sluneční světlo, které mělo hrát dezinfekční roli.

Ale architektonická pohádkovost Sopotů zůstala nedotčena. Každá z tamních budov působí jako malý palác. Orłowska se zaměřila na tamní verandy. Jejich vyřezávaná krajková jemnost a zářivé barvy jsou výchozím bodem pro vytvoření rámů, do nichž budou fotografie později zasazeny. Krátký termín nutil autorku k rychlému rozhodování. Orłowska navrhla celkem dva rámy. Silné, dřevěné, bohatě zdobené a barevně malované. Ručně je vyrobil autorčin známý truhlář. Pro autorku je rám prodloužením umělcova projevu. Tvoří součást obrazu a je stejně důležitý jako obraz sám. Fotografie ve velikosti snímku bez jakéhokoliv rámečku zavěšená na zdi jí připadá jako neuvěřitelně minimalistické umění. Nikdo totiž nevidí úsilí, které bylo na vytvoření obrazu vynaloženo. Při pohledu na fotografii nevidíme celý proces jejího vzniku. Samotné vymezení a prozkoumání tématu, promýšlení každého projektu, jeho realizace, která často vyžaduje souhlas té či oné instituce, představuje dny, měsíce a někdy i roky práce. Čas, který autor věnuje nejen pořízení fotografie, ale i celé následné postprodukci. Nakonec vidíme jen prostý obraz, kus papíru pověšený na zdi. Fotografie zobrazuje až poslední část autorovy fyzické činnosti a v tomto smyslu se Orłowské jeví jako minimalistické umění.

Mottem 9. ročníku fotografického festivalu v rámci Sopotů bylo *Źródło* (*Pramen, zdroj*), tedy začátek, prolog, důvod. Aspekt počátku inspiroval umělce, kteří byli vyzváni ke spolupráci v roce 2023. Podstatné bylo, aby nešlo pouze o „zdroj" splňující požadavky hledání a tím vedoucí ke snadnému řešení, ale právě „zdroj" vybízející k diskusi.[40] Mezi pozvanými fotografy byli kromě Anny Orłowské také Witek Orski a Visvaldas Morkevičius.

[40] Maja Kaszkur, Festiwal Fotografii W Ramach Sopotu; https://pgs.pl/festiwal-fotografii-w-ramach-sopotu/





Fot. [82] Anna Orłowska, *Pramen*. Festival v rámci Sopoty.
Fot. [83] Anna Orłowska, *Pramen*. Festival v rámci Sopoty. Fragment výstavy



Fot. [84] Zadní strana rámu navržená Annou Orlowskou. *Pramen*, Festival v rámci Sopoty.



Fot. [85] Fragment rámu navrženého Annou Orlowskou. *Pramen*, Festival v rámci Sopoty.

3.2. Směrem k duchovnu

„Ty, který oplakáváš mrtvé, tu budeš pořád, že ano? Když se dozvíš o anonymním těle nalezeném na opuštěném staveništi, tak tam pojedeš, že? A budeš plakat nad mou smrtí, budeš říkat, že jsem miloval a byl milován a že jsou na světě bytosti, které jsou mi za něco vděčné. Uděláš to, že? (...) Zdá se mi, že jsem konečně pochopil důvod, proč jsi přišel na svět. (...) Ještě to nevíš, ale stal ses člověkem, který truchlí za mrtvé.“ [41]

Historie potřebuje prostor. Tento prostor je vytvářen tím, že nás příběhy udržují v neustálém pohybu a nutí nás objevovat možné významy, které nás vedou po různých cestách, často však slepých. Prostor se tedy vytváří v pohybu, v meandrech příběhů. Každý příběh zapojuje další a další. Dodává jim sílu a obohacuje je o nové významy.[42] Jean-Claude Schmitt v knize *Revenanti – Živí a mrtví ve středověké společnosti* píše, že mrtví mají jen takovou podobu, jakou si pro ně živí vymyslí. Jinými slovy, vše je jen výplodem fantazie a mrtví se pohybují nebo mluví díky něčemu, co se nazývá kolektivní představivost, která se projevuje ve snech, víře a předávaných příbězích. To my jsme zodpovědní za existenci duchů našich předků. Když se Magdalena Hueckel[43] vrátila z cest po neznámých oblastech Afriky, přivezla si zpátky hodně fotografií. Její záběry připomínají to, co je nepřítomné nebo neviditelné. Existence takových snímků v našem světě má smysl tváří v tvář nepřítomnosti, která přichází spolu se smrtí, protože právě tyto obrazy nás před ní brání. Africký šaman vyvolává mrtvé jako médium, ale jeho činnost mrtvé nezhmotní. Je to fotograf, kdo svým záznamem překrývá šamanův rituál. Vytváří síť různých obrazů, které nám mají poskytnout odpověď na otázku, kterou si klademe: kam odchází duše, když tělo odejde a rozpadne se? Může nám na tuto otázku odpovědět fotografie? „Obrazy jsou jako stavební kameny. Lze z nich postavit hrad, cestu, člověka i duši.“ [44]

V dnešním světě se otázky týkající se existence duše nebo posmrtného života jako bezpředmětné. Posmrtný život dnes existuje pouze v popkultuře: ve filmech, televizních seriálech, komiksech, literatuře, hrách a dalších médiích. Nikdo však toto téma nebere vážně. Vliv nadpřirozených bytostí na lidské osudy sugestivně vylíčil Johann Wolfgang Goethe v baladě *Král duchů*.



Fot. [86] Marta Wojnarowska-Olszewska z cyklu *Niezapominajki zakwitają w styczniu.*

[41] Vinciane Despert, *Wszystko dla naszych zmarłych.Opowieści tych, co zostają*. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2021, s. 77-78. , s. 31.
[42] ibidem
[43] M. Hueckel, Anima. Galeria Piekary, Poznań 2013.
[44] Wojciech Nowicki, *Rozkład ciała,bujność duszy* [v:] Magdalena Hanima, Galeria Piekary, Poznań 2013, s.47

Když otec veze svého těžce nemocného syna na koni mlhou zahaleným lesem, spatří dítě *Krále duchů*. Tato postava symbolizuje předzvěst smrti. Chlapce odpočívajícího v otcově náručí sžírá horečka. Je možné, že je zrovna někde na pomezí bdění a snu? Je to jeho zdravotní stav, který mu umožní vnímat nadpřirozené jevy? Otec přece nic z toho nevidí. Halucinace dítěte se stupňují a stávají se skutečností. Chlapec umírá a to, co se mohlo zdát pouhou literární fikcí, se nakonec stává hmatatelné. Goethe odhaluje duchovní rozměr skutečnosti a naznačuje existenci nadpozemského světa, který sice zůstává neviditelný, ale má reálný vliv na osud člověka. Podobně i Adam Mickiewicz v *Dziadech* ukazuje dva prolínající se světy – metafyzický a viditelný. Básník čerpá z pohanských rituálů. Atmosféru díla od začátku do konce ovlivňuje tajemství a očekávání spojení s nadpozemským rozměrem bytí. Profesorka filosofie a psycholožka Vinciane Despert ve své knize *Wszystko dla naszych zmarłych* (Vše pro naše mrtvé) píše: „Mrtví nám umožňují snít. Je to jedna z jejich oblíbených forem péče o živé (...) Ve snu, který se vyskytuje v mnoha kulturách, se snící setkává s blízkým zemřelým.“[45] Podle orfických představ duše přišla z kosmu a pak se tam vrátila, během spánku pak bloudí po obloze. V našem konzumním světě zbaveném spirituality se víra ve sny zdá být šílená. Rychle by byla zařazena mezi choroby, stejně jako příliš dlouho trvající truchlení. A přestože existenci světa mrtvých nemůžeme nijak dokázat, nemůžeme zároveň popřít, že mrtví mají vliv na životy těch, kteří zůstali. Hovoří o tom mladý vědní obor, jakým je epigenetika.[46]

Původně se mělo za to, že trauma se přenáší na další generaci prostřednictvím výchovného působení rodičů. Další výzkum však ukázal, že na buněčné úrovni existují biologické regulátory, které podmiňují přenos změn spojených s těžkými zážitky i na další generaci. V současné době se považuje za samozřejmé, že dítě zdědí geny uložené v DNA po svých rodičích.[47] Dlouho se mělo za to, že je biologicky nemožné předat další generaci i vlastnosti získané. Ukazuje se však, že to již není tak jednoznačné. Existuje mnoho

[45] Vinciane Despert, *Wszystko dla naszych zmarłych.Opowieści tych, co zostają*. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2021, s. 113-114.

[46] Epigenetyka– věda zabývající se změnami projevu genů, které nesouvisí se změnami v sekvenci nukleotidů v DNA. Změny mohou být ovlivněné vnějšími okolnostmi a mohou být i dědičné.

[47] Sara Janowska, *Biologiczne mechanizmy dziedziczenia traumy*; https://biotechnologia.pl/biotechnologia/biologiczne-mechanizmy-dziedziczenia-traumy,19653 ,online: 20.5.2020

indicií, že faktory prostředí zanechávají biochemickou stopu, kterou mohou děti zdědit po svých rodičích. Pochopení vlivu zkušeností našich předků na naše geny a duševní zdraví otevírá nové perspektivy v léčbě poruch jako deprese nebo úzkost. Výzkum potomků lidí přeživších holocaust například ukazuje, že trauma ovlivňuje způsob regulace stresového hormonu kortizolu, což by mohlo ovlivňovat náchylnost ke stresovým poruchám. Abychom poznali, jestli je prožívané trauma přímo naše, nebo je snad zděděné po našich předcích, musíme pochopit jemný vztah mezi osobními zkušenostmi a historickými a rodovými souvislostmi. To vyvolává otázku, kterou si klade Anna Orłowska ve své knize *Zaświaty* (Posmrtný život). Pokouší se snad autorka během cesty po vícegeneračních rodinných dějinách umístit sebe do kontextu zde citovaných epigenetických stavů? Nebo chce Orłowska najít svou vlastní cestu, kterou vytyčili její předkové: babička Johana, dědeček Tadeusz či pradědeček Sylwester a Elizabeth? Truchlí za svou matkou, která zemřela v době, kdy Anna pracovala na tomto projektu. Její matka je i hrdinkou souboru *Warm Mother Cold Mother*, a ačkoli autorka v této oblasti nemá žádné zkušenosti navrhla pro ni náhrobek a věnovala jí i výstavu v malém dřevěném kostele ve Vratislavi, kterou nazvala *Ukryty pokój* (Skrytý pokoj). Při navrhování matčina náhrobku jí bylo líto, že hřbitov v její rodné vesnici je tak málo romantický. Staré lípy byly vykáceny, předválečné rodinné hrobky s krásnými ozdobnými gotickými nápisy nahradily moderní, většinou bezduché pamětní desky. Orłowské se líbil starý hřbitov v Kolíně nad Rýnem, který byl v podstatě velkou zahradou plnou zpívajících ptáků. Pomníky měly většinou neformální podobu a malý stupínek před nimi vybízel návštěvníka, aby na chvíli vstoupil do světa mrtvých. Světa těch, jejichž těla již odešla, ale jejichž odkaz zůstává s námi i v kontextu umění, neboť umělecké dílo bude vždy potomkem času. Každá etapa kulturního vývoje dává vzniknout vlastnímu umění, které se již nikdy nebude opakovat. V každém obraze, v každé formě je nějakým záhadným způsobem obsažen celý život. Kam tento život vede, ptá se Vasilij Kandinskij ve své knize *O duchovnosti v umění* [48].

[48].Kandyinsky, O duchowości w sztuce. Rewizje, Krakov 2023, s. 24

Kam směřuje duše umělce v tvůrčím procesu? Co chce zvěstovat? Duchovní život, jehož projevem a hybnou silou – jednou z nejmocnějších – je i umění, je složitý, a přesto jednoduše pochopitelný pohyb. Jde o pohyb, jehož dynamikou je poznání. (…) Zcela jistě se objeví člověk, jeden z nás, jež nám je zdánlivě ve všem podobný, a přitom v sobě vlastní skrytou tajnou sílu vidění .[49] Jedním z takových lidí byl nepochybně Andrzej Różycki, který zemřel v roce 2021.

Jeho dílo je jedinečné a v osmdesátých a devadesátých letech 20. století ho velmi oceňovala i nejvýznamnější polská kritička fotografie po druhé světové válce Urszula Czartoryska. Różyckého rozsáhlá fotografická tvorba z období působení skupiny Zero 61 obsahovala zásadní antropologické poselství a hlubokou křesťanskou symboliku. V 90. letech 20. století se začala objevovat touha po religiozitě a autentickém lidovém umění, která se projevila především v jeho cyklech využívajících negativní montáž: *Drzewo poznania*, (Strom poznání), *Raj utracony*, (Ztracený ráj) *Natury frasobliwe* (Truchlivé povahy), *Nostalgia za sacrum* (Posvátná nostalgie). Karol Jóźwiak ve své knize *Wspomnienia o Andrzeju Różyckim* (Vzpomínky na Andrzeje Różyckého) píše: „Seděli jsme nad útržky a výstřižky fotografií Zofie Rydet, jeho přítelkyně, která před lety zemřela, a přemýšleli jsme, co s nimi. Andrzej stavěl kompozice kombinující její fotografie a vlastní tvorbu, hrál si s tím, dělal si legraci. Při pohledu na tuto téměř dětskou hru jsem v tomto gestu viděla něco zvláštního, rituál vyvolávání ducha Zofie Rydet. Bez patosu a okázalosti, bez předstírání čehokoli, jen s využitím potenciálu obsaženého v metaforickém a materiálním médiu fotografie.

Gesto Andrzeje Różyckého mi připadalo jako rituál z Mickiewiczowa románu *Dziady* přenesený do oblasti výtvarného umění. Já, napumpovaný mystikou a intelektuální teorií a filozofií umění, jsem v Andrzejovi viděl někoho, kdo takovou teorii umění umí využít v akci, v odvážném gestu.“[50] Pro Różyckého není fotografie odrazem skutečnosti, ale pochopením jejího základů, principu a bytí[51] , protože má všechny vlastnosti, které umožňují zobrazit složitý duchovní, mystický svět plný symboliky.

[49] ibidem s. 26

[50] Karól Jóźwiak, Wspomnienie o Andrzeju Różyckim(1942-2021); https://obieg.pl/255-wspomnienie-o-andrzeju-rozyckim-1942-2021, online:15.01.2022

[51] Hubert Czachowski, Andrzej Różycki: fotozofia i etnografia. Prolegomena [v:] Katalog výstavy Etnofotozofia Andrzeja Różyckiego. Muzeum Etnograficzne, Toruň 2023, s. 5.

Jeho poetické koláže a fotomontáže jsou inspirovány symbolickou malbou a surrealismem.

Zvláštní místo v jeho tvorbě zaujímají lidová vyobrazení, zejména vyobrazení postavy Jezuse Frasobliwého[52] (Starostlivého Ježíše). Tím, že se nacházely někde mezi světem svatých a světských, byly pro autora místem dobíjejícím jeho energii. Vracel se také ke kapličkám u cest a navazoval kontakty s lidovými umělci.Mnoho umělců a umělkyň se snaží prostřednictvím fotografie vyjádřit něco víc než jen to, jak věcí vypadají. Dnes však nejde o mystické propasti. Jde spíše o expresi a zobrazení vlastních prožitků, vztahů a emocí. Gesta, masky, inscenace a performance.

V současné fotografii jde již o samostatný proud, nebo možná lépe řečeno problém. V roce 2021 byl v sekci Show OFF prezentován cyklus koláží Jagody Valkov s názvem *Szczęśliwa wina* (Šťastné provinění). Autorka kombinovala fotografie ze svého rodinného archivu se záběry plnými symbolických grafik z knih členů Hnutí nazaretských rodin[53] Jde o vlastní citlivostí ovlivněné vzpomínky na dospívání, ale i na třináct let života v náboženské organizaci filtrované skrze jejich vlastní citlivost. Valkov vytvořila snové, psychedelické obrazy, vtahující diváka do světa, kde je hranice mezi snem a ztvárněnou realitou nesmírně křehká.

Intenzivní barvy a výmluvné symboly vytvářejí na jedné straně pohádkové obrazy, na druhé straně jsou plné úzkosti jako srdce dospívající dívky naplněné neustálým pocitem viny a strachu z božího majestátu. Její dílo není ani tak zkoumáním spirituality, jako spíše kritickým pohledem na léta strávená v náboženské sektě. Je docela možné, že jde o její pokus vyrovnat se s minulostí, která na psychice dítěte zanechala určité stopy. Zcela jasně zde vyznívá i terapeutická funkce umění. Takových děl je v současné fotografii velmi mnoho a za zmínku stojí například díla Dity Pepe, Marty Zgierské, Oleny Morozové nebo Marty Wojnarowské-Olszewské. Umění je úžasná lidská činnost, která vzniká na rozhraní snů a reality, rozumu a instinktu.

[52] Postava Jezuse Frasobliwého (Starostlivého Ježíše) je v křesťanské ikonografii představení přemýšlivé sedící postavy Krista s trnovou korunou na hlavě, kterou si opírá na dlani.

