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

Mužský autoportrét v polské fotografii

The male self-portrait in Polish photography

Adrian Lach

Teoretická diplomová práce

Opava 2026



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

Mužský autoportrét v polské fotografii

The male self-portrait in Polish photography

Adrian Lach

Teoretická diplomová práce

Program: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: MgA. Iwona Germanek

Oponent: Mgr. MgA. Roman Franc

Opava 2026



SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2026/2027

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Adrian Lach

UČO: 30651

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Mužský autoportrét v polské fotografii

Téma práce anglicky: The Male Self-Portrait in Polish Photography

Zadání: Cílem práce je zpracování komplexního materiálu týkajícího se mužského autoportrétu v polské fotografii.

Literatura:
SIELSKA, Anna, SZANDAŁA, Małgorzata (red.). Widzenie siebie – Selfie. Autoportret. Terapia. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, 2019.
SZYMAŃSKA, Marta. Antoni Zdebiak, Każdy jest samemu sobie najdalszy. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii, 2018.
WOŹNIAK-CZECH, Ewelina. Portret performatywny. Ślad, wymazywanie, nieobecność. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.
POTOCKA, Maria Anna (red.). Witkacy. Psychoholizm. Kraków: Bunkier Sztuki, 2009.
MIRZOEFF, Nicholas. Jak zobaczyć świat. Kraków: Karakter, 2016.
CHMIELECKI, Konrad. 2024. Kultura wizualna selfie z perspektywy „kultury narcyzmu": Problematyka selfie w ramach historii sztuki autoportretów. Perspektywy Kultury. 46, 3 (wrz. 2024), 317-342. DOI:https://doi.org/10.35765/pk.2024.4603.20.
SONTAG, Susan. O fotografii. Kraków: Karakter, 2009.

Vedoucí práce: MgA. Iwona Germanek

Datum zadání práce: 22. 6. 2025

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

Abstrakt

Práce analyzuje mužský autoportrét v polské fotografii od Witkacyho po současnost: od gesta legitimizujícího status umělce, přes „totální“ formy (Opałka, Machciński, Dudek-Dürer), konceptuální experiment a maškarádu, až po introspektivní a terapeutické strategie, se závěrem věnovaným tvorbě „opavského okruhu“ včetně autorského projektu. Východiskem je pojmový aparát vycházející z Lacanova stadia zrcadla, Barthesovy teorie fotografie a výzkumu kultury selfie. Práce formuluje tezi, že o hodnotě současného autoportrétu nerozhoduje samotné gesto obrácení objektivu k sobě, nýbrž schopnost dívat se skrze sebe také na druhé.

Klíčová slova

autoportrét, selfie, inscenace, konceptuální fotografie

Abstract

The thesis examines the male self-portrait in Polish photography from Witkacy to the present: from a gesture legitimising artistic status, through 'total' projects (Opałka, Machciński, Dudek-Dürer), conceptual experiment and masquerade, to introspective and therapeutic strategies, closing with the work of the 'Opava circle,' including the author's own project. The framework draws on Lacan's mirror stage, Barthes's theory of photography, and research on selfie culture. The thesis argues that the value of the contemporary self-portrait lies not in the gesture of turning the camera on oneself, but in the capacity to look outward through looking at oneself.

Keywords

self-portrait, selfie, staging, conceptual photography

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem všechny použité prameny a literaturu uvedl v bibliografii.

Souhlas se zpřístupněním

Souhlasím se zpřístupněním této diplomové práce v knihovně Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě a v archivu školy.

V Opavě dne 17. 8. 2026

.....

Adrian Lach

Poděkování

Děkuji vedoucí práce MgA. Iwoně Germanek za odborné vedení práce a všem, kdo podpořili vznik diplomového projektu.

Opava, 17. 8. 2026

Adrian Lach, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Obsah

Prohlášení 10
Poděkování 10
Obsah 12
Úvod 1
Autoportrét a selfie – pojmový rámec 1
Stav bádání a badatelská mezera 2
1. Autoportrét v umění – historické pozadí 5
2. Witkacy jako otec mužského autoportrétu v Polsku 11
2.1. Stanisław Ignacy Witkiewicz – hra, maska, multiplikace 11
2.2. Kolem Witkacyho: Władysław Bednarczuk 23
3. Autoportrét jako tvůrčí postoj – totální případy 25
3.1. Roman Opałka 26
3.2. Tomasz Machciński 29
3.3. Andrzej Dudek-Dürer 32
3.4. Antoni Zdebiak 38
3.5. Marek Gardulski 44
4. Performování sebe sama – experiment a koncept v autoportrétu 48
4.1. Tělo jako koncept 49
4.1.1. Zbigniew Libera 49
4.1.2. Józef Robakowski 56
4.1.3. Wiesław Hudon 65
4.1.4. Paweł Kwiek 69
4.1.5. Andrzej Lachowicz 75
4.1.6. Krzysztof Wodiczko 77
4.1.7. Piotr Uklański 78
4.2. Fotoperformance – performativní fotografie 80
4.2.1. Cezary Bodzianowski 80
4.2.2. Zygmunt Rytka 85
4.3. Autoportrét jako hra a diagnóza 90
4.3.1. Adam Rzepecki 90
4.3.2. Lodž Kaliska 95

