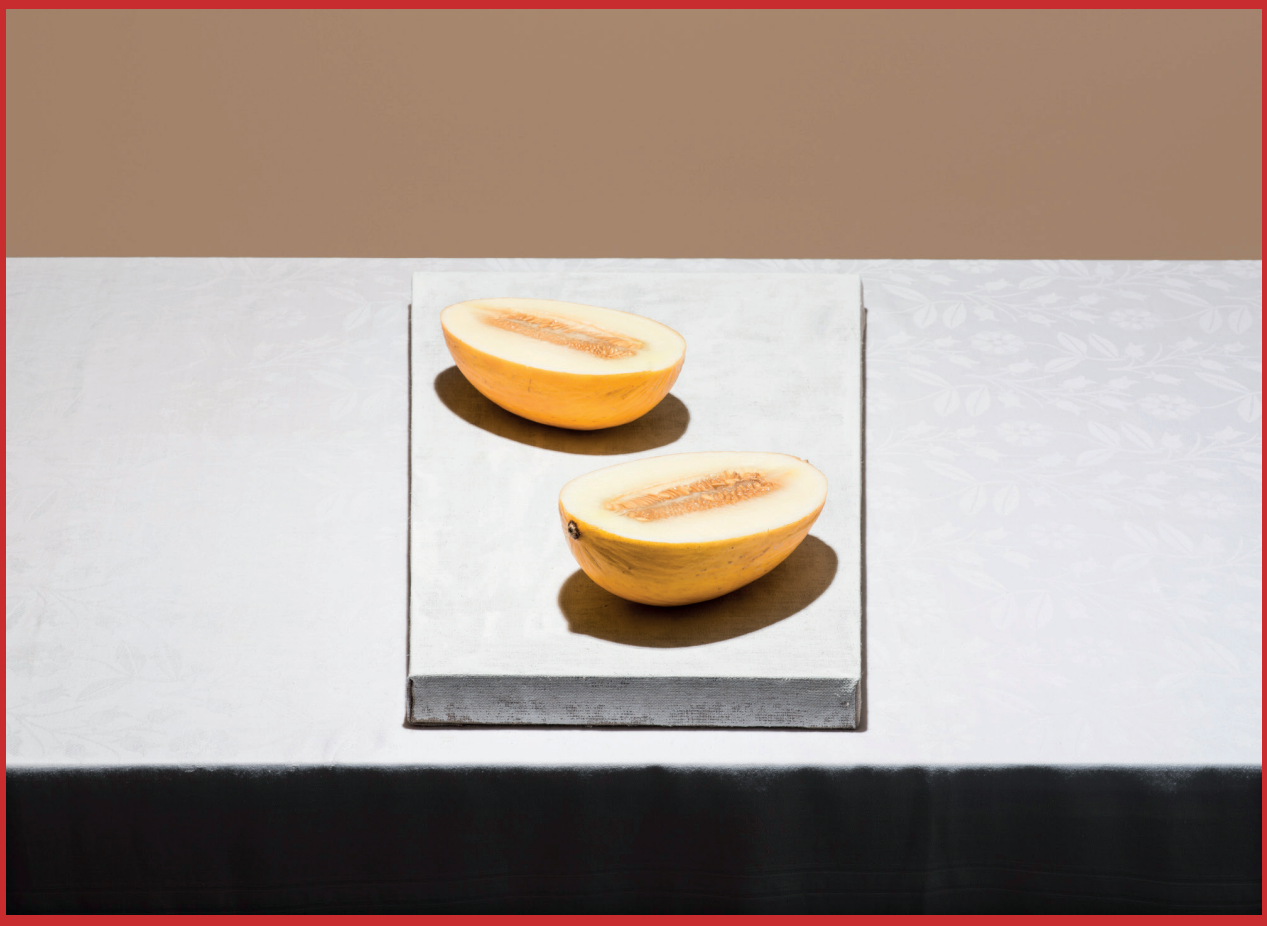
Od znaku k formě.
Motiv jídla v polské umělecké fotografii.
Na příkladu Natalii LL, Rafała Skwarka, Stefana Zbadyńskiego a Pawła Żaka.

Aleksandra Pawłowska



TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Opava 2026

Od znaku k formě.
Motiv jídla v polské umělecké fotografii.
Na příkladu Natalii LL, Rafała Skwarka, Stefana Zbadyńskiego a Pawła Żaka.

From Sign to Form. The Motif of Food in Polish Artistic Photography. On the example of Natalia LL, Rafał Skwarek, Stefan Zbadyński, and Paweł Żak

Aleksandra Pawłowska

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.
Oponent: doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.



SLEZSKÁ
UNIVERZITA
V OPAVĚ



Institut tvůrčí
fotografie FPF
Slezské univerzity
v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie
Obor tvůrčí fotografie

Opava 2026

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2026/2027

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: Aleksandra Pawłowska

UČO: 64423

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Od znaku k formě. Motiv jídla v polské umělecké fotografii. Na příkladu Natalii LL, Rafała Skwarka, Stefana Zbadyńskiego a Pawła Żaka.

Téma práce anglicky: From Sign to Form. The Motif of Food in Polish Artistic Photography. On the example of Natalia LL, Rafał Skwarek, Stefan Zbadyński, and Paweł Żak.

Zadání: Práce zkoumá motiv jídla v polské umělecké fotografii na příkladu čtyř polských fotografů a analyzuje, co může fotografie jídla symbolizovat.

Literatura:
Roland Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, Przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
Susan Sontag, O fotografii, Przeł. Sławomir Magala, Kraków: Karakter, 2009.
Lech Lechowicz, Historia fotografii, Część 1: 1839–1939, Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT.
John Berger, Sposoby widzenia, Warszawa: Aletheia.
Dujardin, Helene, Ujęcia ze smakiem. Kulisy fotografii kulinarnej i stylizacji dań, Helion, 2012.

Vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.

Datum zadání práce: 11. 6. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

ABSTRAKT

Práce zkoumá, jak motiv jídla funguje v polské umělecké fotografii. Na příkladu čtyř tvůrců – Natalie LL (*Sztuka konsumpcyjna* / *Konzumní umění*, 1972–1975), Rafała Skwarka (*GASTRO*, 2026), Stefana Zbadyńského (cyklus zátiší, 1977) a Pawła Żaka (*Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury* / *Povinná cvičení a jiná zátiší*, od roku 2008) – sleduje cestu tohoto motivu od znaku nasyceného politickými a společenskými významy k autonomní estetické formě. Teoretický rámec tvoří sémiotika Rolanda Barthese (denotace a konotace), pojem abjektu Julie Kristevy a teorie fotografického obrazu (André Bazin, Jean Baudrillard). Práce navrhuje typologii čtyř strategií přítomnosti jídla ve fotografii – znak, svědectví, problém reprezentace a forma – a potvrzuje hypotézu, že jídlo není v analyzovaných projektech nikdy náhodnou rekvizitou, nýbrž vědomě zvoleným výrazovým prostředkem. Analýzy doprovázejí autorčiny postřehy ke kompozici, světlu a faktuře pojednávaných fotografií. Srovnávací část ukazuje společná témata: postupné mizení lidského těla ze záběru a roli jídla při utváření identity; závěr obsahuje prognózu dalšího vývoje tohoto proudu v Polsku.

ABSTRACT

This thesis examines how the motif of food functions in Polish art photography. Drawing on the work of four artists – Natalia LL (*Sztuka konsumpcyjna* / *Consumer Art*, 1972–1975), Rafał Skwarek (*GASTRO*, 2026), Stefan Zbadyński (a cycle of still lifes, 1977) and Paweł Żak (*Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury* / *Compulsory Exercises and Other Still Lifes*, from 2008) – it traces the journey of this motif from a sign saturated with political and social meanings to an autonomous aesthetic form. The theoretical framework is provided by Roland Barthes's semiotics (denotation and connotation), Julia Kristeva's concept of the abject, and theories of the photographic image (André Bazin, Jean Baudrillard). The thesis proposes a typology of four strategies of the presence of food in photography – sign, testimony, problem of representation, and form – and confirms the hypothesis that in the analysed projects food is never an accidental prop but a consciously chosen means of expression. The analyses are accompanied by the author's own observations on the composition, light and texture of the photographs discussed. The comparative section reveals shared themes: the gradual disappearance of the human body from the frame and the role of food in the formation of identity; the conclusion offers a prognosis of the further development of this current in Poland.

Klíčová slova

umělecká fotografie; polská fotografie; jídlo v umění; zátiší; sémiotika; konceptuální umění; Natalia LL; Rafał Skwarek; Stefan Zbadyński; Paweł Żak

Key words

art photography; Polish photography; food in art; still life; semiotics; conceptual art; Natalia LL; Rafał Skwarek; Stefan Zbadyński; Paweł Żak

Prohlášení

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

Souhlas ze zveřejněním

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

V Opavě, 17. června 2026 Aleksandra Pawłowska

Aleksandra Pawłowska | ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

Poděkování
Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Arkadiuszi Golovi za cenné rady, vstřícnost a trpělivost při vzniku této práce. Děkuji rovněž pedagogům Institutu tvůrčí fotografie v Opavě za inspiraci v průběhu celého studia a svým blízkým za neustálou podporu.