[53] Ruch Rodzin Nazaretańskich (Hnutí nazaretských rodin) v roce 1985 ve Varšavě založil kněz Tadeusz Dajczer. V současné době existuje ve více než 40 zemích.

Samo o sobě neřeší problémy, ale pomáhá nám uvědomit si jejich existenci. Někde na začátku je vždy tajemství nebo něco nevysvětlitelného.

Zcela jiný přístup k tématu víry představuje Aleksandra Mrówczyńska, která se zúčastnila workshopu *Mój frytel* pořádaného nadací Pix.House v Poznani. V publikaci, která výstavu doprovází, autorka píše: „Je to cesta po prostorách vytvořených přáteli mého otce, které spojuje práce v hornictví a víra."[54] Tato mladá autorka, narozená v roce 2001, vytváří jednoduché barevné fotografie dokumentující obydlí a jejich majitele, pro něž je víra důležitou součástí života. Dílo Gabriely Morawetz, která zemřela v roce 2023, neodráží realitu, ale snaží se ji spíše obcházet. Vždy se zajímala o vliv planet a přírody na člověka. Výměna energie mezi člověkem, přírodou a vesmírem pro ni byla stálou inspirací související i s duchovností člověka. Vypráví o tom ve svých velmi propracovaných trojrozměrných instalacích. Její velkoformátové fotografie zakleté do skleněných forem připomínají brány do paralelních světů nebo snů.

[54] Waldemar Śliwczyński, Tajemniczy świat Aleksandry Mrówczyńskiej [v:] Kwartalnik Fotografia č. 44/2024, s. 18.



Fot. [87] Agata Grzych, z cyklu *Matka Boska też była człowiekiem.*

3.2.1. Sankt Anna 2022

Během jízdy po dálnici A4 z Katovic do Vratislavi musíme překonat kopec, který nám může někdy připadat magický. Jsou chvíle, kdy je na jedné straně kopce mlha, ale na druhé straně kopce je počasí úplně jiné, jako bychom vstupovali do jiného světa. Už z dálky vidíme malebný pahorek s kostelem, na který se dodnes sjíždějí poutníci, zejména ze Slezska. Neboť čím je Jasná Hora pro Poláka, tím je Hora svaté Anny pro Slezana. Ne každý však ví, že kopec je pozůstatkem sopky. V období třetihor, na přelomu paleogénu a neogénu, tedy asi před 27–15 miliony let, vznikly po celém Slezsku stovky sopek, protože velké tektonické pohyby probíhající po celém světě způsobily pnutí a trhliny hluboko pod zemským povrchem a změny tlaku způsobily roztavení hluboko uložených vrstev hornin a výstup magmatu puklinami k povrchu. Jak dokazuje radiometrické měření místních minerálních vzorků, vznikla v oblasti dnešní Hory svaté Anny před 27 miliony let sopka. Základna této sopky spočívala na křídových pískovcích a slínovcích. Magma vzniklé v hloubce 50 km se pohybovalo vzhůru do magmatické komory pod sopkou, odkud v podobě lávy vytékalo do kráteru na povrchu. To bylo doprovázeno velkými erupcemi pyroklastického materiálu. Vznikající sopečný kužel se tak skládal ze střídajících se vrstev lávy a tufu, podobně jako dnešní Vesuv[55]. To je však již prehistorie. Dnes můžeme vidět už jen fragment sopečného komína, tedy sopouchu vyplněného ztuhlou lávou, který spojuje bývalou sopku s lávovou komorou hluboko v nitru země. Na jeho vrcholu se tyčí bazilika svaté Anny a klášter. Anna Orłowska žila ve vesnici Żędowice, vzdálené od tohoto místa pouhých 30 km. Se svými rodiči baziliku často navštěvovala a ráda se na tomto kopci procházela. Vzpomíná také na koncert Maryly Rodowicz v místním amfiteátru. Tento amfiteátr má i temné stránky své historie. V roce 1934 nechaly úřady NSDAP přeměnit lom na amfiteátr, který měl nacistům sloužit jako místo propagandistických setkání a byl jedním z přibližně tří set amfiteátrů vybudovaných po celé Říši. Celé architektonické řešení místa bylo Němci koncipováno tak, aby se stalo novým poutním místem.

[55] *Wulkanizm Góry św. Anny* [v:] Geopark Krajowy, online: http://geopark-gora-swanny.pl/13/wulkanizm-gory-sw-anny.html, online: 27.09.2012.



Fot. [88] Anna Orłowska, z cyklu *Sankt Anna.*

Horniny hlavní stěny amfiteátru se skládají z vápence, dolomitu a slínovce, které vznikly v mělkém moři středního triasu. Centrem kultu mělo být mauzoleum německých slezských povstalců. Bylo vytesáno do kamene ve tvaru rotundy a v horní části mělo světlík, kterým dovnitř kamenného interiéru pronikalo světlo.

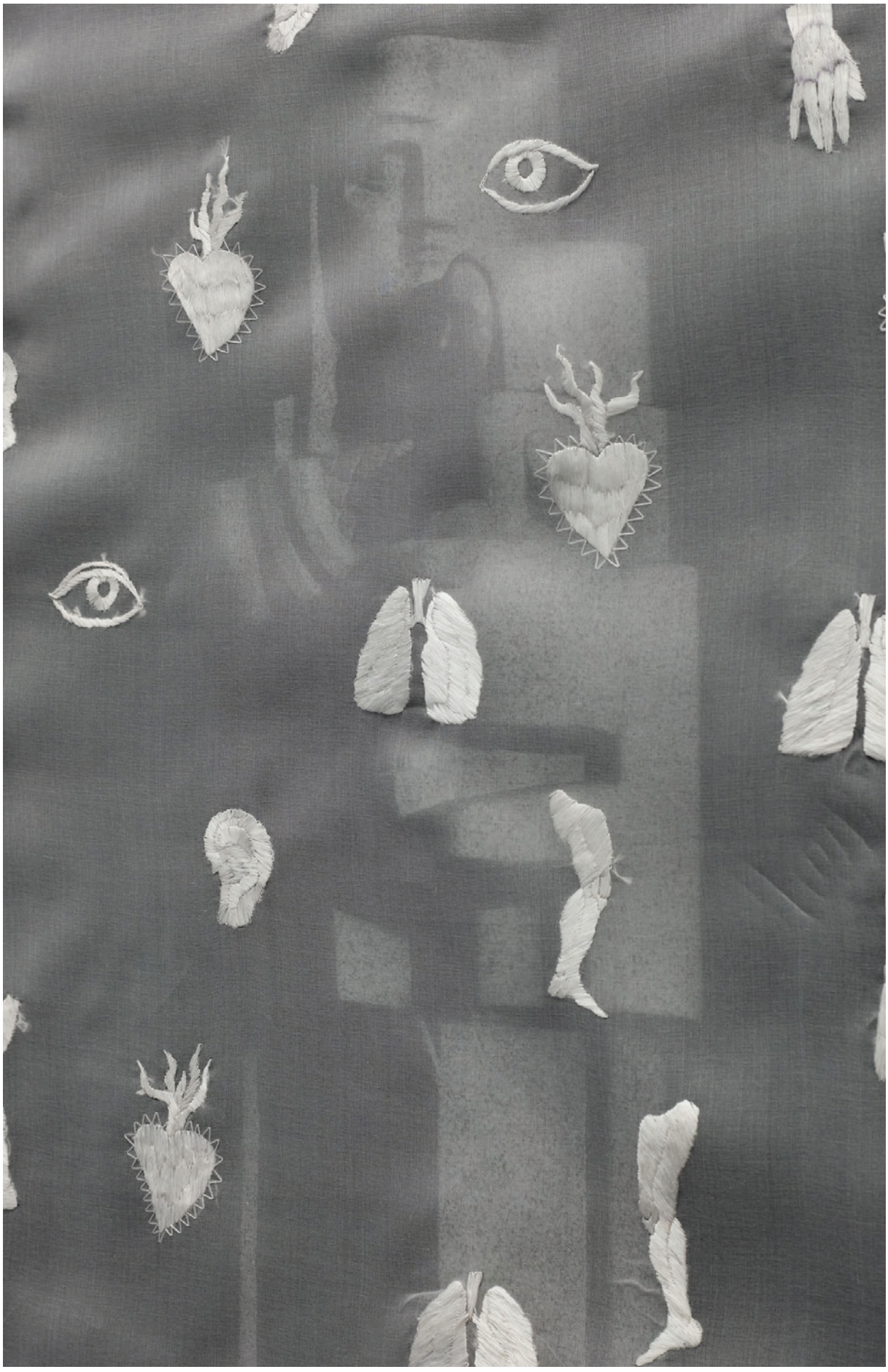
Každý z kamenů použitých při stavbě tohoto mauzolea měl jiný původ a specifickou symboliku a uprostřed této stavby se nacházel památník s názvem *Powstający z kolan* (Vstávání z kleče) Po druhé světové válce bylo toto území přiděleno Polsku. V roce 1946 nechala komunistická vláda na místě německého mauzolea postavit podle návrhu Ksawery Dunikowského památník povstání. Tentokrát se jednalo o polské povstalce.



Fot. [89] Anna Orłowska, z cyklu *Sankt Anna.*

Annu Orłowskou zaujalo toto překrývání se historických vrstev, obzvláště patrné na příkladu Hory svaté Anny. Tyto vrstvy se objevují nejen v rámci architektury, ale také v architektonické struktuře místa. Celý pahorek, včetně křížové cesty na kalvárii, je v očích autorky velkým divadelním jevištěm. Hlavní protagonistkou tohoto představení je zase postava svaté Anny Samotřetí[56]. Slovo samotřetí je složeninou zájmena sám a řadové číslovky třetí. Znamená totéž co tři, tj. sám s dalšími dvěma osobami. Ve skutečnosti je naše světice zobrazena v podobě malé sošky s Ježíšem a Marií v náručí. Orłowskou zaujal časový rozpor, který při pohledu na sochu vnímáme. Ježíš i jeho matka jsou totiž malé děti. V celém tomto zjednodušení tkví nějaké tajemství. Než se však umělkyně setkala tváří v tvář s postavou svaté Anny Samotřetí, sledovala ve své tvorbě osudy amfiteátru, neboť ty se jí zdály historicky významnější a bohatší. Amfiteátr symbolizuje to nejhorší z celého systému propagandistické mašinérie nacismu. V počáteční fázi své práce se autorka svatyni vyhýbala, ale bylo pro ni obtížné ignorovat přirozené rozmístění tak silných symbolů, zejména proto, že svatyně byla od amfiteátru vzdálena jen deset minut chůze. Nacistický amfiteátr, svatyně a památník povstání se tak staly třemi neoddělitelnými prvky celého cyklu. Zmíněný památník tvoří čtyři vzájemně propojené patnáctimetrové sloupy pokryté batalistickými freskami a reliéfy z bojů o Slezsko. Mezi sloupy jsou umístěny postavy horníka, hutníka, rolníka a slezské ženy s dítětem. Orłowska prostřednictvím fotografií tyto postavy propojuje. Velkoformátovým přístrojem fotografuje fragmenty pomníku, výjev zobrazující ženu s dítětem a výsledná díla v bílých rámech „obléká do šatiček“. Jedná se o symbolické gesto odkazující se na tradici oblékání sochy svaté Anny do roucha podle toho, v jakém liturgickém období roku se nachází. Šaty podle návrhu Anny Orłowské byly vytvořeny dvěma způsoby, buď byly ušité, nebo uháčkované některou z místních obyvatelek. Výsledné fotografie pak byly oděné do rouch z hedvábí a ozdobené šňůrami korálků odkazujícími na tradici votivních darů zanechaných v bazilice. Poutníci směřující ke svatyni přinášeli Panně Marii mnoho votivních darů. Tradice jejich obětování je v křesťanské kultuře zakořeněna velmi silně.

[56] V křesťanské ikonografii je to zobrazení svaté Anny s Pannou Marií a Ježíškem, které se stalo námětem mnoha uměleckých děl.

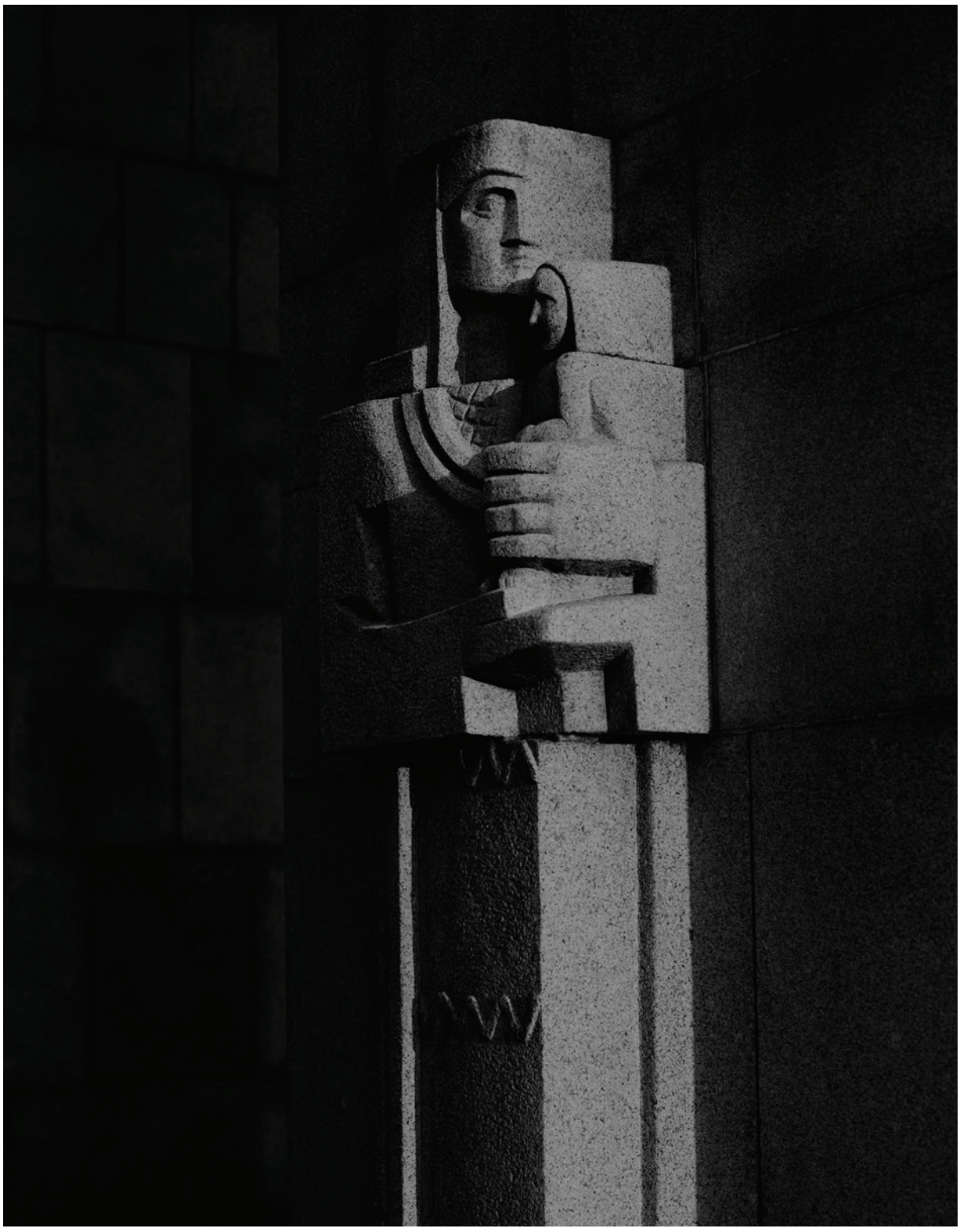


V Polsku byly velmi oblíbené stříbrné dary v podobě plíšků a medailonků. Kovové medailonky byly zejména v městských poutních centrech dílem cechovních řemeslníků. Tyto nejstarší formy osobních votivních darů byly vyrobeny z kvalitního stříbra a měly bohatou ikonografii. Často se objevovaly v podobě srdce nebo jiné části lidského těla. Svým charakteristickým projevem se podobaly modlitbám a byly výraznou symbolickou formou oběti. Dnes jsou votivní dary ceněny nejen pro své svědectví upřímné víry, ale i jako zajímavé řemeslné dílo. Autorka chtěla oblečením jedné z fotografií do šatů ozdobených vyšívanými votivními symboly upozornit na problematiku katolické estetiky, které je podle autorky věnováno v umění jen málo prostoru. Na tomto místě bychom se měli zmínit i o takových dílech, jako *Matka Boża też była człowiekiem* (Boží matka byla také člověk) nebo *Niepokalane* (Neposkvrněné) od Agaty Grzych. Šaty Anny Orłowské však nejsou snahou o náboženský kýč, ale spíše o určitou mystiku. Orłowska se odkazuje na katolické imaginárium umění, na němž sama vyrostla, a které se jí jeví jako pohádkové a krásné. Látka symbolicky tvoří bariéru mezi viditelným, vnějším a tím, co je mnohem podstatnější, ale často ustupuje do pozadí. Háčkované nebo šité oděvy jsou také odkazem na bílé svatební šaty nebo na svaté přijímání. Motiv souvisí s fotografií autorčiny neteře Eleny sedící u vody ve svatebních šatech její prababičky Johany. Tato fotografie je zkratkou i závěrečnou pointou celé série. Při pohledu na tuto fotografii zažíváme podobný pocit zastaveného času jako v případě sochy svaté Anny Samotřetí. Tato barevná fotografie je úvodním snímkem nového souboru Anny Orłowské s názvem *Zaświaty* (Posmrtný život). Souboru, k jehož realizaci, jak sama autorka přiznává, musela ještě dozrát. Na druhou stranu nejreprezentativnější, protože ve zvlášť zdobném hávu, je fotografie postavy slezské ženy, která je součástí památníku. I ona je oděna do bohatě vyšívaných bílých šatu zdobeným votivními dary. Látka splývá dolů jako svatební závoj a zahaluje fotografii do mlžného závoje.