4.4. Generační kontext: autoportrét v konceptuální avantgardě ... 98
4.4.1. Kazimierz Bendkowski ... 98
4.4.2. Ryszard Waśko ... 101
4.4.3. Romuald Kutera ... 104
5. Maškaráda – hry s genderem a kostýmem ... 106
5.1. Queer koncepce v autoportrétu ... 106
5.1.1. Ryszard Kisiel ... 107
5.1.2. Maciej Osika ... 109
5.1.3. Kacper Szalecki ... 114
5.2. Alter ego, masky a metamorfózy ... 117
5.2.1. Maurycy Gomulicki ... 117
5.2.2. Michał Szlaga ... 123
5.2.3. Paweł Bajew ... 126
5.3. Zábava obrazem, hra s myšlenkou ... 127
5.3.1. Zdzisław Beksiński ... 127
5.3.2. Jerzy Lewczyński ... 130
6. Introspekce ... 133
6.1. Tělo, duch, prostor – introspektivní hledání ... 133
6.1.1. Paweł Żak ... 133
6.1.2. Konrad Kuzyszyn ... 137
6.1.3. Andrzej Różycki ... 143
6.2. Autoportrét jako terapie ... 148
6.2.1. Wacław Ropiecki ... 148
6.2.2. Igor Pisuk ... 152
6.3. Autoportrét jako osobní vyprávění ... 155
6.3.1. Łukasz Rusznica ... 155
6.3.2. Mariusz Hermanowicz ... 157
7. Opavský okruh. Autoportrét mezi studenty a absolventy Institutu tvůrčí fotografie ... 160
7.1. Michał Konrad ... 161
7.2. Bartek Lurka ... 167
7.3. Krzysztof Orłowski ... 168
7.4. Tomasz Tyndyk ... 170
7.5. Wojtek Klimala ... 174

7.6. Jakub Stanek 177
7.7. Maciek Zych 181
7.8. Bogusław Kaczmarczyk 185
7.9. Adrian Lach 193
Epilog 204
Závěr 206
Syntéza kapitol 207
Přínos práce 207
Směry dalšího bádání 208
Prameny a literatura 209
Seznam zkratek a symbolů 218
Jmenný rejstřík 219

Jsem viděn, tedy jsem.

a čím více lidí mě vidí, tím více jsem...

– Zygmunt Bauman

Úvod

Autoportrét a selfie – pojmový rámec

Fotografický autoportrét a současný fenomén selfie vyžadují zřetelné rozlišení. Obě formy stojí na zobrazení vlastní podobizny, liší se však především záměrem, způsobem realizace a společenským i uměleckým kontextem. Autoportrét jako umělecký jev má kořeny v renesanci – tehdy začali umělci jako Albrecht Dürer vědomě zobrazovat vlastní postavu ve svých dílech. Ve fotografii byl prvním známým autoportrétem daguerrotypie Roberta Cornelia z roku 1839. Podstatou fotografického autoportrétu bylo od počátku vědomé využití média k prohloubené reflexi vlastní osobnosti, emocí, času či paměti.

Selfie je naproti tomu termín vycházející z kultury sociálních médií, popularizovaný zejména od počátku 21. století. Přestože rané experimenty s fotografováním sebe sama „z ruky" se objevovaly už v 80. letech 20. století, samo slovo zdomácnělo teprve v roce 2013. Tato forma se zásadně liší od klasického uměleckého pojetí: vyznačuje se spontánností, bezprostředností a zaměřením na rychlé sdílení podobizny v síti. Klíčový rozdíl tkví v záměru tvůrce. Umělecký autoportrét směřuje k prohloubené reflexi vlastního „já" – u tvůrců jako Roman Opałka či Józef Robakowski se stává přímo filozofickým manifestem. Selfie funguje opačně: soustředí se na okamžitý vizuální efekt, komunikaci a společenské uznání měřené počtem virtuálních interakcí.