Obsah

Úvod **11**

Kapitola 1: Jídlo jako jazyk. Pokrm v dějinách umění a teorii vizuality **14**

Zátiší jako žánr – stručné dějiny znaku **17**

Jídlo v teorii znaku **17**

Abjekt **18**

Reprezentace, simulace, atrapa **18**

Typologie přítomnosti jídla v umělecké fotografii **19**

Kapitola 2: Natalia LL – *Sztuka konsumpcyjna* (*Konzumní umění*, 1972–1975). Pokrm jako manifest a politické gesto **22**

Historický a biografický kontext **31**

Popis projektu **32**

Sémiotická analýza – jídlo jako znak **32**

Recepce a interpretace **33**

Kapitola 3: Rafał Skwarek – *GASTRO* (2026). Pokrm jako znak odcizení a neviditelnosti práce **36**

Biografický a tvůrčí kontext **49**

Popis projektu **49**

Sémiotická analýza – jídlo jako znak systému **49**

Fotografický jazyk **50**

Kapitola 4: Stefan Zbadyński – cyklus zátiší (1977). Pokrm jako otázka po pravdě a atrapě **52**

Biografický a tvůrčí kontext **59**

Popis cyklu **59**

Analýza – jídlo jako otázka po reprezentaci **59**

Zlomový bod: od znaku k formě **60**

Kapitola 5: Paweł Żak – *Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury* (*Povinná cvičení a jiná zátiší*, od roku 2008). Pokrm jako forma a kontemplace **62**

Biografický a tvůrčí kontext **73**

Popis cyklu **73**

Formální a ikonografická analýza – jídlo jako forma **74**

Hranice mezi estetickým a symbolickým **74**

Kapitola 6: Od znaku k formě. Čtyři strategie přítomnosti jídla v polské umělecké fotografii **76**

Analytická osa **79**

Cesta: od nejsilnějšího znaku k čisté formě **79**

Co spojuje čtyři autory **79**

Jídlo a tělo – průřezové téma **79**

Jídlo a identita **80**

Závěr **83**

Bibliografie **88**

Rejstřík jmen **91**

Úvod

Úvod

Umělecká fotografie sahá po jídle jako tématu již dlouho. Pokrm – zdánlivě obyčejný prvek každodennosti – se v umění opakovaně stával nositelem politických, společenských, existenciálních a estetických významů. V polské umělecké fotografii sloužily potravinové motivy jen zřídka samotné estetice. Častěji byly nástrojem společenské kritiky, feministickým manifestem, svědectvím zkušenosti nebo metaforou lidského údělu.

Práce ukazuje, že tentýž motiv může plnit čtyři různé funkce. Může být politickým a feministickým znakem, společenským svědectvím, otázkou po věrohodnosti samotné fotografie a estetickou formou, která zve ke kontemplaci. Titulní formule „od znaku k formě" popisuje právě tuto cestu: od jídla plného společenských a politických významů k jídlu jako čistému estetickému objektu.

Cílem práce je prozkoumat, jak motiv jídla funguje v polské umělecké fotografii v jednotlivých etapách této cesty. Téma je zajímavé ze tří důvodů. Za prvé, jídlo je v umění přítomno po staletí – analýza fotografie tak může čerpat z dlouhé tradice, sahající až k holandskému zátiší 17. století. Za druhé, význam jídla silně závisí na epoše a politické situaci. Dobrým příkladem je banán, který byl v Polské lidové republice nedostatkovým zbožím. Za třetí, jídlo umožňuje položit otázku po samotné povaze média: říká fotografie pravdu o tom, co zobrazuje?

Hlavní výzkumná otázka zní: jak funguje motiv jídla v polské umělecké fotografii na cestě od znaku k formě? Z ní vyplývají otázky dílčí. Co rozhoduje o tom, zda se jídlo na fotografii stane manifestem, svědectvím, problémem poznání či objektem kontemplace? Jsou hranice mezi těmito funkcemi ostré, nebo plynulé? Existují společná témata – například přítomnost lidského těla v záběru – která spojují tyto vzdálené strategie do jednoho vyprávění?

Hypotéza práce zní: jídlo není v analyzovaných projektech nikdy náhodnou rekvizitou. Je vědomě zvoleným výrazovým prostředkem. V závislosti na historickém kontextu a záměru umělce plní jednou funkci znaku, který odkazuje k vnějšímu světu, a jindy funkci formy, která existuje sama pro sebe a slouží kontemplaci. Obě funkce se navzájem nevylučují. Jsou to dva póly jedné škály, na niž lze umístit každý z projektů.

K analýze jsem vybrala čtyři autory. Reprezentují čtyři různé body na ose znak–forma a v tomto pořadí jsou v práci uspořádáni.

Natalia LL a cyklus *Sztuka konsumpcyjna* (*Konzumní umění*, 1972–1975) – jídlo jako politický a feministický manifest. Jde o nejsilněji zpolitizovaný příklad využití motivu pokrmu v polské konceptuální fotografii.

Rafał Skwarek a projekt *GASTRO* (2026) – jídlo jako svědectví práce a odcizení. Projekt vyrůstá z osobní zkušenosti autora a ukazuje neviditelnost práce v gastronomii.

Stefan Zbadyński a cyklus zátiší (1977) – jídlo jako otázka po pravdě obrazu. Je to zlomový bod práce: fotografie zde přestává být věrohodným svědkem.

Paweł Żak a cyklus *Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury* (*Povinná cvičení a jiná zátiší*, od roku 2008) – jídlo jako forma a kontemplace. Je to cílový bod celé cesty, nejvzdálenější politice a společenským otázkám.

Struktura práce odpovídá této typologii. První kapitola zavádí pojmy potřebné k analýze. Druhá až pátá kapitola postupně pojednávají o čtyřech autorech. Šestá kapitola srovnává všechny čtyři projekty a ukazuje jejich společná témata. Práci uzavírá závěr s odpovědí na výzkumnou otázku.

01

Jídlo jako jazyk.
Pokrm v dějinách umění a teorii vizuality

Jídlo jako jazyk. Pokrm v dějinách umění a teorii vizuality

1.1. Zátiší jako žánr – stručné dějiny znaku

Dříve než se jídlo stalo tématem fotografie, bylo po staletí tématem malířství. Právě tam vznikl slovník významů, z něhož – vědomě, či polemicky – čerpá celá čtveřice pojednávaných autorů. Nizozemské označení *still-leven*, tedy „tiché, nehybné žití", se objevilo v holandských soupisech uměleckých děl kolem roku 1650[1]; z něj vychází anglické *still life*, německé *Stilleben* i české *zátiší*. Polský termín *martwa natura* je naproti tomu kalkem francouzského *nature morte*, rozšířeného v 18. století. Už samotné pojmenování žánru tak skrývá paradox: táž malba je v jedné jazykové tradici „tichým životem", ve druhé „mrtvou přírodou" – život zastavený, a tedy v jistém smyslu mrtvý. Tento paradox se vrátí ve fotografii 20. a 21. století.

Klasické holandské zátiší nebylo jen přehlídkou řemesla. Každý prvek obrazu – ovoce, květina, nádoba – něco znamenal a byl pro tehdejšího diváka čitelný. Bohatě prostřený stůl znamenal blahobyt, zvláště leží-li na něm exotické produkty z dalekých zemí. Ústřice mohly symbolizovat smyslnost a pokušení, citron pak umírněnost. Chléb a víno odkazovaly k eucharistii a břečťan a obilné klasy ke znovuzrození a věčnému životu. Krajní verzí této hry významů je *vanitas*: zátiší s lebkou, zhaslou svící a převrženým pohárem, vypovídající o nevyhnutelnosti smrti a marnosti pozemských věcí[2].

Pro tuto práci je nejdůležitější jediný postřeh: zátiší od počátku působilo na dvou rovinách zároveň. Bylo objektem estetické kontemplace – kompozicí barev, světel a tvarů. Bylo také systémem znaků, který je třeba umět číst. Tuto dvojí povahu – pohled na obraz jako na čistou formu, anebo jako na zašifrované sdělení – popisuje titulní formule „od znaku k formě". Pohyb mezi těmito dvěma způsoby dívání bude patrný u všech čtyř fotografů.

1.2. Jídlo v teorii znaku

Malířství 17. století ukázalo, že jídlo může znamenat. Teorie znaku 20. století poskytla nástroje, jak tento mechanismus popsat. Nejdůležitější je zde Roland Barthes, který v *Mytologiích* (1957) analyzoval jídlo jako součást kulturní mytologie – způsobu, jímž společnosti předkládají vlastní přesvědčení jako

1 KACZMARCZYK, Joanna. Martwa natura. In: *Muzeum Narodowe w Kielcach* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://mnki.pl/pl/martwa-natura. K původu a názvosloví žánru viz BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books, 1990.

2 BIAŁOSTOCKI, Jan. *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Sv. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982. K symbolice zátiší viz též BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked*, cit. d.

věci samozřejmé[3].

Klíčové je u Barthese rozlišení denotace a konotace[4]. Denotace je doslovný význam: banán je ovoce, párek je uzenina. Konotace je význam přidaný kulturou a kontextem. Banán v západním supermarketu znamená každodennost a dostupnost. Tentýž banán znamenal v Polsku roku 1972 luxus, nedostupnost a kontakt se západním světem konzumu. Toto rozlišení se bude hodit ve druhé kapitole. Pomůže ukázat, kolik vrstev významu skrývá prosté gesto pojídání banánu.