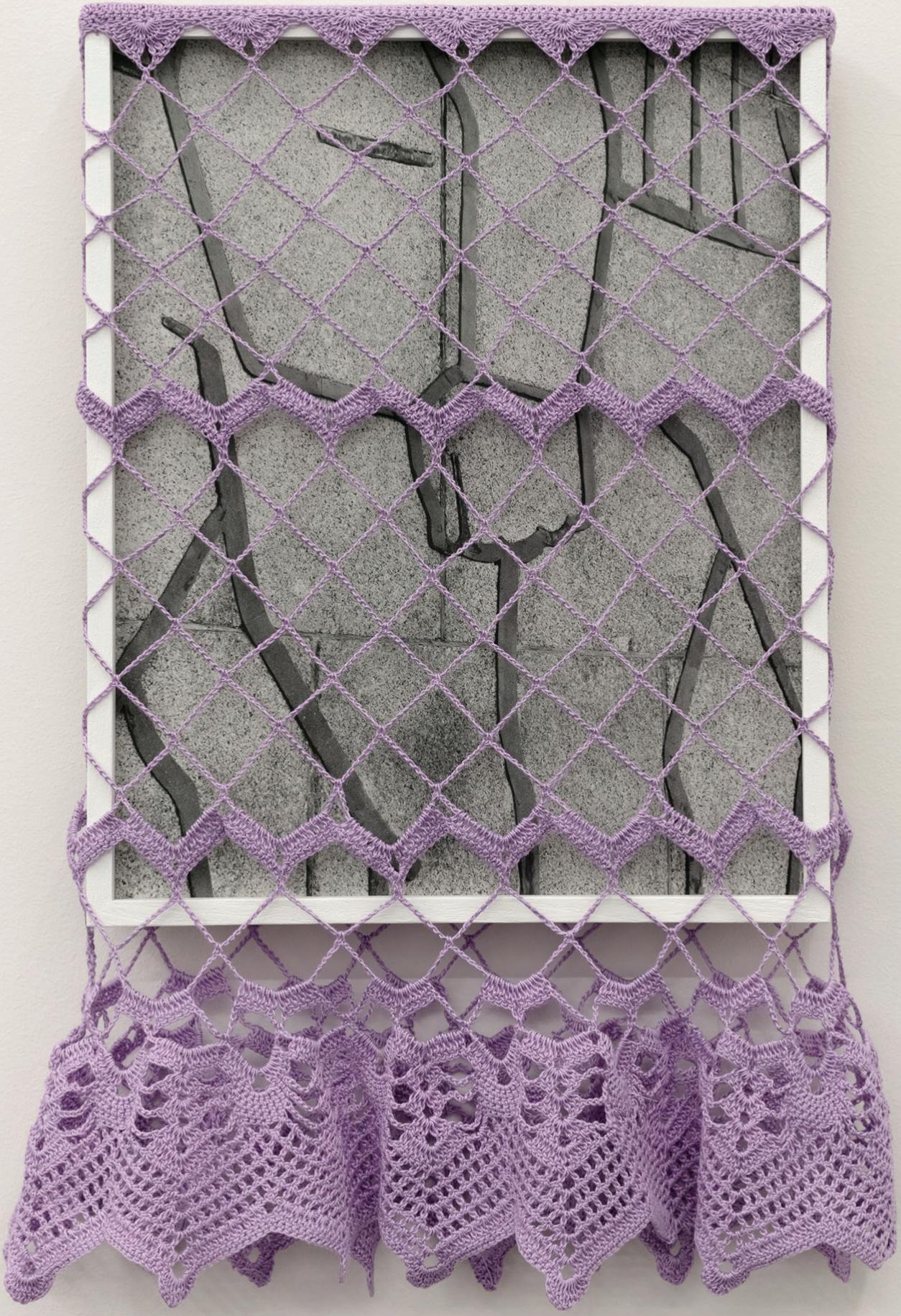
Fot. [90]
Anna Orłowska, z cyklu
Sankt Anna. *Fragment práce*

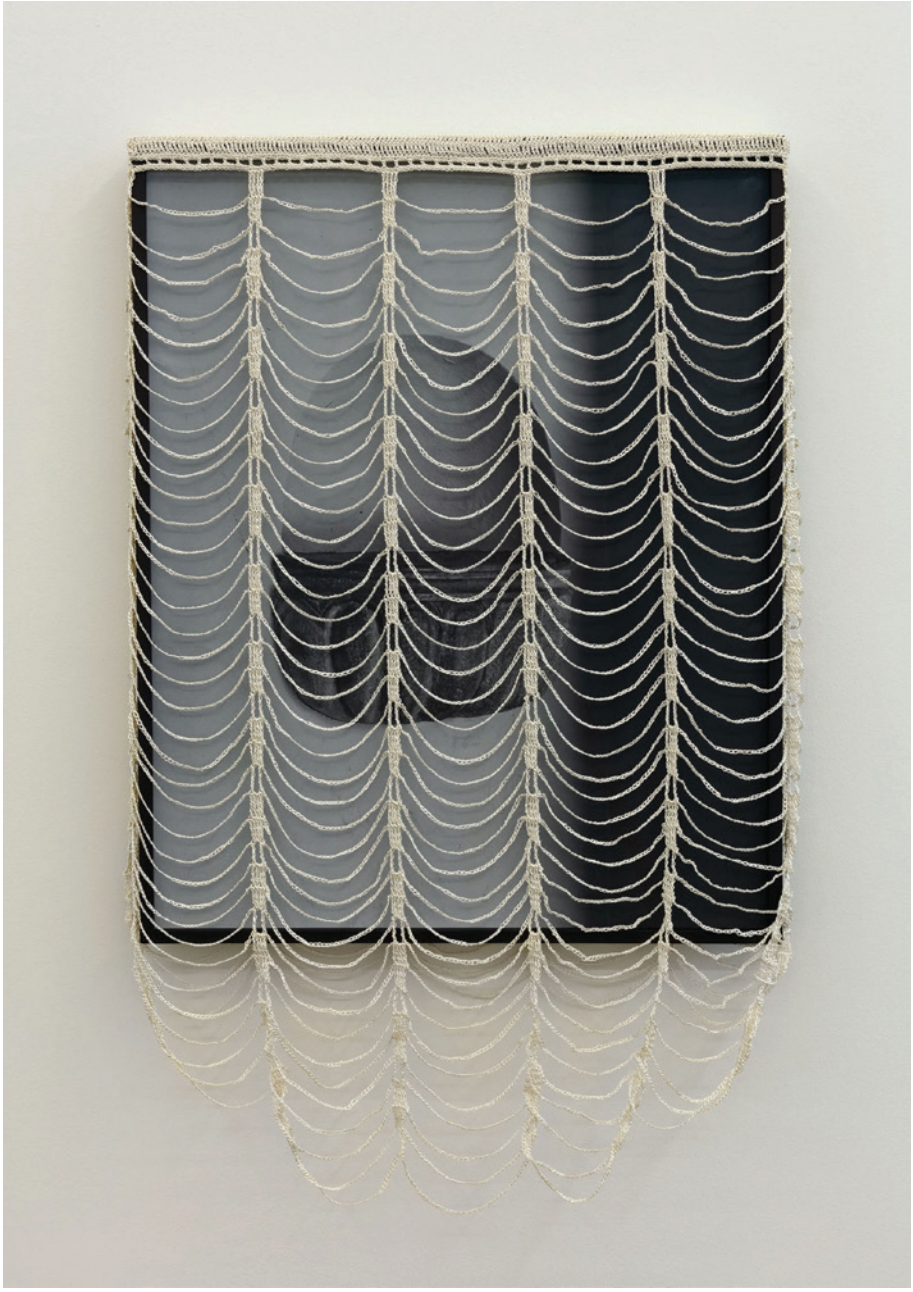


Fot. [91] Anna Orłowska, Elena v svatebních šatech Johany.



Fot. [92] Anna Orłowska, z cyklu *Sankt Anna*





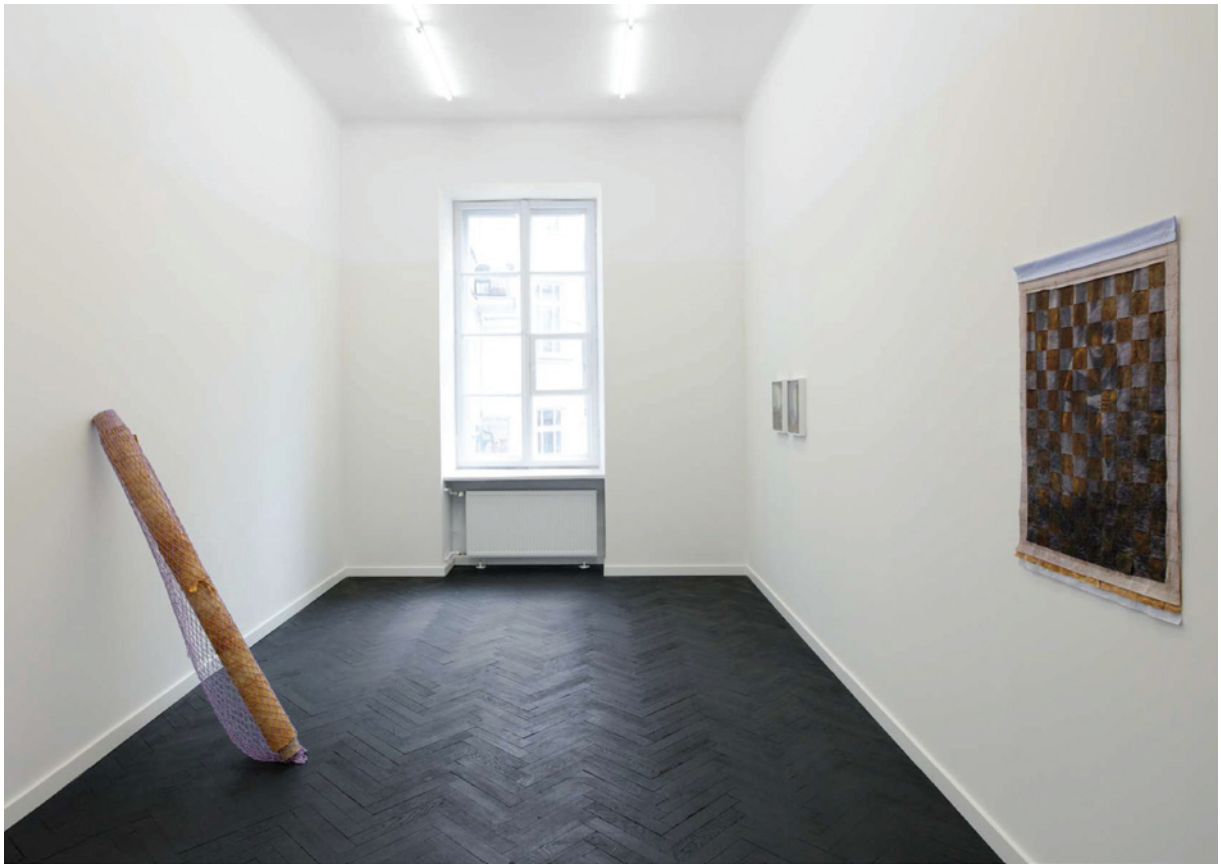
Fot. [93] [94] Anna Orłowska, z cyklu *Sankt Anna*



Fot. [95] [96] Anna Orłowska, z cyklu *Sankt Anna*







Fot. [97] [98] Výstava Sankt Anna v galerii Gunia Nowik ve Varšavě.

Opakujícím se motivem projektu *Sankt Anna* je kámen. Kamen byl základním stavebním materiálem mauzolea, amfiteátru i památníku povstání a objevuje se i na každé z dvanácti fotografií (na výstavě v galerii Gunia Nowik ve Varšavě v roce 2022 bylo představeno pouze deset děl z této série). Kámen se zde však objevuje také jako symbol ideologií obsažených i v jiných náboženstvích. Mnoho starověkých kultur uctívalo megalitické kamenné stavby jako je Stonehenge a přisuzovalo jim posvátný, mystický nebo astronomický význam. Kameny v různých kulturách hrály po staletí důležitou roli také jako talismany a ochranné amulety. Význam kamene je nesporný i v kultuře paměti. Kámen přetrvává jakoby mimo čas. Díky své odolnosti a dlouhověkosti se objevuje ve všech pomíjivých procesech probíhajících v životním prostředí. Je možné, že kámen je úložištěm zakódované archetypální síly s mystickými konotacemi spojenými s procesy záznamu a vzpomínání. Svět se v kameni odráží již dlouho. V kameni se od nepaměti zaznamenávají i projevy proměnlivosti osudu. V jeho trvalé struktuře je zaznamenán svět mušlí, korálů a celý arzenál organismů z doby před stovkami milionů let. Příroda je zde fotografem a kámen jeho nástrojem. Paměť kamene pokrývá obrovské rozpětí celých věků a stejně jako fotografie spojuje minulost s přítomností.

3.2.2. Archiwum Tańca/ Taneční archiv | 2021

Deutsches Tanzarchiv Köln (Taneční archiv v Kolíně nad Rýnem) je jedním z nejvýznamnějších evropských center zabývajících se dokumentací a výzkumem scénického tance. Archiv zapojuje výtvarné umělce do projektu *Artist meets Archive*, na kterém pracuje společně s Mezinárodní scénou fotografie v Kolíně nad Rýnem. Cílem je přizvat umělce ke spolupráci s tanečními archivy, díky které vzniknou nová díla inspirovaná historickými sbírkami. V roce 2020 byla ke spolupráci přizvána i Anna Orłowska. Bohužel rezidentní studijní pobyt se konal v období pandemie koronaviru, což ztížilo práci a autorka navštívila Kolín nad Rýnem pouze jednou. Zaměřila se na rekvizity a taneční prostory. Archiv neobsahoval žádné fotografie dokumentující přímo taneční sály, protože ty byly pro baletní tanečníky pouze kulisou. Jejich vzdušné baletní sukénky tutu dodávaly fotografovaným baletkám lehkost, baletní střevíčky a baleríny zase skrývaly bolest a znetvoření jejich křehkých nohou způsobené hodinami cvičení. Na fotografiích však nic z toho nebylo vidět. Ty zachycovaly romantické záběry lidí svíjejících se v tanečním vytržení. Utrpení zakryté krásou. Krása zaplacená utrpením. To je také ústředním motivem souboru „Ein Teil des Teils“ (Část části) Anny Orłowské, který je součástí každoroční výstavy muzea „Inszenierung | Inspiration – Tanz und Fotografie“. Při realizaci svého projektu Anna Orłowska poprvé pracuje i s textilní látkou, protože je měkká, poddajná a je možné ji tvarovat jako tělo tanečnice. Autorka ale jde ještě o krok dál a nechá látku ustrnout v nehybnosti. Svým tapiesériím dává tvar, který nakonec zpevňuje pryskyřicí. Látka, na níž jsou vytištěny fotografie tanečních sálů se vlní a připomíná dynamický pohyb. Dřevěné kůly, které jsou do sochy zasazeny, připomínají potřebu ovládání těla, vnášejí dynamiku a přímo odkazují na provedení tanečních figur. Záměrem totiž bylo, aby návštěvníci výstavy mohli s uměleckými předměty přímo manipulovat. Dřevěné pavilony byly pohyblivé a vybízely k performancím. Jde o přímou

návaznost na dějiny německého tance, který ve 20. letech 20. století procházel fascinujícím období radikálních uměleckých změn. Německo se stalo centrem inovativních tanečních objevů, které vedly ke vzniku expresivního tance (Ausdruckstanz) – jedné z nejvýznamnějších forem moderního tance v Evropě. Objevili se tehdy tanečníci jako Mary Wigman, která opustila svět klasického baletu a snažila se prostřednictvím tance vyjádřit duchovní, existenciální a emocionální prožitky. Často tančila bez hudby – v tichu nebo s bubny – což bylo v té době revoluční. Její styl byl syrový, dramatický a tělesný, při tanci využívala především své těžiště, zem a rytmus.