Toto rozlišení zdůrazňuje i Krzysztof Szewczyk: „Na rozdíl od autoportrétu je selfie dokladem participace zohledňujícím kontext dané situace nebo události." Blízkou intuici, byť z jiné strany, formuluje Aneta Grzeszykowska v cyklu „Selfie" (2014), o němž Aleksandra Graczyk píše, že vypovídá „o základní funkci selfie, které naplňuje potřebu kontrolovat to, jak chceme být viděni, i v situacích na hranici grotesky" – kontrola nad vlastní podobiznou se tak stává jedním z kritérií odlišujících obě formy.[12]

[1]Viz K. Szewczyk, Technologie widzenia siebie – społeczne historie selfie, in: A. Sielska, M. Szandała (ed.), Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia, Katovice: Akademie výtvarných umění v Katovicích, 2019, s. 186.

[2]Viz A. Graczyk, Fotografická manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000, bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2023, s. 130.

Tento kontext – napětí mezi bytím-viděn a aktem dívání – se v této práci vrací opakovaně, mimo jiné prostřednictvím Nicholase Mirzoeffa a jeho knihy Jak vidět svět (2015), která selfie označuje za „nejdemokratičtější vtělení autoportrétu". Mirzoeff v ní popisuje paradoxní případ fotografie pořízené v prosinci 2012 japonským astronautem Akihiko Hošidem během výstupu do volného vesmíru – snímek, který nazývá „konečným selfie" (the ultimate selfie). Astronaut fotografuje sám sebe, ale v odrazu hledí skafandru není vidět jeho tvář, nýbrž Mezinárodní vesmírná stanice a Země v pozadí. Autor selfie ze svého vlastního snímku zcela mizí, nahrazen tím, na co se dívá. Jde o krajní případ fotografie, která měla potvrdit přítomnost autora čistou stopou, a místo toho dokumentuje výhradně jeho pohled.[3]

Mirzoeff tento jev spojuje s širšími dějinami moderního autoportrétu a poukazuje na to, že v polovině 19. století „se představovaly nové způsoby bytí [...], mezi nimi pak moderní figura »umělce-génia«, téměř vždy muže [...]. Umělec-hrdina na sebe přenesl část aury krále" – tato teze je jedním z důvodů, proč se předkládaná práce soustředí právě na mužskou verzi této figury.[4]

Stav bádání a badatelská mezera

Pokus o analýzu mužského autoportrétu, o nějž se tato práce pokouší, však nevzniká ve vzduchoprázdnu. Nejdůležitějším východiskem pro současný stav bádání zůstává II. celopolská fotografická vědecká konference „Vidění sebe", uspořádaná v roce 2017 na Akademii výtvarných umění v Katovicích. Výstupem konference se stala publikace Vidění sebe. Selfie. Autoportrét. Terapie (ed. A. Sielska, M. Szandała, 2019) – dosud nejrozsáhlejší polská odborná publikace věnovaná celistvě tomuto tématu.[5]

Je příznačné, že redaktorky knihu otevírají přesně týmž odkazem na Nicholase Mirzoeffa a formulují tezi, že selfie nestojí v opozici vůči uměleckému autoportrétu, nýbrž

[3]Viz N. Mirzoeff, Jak zobaczyć świat, přel. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Krakov 2016 (rozdz. „Jak zobaczyć siebie").

[4]Viz N. Mirzoeff, cit. podle: A. Lorenc, Artysta, aktor, towarzysz, cień, anty-ja..., in: A. Sielska, M. Szandała (ed.), Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia, Katovice: ASP Katovice, 2019, s. 40.

[5]Viz A. Sielska, M. Szandała (ed.), Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia, Akademie výtvarných umění v Katovicích, Katovice 2019.

představuje jeho nejnovější mutaci. Struktura oné publikace, dělící materiál na „Nástroje“ (rychlá jednání, tady a teď) a „Strategie“ (dlouhodobé procesy), je blízká dělení, jež v této práci probíhá mezi autoportrétem jako jednorázovým gestem a autoportrétem jako celoživotním tvůrčím postojem. Řada textů z onoho sborníku – například typologie autoportrétu Anny Lorenc či texty Ewy Mikusek a Anny Bereźnické o psychologii procesu – poskytuje teoretické zázemí pro praxe rozebírané v následujících kapitolách.

Je však třeba zaznamenat zásadní rozdíl v optice. Publikace Vidění sebe, byť odborná a interdisciplinární, pojednává o těle a identitě v obecné nebo zřetelně feminizované perspektivě (mimo jiné esej o selfie-feminismu), aniž by kladla otázku po specifice mužské zkušenosti před objektivem. Právě tato mezera – absence monografického uchopení mužského autoportrétu v polské fotografii – představuje hlavní zdůvodnění pro zvolené téma.