Barthes také ukázal, že potrava se v kultuře nikdy nevyskytuje sama. Způsob přípravy a podávání jídla vypovídá o společenské třídě, národnosti a identitě[5]. Tato myšlenka se vrátí u projektu Rafała Skwarka, kde je jídlo znakem mocenského vztahu: mezi tím, kdo vaří, a tím, kdo jí.

1.3. Abjekt

Druhým teoretickým pilířem práce je myšlení Julie Kristevy a její pojem abjektu z knihy *Potęga obrzydzenia* (*Moc hrůzy*, 1980)[6]. Abjekt je to, co leží na hranici: mezi čistým a odporným, mezi subjektem a věcí. Je to kategorie nejednoznačná a právě proto znepokojivá. Jídlo je pro Kristevu jednou z hlavních oblastí, kudy tato hranice prochází. Dělení na to, co je poživatelné, a to, co je odporné, není dáno jednou provždy. Určuje je kultura i jednotlivec, často nestálým způsobem[7].

Pojem abjektu vysvětluje, proč některé fotografie jídla vzbuzují nepohodlí, ačkoli ukazují obyčejné věci. Akt jedení v detailním záběru – otevřená ústa, sliny, zbytky na tváři – porušuje konvenci estetického odstupu. Uvádí diváka do sféry tělesnosti, kterou západní kultura obvykle skrývá nebo přikrášluje. Toto napětí je patrné u Natalie LL. V jiné podobě se vrátí u Rafała Skwarka, kde se objevuje neestetický obraz připravovaného jídla.

1.4. Reprezentace, simulace, atrapa

Třetí perspektiva, potřebná zejména u Stefana Zbadyńského, se týká samotné povahy fotografie jako média. Klasická teorie fotografie – rozvíjená mimo jiné André Bazinem (autorem eseje *Ontologie fotografického obrazu*, 1945) a Rolandem Barthesem (*Světlá komora*, 1980) – předpokládala, že fotografie má indexovou povahu. To znamená, že snímek je fyzickým otiskem světla odraženého od skutečného předmětu[8]. Barthes psal o fotografii jako

3 BARTHES, Roland. *Mitologie*. Přel. A. Dziadek. Warszawa: Aletheia, 2000.

4 Tamtéž.

5 Tamtéž.

6 KRISTEVA, Julia. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Přel. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.

7 Tamtéž.

8 BAZIN, André. Ontologia obrazu fotograficznego. In: BAZIN, André. *Film i rzeczywistość*. Přel. B. Michałek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963 (esej původně vyšel v roce 1945)

o „emanaci“ toho, co skutečně stálo před objektivem[9].

Toto pouto se skutečností se stává problémem, fotografujeme-li atrapu – předmět předstírající jiný předmět. Snímek plastového ovoce je technicky „pravdivý“: světlo se skutečně odrazilo od plastového jablka. Divák je však oklamán v tom, co vidí. Toto napětí popisuje pojem simulakra, který zavedl Jean Baudrillard v knize *Simulakra a simulace* (1981)[10]. Simulakrum je obraz, který už neodkazuje k žádné původní skutečnosti. Působí samostatně a někdy tuto skutečnost nahrazuje.

Tvorba Zbadyńského, pojednaná ve čtvrté kapitole, klade tuto otázku přímo. Co se děje, když se fotografie – médium spojované s pravdou a dokumentací – stává nástrojem naplánované mystifikace? Když jsou skutečné jídlo a jeho plastová atrapa vyfotografovány stejně pečlivě a divák je neumí od sebe rozlišit?

1.5. Typologie přítomnosti jídla v umělecké fotografii

Tři představené perspektivy – sémiotická (Barthes), kulturní (Kristeva) a perspektiva týkající se povahy obrazu (Bazin, Barthes, Baudrillard) – umožňují rozlišit čtyři způsoby přítomnosti jídla v umělecké fotografii. Tato typologie je kostrou celé práce.

První typ: jídlo jako znak. Pokrm zde slouží politické a společenské kritice nebo manifestu. Konkrétní produkt je zatížen významy, které daleko přesahují výživu. Tak funguje banán u Natalie LL: je zároveň ovocem, zbožím, sexuálním symbolem i politickým komentářem.

Druhý typ: jídlo jako svědectví. Je to záznam zkušenosti – nejčastěji práce, těla a času. Jídlo zde není symbolem, nýbrž součástí dokumentované skutečnosti. Význam mu dává vyprávění celého projektu, jako u Rafała Skwarka.

Třetí typ: jídlo jako problém reprezentace. Skutečný pokrm a jeho atrapa se potkávají v jediném záběru. Vzniká otázka, zda fotografie dokáže dosvědčit to, co ukazuje. Zbadyński ve svých pracích zkoumal vztah obrazu ke skutečnosti, kterou tento obraz zobrazuje. Jeho zátiší, v nichž je s plastovým ovocem a skutečným jablkem zacházeno stejně, patří k nejzajímavějším příkladům této otázky v polské fotografii sedmdesátých let.

Čtvrtý typ: jídlo jako forma. Předmět je vyňat z každodenního užívání a podroben kontemplaci. Vede dialog s malířskou tradicí zátiší, avšak bez zřetelného kritického či politického záměru. Tuto strategii uskutečňuje Paweł Żak.

9 BARTHES, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Přel. J. Trznadel. Warszawa: Aletheia, 1996. Srov. též SONTAG, Susan. *O fotografii*. Přel. S. Magala. Kraków: Karakter, 2009.

10 BAUDRILLARD, Jean. *Symulakry i symulacja*. Přel. S. Królak. Warszawa: Sic!, 2005. K napětí mezi dokumentárností a uměleckostí fotografie viz ROUILLÉ, André. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Přel. O. Hedemann. Kraków: Universitas, 2007.

Pořadí kapitol odpovídá této typologii: od nejsilnějšího znaku přes svědectví a problém reprezentace k čisté formě. Kapitoly také ukáží, že hranice mezi typy nejsou pevné. Každý projekt, byť je přiřazen k jedné strategii, obsahuje prvky ostatních. Tomu se věnuje srovnávací kapitola na konci práce.

02

Natalia LL — *Sztuka konsumpcyjna* (*Konzumní umění*, 1972–1975). Pokrm jako manifest a politické gesto

Obr. 1-5: Natalia LL, *Sztuka konsumpcyjna* (*Konzumní umění*), 1972–1975.
Zdroj: Muzeum Sztuki w Łodzi (https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/108)











Natalia LL – *Sztuka konsumpcyjna* (*Konzumní umění*, 1972–1975). Pokrm jako manifest a politické gesto

2.1. Historický a biografický kontext

Natalia Lach-Lachowicz, známá jako Natalia LL, se narodila v roce 1937 v Żywci a zemřela v roce 2022 ve Vratislavi (Wrocław) – městě, s nímž byla spjata po celý svůj umělecký život[11]. V letech 1957–1963 se vzdělávala u profesora Stanisława Dawského na vratislavské Státní vysoké škole výtvarných umění (Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych)[12]. Již v šedesátých letech fotografovala erotiku – detailní záběry těl, jako v cyklu *Sfera intymna* (*Intimní sféra*) z roku 1969[13]. Tato témata rozvinula v následujícím desetiletí.

Přelomovým se ukázal rok 1970. Umělkyně – spolu se Zbigniewem Dłubakem, Antonim Dzieduszyckým a Andrzejem Lachowiczem – tehdy založila ve Vratislavi galerii a skupinu Permafo, působící do roku 1981[14]. Název znamenal „permanentní formalizaci". Skupina pojímala fotografii jako průhledné médium – zbavené ozdob a vizuálních iluzí. Umělkyně vzpomínala: „Šlo nám o pojetí fotografie jako ‚průhledného' prostředku záznamu [...] Permafo [...] mělo být strukturou umožňující prezentovat postoj zaměřený na zkoumání, nikoli na vyjadřování umění"[15]. Toto prohlášení pomáhá pochopit *Konzumní umění*. Projekt nebyl výrazem emocí ani estetickým gestem. Byl záznamem, zkoumáním, dokumentací procesu.

Důležitý je také politický a hospodářský kontext. Série vznikla v letech 1972–1975, za éry Edwarda Gierka – v období relativní stabilizace a otevření obchodu se Západem. Import dal Polákům částečný, stále však omezený přístup k západnímu zboží[16]. V těchto podmínkách byl banán – na Západě zcela běžné ovoce – v Polsku nedostatkovým a sezónním zbožím, získávaným v dlouhých frontách. Stal se tak symbolem nedosažitelného blahobytu.

11 Natalia LL. In: *Secondary Archive* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://secondaryarchive.org/artists/natalia-ll.

12 Tamtéž.

13 Tamtéž.

14 Sztuka konsumpcyjna [katalogový záznam]. In: Muzeum Sztuki w Łodzi [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/10. Ke skupině Permafo a polské konceptuální fotografii viz též SOBOTA, Adam. *Konceptualność fotografii.* Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004; PIOTROWSKI, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.

15 Natalia LL, cit. dle: Natalia LL – Sztuka konsumpcyjna – Wernisaż w Galerii PERMAFO. In: *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://archiwum.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/ll-natalia-sztuka-konsumpcyjna-wernisaz-w-galerii-permafo. Překlad vlastní.