Fot. [99] [100] [101] Anna Orłowska, z cyklu *Taneční archiv*

Ve svém sólovém tanečním vystoupení „Hexentanz“ hraje postavu čarodějnice, která se stává médiem mezi světy, ženou na pomezí života a smrti, kultury a přírody. Její styl vešel do dějin tance jako symbol rozchodu s klasickým baletem. Mary Wigman tancovala bez baletních bot a v masce. Maska se proto objevuje i v díle Orłowské jako fotografie vytištěná na papíře. Ein Teil des Teils (Část části) je do značné míry experimentální projekt. Období covidu samo o sobě nutilo galerie při pořádání výstav a vernisáží k experimentální činnosti. Pro Annu Orłowskou byla práce s látkou další neznámou. Tkanina se zde stala nositelem kulturních, historických a osobních významů, má narativní, symbolickou a výzkumnou funkci a vytváří most mezi minulostí a současností.

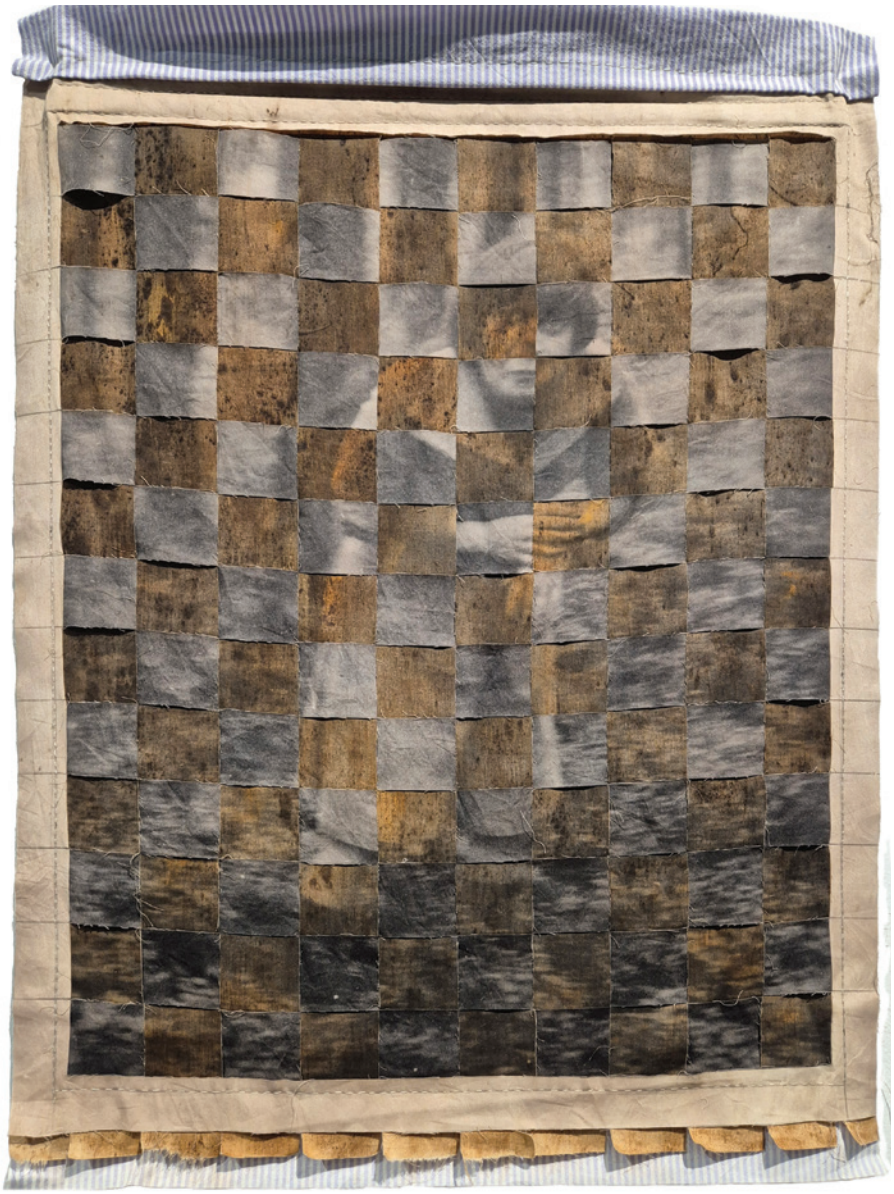


3.2.3. Zaświaty/ Posmrtný život 2023

„Když jsem byla mladá, bála jsem se mnoha věcí. Nejvíce těch satanistických. Bála jsem se ďábla, protože díky své nasáklosti katolickým bestiářem jsem v něj věřila. (...) Jako dítě jsem v ložnici rodičů ještě spala v postýlce s ohrádkou. Vyděšená jsem v ní ležela zejména v noci, protože jsem v uších slyšela podivné zvuky. Ty byly pulzující, rytmické, jako kroky někoho, kdo spěchá. Tento noční návštěvník v mé hlavě vždycky mířil k lesu a dál k místu, o kterém vám chci vyprávět. Jeho kroky však nikdy neutichly, byly slyšet stále stejně. Jako by někdo pochodoval na místě. Ležela jsem tam vyděšená, protože mě neopouštělo přesvědčení, že to za mnou chodí ďábel. (...) Nedokážu říct, jak dlouho jsem toho ďábla slyšela. (...) Nepamatuji si ani okamžik, kdy jsem si uvědomila, že ty kroky, které jsem slyšela a kterých jsem se tak strašně bála, když jsem ležela v noční tmě v bílé postýlce s ohrádkou, byly tlukotem mého srdce.“[57]

Anna Orłowska žije mezi Varšavou a svou rodnou vesnicí Żędowice. V době pandemie se přestěhovala do rodného domu na venkově a již jako dospělá se začala nově dívat na práci na poli, na zahradě a na statku. Namáhavost této práce tak pocítila i hmatatelně. Fascinována selskou kulturou opírající se o osobní předávání zkušeností a poznání, začala vytvářet svou rodinnou ságu. Vzpomíná si na příběhy o rodinném mlýně a životě, který kolem něho neustále točil. Toto mytické místo, které její rodina vlastní již sto dvacet let si Orłowska vybavuje z dětství. Skutečnost, že zdánlivě prostí lidé dokázali sami vytvořit tak dobře fungující prostory podle autorky dokazuje, že lidé mohou být kreativní i intuitivně. Dokážou si sami postavit dům a dokonce si vyrobit potřebný materiál. Dnešní společnost je bohužel zcela závislá na technických výdobytcích a zároveň odtržená od přírody. Soubor *Zaświaty* je podle Orłowské zvláštní tím, že se poprvé pustila do práce na projektu, a přitom nevěděla, co dělá. Všechny její předchozí soubory měly od začátku jasně načrtnutý scénář, konkrétní myšlenku i koncept. Samotný proces tvorby byl předem naplánovaný, ačkoli práce na fotografickém projektu je vždy procesem, který prochází v čase určitými změnami a vývojem.

[57] Anna Orłowska, *Zaświaty*. Przewodnik głosowy po wystawie; https://open.spotify.com/episode/5F9WMeFsliIrH6ANbjZmIm?go=1&sp_cid=9749cc004f85c88a930e761678653875&utm_source=embed_player_p&utm_medium=desktop&nd=1&dlsi=edbff780410d479c



Fot. [102] Anna Orłowska, *Warm Mother Cold Mother*

Projekt *Zaświaty* se však od předchozí tvorby zcela liší. Jde o velmi osobní příběh týkající se rodinných příběhů a Anna Orłowska si je vědoma toho, že se se svoji snahou zmapovat spletité osudy vlastní rodiny pohybuje na tenkém ledě.



Fot. [103] Anna Orłowska, z cyklu *Zaświaty.*

Mohlo by se zdát, že tento příběh dlouho čekal v temném stínu autorčina podvědomí, než konečně spatřil světlo světa. Sama Orłowska říká, že od počátku cítila potřebu se s tímto tématem konfrontovat. Již její cyklus *Sankt Anna* byl předzvěstí práce s tématem její vlastní rodiny. Hora svaté Anny byla pro autorčinu rodinu vždy místem náboženského kultu a postava Anny Samotřetí, která se nota bene také jmenuje Anna, Orłowskou dlouho fascinovala.Postava svaté Anny jako babičky je podle autorky neoddělitelně spjata s postavou typické slezské stařenky. V případě souboru *Zaświaty* je jednou z postav příběhu i autorčina babička Johana.

Právě Johana symbolicky spojuje tuto rodinnou ságu dohromady. Z tohoto důvodu je součástí cyklu i fotografie, která byla již o rok dříve použita pro výstavu *Sankt Anna* ve varšavské galerii Gunia Nowik. Mladá neteř Orłowské jménem Elena, se zde objevuje ve svatebních šatech babičky Johany a představuje nejmladší generaci v tomto příběhu.

Při pohledu na projekt *Zaświaty* se musíme vrátit v čase. Vše začalo zadáním terapeutické práce, o kterou byla autorka požádána, šlo o vytvoření genogramu, což je jakýsi rodokmen, kde se shromažďují nejrůznější informace o členech rodiny, skandálech, nemocech, sváreh a sporech. Smyslem bylo poznat určité mechanismy, jimiž se daná osoba řídí. Výsledné biogramy nebyly přímé ani symetrické. O jedné větvi rodiny bylo více informací a o druhé mnohem méně. Z terapeutického hlediska Anna nic neobjevila, ale práce s rodinnými příběhy přiměla autorku, aby se na rodinu, ve které vyrůstala, začala poprvé dívat pozorněji. V hlavě se jí vynořily nové otázky a neúprosně ji to vtáhlo ještě hlouběji do rodinných spojení.

Příběh souboru *Zaświaty* se točí kolem starého vodního mlýna, který patří rodině Orłowských již více než 120 let. Tento mlýn se nachází v obci Żędowice v Opolském Slezsku. Mlýn není v provozu od 60. let 20. století , ale historky o něm v rodině kolovaly odjakživa a dá se říci, že na nich autorka vyrůstala. Teprve při pronikání do tvůrčího procesu byla Anna nucena se blíže podívat na to, jak tento starý mlýn fungoval a jak důležitou roli hrál v životě nejen její rodiny, ale i celé vesnice. Až do 60. let 20. století byla rodina Orłowských žijící na statku v podstatě soběstačná.

Tento příběh soběstačnosti Annu vždy fascinoval. Jako malá holčička ho často slýchávala jako nějakou pohádku. Tato pohádkovost je zřejmá i ve výsledku projektu *Zaświaty*, který vyvrcholil výstavou ve vratislavské Kanceláři uměleckých výstav BWA v roce 2023, kde byl součástí výstavy *O obrotach materii / Zaświaty i Wydobycie* (O koloběhu hmoty / Posmrtný život a vytěžení).

Dalším prvkem použitým v příběhu jsou staré rodinné fotografie, které se však pro autorku ukázaly jako problematické. Autorka tyto staré fotografie znala již dlouho, ale při práci na projektu narazila na dvě záhadné krabice, které ukrývaly zvětšeniny vyrobené jejím otcem. Popisky na krabicích, „Letní prázdniny 1975“ a „Zima 1969“ Orłowskou fascinovaly. Fotografie 6×9 cm, které v krabici našla, sice byly silně vybledlé, ale nepostrádaly kouzlo a tajemství. Při práci s těmito archivními snímky začala autorka vnímat jednotlivé členy rodiny trochu jinak, počínaje svým otcem, který se na jedné z fotografií k autorčině překvapení objevuje jako romantik. Příběh popsaný v souboru Zaświaty popisuje pět generací. Jeho dalším prvkem jsou fotografie zachycující nejmladší generaci. Orłowska velice líbivě vyobrazuje mladé lidi zasazené do své rodné krajiny. Nevidíme zde žádné děti s chytrými telefony v rukou, ale chlapce držícího v náručí kohouta, dívku s věncem z polních květin natrhaných na nedaleké louce nebo chlapce, jemuž po tváři lezou šneci. Jsou to děti, které vyrůstají na venkově v kontaktu s přírodou. Autorka nám ukazuje bezstarostné dětství, které nám připomíná hru na schovávanou a objevování tajných míst, kam se ve chvílích smutku můžeme schovat. V autorčiných scénách z dětství, je cosi nostalgického, ale jsou v nich i prvky úzkosti. Něco, co jemně pulzuje pod kůží, rozechvívá víčka a připomíná, že i dětství má právo na smutek. Autorka začala své úvahy o této sérii tím, že se na svou rodinnou ságu dívala jako na nepřerušenou řadu událostí, jako na vyprávění které krouží, vzdaluje se a zase se vrací. V tom všem viděla jakousi kontinuitu. Dobře to ilustrují zuby mlýnského kola na jedné z fotografií. Ozubené kolo, které se neustále otáčí a uvádí celý mechanismus do pohybu, se jeví jako metafora rodiny, kterou Orłowska popisuje.



Fot. [104] Anna Orłowska, z cyklu *Zaświaty.*



Fot. [105] Anna Orłowska, z cyklu *Zaświaty.*

Fot. [106]
Zaświaty. Fragment výstavy v Muzeu Země ve Varšavě.





Fot. [107] [108] Anna Orłowska, z cyklu *Zaświaty*.







Fot. [109] [110] Anna Orłowska, z cyklu *Zaświaty.*



Fot. [111] Fragment výstavy *Zaświaty* v BWA ve Vratislavi.



Fot. [112] Anna Orłowska, z cyklu *Zaświaty.*



Fot. [113] Anna Orłowska, z cyklu *Zaświaty.*



Fot. [114] Anna Orłowska, z cyklu *Zaświaty.*

Obec Żędowice není ničím atraktivní, neláká lidi ani jako turistický cíl, ani jako místo k bydlení. Anna je jako mladý člověk zvyklá na jednotvárnost své rodné vesnice, kterou v podstatě v šestnácti letech opustila a přestěhovala se do Opolí, ale práce na projektu přiměla autorku k novému pohledu na toto místo a lidi, kteří zde žijí. Vrací se sem jako dospělá, aby spřádala svůj pohádkový příběh, kterým nás vtahuje do svého tajemného záhrobí. Výstavu ve Vratislavi autorka zahalila do všudypřítomné rezavé barvy, která je zároveň barvou vody z rodinné studny. Orłowska si vzpomíná, že prádlo vyprané doma v této vodě bylo okamžitě obarveno na oranžovou. Přítomnost železných rud byla patrná i na zahradě. V půdě bohaté na tyto sloučeniny se hojně vyskytovaly hroudy jílovité hlíny, na které bylo možné narazit při obdělávání zahrady. Nejviditelnější zbarvení půdy železnou rudou se v oblasti Żędowic vyskytuje u malého pramene v lese. Autorka ve svém projektu dokázala obratně využít i tento motiv. Orłowska kolem pramene postavila něco jako barvířskou laboratoř, ve které barvila tkaniny rezavou vodou z pramene, a to aniž by tušila, co s nimi bude dělat dál a jak je použije. Intuice jí však napověděla, aby v procesu pokračovala. Pro Orłowskou nebylo snadné se nechat touto činností unést, ale fyzicky prožívat tento proces bylo něco zcela nového a úžasného, co jí přinášelo velké potěšení. Zároveň jí to poskytlo možnost rozšířit svůj tvůrčí projev. Výsledné textilní obrazce pak použila při práci s fotografickým archivem. Dnešní tiskové technologie nabízejí možnost pracovat s fotografií mnoha různými způsoby. Anna Orłowska objevila kouzlo textilního tisku v roce 2018. Provedla mnoho tiskových zkoušek na různé textilní materiály. Výsledky byly překvapivě dobré, ale fotografka ještě neviděla možnost, jak tento tisk ve své tvorbě uplatnit. Teprve když začala zkoumat svou rodinu a vzpomněla si na v jejím rodném městě všudypřítomné železité hroudy hlíny, rozhodla se tuto skutečnost využít v příběhu rodinné ságy a zkombinovat motiv rezavé barvy s archivními fotografiemi vytištěnými na látce. Proces barvení byl časově náročný. Proud pramenité vody byl slabý a materiály, které se v něm namáčely, se musely čas od času obracet, aby byly rezavou barvou obarveny rovnoměrně. Celý proces barvení trval rok. Protože Anna Orłowska žije trvale ve Varšavě, do barvicích prací se zapojila celá její rodina, jejíž členové v době autorčiny nepřítomnosti kontrolovali, zda látky v korytě lesního potoka správně leží.