16 Sztuka konsumpcyjna. In: *Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://www.fina.gov.pl/lista-polskiego-dziedzictwa-filmowego/sztuka-konsumpcyjna. Široký kontext polské fotografie tohoto období podává MAZUR, Adam. *Historie fotografii w Polsce 1839–2009.* Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2010.

2.2. Popis projektu

Východiskem *Konzumního umění* byl zájem umělkyně o obyčejné činnosti: jedení, spánek, mluvení[17]. V souladu s programem „permanentního umění“ skupiny Permafo dokumentovala Natalia LL každodenní situace přímo, bez režie. Při fotografování jedících dívek si v této činnosti povšimla silného erotického náboje[18].

Tak vznikla série černobílých a barevných snímků a filmů na 16mm pásu. Ukazují tváře a těla mladých žen, které před kamerou jedí vyzývavě a smyslně: banány, párky, zmrzlinu, kisiel (hustý ovocný dezert), slané tyčinky[19]. V roce 1975 umělkyně téma rozvinula v práci *Sztuka postkonsumpcyjna* (*Postkonzumní umění*)[20]. Snímky se skládají do sekvencí. Jednotlivé záběry vytvářejí vizuální vyprávění – od prvního kontaktu s ovocem po jeho úplné zmizení.

Podle mého názoru rozhoduje o síle těchto snímků jejich formální strohost. Kompozice je frontální a těsná: tvář modelky vyplňuje záběr téměř celý a pozadí zůstává prázdné a neutrální, takže nic neodvádí pozornost od samotného gesta. Světlo je rovnoměrné a měkké, bez hlubokých stínů – bližší reklamní fotografii nebo vědecké dokumentaci než intimnímu portrétu. Detailní záběry nedeformují tvář, což naznačuje použití objektivu se standardní nebo o něco delší ohniskovou vzdáleností, nikoli širokoúhlého objektivu. Domnívám se, že právě tento střet vytváří hlavní napětí série: smyslné, téměř provokativní gesto je zaznamenáno chladným, „laboratorním“ jazykem. Ve verzích pořízených na barevný materiál hraje důležitou roli také barva, která přitahuje divákův pohled k ústům a dlaním modelky.

Pro další analýzu je důležité, jak sama umělkyně popisovala počátek projektu. V jednom z rozhovorů řekla: „Ony tak eroticky pojídaly. A západní kritika říkala a psala, že jde o kritické umění ukazující, že v PLR nebylo nic, ty párky, banány“[21]. Tato věta mnohé vypovídá. Už v rané recepci byl projekt interpretován jinak: umělkyně zaznamenávala erotické gesto, kritika v něm četla politický komentář.

2.3. Sémiotická analýza – jídlo jako znak

Kategorie denotace a konotace z první kapitoly umožňují ukázat, že banán znamená v *Konzumním umění* přinejmenším na třech rovinách zároveň. První, doslovná rovina: banán je ovoce, potravina, fyzický předmět zaznamenávaný objektivem.

17 Sztuka konsumpcyjna [katalogový záznam]. In: *Muzeum Sztuki w Łodzi* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/12046.

18 Tamtéž.

19 Sztuka konsumpcyjna, 1972 [aukční popis, Dom Aukcyjny Agra-Art]. In: *OneBid* [online]. 26. 6. 2022 [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://onebid.pl/pl/fotografie-natalia-lach-lachowicz-natalia-ll-sztuka-konsumpcyjna-1972/1290174.

20 Tamtéž.

21 Natalia LL, cit. dle: Sztuka konsumpcyjna, Muzeum Sztuki w Łodzi, cit. d. Překlad vlastní.

Druhá rovina se týká statusu zboží. V Polské lidové republice nebyl banán každodenním produktem. Byl nedostatkový, sezónní, spojovaný se Západem a s blahobytem Gierkovy éry. Pojídání banánu v záběru tyto asociace automaticky spouští. Stává se gestem politickým a hospodářským – nezávisle na záměru umělkyně.

Třetí rovina se týká tvaru předmětu a způsobu jedení. Podlouhlý, falický tvar banánu, párku či slané tyčinky a smyslný způsob jejich konzumace – otevřená ústa, jazyk, rty v detailu – dodávají jedení jednoznačně sexuální rozměr. Jeden z komentátorů to vystihl přesně: dílo ukazuje materiální, estetické a erotické procesy konzumace tak, že obrazy přitahují a fascinují, přičemž fyziologie jedení se střetává se sterilní elegancí pečlivě provedené zvětšeniny[22].

Nejdůležitější je, že žádná z těchto rovin nevylučuje ostatní. Banán je zároveň ovocem, nedostatkovým zbožím i falickým symbolem. Síla díla Natalie LL spočívá v tom, že umělkyně nerozhoduje, který význam je ten „správný". Psalo se o tom už v sedmdesátých letech: „Dvojznačnost akce, která se z prosté činnosti jedení proměňuje jakoby v rafinovanou erotiku a nakonec v gesto téměř magické, v systém znaků [...] nejen zaujme, ale probouzí i reflexi právě nad znakem, nad kódy, jichž běžně užíváme k dosažení vzájemného porozumění"[23]. Dílo tedy není jen znakem něčeho. Je také reflexí toho, jak znak vůbec funguje – a to je hluboce spojuje s programem Permafo.

Důležité je konečně gesto a subjektivita. Jedení zde není pasivní konzumací, nýbrž aktivním jednáním ženského těla. Modelka i sama umělkyně (pořizující snímky) přebírají kontrolu nad díváním se i nad tím, že jsou viděny. Prolamují tak stereotyp ženy jako pasivního objektu pohledu[24]. Proto je dnes dílo považováno za jednu z nejranějších feministických realizací v polském a středoevropském umění.

2.4. Recepce a interpretace

Dějiny recepce *Konzumního umění* jsou samy o sobě zajímavým badatelským materiálem. Ukazují, jak dílo začíná žít interpretacemi nezávislými na autorce.

Západní kritika četla dílo především politicky – jako kritiku hospodářských nedostatků Polské lidové republiky. Umělkyně přijímala tento výklad s odstupem. Naznačovala, že jí šlo spíše o erotismus a tělesnost než o kritiku systému[25]. Tyto rozdíly v interpretaci však nejsou slabinou díla. Naopak – potvrzují jeho mnohoznačnost.

22 Natalia LL, Sztuka konsumpcyjna [popis díla]. In: *Culture.pl* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://culture.pl/en/work/consumer-art-natalia-ll. Parafráze, překlad vlastní.

23 Cit. dle: Natalia LL Lach Lachowicz – Sztuka postkonsumpcyjna. In: *Galeria Sztuki Współczesnej i Dawnej* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://www.czassztuki.pl/produkt/natalia-ll-lach-lachowicz-sztuka-postkonsumpcyjna. Překlad vlastní.

24 Sztuka konsumpcyjna [katalogový záznam], Muzeum Sztuki w Łodzi, cit. d.

25 Natalia LL, cit. dle: Sztuka konsumpcyjna, Muzeum Sztuki w Łodzi, cit. d.

Od poloviny sedmdesátých let působila Natalia LL v mezinárodním hnutí feministického umění. *Konzumní umění* tehdy začalo fungovat jako feministický manifest: raný polský příklad body artu, v němž je ženská smyslová zkušenost ukázána veřejně, s plnou subjektivitou autorky. Dílo se dostalo na obálku prestižního časopisu *Flash Art*, což mu přineslo mezinárodní proslulost[26].

Konzumní umění zůstává nejsilněji zpolitizovaným příkladem jídla jako znaku v polské umělecké fotografii. Banán, párek a slaná tyčinka přestávají být potravinami. Stávají se nositeli významů ekonomických, politických, sexuálních a feministických – a žádný z těchto významů nevylučuje ostatní. Tato mnohoznačnost činí z díla Natalie LL přirozené východisko. Otevírá cestu k dalším, méně politickým strategiím: svědectví práce u Rafała Skwarka, hře s pravdou obrazu u Stefana Zbadyńského a kontemplaci formy u Pawła Żaka.

26 Odeszła Natalia LL. In: Sekcja Polska AICA [online]. 17. 8. 2022 [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://aica.org.pl/odeszla-natalia-ll. K feministické recepci tvorby umělkyně viz JAKUBOWSKA, Agata (ed.). *Natalia LL. Nie tylko Sztuka konsumpcyjna*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2016.

03

Rafał Skwarek — *GASTRO* (2026). Pokrm jako znak odcizení a neviditelnosti práce

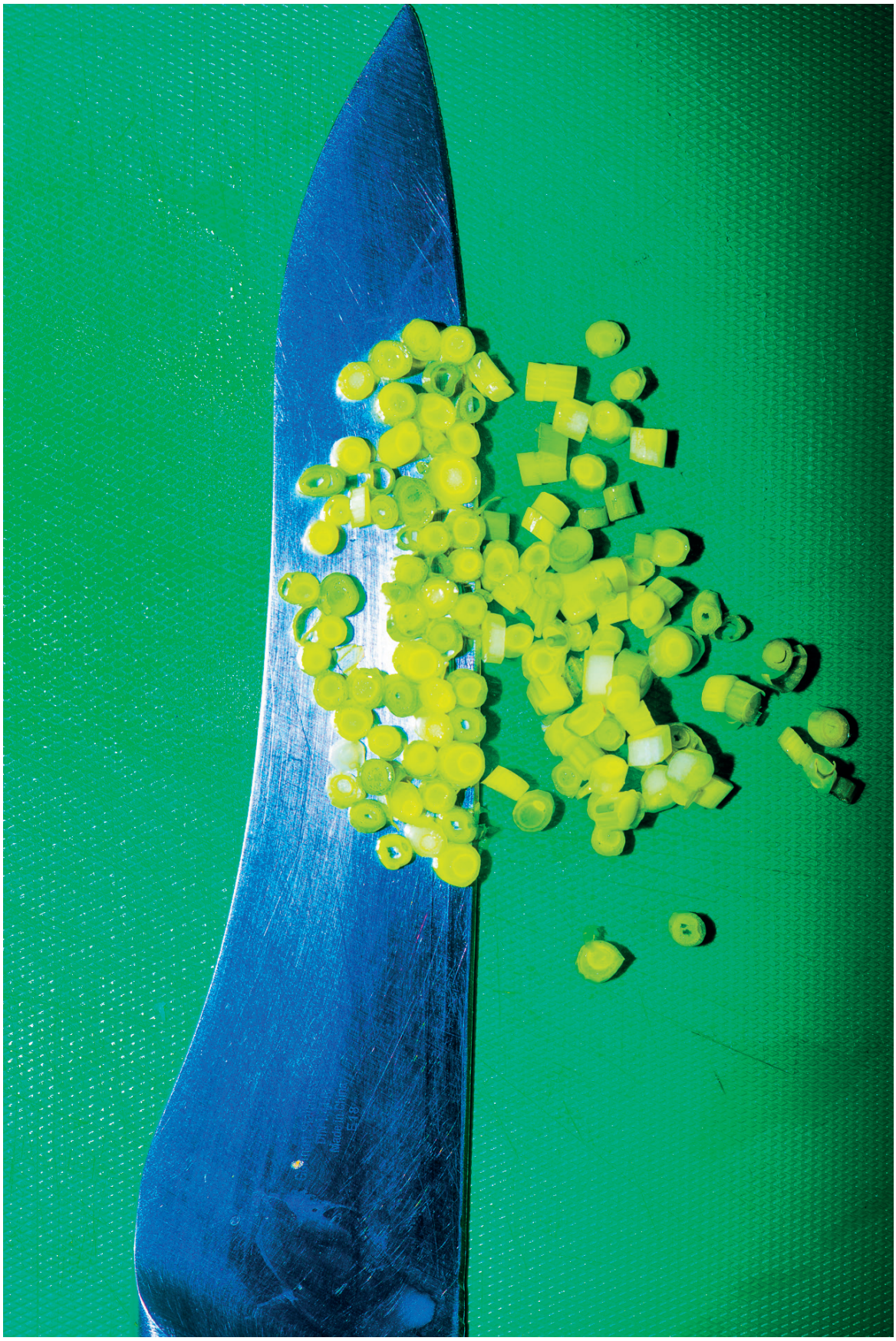
Obr. 6-14: Rafał Skwarek, *GASTRO*, 2026.
Zdroj: s laskavým svolením umělce



















Rafał Skwarek – *GASTRO* (2026). Pokrm jako znak odcizení a neviditelnosti práce

3.1. Biografický a tvůrčí kontext

Rafał Skwarek studuje na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. *GASTRO* tam vzniklo jako výstavní soubor ve druhém ročníku studia, pod vedením Romana Vondrouše, v roce 2026[27]. Východiskem je osobní zkušenost: autor odpracoval v gastronomii šest let a samotný projekt fotografoval po další rok – během práce a o přestávkách[28].

Toto biografické zakotvení rozhoduje o strategii projektu. V klasické sociální reportáži se fotograf dívá na práci zvenčí. Skwarek fotografuje systém, jehož je sám součástí. Není to fotografie o práci v gastronomii, nýbrž fotografie z jejího nitra. Tento rozdíl mění všechno – i způsob, jakým zde funguje motiv jídla.

3.2. Popis projektu

Autor popisuje svou zkušenost stručně a přesně: šest let práce v gastronomii splývá v „jeden opakující se den“ – od ranních dodávek přes přípravu a servis po večerní úklid. Práce pod tlakem času a v náročných podmínkách vytěsňuje subjektivitu pracovníka. Zůstává jen funkce.

Ústřední paradox projektu Skwarek pojmenovává přímo: práce je naprosto viditelná, pracovník – neviditelný. Otevřená kuchyně a čas objednávek rozepsaný na minuty vystavují vaření na odiv, někdy přímo jako divadlo pro hosty restaurace. Tentýž systém však skrývá to, co se děje s člověkem: jeho únavu, pořezání, emoce, identitu.

Z tohoto paradoxu vyplývá fotografický jazyk projektu. Autor – jak sám deklaruje – konfrontuje „obrazy zániku, zranění, krve a tuku“ s „osobitým divadlem forem, kompozic a odcizených barev“[29]. Tento střet je záměrný. Skwarek píše výslovně o systému obrazů, který „proměňuje kuchyni v prostor přetížení“: pracovník se stává objektem a práce sérií krajních fyzických podnětů. Je to jedna z nejdůležitějších vět autorského popisu. Věnuje se jí následující podkapitola.

3.3. Sémiotická analýza – jídlo jako znak systému

V *GASTRO* se jídlo nikdy nevyskytuje samo. Vždy je součástí sys-

27 SKWAREK, Rafał. GASTRO [výstavní soubor]. In: *Institut tvůrčí fotografie* [online]. Opava, 2026 [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://itf-new.slu.cz/sprava-studentu/workdetail/3264.

28 Tamtéž.

29 Tamtéž [citáty z autorského popisu projektu].

tému produkce, v němž se krása hotového pokrmu pojí s fyzickou cenou jeho přípravy. Zde leží rozdíl oproti Natalii LL: u ní bylo jídlo gestem jednotlivce, u Skwarka je prvkem popisu systému práce, v němž jednotlivec mizí.

Paradox spočívá v tom, že čím krásnější je pokrm a čím efektnější jeho prezentace, tím účinněji je skryta práce, která za nimi stojí. Skwarek fotografuje právě toto skrytí. Zviditelňuje je střetem dvou rejstříků: dokonalé, „odtělesněné" estetiky pokrmů a brutální fyzičnosti jejich přípravy – ran, krve, tuku, únavy.

Hodí se zde pojem heterotopie Michela Foucaulta. Heterotopie je prostor, který existuje v běžném světě, ale řídí se vlastními pravidly času, hierarchie a zacházení s tělem[30]. Kuchyně ze Skwarkova projektu – s časem měřeným na minuty, s prací, která zraňuje a vyčerpává, s tělem podřízeným rytmu objednávek – je právě takovým ostrovem odlišného řádu, skrytým za dveřmi restauračního sálu.

Nejdůležitější však je, čím se zde stává samo jídlo jako znak. V *GASTRO* už pokrm nenese – jako u Natalie LL – významy připsané samotnému produktu (banán jako luxus či falický symbol). Je znakem mocenského a třídního vztahu: kdo vaří a kdo jí; čí tělo pracuje a čí je uspokojováno. Pokrm na talíři je víc než jídlo. Je zhmotněným výsledkem neviditelné práce – znakem nepřítomnosti toho, kdo jej připravil.

3.4. Fotografický jazyk

Základní formální volbou Skwarka je blízkost. Autor nefotografuje z odstupu reportéra, nýbrž z pozice účastníka. Kamera je doslova uvnitř práce. To dává obrazům intimitu a fyzičnost, jaké vnější pozorovatel nedosáhne. Toto zakotvení ve zkušenosti je nejsilnější stránkou GASTRO. Odlišuje je od klasické reportáže, v níž si fotograf udržuje od fotografovaných odstup.

Domnívám se, že nejzajímavějším formálním postupem *GASTRO* je způsob komponování záběru. Část záběrů je těsná a dynamická: fragmenty rukou, těl a nádobí protínají okraj záběru, jako by snímek vznikal v běhu, mezi jednou a druhou objednávkou. Podle mého názoru dodávají cyklu charakter dokumentu z nitra práce dva prvky: ostré, přímé světlo připomínající světlo blesku a silně nasycené, „odcizené" barvy, o nichž píše sám autor a které zvýrazňují fakturu tuku, oceli a špinavé kůže. Krátká ohnisková vzdálenost a malý odstup od fotografovaných objektů vtahují diváka doprostřed scény.

Druhou důležitou volbou je čas. Rok soustavného fotografování vlastního pracoviště není jen metodou sběru materiálu. Je to rozhodnutí s etickým rozměrem: umožňuje zachytit rutinu a narůstající únavu, které jednorázové fo-

30 FOUCAULT, Michel. Inne przestrzenie. Přel. A. Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*. 2005, č. 6, s. 117–125.

tografování nezachytí. Autor mluví o šesti letech práce „splývajících v jeden opakující se den“. Projekt se snaží ukázat tuto opakovanost a její cenu.

GASTRO reprezentuje druhou strategii z první kapitoly: jídlo jako svědectví. U Natalie LL nesl konkrétní produkt hotový symbolický význam. U Skwarka se význam rodí z vyprávění celého projektu: ze spojení mnoha prvků, které ukazují těžkou práci lidí. Jídlo zůstává znakem, avšak zakotveným ve zkušenosti a čase, nikoli v hotovém kulturním kódu. Odtud je už blízko k další strategii: hře s věrohodností samotného obrazu u Stefana Zbadyńského.