Anna byla jednoduchostí této technologie fascinována, ale nepředvídala některé problémy spojené s fixací barvy na látkách. Proto experimentovala s klihem, pryskyřicí a nakonec i se škrobem. Orłowska v této fázi vyvinula vlastní technologický postup, který měl samozřejmě mnoho společného s fotografií, ale fungoval na zcela jiné materiálové úrovni. Zaświaty je soubor, při jehož zpracovávání se autorka poprvé nechala unést procesem, v němž hraje hlavní roli intuice a autorka v něm hodně experimentovala. Každý další krok nebyl výsledkem myšlenkového procesu, racionální úvahy a analýzy, ale vyplýval ze zkušeností a cítění. Zajímavým prvkem tohoto projektu je text, který napsala sama Anna Orłowska. Ten byl napsán v poměrně volné formě a měl být pracovním úvodem pro Stefana Lorenzuttiho, s nímž autorka začala pracovat na knize *Warm Mather Cold Mather*. Pro Orłowskou to byly spíše sebrané myšlenky, než text pro knihu, ale Lorenzutti v textu viděl potenciál a byl jím nadšen. Autorka pochybovala o svých literárních schopnostech, ale doufala, že po přeložení do angličtiny případné nedostatky zmizí. Stejný text zaslala i kurátorce Katarzyně Roj, které se také velmi líbil. Nakonec byl i namluven jako doprovodné slovo k výstavě Zaświaty ve vratislavské galerii Kanceláře uměleckých výstav – BWA.

Fot. [115] [116]
Anna Orłowska,
z cyklu *Zaświaty*.







Fot. [117][118] Zaświaty. Fragment výstavy v BWA ve Vratislavi.





Fot. [119] [120] *Zaświaty.* Fragment výstavy v Muzeu Země ve Varšavě.





Fot. [121] [122] *Zaświaty*. Fragment výstavy v Muzeu Země ve Varšavě.





Fot. [123] [124] *Zaświaty*. Fragment výstavy v Muzeu Země ve Varšavě.







Fot. [125] [126] *Skrytý pokoj*. Fragment výstavy v kostele svatého Jana Nepomuckého.

Závěr



Anna Orłowska



4. Závěr



Fot. [127] *Like a Sick Eagle*, Exile Gallery, Berlin, fragment výstavy.

Anna Orłowska je vizuální umělkyně působící v Polsku. Svůj čas rozděluje mezi své slezské rodiště a Varšavu. Pracuje především s fotografií, ale vytváří také s obrázky natištěnými na látky, které kombinuje s kolážemi nalezenými objekty a předměty denní potřeby. Sama o sobě říká: *„Umění je pro mě určitým způsobem života a přemýšlení o světě. Umění je něco mezi pěstováním dětské vnímavosti a zvědavosti a domácí filozofií. Umění je pro mě záminkou k dělání zvláštních věci.*"

Orłowska velmi ráda využívá i filmové formy uměleckého projevu. Jejími ranými snímky byla inscenovaná vyprávění zkoumající pojmy jako nostalgie, životní styl, reprezentativnost atd. Důležité místo v její tvorbě zaujímají různé typy památek, jako jsou muzea, památníky a relikty minulosti. Pomocí fotoaparátu zkoumá principy a nástroje, o které se opírá historie a kolektivní paměť. Při popisu tvorby této nejednoznačné umělkyně nelze opomenout význam jejích výstav, které v případě Orłowské udržují jasnou kontinuitu uměleckého projevu. Tyto výstavy jsou vyvrcholením jejích cyklů, které se v závislosti na prostoru různě rozvíjejí. Autorka velmi často navrhuje své cykly s ohledem na konkrétní výstavní prostor. Příkladem může být výstava *Mieszkanka w Domu Uphagena*, realizace výstavy Źródło pro festival v Sopotách nebo *Zaświaty* v BWA ve Vratislavi. Někdy je to však i obráceně. Skvělým příkladem je výstava v Pniewského vile, místě s bohatou a složitou historií, kde dnes sídlí Muzeum Země. Zde umělkyně pracovala na koncepci výstavy společně s kurátorkou Katarzynou Roj. Vila architekta Bohdana Pniewského je neuvěřitelná kamenná stavba připomínající pevnost z 30. let 20. století, která byla postavena na troskách letohrádku z 18. století. Je to tajemné místo plné podivných artefaktů. Kdysi to byl dům, dnes je to jakási truhla s cennou paleontologickou sbírkou. Místo zastaveného času, kde jsou vystaveny artefakty ze vzdálených geologických období, například zkameněliny z karbonu (300 mil. let staré). Spolu s Katarzynou Roj se rozhodly, že typické výstavní uspořádání by na tomto tajemném místě nefungovalo, a proto se zaměřily na vytvoření mnohem působivější instalace. Vznikla jakási počítačová hra, v níž divák volně prochází třemi úrovněmi a po sobě jdoucími místnostmi vily a setkává se s různými objekty a artefakty – směsicí nových a starých prací a artefaktů, které vybraly ze sbírek Muzea Země.

Autorky výstavy chtěly, aby divák na vlastní kůži pocítil mnohovrstevnatost a nejednoznačnost tohoto místa a zamyslel se nad konceptem *Jiných světů* – nefyzického místa, kde přebývají mrtví a jejich příběhy. Použití částí různých cyklů si však vynutilo i načasování výstavy, která se kryla s výstavou Zaświaty ve Vratislavi. Pro zaplnění prostoru se autorka rozhodla použít díla z různých cyklů, včetně modrotisku na hedvábí nazvaného *Niebieska markiza*. (Modrá markýza). Tisk zobrazuje Izabelu Lubomirskou a vznikl jako součást málo známého cyklu Kobiety polskie (Polské ženy). Jednalo se o šlechtičny, které byly mimořádnými historickými osobnostmi, ačkoli se o nich historie zmiňuje jen zřídka. Autorka měla v úmyslu vytvořit tři díla, ale skončila u jednoho. Modrotisk (kyanotypie) funguje jako negativní obraz s odkazem na dílo Andyho Warhola. Jeho umístění do prostoru vily Pniewských bylo odkazem na historii budovy postavené ve 30. letech 20. století na troskách zahradního pavilonu knížete Poniatowského. V 18. století byl pavilon místem setkávání zednářské lóže, k níž patřila i Izabela Lubomirská. V rámci výstavy Zaświaty v Pniewského vile byl poprvé zpřístupněn i malý pokoj – ložnice Pniewského dcery. Dnes se v ní nachází kabinet paleontologie. Orłowska tento motiv využila pro instalaci jednoho slamníku přeneseného z jiné výstavy s názvem *Ukryty pokój* (Skrytý pokoj). Tato výstava pak fungovala jako příloha expozice *Zaświaty* ve vratislavském muzeu BWA. Šlo o krásné rozloučení s matkou Orłowské, která zemřela v době covidu. Malý dřevěný kostelík svatého Jana Nepomuckého se stal výstavním prostorem plným jemných textilních děl. Vernisáž doprovodil koncert smutečních písní. Není to poprvé, co Anna Orłowska do svých uměleckých projevů zapojila i zvuk. V podobě mluveného slova jím doprovází výstavu Zaświaty v BWA, ale zvuk se objevuje také v Domě Uphagen během výstavy *Mieszkanka*. Příznačné je také využití prvků mimo okruh fotografie. Můžeme to vidět na snímku *Bielenie*, kde se kromě jedné fotografie náhrobku nesetkáme s ničím jiným, co by mělo fotografický charakter. I když zde by se dalo uvažovat, zda snímání odlesků pomocí silikonu nemá k fotografii přece jen blízko. Koneckonců, co je vlastně fotografie, pokud ne snímání obrazu, otisknutí tvaru na film nebo matrici fotoaparátu. V dalších realizacích jde Anna Orłowska ještě dál, navrhuje oděvy pro svá díla, jako v případě cyklu *Sankt Anna* nebo navrhuje rámy pro své fotografie v Sopotech a objednává skeletovou skříň pro výstavu v Gdaňsku.

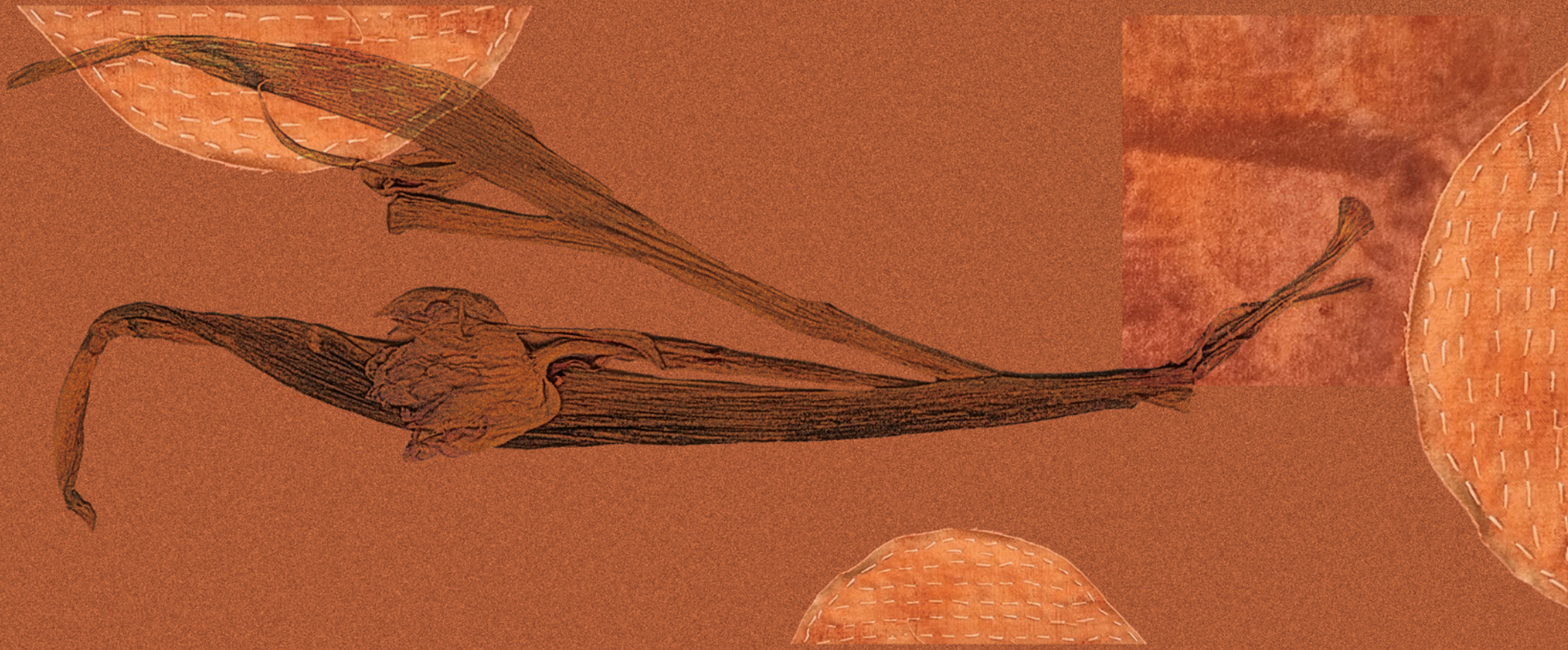
A tady se objevuje otázka ohledně autorství těchto děl. Jak v rozhovoru zmiňuje Agnieszka Olszewská, Anna Orłowska považuje takto vytvořené objekty jako svá vlastní díla. Jako jejich návrhářka je zároveň „posvěcuje" a legitimizuje. Vždy se však objevuje i pár otázek. Anna Orłowska neustále používá fotografii k odhalování neviditelných vrstev historie a jejích ideologických podmínek, které v oficiálním příběhu obvykle nenajdeme. Pohrává si s různými přístupy a technikami, od dokumentárních až po rekonstrukce, odhaluje skryté mýty, legendy, rozebírá představy o minulosti a vytváří nové významové konstelace. Její objekty založené na fotografických snímcích testují hranice média. S médiem fotografie zachází jako s nástrojem pro zkoumání samotného pojmu vědění a jako s prostředkem pro práci s pamětí, která je ze své podstaty také nesouvislá.

Fot. [128] *Zaświaty*, Muzeum Ziemi, Varšava., fragment výstavy.



Knižní publikace

Anna Orłowska



5. Knižní publikace

5.1. Futerał

Měkká vazba, 220×280mm
Fotografie: Anna Orłowska
Texty: Agnieszka Tarasiuk, Katarzyna Wąs, Anna Orłowska
Překlad: Agnes Dudek, Ewa Kanigowska-Gedroyć,Dominika Tylcz.
Grafická úprava: Jerzy Gruchot, Wojciech Koss (Full Metal Jacket)
Vydavatel: East Gallery, Státní vysoká filmová, televizní a divadelní škola v Lodži.
ISBN 978-83-949900-0-8
ISBN 978-83-365501-39-4
Náklad: 500 výtisků

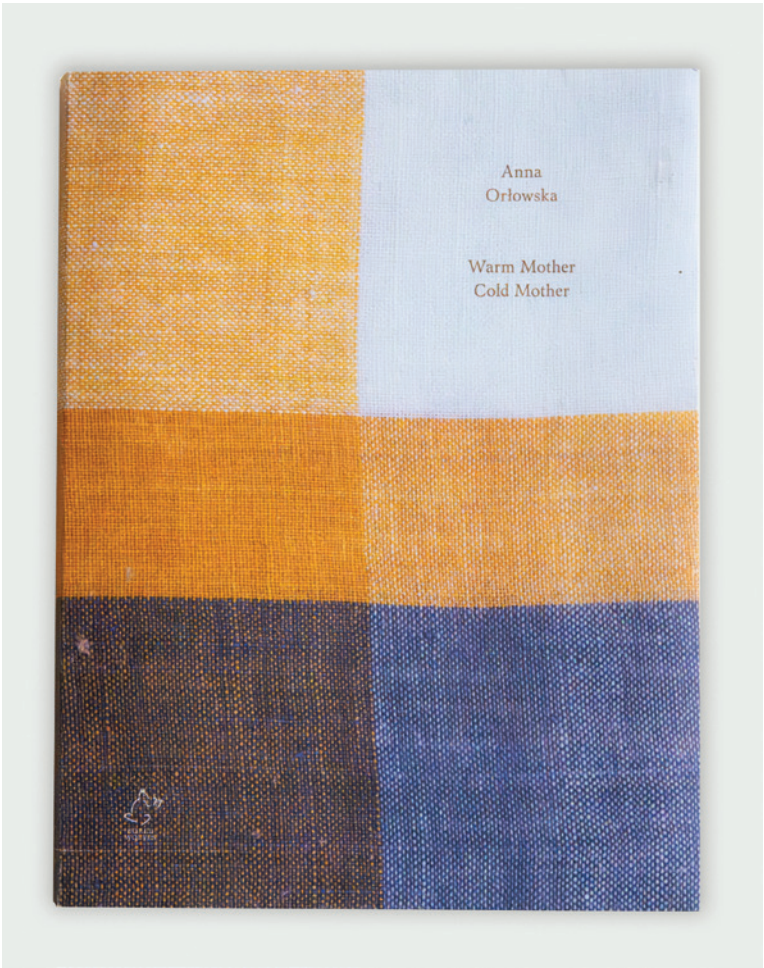
Co je to futerał? Co se v něm může skrývat? Co může chránit? Odpovědi na tyto otázky získáme po otevření přebalu této knihy. Vazba je v barvě růžového pudru s jemnou ražbou. Už jen ta barva vyvolává představu budoárů, nádherně zdobených malých pokojů, v nichž žily dvorní dámy. V duchu vidíme pečlivě zařízené pokoje s pohovkami, křesly čalouněnými nádhernými látkami, zdobenými sekretáři a... tajemstvími, která tyto prostory naplňovala. Palácové prostory. Právě o palácích a vznešenosti je tato publikace, stejně jako celý rozsáhlý fotografický cyklus stejného názvu: *Futerał*. Celá kniha má jednoduchý koncept rozdělený na tři části. V první části vidíme černobílé, velmi minimalistické fotografie části palácových prostor. Míst, kde se pohybovalo služebnictvo, tedy míst, která nebyla na prohlídkové trase návštěvníkům památek zpřístupněná. Druhou část tvoří dokumentace palácových kytic ze sušených květin, které nám autorka prezentuje v podobě krásných barevných fotografií. Květiny se objevují na draperiích, závěsech nebo na částech nábytku. Jsou sladké, svou nádhernou barevností nám nostalgicky připomínají to, co je minulé a nevratné. Závěrečnou část tvoří výjevy absurdity a surreálna. Hybridy míst vzniklé architektonickými proměnami a úpravami. Snímky jsou v knize umístěné na pravou stranu, levá strana zůstává prázdná. To nutí diváka soustředit veškerou pozornost na konkrétní snímek, který se v očích diváka této knihy stává objektem.
Kniha *Futerał* obsahuje více než 50 fotografií doprovázených třemi eseji Agnieszky Tarasiuk, Katarzyny Wąs a Anny Orłowské, které ukazují spletitou historii vybraných polských zámků a paláců – jejich minulé funkce, současné využití ale i podivné proměny, bez nichž by tato místa dnes neexistovala.