04

Stefan Zbadyński — cyklus zátiší (1977). Pokrm jako otázka po pravdě a atrapě



Obr. 15-18: Stefan Zbadyński, cyklus zátiší, 1977.
Zdroj: Muzeum Sztuki w Łodzi (zasoby.msl.org.pl/arts/view/526)


de ardei


MIÓD



Stefan Zbadyński – cyklus zátiší (1977). Pokrm jako otázka po pravdě a atrapě

4.1. Biografický a tvůrčí kontext

Stefan Zbadyński působil v sedmdesátých letech 20. století jako člen skupiny Grupa Robocza (Pracovní skupina). Fotografy z tohoto okruhu spojovala jediná otázka: jaký je vztah obrazu v umění ke skutečnosti, kterou zobrazuje. Odpovědi hledali ve hře s ustálenými konvencemi: aranžovali předměty přehnaným, teatrálním způsobem a záběry stylizovali do podoby scénických inscenací[31]. Toto prostředí řadí Zbadyńského do blízkosti Natalie LL a okruhu Permafo – jak časově, tak problematikou.

Pojednávané práce pocházejí ze sbírek Muzea Sztuki v Lodži a jsou datovány rokem 1977. Jde o barevné fotografie na fotografickém papíře, v malém formátu (cca 17 × 23 cm). Muzeum je zakoupilo v roce 1984.

4.2. Popis cyklu

Hlavním tématem těchto fotografií je střet přirozenosti s umělostí. Zbadyński komponuje zátiší z kuchyňských předmětů a stolního nádobí. Sestavuje je rigorózně – zcela jinak, než jak tytéž předměty běžně leží na kuchyňské lince.

Nejlepším příkladem je *Zátiší s váhou*[32]. Zdánlivě obyčejný záběr připomíná kompozice z holandského malířství 17. století. Na snímku vidíme váhu se dvěma miskami. Plody vršící se na levé straně jsou plastové atrapy; jablko na druhé straně je skutečné. V jiné kompozici z tohoto cyklu se objevují nádoba s umělým medem a umělé květiny. Zbadyński je vyfotografoval tak, že v záběru vidíme také plástev medu, na kterou slétají včely.

4.3. Analýza – jídlo jako otázka po reprezentaci

Při prohlížení těchto prací prožívá divák něco typického pro nejlepší konceptuální projekty. Nejprve se mu zdá, že rozumí tomu, co vidí. Po chvíli zjišťuje, že ho zrak zklamal. Toto zpoždění je záměrné a tvoří jádro projektu.

Síla těchto snímků pramení z úplného zrovnoprávnění skutečného předmětu a atrapy. Zbadyński fotografuje plastové ovoce a skutečné jablko stejně pečlivě, ve stejném světle, ve stejném stylu. Právě kvůli této jednotnosti

31 SŁODKOWSKI, Piotr. [Katalogová nota: Stefan Zbadyński]. In: LUBIAK, Jarosław a Małgorzata LUDWISIAK (eds.). *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012, s. 734–735. Dostupné rovněž z: https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/643 [cit. 2026-06-17]. Ke konceptuálnímu proudu v polské fotografii viz též SOBOTA, Adam. *Konceptualność fotografii*, cit. d.; CZARTORYSKA, Urszula. *Przygody plastyczne fotografii.* Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002 (1. vyd.: 1965).

32 Martwa natura z wagą [katalogový záznam]. In: *Muzeum Sztuki w Łodzi* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/526. [Údaje o díle: 1977, barevná fotografie, fotografický papír, 17,1 × 23,4 cm, inv. č. MS/SN/F/1393].

je divák nedokáže rozlišit na základě samotného obrazu.

Podle mého názoru je klíčovým formálním rozhodnutím Zbadyńského symetrie a centrálnost kompozice. Váha stojí na ose záběru a dvě misky člení obraz jako dvě strany rovnice – sama kompozice vybízí diváka ke srovnávání. Světlo je měkké a rozptýlené, bez ostrých odlesků. Domnívám se, že to není náhoda. Ostré světlo by prozradilo rozdíl faktur: plast se leskne jinak než slupka skutečného jablka. Rozptýlené osvětlení tento rozdíl tlumí – a teprve ono umožňuje celou mystifikaci. Význam má i samotná materie zvětšeniny: nevelký formát a tlumená paleta, typická pro tehdejší barevné materiály, skutečné a umělé předměty ještě více sjednocují.

Právě zde nejlépe fungují pojmy z podkapitoly 1.4: indexovost (Bazin, Barthes) a simulakrum (Baudrillard). Fotografie – teoreticky „otisk“ skutečnosti – nedokáže dosvědčit, zda je předmět autentický. Fotoaparát zaznamenává plastové ovoce stejně věrně jako skutečné. Rozdíl mezi nimi není fotografický, nýbrž materiální – a k materii samotné médium nemá přístup.

Stojí za povšimnutí, jak přesná je tato konstrukce. Zbadyński nefotografuje samotné atrapy ani samotné skutečné předměty. Staví jedny i druhé do jediného záběru, na dvě misky jedné váhy. Váha – nástroj ke zjišťování pravdy o množství a kvalitě – se zde stává ironickým komentářem. Vyvažuje dva předměty zcela odlišného statusu, činí tak však pouze vizuálně. O jejich pravdivosti neříká nic.

Podobně funguje druhá práce: umělý med a umělé květiny stojí vedle skutečné plástve, k níž létají živé včely. Reakce živých tvorů situaci dále komplikuje. Zbadyńskému přitom nejde o kritiku politiky či hospodářství. Jde o otázku epistemologickou: co fotografický obraz doopravdy ukazuje?

4.4. Zlomový bod: od znaku k formě

Tvorba Zbadyńského je zlomovým bodem této práce. U Natalie LL a Rafała Skwarka bylo jídlo znakem: odkazovalo ke konkrétní skutečnosti mimo snímek. U Zbadyńského se toto pouto začíná trhat. Jeho zátiší se ptají, zda fotografie vůbec může cokoli věrohodně ukázat.

Tyto práce reprezentují třetí strategii z první kapitoly: jídlo jako problém reprezentace. Zátiší z roku 1977 patří k intelektuálně nejrafinovanějším příkladům zpochybnění divákovy důvěry ve fotografii pomocí motivu jídla.

05

Paweł Żak — *Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury* (*Povinná cvičení a jiná zátiší*, od roku 2008). Pokrm jako forma a kontemplace

Obr. 19-24: Paweł Żak, *Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury* (*Povinná cvičení a jiná zátiší*), od roku 2008
Zdroj: autorská stránka fotografa (pawelzak.com/cykle/martwe.html)















Paweł Żak – *Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury* (*Povinná cvičení a jiná zátiší*, od roku 2008). Pokrm jako forma a kontemplace

5.1. Biografický a tvůrčí kontext

Paweł Żak se narodil v roce 1965 ve Varšavě. Od roku 1995 je členem Svazu polských uměleckých fotografů (Związek Polskich Artystów Fotografików). Na počátku devadesátých let byl asistentem Andrzeje Zygmuntowicze a učil se reklamní fotografii. Přelomem v jeho kariéře byla cena na Evropské fotografické soutěži ve Vevey za cyklus *Opowieści* (*Příběhy*). Od té doby vystavoval samostatně v Polsku i v zahraničí, mimo jiné v Galerii Image v Aarhusu (1999) a v galerii WM v Amsterdamu (2000)[33].

Pojednávaný cyklus *Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury* (*Povinná cvičení a jiná zátiší*) vzniká od roku 2008[34]. Výstava a album měly premiéru 31. března 2017 v Leica 6×7 Gallery ve Varšavě[35]. Album vydalo nakladatelství Migavka a texty napsali dva uznávaní kritici fotografie: Bogdan Konopka a Adam Mazur[36].

5.2. Popis cyklu

Každý Žakův snímek je budován s přesností připomínající práci v návrhářském studiu. Stálé, jednolité pozadí a neposkvrněně bílý ubrus způsobují, že fotografované předměty jsou jediným ohniskem divákovy pozornosti. Výběr předmětů překvapuje: vedle ovoce a kvetoucí větvičky třešně se objevují lidská lebka a sklenice vody. Toto spojení není náhodné. Ovoce a lebka patří k nejstaršímu symbolickému slovníku evropského zátiší, popsanému v podkapitole 1.1.

Bogdan Konopka, autor textu v albu, nazývá Žakovy práce minimalistickými a kontemplativními. Podle něj nesou – nezávisle na umělcově záměru – zjednodušenou křesťanskou, obecněji metafyzickou symboliku. Konopka zdůrazňuje, že Žak zůstává umělcem sui generis (svého druhu jedinečným). Jeho zátiší jsou něčím novým, logicky však vyplývají z jeho dřívější tvorby: je

33 Paweł Żak – dane biograficzne. In: *Foto-info.pl* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://foto-info.pl/pawel-zak-i-inne-martwe-natury.html.

34 Martwe natury Pawła Żaka w Leica 6×7 Gallery. In: *Rzeczpospolita* [online]. 11. 4. 2017 [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://www.rp.pl/kultura/art2785031-martwe-natury-pawla-zaka-w-leica-6x7-gallery.

35 Paweł Żak – Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury. In: *Leica Gallery Warsaw* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: http://warsaw.leica-gallery.pl/pawel-zak-cwiczenia-obowiazkowe-i-inne-martwe-natury.