Anna Orlowska
Futerał
Teksty polskie

5.2. Warm Mother, Cold Mother

Měkká vazba s obálkou, 165×215mm
Fotografie: Anna Orłowska
Text: Mgr: Anna Orłowska
Překlad: Mgr: Stefan Lorenzutti, Joanna Osiewicz-Lorenzutti
Grafická úprava: Kaja Gliwa
Vydavatel: Bored Wolves, Krakov 2023
ISBN 978 83 968444 0 8
Náklad: 500 výtisků

Publikace vznikala souběžně s prací na souboru *Zaświaty*. Je to příběh ságy slezské rodiny, jejíž osudy se odvíjejí v poklidném rytmu určovaném ročními obdobími a práce ve vodním mlýně. Mlýn, dnes již nefunkční, je osou tohoto příběhu. Anna Orłowska v knize využívá jak rodinný fotoarchiv, o který se ve svých vzpomínkách opírá nejvíce, tak současné barevné fotografie vyprávějící příběh nejmladší generace. To vše je proloženo sušenými květinami. Jedná se o květiny, které autorka nasbírala na hrobě své zesnulé matky. Tento herbář vnáší do knihy další prvek nostalgie, ale také přímo souvisí s názvem knihy. Najdeme zde jarní mačešky a tulipány, stejně jako lilie nebo anturie připomínají pohřeb. Velmi důležitým prvkem této knihy je text, který napsala sama autorka. Je průvodcem po meandrech tohoto příběhu. Návrh publikace připomíná deník nebo zápisník. Volně vložené fotografie i text a mezi nimi nahodile umístěné suché rostliny. Jde o zajímavý krok již ve fázi návrhu. Tomuto pojetí odpovídá i vazba, která připomíná starý způsob vázání školních sešitů nebo učebnic v době, kdy nebyly k dispozici barevné obaly z plastové fólie. Kniha se však od cyklu představeného na výstavě Zaświaty liší. Chybí v ní práce provedené na látce. Celé bohatství rezavých obrazů zde bylo vynecháno, což je zřejmě na škodu této publikace.


Anna
Orłowska
Warm Mother
Cold Mother


80

6. Výstavy

Anna Orłowska



6. Výstavy

6.1. Individuální výstavy

2012 *Wsiąkanie*, Lookout Gallery, Varšava
2012 *Przeciek*, Prexer, Fotofestiwal 2012, Lodž
2013 *Sweet thing*, PF Gallery, CK Zamek, Poznaň
2013 *Sound of silence*, Festival International de Mode et de Photographie, Hyères
2014 *Case study – invisibility*, Josef Sudek Studio, Fotograf Festival, Praha
2014 The Loneliness of the Long Distance runner (spolu s Mateuszem Choróbským), BWA Katovice, Poland and Another Vacant Space, Berlín
2014 *Case study – invisibility*, BWA Katovice; Asymetria, Varšava, Polsko
2015 *Dog and a girl*, Archeology of Photography Foundation, Varšava, Polsko
2015 *Leakage and other works*, Rencontres d'Arles, Arles, Francie
2015 *Case study – invisibility*, Krakov Photomonth, Polsko
2015 *Leakage and other works*, Panopticon, Stockholm, Švédsko
2016 *The Loneliness of the Long Distance runner* (spolu s Mateuszem Choróbským), MANIFESTA, Curych
2017 *Like a sick eagle* (spolu s Mateuszem Choróbským), Exile Gallery, Berlín
2017 *Things*, Higashikawa Photography Festival, Higashikawa, Japan 2017.
2017 *Sunday Night Drama*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varšava
2017 *Belonging(s)* (with Peter Puklus), Platan Galeria, Budapešt,
2018 *Futerał*, Galeria Wschód, Varšava
2018 *Bielenie*, Galeria Szara, Katovice
2019 *Futerał*, Galerie Bałucka, Lodž; Miejsce przy miejscu, Vratislav,
2019 Pompier, błoto, socrococo, Galeria Re v Muzeu současného umění v Krakově MOCAK
2020 *Mieszkanka*, Galerie města Gdaňsk
2021 *Part of the Part*, Tanzmuseum des Deutschen Tanzarchiv Köln, Photoszene United 2021, Kolín nad Rýnem
2022 *Sankt Anna*, Galerie Gunia Nowik, Varšava, Polsko
2023 *Zaświaty*, Muzeum Země, Varšava, Polsko
2023 *Zaświaty*, BWA Vratislav, Polsko

6.2. Skupinové výstavy

2010 *The day before. ReGeneration2*, Miami DadeCollege, Miami
2010 *Flash Forward Festival*, Toronto
2010 *Pingyao International Photography Festival*, Pingyao
2010 *Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town*, Jihoafrická republika
2010 *Rencontres d'Arles*, Arles
2010 *Musée d'Elysée*, Lausanne
2010 *The day before. Some visible and invisible things*, Polnisches Institut Düsseldorf,
2013 *Leakage*, Festival International de Mode et de Photographie, Hyères
2013 *Amber road*, FLUSS Vienna, Vídeň
2013 *Tribute to Robakowski*, lokal_30, Varšava
2013 *The day before, ReGeneration*2, ROSPHOTO Museum, Petrohrad
2013 *Polk Museum of Art*, Lakeland
2013 *Fototeca del centro de las artes*, Monterrey
2013 *Rencontres Internationales de la Photo de Fès*, Maroko
2013 *Galerie Azzedine Alaia*, Paříž
2013 *Caocjangdi PhotoSpring Festival*, Peking
2013 *Aperture Fondation*, New York
2013 *Southeastern Center for Contemporary Art*, Salem
2013 *The day before. In the matter of things, Month of Photography in Bratislava*,
2013 *The day before. Disconnected images / Rozłączone obrazy,* BWA Bydhošť,
2013 *Fission*, Forward Thinking Museum, New York
2013 *Leakage, Festival International de Mode et de Photographie*, Hyères
2013 *Amber road, FLUSS* Vienna, Vídeň
2013 *Tribute to Robakowski*, lokal_30, Varšava
2013 *Fission,* Forward Thinking Museum*,* New York, USA
2014 *Syndrom Stendhala, Zona Sztuki Aktualnej*, Štětín, Polsko
2014 *PhotoGlobal 2007 – 2014*, SVA Gramercy Gallery, New York, USA
2014 *Invisibility – case study, PhotoGlobal New Releases 2014*, Gallery 109, New York, USA
2014 *The day before, ReGeneration 2*, Landskrona Museum, Švédsko
2015 *WORTH REMEMBERING! A Tribute to Jerzy Lewczynski*, Asymetria, Varšava, Polsko

2015 *Crisis is only a beginning*, TIFF Festival, BWA, Vratislav, Polsko 2015.

2016 *A stitch in time saves nine*, Wschód, Varšava, Polsko Phantom, BWA Katovice, Polsko

2017 *Place*, Jewish Historical Institute, Varšava, Polsko

2017 *High Blood Pressure*, Koganei Art Spot, Tokio, Japonsko

2017 *Self-organization, should the world break in II, Fundació Joan*

2019 *Miró*, Barcelona

Die Ähnlichkeit im Unterschied, Polnisches Institut Düsseldorf

Źródło. Festiwal w Ramach Sopotu. Państwowa Galeria sztuki

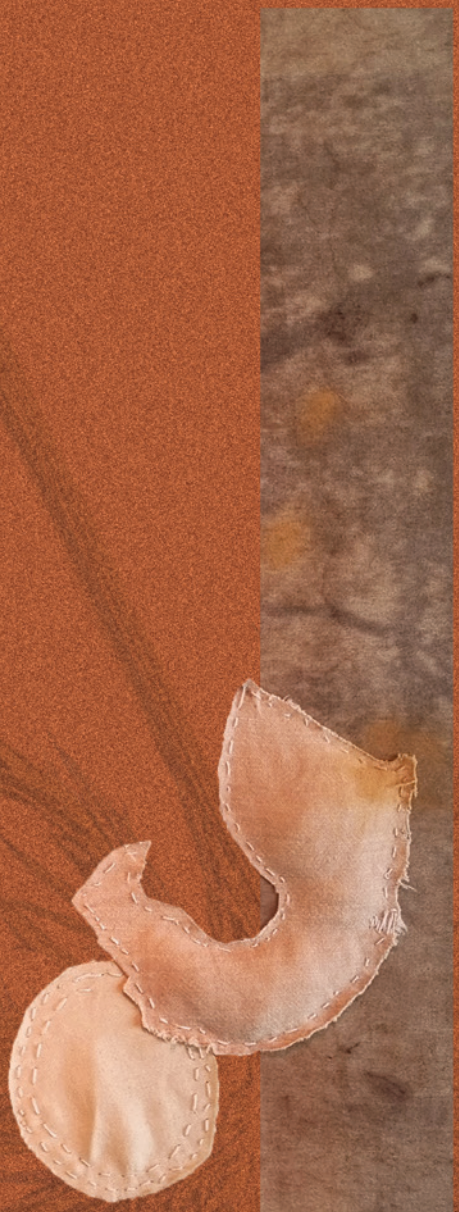
2023 w Sopocie,Sopot

Villa Polonez. Wystawa w ramach *Paris Photo Fair*. Villa Polo-

2024 nez, Paryż

Oczy moje zwodzą pszczoły. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek

2025 Ujazdowski,Varšava



Vybrané rozhovory



Anna Orłowska

7. Vybrané rozhovory

7.1. Jakub Dziewit

– Jakube, s Annou Orłowskou ses měl možnost setkat v roce 2018, kdy byla na rezidenci v galerii Szara v Katovicích.

– Ano. S galerií Szara jsem začal spolupracovat v roce 2018, až poté, co jsem na Facebooku zveřejnil kritiku výstavy Rafała Milacha. Tehdy mě Joanna Rzepka-Dziedzic, která galerii vede, oslovila s návrhem na spolupráci. V té době galeria Szara v Katovicích zvažovala ukončení činnosti kvůli finančním problémům. Město Katovice však záhy přišlo s návrhem na financování výstavy Wszystko osiąga się przez nadzieję. Kulturowe dziedzictwo Reformacji na Śląsku (Všeho lze dosáhnout nadějí. Kulturní dědictví reformace ve Slezsku) formou spolupráce se Slezským muzeem. Mělo jít o rezidenční projekt jako komentář k výstavě v muzeu. Rzepka-Dziedzic předpokládala, že pozve dvě osoby, umělce a výtvarnici. Musela vybrat lidi, jejichž práce by nebyla příliš nezávislá. Pozvala tedy Piotra Bosackého a Annu Orłowskou.

– Jak vzpomínáš na spolupráci s Orłowskou?

– Výstava v muzeu působila velmi uklidňujícím dojmem, jednalo se spíše o vyprávění o historii něž komentář k těmto událostem. Skutečnost, že rezidenti pozvaní kurátorkou galerie Szara měli tuto muzejní výstavu pouze komentovat, nepotěšila ani Annu Orłowskou, ani Piotra Bosackého, ale všiml jsem si emotivní reakce Orłowské na poškozený náhrobek prezentovaný v prostorách muzea. Orłowska se brzy o toto téma začala zajímat více a společně se mnou cestovala po hřbitovech a hledala pomníky s podobně odstraněnými částmi německých nápisů. Nakonec ji toto téma úplně pohltilo. V případě souboru Bielenie šlo o nejdelší část tvůrčího procesu. Bylo nutné zajistit povolení k odlití silikonu, následovala setkání u čaje a diskuse s farářem. Nakonec nás kostelník provedl po hřbitově Bielsku-Bílé. Annu Orłowskou samozřejmě zajímaly úplně jiné hroby než ty, které byly pro „prohlídku“ vybrány. Rozhodla se udělat odlitek jednoho z nejvíce zdevastovaných náhrobků. Nejprve jej vyfotografovala a teprve pak začala pracovat se silikonem.

– Pomáhal jsi Orłowské při práci. Můžeš nám její práci popsat?

– Vzpomínám si na své velké překvapení, když vytáhla velkoformátový fotoaparát. Nemohl jsem uvěřit, že by současný výtvarný umělec používal tak staré vybavení. Bylo vidět, že samotný fotografický proces ovládá velmi dobře, ale zároveň dala průchod i své intuici. Pořídila postupně několik snímků s různými expozičními časy.Světelné podmínky byly náročné, byly to krátké zimní dny. Bylo třeba pracovat rychle. Nepamatuji si, jestli náhodou nemusela později několik záběrů opakovat. Jedno je mi však jasné, celý tvůrčí proces probíhal mentálně, odehrával se v její hlavě. Překvapilo mě, jak málo se na fotografickém procesu podílela. Zároveň jsem si všiml, že Anna s tématem náhrobku zachází jako s pojítkem, které má toto dílo spojit s výstavou prezentovanou v muzeu. Zbytek byl doplněn poněkud intuitivním způsobem. Vzpomínám si, že Orłowska měla problém najít texty popisující vliv reformace na umění, a jak všichni víme, charakteristickým rysem její práce je široký průzkum souvislostí daného tématu. V určitém okamžiku se objevilo téma bělení kostelů, kterého se autorka okamžitě chopila. V důsledku toho se autorka od zadání samotné výstavy Wszystko osiąga się przez nadzieję poněkud odchýlila.

– Orłowska se také zúčastnila řady setkání s názvem Diskuse o fotografii, které jsi vedl. Jistě sis všiml, že Anna často staví své výstavy z různých prvků svých souborů a velmi svévolně si s nimi pohrává... Člověk má dokonce dojem, že v jejím případě jde spíše o výstavy než o cykly. Jak to vidíš ty?

– Mě spíše zaujala otázka, na jaké úrovni mám do projektů o historických vyprávěních začlenit to, co je moje. Anna při práci na projektu Bielenie klidně svoje dílo doplnila o sklenice zavařenin z babiččina sklepa a vytvořila z nich instalaci. Tyto rodinné motivy jsou vetkány téměř do každého jejího příběhu a někdy se v nich můžete ztratit. Osobně jsem se začal ztrácet už v projektu Sankt Anna, kde Orłowska k fotografiím či spíše dílům přímo odkazujícím na Horu svaté Anny jako místu silně poznamenaným historií přidává fotografii své neteře, kterou později najdeme i v souboru Zaświaty. Při pohledu na způsob její práce jsem si všiml i její schopnosti obejít se bez určitých prvků. Zaświaty byla koneckonců velmi jednoduchá, minimalistická výstava.

– O její práci říkáš, že je poměrně málo fotografická. Jak je podle tebe Orłowska v této souvislosti vnímána v polském fotografickém prostředí?

– Slabě. Tím myslím, že naše fotografická komunita ji vnímá slabě nebo si jí nevšímá vůbec. Orłowska se totiž jednoznačně posunula směrem k vizuálnímu výtvarnému umění. Koneckonců galerie Gunia Nowik, která ji zastupuje, je považována za galerii zaměřenou na sběratele umění. Na vernisáži Sankt Anna v galerii Gunia Nowik se téměř všechna díla vyprodala, ale z pohledu fotografů není Anna Orłowska doceněna. Zdá se však, že samotnou autorku to příliš nezajímá. Anda Rottenberg jednou řekla, že umělci je třeba věřit. Podle mého názoru umělecký svět Orłowské důvěřuje, i když ona sama o to nestojí.

Jakub Dziewit

Vizuální umělec, fotograf, kunsthistorik a kurátor, který svoji tvorbu spojuje s vědeckou a vzdělávací činností. Ve své práci se zaměřuje na analýzu média fotografie, zkoumá mechanismy skladby obrazu a vztah mezi obrazem a realitou. Je autorem akademických monografií, jako je například Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii a Ocalać. Zofia Rydet a fotografia wernakularna (Fotoaparáty a obraz. O kulturních dějinách fotografie) a (Zofia Rydet a vernakulární fotografie), ve které se věnuje analýze díla Zofie Rydet a jejího vlivu na každodenní fotografii. Jakub Dziewit jako lektor na Fakultě umění Univerzity Jana Długosze v Čenstochové vyučuje fotografii a dějiny umění. Je také prezidentem Nadace unContemporary a členem Svazu polských uměleckých fotografů ZPAF.

7.2. Agnieszka Olszewska

– Agnieszko, kdy ses poprvé setkala s tvorbou Anny Orłowské? Jaký dojem na tebe tehdy udělala.

– Už si přesně nepamatuji, který rok to byl, nejspíš rok 2011. V té době jsem pracovala v galerii ZPAF i S-ka v Krakově. Nevím, kdo tu výstavu Private Maps (Soukromé mapy) tehdy pořádal, ale zúčastnili se jí Anna Orłowska a Jakub Karwowski. Myslím, že Anna pracovala ve Švédsku. Vzpomínám si na poražené zvíře na jedné z fotografií a na atmosféru, která na těch fotografiích byla. Něco mě na nich neuvěřitelně zaujalo a ten dojem ve mně zůstal dodnes. Bylo mi to všechno esteticky velmi blízké. Rok 2011 a tato výstava byly jedním z prvních momentů, kdy se jméno Orłowska začalo objevovat mnohem více. Nevzpomínám si, jestli jsem s ní během té výstavy mluvila, jestli jsem se s ní osobně setkala už tehdy, nebo možná až později. Věděla jsem, že ještě studuje a pravděpodobně proto, že mě její díla vizuálně dojímala, jsem začala její práci sledovat. Její příběh popisovaný v tomto cyklu byl o vztazích. Vzpomínám si zejména na fotografii zabitého zvířete a muže.

– V roce 2019 se Anna Orłowska objevila na Měsíci fotografie v Krakově. V té době jsi byla ředitelkou této akce, která se pravidelně koná již od roku 2001. Pokud vím, pozvání Anny Orłowské ke spolupráci na festivalu přišlo právě od tebe.

– Rok 2019 byl mým posledním rokem ve funkci ředitelky festivalu. V té době jsem spolupracovala s . Pokud si dobře vzpomínám, vybírali jsme fotografy pozvané na festival velmi individuálním způsobem. Gorlach koordinovala celý program festivalu. Pozvali jsme tedy Orłowskou a musím přiznat, že jsem si osobně moc přála s touto umělkyní spolupracovat. Galerie Re, která je součástí Muzea moderního umění MOCAK, hostí od roku 2017 projekty mladých umělců, kteří už mají za sebou určitou tvorbu. V předchozích ročnících přijali toto pozvání Diana Lelonek, pozdější držitelka ocenění Paszport Polityki a Michał Łuczak, dokumentarista a autor knih fotografií. V roce 2019 byla pozvána i Anna Orłowska. V její práci na mě udělala dojem její velká důslednost, která je vždy na začátku provázena hlubokým zkoumáním tématu, studiem historie související s daným místem nebo problémem. Spolu s Joannou Gorlach jsme jako téma umělecké rezidence Anny Orłowské určily krakovskou čtvrť Nová huť.

Tato část festivalového programu vypadala následovně: pozvali jsme polského umělce, aby prozkoumával určitou oblast Krakova. Anna Orłowska se tehdy čerstvě vrátila ze své výstavy v rámci Warsaw Gallery Weekend 2018, kdy v galerii Wschód představila díla ze svého souboru Futerał. Tuto výstavu jsem viděla v září a hned mě napadlo, že bychom mohli pozvat Annu i do Krakova. Doufala jsem, že umělkyně bude pokračovat v tématu obsaženém ve výstavě Futerał i zde v Krakově, konkrétně v oblasti Nové huti. Během tohoto rezidentního pobytu přijela Anna Orłowska do Krakova několikrát. Někdy dokonce spala i u mě doma. S Joannou Gorlach jsme pro ni organizovaly různá setkání, ale umělkyně zpracovávala téma po svém. Motiv jejího dřívějšího zkoumání se sice objevil, ale ona jej využila jiným způsobem.

– Jako ředitelka festivalu a kurátorka tohoto typu rezidenčních aktivit, musíš umělci důvěřovat, než ho pozveš ke spolupráci. Nemůžeš vědět, jaký bude výsledek těchto aktivit. Jak se v této roli cítíš.

– V roce 2019 jsem na festivalu nepracovala jako kurátora, i když moje práce nesla znaky kurátorství. Pracuji v týmu a v souvislosti se svou prací často používám výraz „my“. Stejně tak přemýšlím i v souvislosti se spoluprací s Joannou Gorlach, která byla v té době programovou koordinátorkou. Společně jsme rozhodovaly o tom, které kurátory a které umělce pozveme. Ten rok 2019 byl zvláštní tím, že jsme neměly člověka, který by to řídil jako celek. Mě i Anně Gorlach se velmi líbil způsob, jakým Anna Orłowska pracuje s tématem prostoru a nepochybovaly jsme, že nakonec vznikne něco hodnotného, i když jsme nevěděly co. Byla to situace, kdy na jedné straně máme umělce, který je z Polska a ukazuje polskou scénu, a na druhé straně se tomuto umělci díky účasti na fotografickém festivalu dostává i značného zviditelnění. Má šanci udělat něco dobrého na poli fotografie. Na jedné straně jsme se snažili získat odpovídající rozpočet, aby umělci měli peníze na realizaci a byli i náležitě zaplaceni. Na druhé straně jsme se snažili najít umělce, který s tématem souzní a bude jej díky svým zájmům dále rozvíjet. Pozváním Anny Orłowské jsme si byli více než jisti, že v souvislosti s její práci na souboru Futerał se najde i v námi navrhovaném tématu o Nové huti.

– Nepřekvapilo vás téma, kterému se Orłowska rozhodla ve svém projektu věnovat? Mám na mysli postavu Jana Matejky, jehož blízkosti si autorka velmi rychle všimla a spojila ji s Novou Hutí.

– Anniny myšlenkové pochody mě vlastně překvapily. Rozhodně jsem si nějak konkrétně neuměla představit, jak bude svou vizuální výpověď budovat. Sama jsem se v historii Nové Huti nijak zvlášť nevyznala. Nevěděla jsem, co Anna objeví, o čem bude vyprávět a leccos mě mohlo i překvapit, ale odkaz na Matejku jsem nečekala. Orłowska svůj projev vystavěla tak, že se vlastně mezi vrstvami obrazů skrývá. V celém tom procesu to pro mě byla přidaná hodnota. Byla jsem velmi ráda, že jsem mohla vidět pracovní metody této umělkyně a s velkou zvědavostí jsem sledovala vytváření dalších významových rovin.

– Sbírka Muzea fotografie v Krakově zahrnuje také díla Anny Orłowské. Můžete prozradit, jak se k vám dostaly?

– Když jsem začala pracovat v muzeu, zabývala jsem se i postupem jakým jsou získávány snímky do sbírky. Stále více jsme jako muzejníci diskutovali o tom, jak naše sbírky dále rozvíjet. Stejně jako mnoho jiných zaměstnanců Muzea fotografie jsem měla i já několik vybraných fotografů, jejichž tvorbu jsem měla opravdu ráda. Protože jsem byla přesvědčena, že by se tito lidé v oblasti polské fotografie měli objevovat stále více, navrhla jsem muzeu pořízení několika jejich děl. Mimo jiné jsem chtěla, aby Muzeum fotografie v Krakově zakoupilo i díla Anny Orłowské. Postupy při nákupu děl muzejními institucemi jsou poměrně složité a ne vždy jsou má doporučení brána v potaz. V případě díla Orłowské to ale nebyl žádný problém. Byla zakoupena část koláží z cyklu Pompier, błoto, socrokoko. Tyto její koláže byly velmi moderní. Navíc vznikly v době, kdy byl o tento typ tvorby velký zájem. Nezanedbatelný byl samozřejmě i fakt, že jsem autorku znala.

– Anna Orłowska při svém uměleckém vyjádření často využívá pomoci druhých. Například v cyklu Sankt Anna jsou „roucha“, kterými zdobí své fotografie, vyrobena někým jiným. Jaký je váš postoj k tomuto typu využití cizí práce.

– Vytvořené objekty považuji za její originální díla. Přesvědčují mě v tom smyslu, že autorku zde vnímám jako nositelku myšlenky a designérku, který tato díla „posvětí“ svým uměleckým gestem. Její díla jsou jedinečnými objekty, což je nezpochybnitelné. Osobně si velmi cením jejích čistě fotografických prací. Ty mě oslovují nejvíce.

– Při pohledu na tvorbu Anny Orłowské mám dojem, že se autorka stále více odklání od fotografie. Vytváří nové instalace a objekty z látky, vosku a pryskyřice. Jak ty, jako člověk, který pracuje v MuFo, a je tedy ponořen do fotografie, vidíš místo Orłowské ve světě fotografie.

– Osobně si od klasifikace, pojmenovávání a katalogizace všeho udržuji velký odstup. Na začátku našeho rozhovoru jsem v souvislosti s Orłowskou použila termín „fotografka“, ale teď bych spíše řekla výtvarná umělkyně. To je u této osoby klíčové slovo, přičemž fotografie je pro ni po celou dobu hlavním médiem. Ona fotografii používá neustále, vychází z ní. Ale v jejím případě samotná fotografie nestačí. Proto při svých dalších projektech čerpá z celého bohatství jednotlivých uměleckých disciplín. Je jednou z těch umělkyň, které nás vždy překvapí. Myslím si však, že fotografie bude v její tvorbě vždy přítomna.

Agnieszka Olszewska

Agnieszka Olszewska je polská kurátorka, organizátorka uměleckých akcí a kulturní manažerka, která v letech 2014–2019 působila jako ředitelka festivalu Měsíc fotografie v Krakově. Pod jejím vedením se festival více otevřel rozmanitým fotografickým aktivitám a představil širokou škálu témat a uměleckých forem. Od roku 2019 nadále působí v oblasti kultury a umění, je spojena s Muzeem fotografie v Krakově, kde zastává funkci vedoucí zpřístupňování sbírek pro veřejnost.

7.3. Katarzyna Roj

– Katko, za jakých okolností ses seznámila s Annou Orłowskou?

– V roce 2019 se v galerii Miejsce przy Miejscu ve Vratislavi konala výstava Anny Orłowské s názvem Futerał. S autorkou jsem se tehdy osobně nesetkala, ale její díla na mě udělala obrovský dojem. Zasáhla mě disciplína nazírání, kterou Anna do fotografie vnáší. Orłowska na principu zpracování paláců zobrazených v tomto cyklu ukazuje, že tato disciplína pohledu a vhodná kompozice prostoru zaměřená na upoutání pozornosti byla doménou palácové architektury a lidí, kteří ji navrhovali a budovali, čímž vytvářeli specifickou vizuální kvalitu. Také kniha s názvem Futerał (Futrál) pro mě měla i přidanou hodnotu v tom, že se dotýkala všech témat souvisejících s prací palácového služebnictva. Tyto motivy v té době v Polsku ještě nebyly příliš často zpracovávány. Ukázat na společenské vrstvy, z nichž jedna má reprezentativní funkci, zatímco úkolem druhé je tuto reprezentaci reprodukovat. To mi přišlo úchvatné.

– Anna Orłowska si spolupráce s vámi jako s kurátorem svých výstav velmi cení. Jak tato spolupráce začala?

– Anna je osoba, která je známá svými otevřenými výroky, a která často své názory vyjadřuje velmi přímočaře. Vzpomínám si, jak navštívila mou výstavu Pole regeneracji (Pole regenerace), která se jí líbila. S úlevou jsem si oddechla. Pole regeneracji byla výstava na téma čištění vody v přírodních podmínkách, čili příběh o archeologii čištění. Anně se líbil způsob, jakým jako kurátorka s umělci pracuji. Začala mě přemlouvat ke spolupráci. V té době už byla Orłowska z rozhodnutí ředitele Macieje Bujka zařazena do programu výstav v BWA ve Vratislavi. Tou dobou jsem již s umělci nepracovala stylem „jeden na jednoho“, protože jsem byla svými tématy velmi zaneprázdněna. Práce s jedním vybraným umělcem je velmi specifická a zcela odlišná od té, kdy se pracuje s tématem, nikoliv s člověkem. V této fázi jsem pracovala s tématem regenerace vody a navíc jsem se stala zástupcem programového ředitele v Kanceláři uměleckých výstav BWA ve Vratislavi. Připravovat výstavy mi tehdy připadalo jako něco krkolomného a pracovat jen s jedním člověkem mi přišlo obtížné.
V té době jsem se věnovala spíše organizačním záležitostem a pracovat s umělcem, který má své vlastní potřeby a očekávání, je úplně

jiná situace. Naprosto jsem se necítila připravena vstoupit do něčího osobního prostoru, což je u tohoto druhu práce běžné. Z tohoto důvodu jsem byla pro Annu velmi nedostupná. A čím jsem byla nepřístupnější, tím víc se mnou chtěla pracovat. Navrhovala jsem jí různá řešení, spolupráci s jinými kurátory, ale i když to trvalo velmi dlouho, Anna se nenechala přesvědčit. Tak jsem došla k závěru, že bude rychlejší s ní výstavu připravit, než ji přesvědčit pro jiného kurátora. A nemýlila jsem se. Spolupráce s touto umělkyní byla intenzivním skokem do jejího vesmíru, ale ten čas společné práce na výstavě rozvíjel i mě. Cítila jsem, že jsme si navzájem hodně daly. Dnes jsem jí za tu neústupnost vděčná.

– Jak dlouho jste na výstavě Zaświaty pracovaly?

– Výstava byla zahájena v červenci 2023 a na podzim jsme začaly spolupracovat. Původně jsme výstavu plánovaly v trochu jiném formátu, ale v průběhu práce jsme koncept změnily. Celkově to bylo šest měsíců velmi intenzivní práce. Zde je však třeba zmínit, že jsem již předtím napsala kurátorský text pro výstavu Anny Orłowské s názvem Sankt Anna. Na místo konání jsem tehdy přijela pouze jednou a diskutovaly jsme spolu o tématu a způsobu jeho realizace. Psaní textu bylo spíše jen na úrovni běžné spolupráce. Měly jsme téma a mým úkolem bylo toto téma popsat, nebyla jsem však kurátorem této výstavy. Anna výstavu připravila samostatně. Já jsem pouze napsala text. Práce na souboru Zaświaty byla úplně jiná. Tam se naše role střídaly. Většinu textu pro tuto výstavu si Anna napsala sama, ale já jsem přišla s nápadem ho namluvit. Když jsem psala kurátorský text pro soubor Sankt Anna, Orłowska ho neustále opravovala a v okamžiku, kdy jsem viděla, jakým způsobem sama píše, jsem pochopila, že tato umělkyně vůbec nepotřebuje, aby jí texty někdo psal. Spíše potřebuje někoho, kdo jí dodá odvahu, kdo jí pomůže její příběh rozvinout. Moje role se zredukovala spíše na roli média a jako nějakou ektoplazmu jsem z její představivosti vytahovala nové věci. Tím, že jsem nehrála roli klasického kurátora, který má přístup k hotovým dílům tím, že je popisuje nebo pomáhá skládat do nejrůznějších uspořádání, jsem měla pocit otevřeného přístupu k samotnému tvůrčímu procesu umělkyně. Samotná výstava neměla charakter něčeho, co má začátek a konec. Byla to spíše určitá situace, nikoli výstava. Výstavy, na kterých pracuji dlouho, nemají lineární vývoj. Spíše vytvářejí jakési prostředí.

– Katko, při práci na souboru Zaświaty jsi Annu Orłowskou doprovázela a strávily jste hodně času společnými rozhovory. Vnímáš ji jako sebevědomou umělkyni?

– Nedávno jsem spolupracovala s umělcem Olafem Brzeským. Potkala jsem se s Olafem a Annou Orłowskou úplnou náhodou a strávili jsme spolu trochu času. Oba chválili mé kurátorské schopnosti, ale já jsem jim vysvětlila, že se mýlí, protože mým úkolem při práci s nimi bylo, aby si uvědomili, jak skvělí umělci vlastně jsou. V tom celá moje práce spočívala. Mám dojem, že jak Olaf Brzeski, tak Anna Orłowska jsou, pokud jde o status umělce velmi paradigmatičtí. Mám dojem, že v uměleckém prostředí máme obvykle co do činění s velmi silnými osobnostmi s velkou citlivostí, které si dobře uvědomují, kým jsou. To je však zároveň spojeno s jakousi zvláštní nejistotou nebo možná nedostatkem sebevědomí, které je brzdí. Možná je to nějaký druh společenské nesmělosti? Nevím. Možná je to pro vynikající lidi typické. Lze to přirovnat k Sokratovi, který ví, že nic neví.

– Vraťme se na chvíli k vámi kurátorovaným vratislavským výstavám Anny Orłowské. Na výstavu Zaświaty autorka navázala výstavou Ukryty pokój.

– Tento skrytý pokoj byl skutečně skrytý. Tato výstava byla nápadem Macieje Bujka, ředitele BWA, který od začátku plánoval připravit na oslavu města Vratislavi nějakou akci. Anna se dříve věnovala tématice světových výstav a Bujko jí ukázal výstaviště poblíž vratislavské Haly století. Nedaleko ní se nachází starý kostelík, který tam byl přemístěn kvůli výstavě pohřebnictví, jež se konala ve 20. letech 20. století. Tento malý dřevěný kostel byl převezen z Koźle, ležícího v Opolském Slezsku. V době, kdy byla v naší galerii BWA plánována výstava O obrotach materii (O koloběhu hmoty), která se skládala z výstav Zaświaty, jež vyprávěla příběh vztahující se k Opolskému Slezsku, a Wydobycie Michała Łuczaka, vyprávějící o Horním Slezsku, vznikl nápad využít i prostor tohoto dřevěného kostela. Uspořádání výstavy v tomto kostele pro mě mělo mimořádný smysl. Věděla jsem totiž, že tam Anna bude vyrábět své látkové portály.

Byla to tedy ideální situace pro využití všech těchto ušitých portálů. Staly se symbolickým průchodem mezi soubory Zaświaty a Ukryty pokój. Nevěděly jsme však, že správce tohoto kostela se k výstavám staví poněkud neotřele. Během naší výstavy se zde konaly přednášky, některé prvky výstavy byly částečně demontovány, nebo naopak přibyla další výstava s díly někoho jiného. Měly jsme s Annou zvláštní pocit, že nám někdo zabírá prostor. Anna má svou vlastní strategii malých gest. Když divák vstupuje do prostoru její výstavy, nemusí si hned uvědomit, že se tam něco koná. Daly jsme si hodně práce, abychom interiéru vrátili přirozenost, vyčistili ho a zároveň jsme věděly, že člověk, který do něj vstoupí poprvé, si díla možná vůbec nevšimne. Stejnou strategií jsme se řídily i při práci na výstavě v Muzeu Země ve Varšavě. V obou případech bylo snadné vejít dovnitř a nepoznat, že jde o výstavu.