36 ŻAK, Paweł. *I inne martwe natury* [fotografické album]. Texty B. Konopka a A. Mazur. Warszawa: Migavka, 2017. Místo inscenovaného zátiší v současné umělecké fotografii pojednává COTTON, Charlotte. *Fotografia jako sztuka współczesna.* Přel. M. Buchta, P. Nowakowski a P. Paliwoda. Kraków: Universitas, 2010.

to nadále inscenovaná fotografie, tentokrát se však ptající po smyslu bytí[37].

Adam Mazur přirovnává cyklus k haiku – básnické formě, v níž maximální úspornost prostředků pole interpretace rozšiřuje, nikoli zužuje. Předměty vyňaté z každodennosti a zastavené v záběru působí silou neúměrnou své prostotě. Mazur také poukazuje na paradox, který nazývá dvojí smrtí věcí. Nejprve umírá příroda, proměňovaná v umění. Poté fotografie – sama nehybná – zastavuje čas v záběru a znemožňuje jak další růst, tak rozklad[38].

5.3. Formální a ikonografická analýza – jídlo jako forma

Dříve než srovnám Żakovu strategii s předchozími autory, chci upozornit na formální stránku těchto snímků. Podle mého názoru je jejich nejdůležitějším tvůrčím materiálem světlo: měkké, směrové, vedené z boku, modelující objemy ovoce a skla dlouhými, pozvolnými tonálními přechody. Kompozice jsou krajně úsporné – jediný předmět nebo dva, mnoho prázdného prostoru, nízko vedená linie desky stolu – díky čemuž každý prvek nabývá váhy. Běl ubrusu často není neutrálním pozadím: její faktura, záhyby a stíny obraz spoluvytvářejí. Domnívám se, že právě přesná kontrola světla a faktury – slupka vadnoucího ovoce, matnost lebky, průzračnost sklenice vody – umožňuje těmto prostým sestavám působit silou, o níž píše Mazur. Statická, centrální kompozice a plná hloubka ostrosti naznačují delší ohniskovou vzdálenost a malý otvor clony, typické pro studiové zátiší.

Zásadní rozdíl mezi Żakem a Zbadyńským se týká statusu fotografovaných předmětů. U Zbadyńského nebylo možné odlišit skutečný předmět od atrapy. U Żaka tento problém vůbec neexistuje. Jeho ovoce a květiny jsou autentické – skutečně vadnou a vysychají v čase mezi sestavením kompozice a pořízením snímku.

Napětí se tedy u Żaka týká času, nikoli pravdy a klamu. Přirozené pomíjení je přerušeno snímkem a navždy zmrazeno v nehybném obraze. Je to paradox: fotografie se snaží zachytit okamžik, a sama je už čímsi mrtvým. Právě tento paradox – nikoli otázka autentičnosti předmětů – odlišuje Żaka od tří předchozích autorů.

5.4. Hranice mezi estetickým a symbolickým

Żakova tvorba vyvolává otázku, která je hlavním problémem této kapitoly: jsou tyto kompozice ještě symbolické, nebo už jen estetické? Konopka volí metafyzické čtení – vidí ozvěny křesťanské symboliky a otázky po smyslu

37 KONOPKA, Bogdan. Fragmenty eseje *Sui generis*, cit. dle: Paweł Żak: spotkanie wokół albumu „i inne martwe natury". In: *Leica Gallery Warsaw* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: http://warsaw.leica-gallery.pl/pawel-zak-spotkanie-wokol-albumu-i-inne-martwe-natury-w-centrum-kultury-w-lublinie.

38 MAZUR, Adam, cit. dle: Paweł Żak – Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury. In: *Leica Gallery Warsaw* [online], cit. d., a: Martwe natury i inne historie w fotografii Pawła Żaka. In: *dzieje.pl* [online]. 30. 3. 2017 [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://dzieje.pl/aktualnosci/martwe-natury-i-inne-historie-w-fotografii-pawla-zaka.

bytí[39]. Mazur, přirovnávající cyklus k haiku, naznačuje spíše čistou kontemplaci formy[40]. Spor dvou kritiků píšících o témže albu nejlépe dokazuje, že Żak zaujímá v této práci hraniční bod mezi znakem a formou.

Tyto práce reprezentují čtvrtou, poslední strategii: jídlo jako formu. Pokrm je vyňat z každodenního užívání a podroben kontemplaci. Avšak – jak ukazuje spor Konopky s Mazurem – ani při maximální úspornosti prostředků nejsou tyto snímky významově prázdné. Stále se ptají po čase, pomíjivosti a smyslu bytí.

39 KONOPKA, Bogdan, cit. dle: warsaw.leica-gallery.pl, cit. d.

40 MAZUR, Adam, cit. dle: dzieje.pl, cit. d.

06

Od znaku k formě. Čtyři strategie přítomnosti jídla v polské umělecké fotografii

Od znaku k formě. Čtyři strategie přítomnosti jídla v polské umělecké fotografii

6.1. Analytická osa

Nejsilnější politický a feministický náboj nese *Sztuka konsumpcyjna* (*Konzumní umění*) Natalie LL (1972–1975). Banán, párek, slaná tyčinka – každý z těchto předmětů je v záběru sněden. Práce klade divákovi otázku stále aktuální: kdo má právo na potěšení a na viditelnost?

U Rafała Skwarka, v *GASTRO* (2026), je jídlo svědectvím práce a odcizení. Předmět je reálný – je prvkem skutečného pracovního procesu. Otázka pro diváka zní: čí práce zůstává neviditelná?

Zbadyński v zátiších z roku 1977 přenáší těžiště ze společenských otázek na samotnou povahu fotografického obrazu. Umělé ovoce a skutečné jablko leží na miskách téže váhy a žádné neprozrazuje svůj status. Otázka už nezní „co to znamená?“, nýbrž: co je na tomto snímku vůbec skutečné?

Na druhém pólu stojí Paweł Żak s cyklem zátiší rozvíjeným od roku 2008. Jeho předměty – ovoce, lebka, sklenice vody – jsou autentické, avšak vyňaté z jakéhokoli každodenního kontextu. Otázka těchto fotografií je snad nejprostší a zároveň nejtěžší: co vlastně znamená dívat se?

6.2. Cesta: od nejsilnějšího znaku k čisté formě

Pořadí kapitol odpovídá cestě ohlášené v první kapitole. U Natalie LL je jídlo znakem nejsilnějším, politickým. U Skwarka se znak posouvá směrem ke svědectví, zakotvenému v prožité zkušenosti. U Zbadyńského začíná znak zpochybňovat sám sebe: snímky jídla vypovídají o fotografii samotné. U Żaka otázka po pravdě předmětu mizí a veškeré napětí se přenáší na formu, čas a kontemplaci.

6.3. Co spojuje čtyři autory

Navzdory odlišným strategiím zachází celá čtveřice s jídlem jako se záminkou k otázce po něčem víc: po svobodě (Natalia LL), práci (Skwarek), povaze obrazu (Zbadyński), čase (Żak). Spojuje je také inscenace. Žádný z projektů není spontánním záznamem jedení v přirozeném kontextu. Každý je vědomou konstrukcí významu.

6.4. Jídlo a tělo – průřezové téma

Čtyři strategie doprovází zřetelná formální proměna: lidské tělo postupně mizí ze záběru. U Natalie LL je jedící ženské tělo v samém středu. U Skwar-

ka je tělo pracovníka přítomné, avšak zatlačené na okraj. U Zbadyńského tělo v záběru není vůbec – zůstává implicitním autorem inscenace a možným konzumentem. U Żaka je jedinou stopou těla lebka: symbol vanitas, odtržený od konkrétního živého člověka. Tato linie – od jedícího těla k lebce – potvrzuje z formální strany tezi o cestě od tělesnosti k abstrakci.

6.5. Jídlo a identita

Druhým společným tématem je jídlo jako nositel identity. U Natalie LL buduje jídlo identitu ženskou, u Skwarka identitu třídní a profesní. U Zbadyńského se projekt ptá po identitě samotného obrazu a u Żaka jídlo odkazuje k identitě kulturní a historické. Tyto čtyři odpovědi ukazují, jak pružným uměleckým nástrojem je motiv pokrmu.

Závěr

Závěr

Cílem práce bylo prozkoumat, jak motiv jídla funguje v polské umělecké fotografii na cestě od znaku k formě. Analýza čtyř projektů – *Konzumního umění* (*Sztuki konsumpcyjnej*) Natalie LL, *GASTRO* Rafała Skwarka, zátiší Stefana Zbadyńského a *Povinných cvičení a jiných zátiší* Pawła Żaka – potvrdila stanovenou hypotézu. Jídlo zde není nikdy náhodnou rekvizitou. Je vědomě zvoleným výrazovým prostředkem, který se pohybuje mezi funkcí znaku a funkcí formy.

Čtyři strategie – politicko-feministický manifest, společenské svědectví, otázka po pravdě obrazu a kontemplace formy – se skládají do souvislé cesty. Doprovází ji mizení lidského těla ze záběru a proměna role jídla při utváření identity.

Hranice mezi čtyřmi typy nejsou ostré. Každý projekt obsahuje prvky ostatních strategií. Společný jmenovatel je jediný: jídlo zde není nikdy neutrální – ani tehdy, když nejsilněji předstírá, že je pouhou formou.