Ke skrytému pokoji se váže i příběh Johaniny babičky, která se ve mlýně ukrývala, když tudy za války procházela sovětská armáda. Tento motiv pro nás byl důležitý i v souvislosti s válkou na Ukrajině. Tyto příběhy se začaly prolínat a velmi si toho na díle Orłowské cením. Její příspěvky se nikdy nezastaví u jednoho tématu. Obvykle se v nich objevuje mnoho myšlenek a spousta možností interpretace.

– Mám dojem, že takové neobvyklé výstavní prostory jsou pro tebe výzvou, která tě jako kurátorku velmi baví.

– Když nevytváříte výstavy, ale určité situace, naplňujete prostor obsahem, který přinášejí umělci, mnohem více než v případě klasických galerijních prostor. Proto jako kurátorka dávám přednost prostorům s určitým charakterem. Mám ráda staré muzejní prostory, jako v případě Muzea Země. Možnost pracovat s takovým prostorem je pro mě velkou kurátorskou výzvou. V případě Pniewského vily byla práce výjimečná tím, že se toto zařízení nacházelo v institucionální krizi. Anna jsme se hodně snažily obnovit charakter tohoto místa jako domova. Chtěly jsme navázat na historii Pniewských a vytvořit domácí atmosféru. Rozhodly jsme se odstranit veškeré muzejní osvětlení a nahradit ho osvětlením z Aniččina domu. Kromě toho jsme z jejího bytu přivezly různé domácí artefakty. Důležité pro nás bylo, aby toto místo přestalo působit dojmem muzea.

– Jak vnímáš osobnost Anny Orłowské v souvislosti s polskou uměleckou scénou?

– Vnímám ji jako samostatnou osobu. Je to umělkyně, která se musí živit svou prací. Necítím se být kurátorkou vázanou na nějaké konkrétní umělecké médium. Každé médium má svá specifika, ale nejzajímavější je pro mě to, co se děje někde na pomezí. Zajímá mě historie médií, jejich archeologie. Historie obrazu předtím, než se objevil fotoaparát.

– Na závěr našeho rozhovoru bych se tě rád zeptal, jak vidíš Anninu další uměleckou dráhu? Kam směřuje?

– Mám dojem, že kdo se jednou stane fotografem, zůstane jím navždy. Je to určitý způsob vidění světa. Vzpomínám si, jak jsem jednou jela s Annou na plenér. Anna pro mě pořizovala dokumentaci lázeňských budov. S Annou jsem se naučila určité disciplíně a přemýšlení o tom co vidím. Sledovala jsem její práci, jak se na věci dívá, jak se dívá přes objektiv, jak se mění její tělo, jak se tváří. Tehdy jsem si myslela, že ona, stativ a fotoaparát jsou jedno. Proto si myslím, že fotografie ji bude provázet navždy. Také proto, aby jí mohla být nevěrná. Součástí jejího kouzla je, že se jí dostalo velmi dobrého fotografického vzdělání. Ale vím, že se bude vyvíjet i směrem k instalacím a že ji tento experiment bude velmi přitahovat. Pravděpodobně se bude rozvíjet ve spolupráci s řemeslníky, jak jsme to viděli již dříve u její práce. Přeji jí, aby se posunula na úroveň architektury, protože vím, že je to její sen. Je jednou z těch umělkyň, kterým už výstava nestačí.

Katarzyna Roj

Kurátorka, editorka a autorka řady textů o kultuře. Je programovou vedoucí vratislavské galerie Dizajn BWA Wrocław, kde se zaměřuje na prezentaci témat souvisejících se spekulativním designem, schopnosti nepodléhat vlivům, nadměrnou spotřebou a využitím nástrojů designu v procesech adaptace na změnu klimatu. Je kurátorkou polské výstavy na Trienále designu v Miláně v roce 2025.



Bibliografie

Anna Orłowska



8. Bibliografie
8.1. Knižní tituly

Brauchitsch B., *Mała historia fotografii*. Wydawnictwo Cyklady, Varšava 2004, ISBN 83-86859-90-3.

Despert V., *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2021, ISBN 978-83-66147-89-8.

Hueckel M., *Anima*. Galeria Piekary, Poznań 2013, ISBN 978-83-933584-4-1.

Kandyinsky W., *O duchowości w sztuce*. Rewizje, Krakov 2023, ISBN 978-83-966080-1-7.

Karolak W. , *Arteterapie. Język wizualny w terapiach twórczości i sztuce*. Difin, Varšava 2014, ISBN 978-8301203689

Katalog výstavy *Etnofotozofia* Andrzeja Różyckiego, red. Słomska-Nowak J. Muzeum Etnograficzne, Toruň 2023, ISBN 978-83-61891-22-2.

Kowalik-Dura D., *Eidos. Fotografia Vladimíra Birgusa* [w:] *Vladimír Birgus. Fotografia* 1972-2017. Muzeum Śląskie, Katovice 2017, ISBN 978-83-62593-87-3.

Kozima I., *Sztuka wobec oswajania zmian w przestrzeni miejskiej: casus śródmiejskiej architektury.Katowic* [v :] „Phantom. Widmo", Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katovice 2016.

Mazur A., *Decydujący moment. Nowe zjawiska w polskiej fotografii po 2000 roku*. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, ISBN 978-83-62376-20-9.

Orłowska A., *Futerał*, Galeria Wschód, Varšava 2018, ISBN 978-83-949900-0-8, ISBN 978-83-65501-39-4.

Sontag S., *O fotografii*. Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009, ISBN 978-83-927366-5-3.

8.2. Články v časopisech

Waldemar Śliwczyński, *Tajemniczy świat Aleksandry Mrówczyńskiej* [v:] Kwartalnik Fotografia č. 44/2024, s. 18.

8.3. Internetové stránky

Cate Blanchett, *Gregory Crewdson: An Eclipse of Moths*, [v:] Gagosiam Quarterly, Fall 2020 Issue, https://gagosian.com/quarterly/2020/09/17/interview-gregory-crewdson-cate-blanchett-eclipse-moths/

Petera Galassi, Cind Sherman: *The Complete Untitled Film Stills*, [v:] Artbook; https://www.artbook.com/0870705075.html

Benedetta Ricci, *Portraits of America: Cindy Sherman's Untitled Film Stills*, [v:] Artland Magazine; https://magazine.artland.com/portraits-of-america-cindy-shermans-untitled-film-stills/

Krzysztof Gołuch – *Hotel, czyli fotograficzna opowieść o pracy niepełnosprawnych intelektualnie na Śląsku*; https://geekstok.pl/krzysztof-goluch-hotel-czyli-fotograficzna-opowiesc-o-pracy-niepelnosprawnych-intelektualnie-na-slasku-zdjecia/,online: 18.7.2021

Piotr Nowak, Hotel Krzysztofa Gołucha. [v:] *Kwartalnik Fotografia*; https://kwartalnikfotografia.pl/hotel-krzysztofa-golucha/, online: 1.7.2022.

Anna Orłowska, *Przeciek*; https://www.fotofestiwal.com/2012/program/blok-wystawy-towarzyszace/anna-orlowska/ [v:] Human Conection.

Grzegorz Przyborek [v:] *Human Conection*; https://www.fotofestiwal.com/2012/program/blok-wystawy-towarzyszace/anna-orlowska/

Beatriz S. Gonzalez, *Candida Höfer, la fotografa de los grandes* espacios; https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/panorama/candida-hofer-la-fotografa-de-los-grandes-espacios/, online: 1.2.2016.

Karol Sienkiewicz, Nicolas(Mikołaj) Gospierre; https://culture.pl/pl/tworca/nicolas-mikolaj-grospierre, online: 30.6.2020.

Karol Sienkiewicz, Weronika Łodzińska-Duda; https://culture.pl/pl/tworca/weronika-lodzinska-duda , online:6.5.2016.

Jana Šturdíková, Dom; https://janasturdikova.com/house

J. Śwircz, O niewidzialności, [w:] FRAGILE. Pismo Kulturalne; https://fragile.net.pl/anna-orlowska-niewidzialnosc-studium-przypadku/, online: 31.6.2014

W rozmowie z Jakubem Świrczem i Martą Lisok [v:] https://magazynszum.pl/chodzi-o-obraz-rozmowa-z-anna-orlowska/, online: 4.9.2014

Gordon Matta – *Clark, Anarchitecture*, https://aestheticamagazine.com/gordon-matta-clark-anarchitecture/ v Aesthetica, online: 15.12.2016.

Rachel Whiteread, *Five Things to Know*, https://www.tate.org.uk/art/artists/rachel-whiteread-2319/five-things-know-rachel-whiteread.

Anna Sańczuk, *O czym szumią pałace*; https://www.vogue.pl/a/o--czym-szumiapalace, online: 31.5.2019

W. Duch, *Sarmaci i kultura sarmacka polskiej szlachty. Kim byli sarmaci? Czym był sarmatyzm?*https://historia.org.pl/2023/11/12/kultura-sarmacka-polskiej-szlachty-kim-byli-sarmaci-czym-byl--sarmatyzm/, online: 12.11.2023

Małgorzata Wesołowska, Anna Orłowska *Mieszkanka* [v:] https://ggm.gda.pl/pl/12135/anna-orlowska-mieszkanka/

Mieszkanka Anny Orłowskiej w Gdańskiej Galerii Miejskiej [v:] Szum; https://magazynszum.pl/mieszkanka-anny-orlowskiej-w-gdanskiej-galerii-miejskiej/, online: 10.11.2020.

Wulkanizm Góry św. Anny [v:] Geopark Krajowy, online: http://geopark-goraswanny.pl/13/wulkanizm-gory-sw-anny.html, online: 27.09.2012.

Maja Kaszkur, *Festiwal Fotografii W Ramach Sopotu*; https://pgs.pl/festiwal-fotografii-w-ramach-sopotu/

Sara Janowska, *Biologiczne mechanizmy dziedziczenia traumy*; https://biotechnologia.pl/biotechnologia/biologiczne-mechanizmy-dziedziczenia-traumy,19653 , online: 20.5.2020

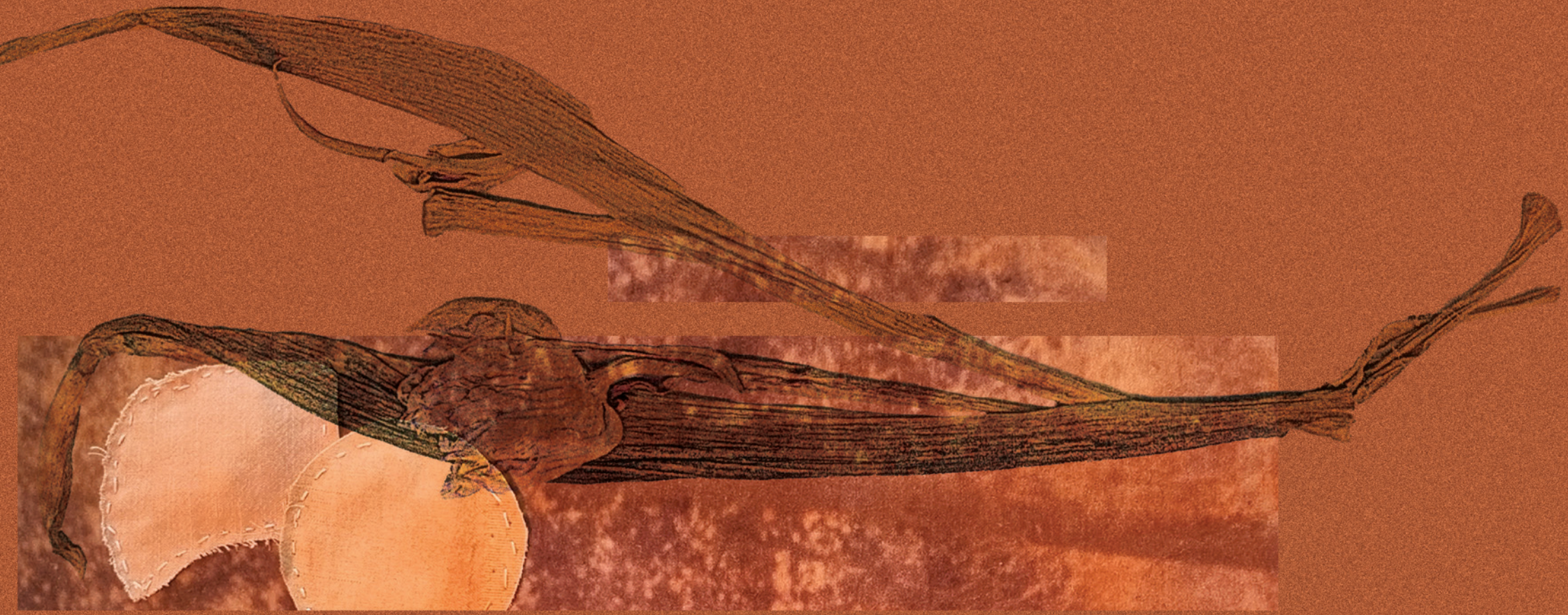
Karól Jóźwiak, *Wspomnienie o Andrzeju Różyckim* (1942-2021); https://obieg.pl/255-wspomnienie-o-andrzeju-rozyckim--1942-2021,online:15.1.2022

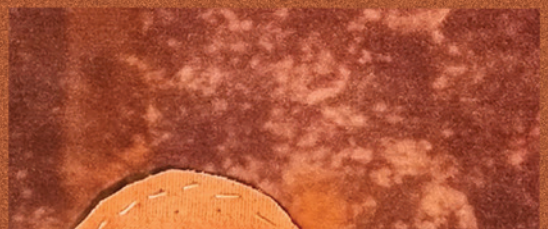
Anna Orłowska, Zaświaty. Przewodnik głosowy po wystawie; https://open.spotify.com/episode/5F9WMeFsliIrH6ANbjZmIm?go=1&sp_cid=9749cc004f85c88a930e761678653875&utm_source=embed_player_p&utm_medium=desktop&nd=1&dlsi=edbff780410d479c



Jmenný rejstřík

Anna Orłowska





9. Jmenný rejstřík

Andersson Roy 35
Ballenstedt Janusz 106
Becher Bernd 54
Becher Hilla 54
Birgus Vladimír 30-34
Bosacki Piotr 80,214
Brauchitsch Boris 54
Crawdson Gregory 26
Czartoryska Urszula 142
Despert Vinciane 139-140
Dunikowski Ksawery 148
Eber Edward Zachariasz 79
Ewing William 36
Foucault Michel 62
Goethe Johann Wolfgang 138,140,
Gołuch Krzysztof 34
Gorlach Joanna 108,218,219
Gospierre Nicolas 58
Grzych Agata 151
Gursky Andreas 58
Herschdorfer Nathalie 36
Hitchcock Alfred 26
Hopper Edward 26,34
Höfer Candida 54,56,57
Hueckel Magdalena 138-139
Hütte Alex 54,57
Ingarden Janusz 106
Ingarden Marta 106
Kandinsky Vasilij 141
Katz Alex 44
Korfanty Wojciech 70
Kramarz Andrzej 58
Lorenzutti Stefan 182,204
Lubomirska Izabela 198
Lynch David 26
Łuczak Michał 218,224
Łodzińska Weronika 58
Madejska Agata 76
Matejko Jan 108,109,112,113
Matta-Clark Gordon 70
Mazur Adam 38,58
Mickiewicz Adam 140,142
Mondrian Piet 81
Morawetz Gabriela 144
Morkevičius Visvaldas 133
Morozova Olena 143
Mrówczyńska Aleksandra 144
Nowak Piotr 35
Orski Witek 133
Pepe Dita 143
Pniewski Bogdan 197-198,225
Porat Ronit 76
Pospěch Tomáš 62,66
Przyborek Grzegorz 44
Roj Katarzyna 222-226
Różycki Andrzej 142
Ruff Thomas 54-55
Rzepka-Dziedzic Joanna 214
Schmitt Jean-Claude 138
Sudek Josef 62
Sherman Cindy 28-31
Stopin Rafaelle 45
Struth Thomas 54-55
Śwircz Jakub 62,64
Šturdíková Jana 60-61
Uphagen Johann 120,130,197,198
Valkof Jagoda 141
Wall Jeff 24,26,28,58
Whiteread Rachel 70
Wąs Katarzyna 88,202
Wojnarowska Marta 143
Zgierska Marta 143

Překlad: Milan Biegoń
Spolupráce na grafické úpravě: Agnieszka Seidel-Kożuch
Fotografie na obálce: Anna Orłowska, z cyklu Dzień przed

Počet stran:234
Počet normostran: 100
Počet znaků: 181 093

Autor práce: Iwona Germanek
Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D

Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Slezská univerzita v Opavě
Opava 2025