Za nejzajímavější ze čtyř projektů považuji zátiší Stefana Zbadyńského. Ostatní autoři mluví prostřednictvím jídla o něčem jiném: o politice, práci, pomíjivosti. Zbadyński jako jediný obrací směr otázky a používá jídlo k tomu, aby se zeptal na fotografii samotnou. Podle mého názoru jeho práce z roku 1977 předbíhají svou dobu. Problém obrazu, jemuž nelze věřit, se stal skutečně všeobecným teprve o několik desetiletí později. Díváme-li se na ně dnes, z perspektivy digitálních médií, působí překvapivě aktuálně.

Poznatky získané při psaní této práce mi rovněž umožňují pohlédnout do budoucnosti fotografie jídla v Polsku. Podle mého názoru se otázky Natalie LL po konzumu dnes vracejí v novém měřítku. Sociální sítě učinily z fotografování jídla každodenní, masový rituál: pokrm se fotografuje dříve, než se sní. Kultura „foodfluencerů“ dovedla estetizaci jídla do krajnosti. Domnívám se, že je to přirozený terén pro polskou kritickou fotografii. Tak jako banán v Polské lidové republice vypovídal o nedostatku, vypovídá dokonalý pokrm z Instagramu o nadbytku, aspiracích a tlaku sebeprezentace.

Druhý směr vytyčuje Skwarkova linie. *GASTRO* ukazuje, že téma práce – jejích nákladů, neviditelnosti, těla pracovníka – se do polské fotografie vrací. Soudím, že se bude vracet stále silněji, protože gastronomie, rozvoz jídla a platformová práce jsou zkušeností generace dnešních dvacátníků. Očekávám také růst významu ekologických témat: plýtvání potravinami, průmyslové produkce jídla, vztahu mezi jídlem a klimatem. Motiv pokrmu se pak znovu stane znakem – tentokrát znakem krize.

Třetí směr považuji za nejdůležitější. Zbadyńského otázka – „co je na tomto snímku skutečné?“ – se dnes vrací v důsledku nástupu obrazů generovaných umělou inteligencí. Vygenerovaný snímek pokrmu, nerozlišitelný

od fotografie, je simulakrem v čisté podobě: obrazem bez předlohy. Jestliže v roce 1977 vyžadovala mystifikace plastové ovoce a pečlivou inscenaci, dnes stačí několik slov zadání. Soudím, že polská umělecká fotografie se s tím bude muset vyrovnat – a že motiv jídla, prostý a univerzální, se k tomu znovu ukáže jako dobrý nástroj.

Bibliografie

Knižní publikace, alba, katalogy, články

BARTHES, Roland. *Mitologie.* Přel. A. Dziadek. Warszawa: Aletheia, 2000.

BARTHES, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii.* Přel. J. Trznadel. Warszawa: Aletheia, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Symulakry i symulacja.* Přel. S. Królak. Warszawa: Sic!, 2005.

BAZIN, André. *Ontologia obrazu fotograficznego*. In: BAZIN, André. *Film i rzeczywistość*. Přel. B. Michałek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.

BIAŁOSTOCKI, Jan. *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Sv. 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books, 1990.

COTTON, Charlotte. *Fotografia jako sztuka współczesna.* Přel. M. Buchta, P. Nowakowski a P. Paliwoda. Kraków: Universitas, 2010.

CZARTORYSKA, Urszula. *Przygody plastyczne fotografii.* Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002 (1. vyd.: Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1965).

FOUCAULT, Michel. *Inne przestrzenie*. Přel. A. Rejniak-Majewska. Teksty Drugie. 2005, č. 6, s. 117–125.

JAKUBOWSKA, Agata (ed.). *Natalia LL. Nie tylko Sztuka konsumpcyjna* [katalog výstavy]. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Přel. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.

MAZUR, Adam. *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*. Warszawa: Fundacja Sztuk Wizualnych – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2010.
PIOTROWSKI, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.

ROUILLÉ, André. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną.* Přel. O. Hedemann. Kraków: Universitas, 2007.

SŁODKOWSKI, Piotr. [*Katalogová nota: Stefan Zbadyński*]. In: LUBIAK, Jarosław a Małgorzata LUDWISIAK (eds.). *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012, s. 734–735.

SOBOTA, Adam. *Konceptualność fotografii.* Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.

SONTAG, Susan. *O fotografii.* Přel. S. Magala. Kraków: Karakter, 2009.

ŻAK, Paweł. *I inne martwe natury* [fotografické album]. Texty B. Konopka a A. Mazur. Warszawa: Migavka, 2017.

Internetové zdroje

Martwa natura z wagą [katalogový záznam]. In: *Muzeum Sztuki w Łodzi* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/526.

Martwe natury i inne historie w fotografii Pawła Żaka. In: *dzieje.pl* [online]. 30. 3. 2017 [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://dzieje.pl/aktualnosci/martwe-natury-i-inne-historie-w-fotografii-pawla-zaka.

Martwe natury Pawła Żaka w Leica 6×7 Gallery. In: *Rzeczpospolita* [online]. 11. 4. 2017 [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://www.rp.pl/kultura/art2785031-martwe-natury-pawla-zaka-w-leica-6x7-gallery.

Natalia LL. In: *Secondary Archive* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://secondaryarchive.org/artists/natalia-ll.

Natalia LL Lach Lachowicz – Sztuka postkonsumpcyjna. In: *Galeria Sztuki Współczesnej i Dawnej* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://www.czassztuki.pl/produkt/natalia-ll-lach-lachowicz-sztuka-postkonsumpcyjna.

Natalia LL, Sztuka konsumpcyjna [popis díla]. In: *Culture.pl* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://culture.pl/en/work/consumer-art-natalia-ll.

Natalia LL – Sztuka konsumpcyjna – Wernisaż w Galerii PERMAFO. In: *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://archiwum.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/ll-natalia-sztuka-konsumpcyjna-wernisaz-w-galerii-permafo.

Odeszła Natalia LL. In: *Sekcja Polska AICA* [online]. 17. 8. 2022 [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://aica.org.pl/odeszla-natalia-ll.

Paweł Żak – Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury. In: *Leica Gallery*

Warsaw [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: http://warsaw.leica-gallery.pl/pawel-zak-cwiczenia-obowiazkowe-i-inne-martwe-natury.

Paweł Żak – dane biograficzne. In: *Foto-info.pl* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://foto-info.pl/pawel-zak-i-inne-martwe-natury.html.

Paweł Żak: spotkanie wokół albumu „i inne martwe natury". In: *Leica Gallery Warsaw* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: http://warsaw.leica-gallery.pl/pawel-zak-spotkanie-wokol-albumu-i-inne-martwe-natury-w-centrum-kultury-w-lublinie.

Skwarek, Rafał. GASTRO [výstavní soubor]. In: *Institut tvůrčí fotografie* [online]. Opava, 2026 [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://itf-new.slu.cz/sprava-studentu/workdetail/3264.

Sztuka konsumpcyjna, 1972 [aukční popis, Dom Aukcyjny Agra-Art]. In: *OneBid* [online]. 26. 6. 2022 [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://onebid.pl/pl/fotografie-natalia-lach-lachowicz-natalia-ll-sztuka-konsumpcyjna-1972/1290174.

Sztuka konsumpcyjna. In: *Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://www.fina.gov.pl/lista-polskiego-dziedzictwa-filmowego/sztuka-konsumpcyjna.

Sztuka konsumpcyjna [katalogové záznamy]. In: *Muzeum Sztuki w Łodzi* [online]. [cit. 2026-06-17]. Dostupné z: https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/10 a https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/12046.

Rejstřík jmen

Barthes Roland — 17, 18, 19, 60
Baudrillard Jean — 19, 60
Bazin André — 18, 19, 60
Białostocki Jan — 17
Bryson Norman — 17
Cotton Charlotte — 73
Czartoryska Urszula — 59
Dawski Stanisław — 31
Dłubak Zbigniew — 31
Dzieduszycki Antoni — 31
Foucault Michel — 50
Gierek Edward — 31, 33
Jakubowska Agata — 34
Kaczmarczyk Joanna — 17
Konopka Bogdan — 73, 74, 75
Kristeva Julia — 18, 19
Lachowicz Andrzej — 31
Lubiak Jarosław — 59
Ludwisiak Małgorzata — 59
Mazur Adam — 73, 74, 75
Natalia LL (Lach-Lachowicz Natalia) — 12, 18, 19, 31, 32, 33, 34, 50, 51, 59, 60, 79, 80, 85
Piotrowski Piotr — 31
Rouillé André — 19
Skwarek Rafał — 13, 18, 19, 34, 49, 50, 51, 60, 79, 80, 85
Słodkowski Piotr — 59
Sobota Adam — 31, 59
Sontag Susan — 19
Vondrouš Roman — 49
Zbadyński Stefan — 13, 18, 19, 34, 51, 59, 60, 74, 79, 80, 85
Zygmuntowicz Andrzej — 73
Żak Paweł — 13, 19, 34, 73, 74, 75, 79, 80, 85

autor práce: Aleksandra Pawłowska
vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.
oponent práce: doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.

Počet znaků: 56 083
Počet normostran: 32
Počet stran: 92

Fotografie na obálce Paweł Żak, *Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury* (*Povinná cvičení a jiná zátiší*)

Tisk: GRUNWALD24
Papír: Satyna 160g

Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Slezská univerzita v Opavě
Opava 2026