Redaktorka svazku formuluje tento problém přímo, když píše, že dosavadní dějiny autoportrétu a pohledu naráží „nakonec na monolit mužského pohledu“ – předkládaná práce tento směr pohledu obrací a ptá se nikoli na to, jak muži hledí, nýbrž jak hledí sami na sebe.[6]

Metodologie a struktura práce

Hlavním cílem práce je vymezit a prozkoumat klíčové umělecké strategie, po nichž sahali polští tvůrci, když z vlastního těla učinili hlavní badatelský nástroj. Toto zkoumání spojuje historicko-teoretickou perspektivu s autoetnografickým přístupem. Jako aktivní fotograf a student Institutu tvůrčí fotografie v Opavě podrobuji vlastní tvůrčí praxi téže analytické metodě, kterou uplatňuji vůči rozebíraným autorům.

Pojmem mužský autoportrét zde označuji práce autorů identifikujících se jako muži, bez ohledu na to, zda jejich obrazy normy maskulinity potvrzují, nebo zpochybňují. Nejde tedy o předpoklad jediné „mužské estetiky“, ale o zkoumání způsobů, jimiž muži využívají vlastní podobiznu k práci s identitou, tělem a společenskou rolí. Blízkou metodologickou perspektivu přijímá Magdalena Čoňová v práci věnované českému autoportrétu po roce 1989, když

[6]Viz M. Szandała, Słowo wstępne, in: A. Sielska, M. Szandała (ed.), Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia, Katovice: ASP Katovice, 2019, s. 12.

autoportrét definuje jako způsob autoreflexe „jako metody osvobození se od emocí, předsudků a ideálů a pohledu na vlastní osobnost shora, jako na cizího člověka"; s odkazem na Lucii Česálkovou rovněž uvádí rozlišení fotografického deníku jako „sdělení sobě" a „sdělení o sobě" – rozlišení podstatné i pro materiál analyzovaný v této práci.[78]

Není-li uvedeno jinak, překlady citovaných polských textů do češtiny jsou vlastní.

Struktura práce je podřízena přijaté typologii uměleckých strategií:

- U zdrojů polské tradice stojí tvorba Stanisława Ignacyho Witkiewicze (Witkacyho), jehož experimenty s maskou ustavují paradigma polského performativního autoportrétu.
- Kapitola věnovaná „totálním případům" analyzuje celoživotní, systematické existenciální protokoly (Roman Opałka, Tomasz Machciński, Andrzej Dudek-Dürer, Antoni Zdebiak, Marek Gardulski).
- Část týkající se experimentu a konceptu zkoumá dekonstrukci média (mimo jiné Zbigniew Libera, Józef Robakowski, Paweł Kwiek, Andrzej Lachowicz, Krzysztof Wodiczko).
- Proud maškarády a hry s genderem ukazuje performativní překračování kulturních norem (Maciej Osika, Kacper Szalecki, Maurycy Gomulicki, Michał Szlaga, Paweł Bajew).
- Introspektivní a terapeutické strategie přibližují autoportrét jako nástroj zpracování traumatu, závislosti a truchlení (Paweł Żak, Konrad Kuzyszyn, Wacław Ropiecki, Igor Pisuk, Krzysztof Orłowski, Tomasz Tyndyk, Łukasz Rusznica).
- Rámec úvah tvoří analýza fenoménu „opavského okruhu" – početné skupiny tvůrců spjatých s ITF, v přímém srovnání s explikací absolventského projektu autora této práce.

[7]Viz M. Čoňová, Český autoportrét po roce 1989 ve fotografii, diplomová práce, vedoucí práce: Doc. MgA. Aleš Kuneš, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010, s. 4.

[8]Viz L. Česálková, cit. podle: M. Čoňová, Český autoportrét po roce 1989 ve fotografii, diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010, s. 76.

Osou, která celé toto vyprávění spíná a vymezuje badatelský horizont práce, je napětí mezi autoportrétem jako nástrojem existenciální pravdy a autoportrétem jako další maskou v nekonečné podívané identity – podrobené zkoušce zejména dnes, ve světě ovládaném tlakem digitálního vidění.

1. Autoportrét v umění – historické pozadí

Vědomé zobrazování vlastní osoby umělcem sahá do starověku – od reliéfního autoportrétu Ni-anch-Ptaha (kolem roku 2350 př. n. l.) po stélu sochaře Baka (14. století př. n. l.) – teprve v renesanci se však, spolu s odklonem od kolektivního modelu identity středověku, autoportrét stává vědomým individuálním gestem. Jak psal John Berger: „než mohl člověk spatřit sám sebe, musel se nejprve naučit, že je někým“.[9]

Jak psal Jacques Lacan, rozpoznání vlastního odrazu v zrcadle je formujícím okamžikem: dítě se ztotožňuje s obrazem, který je celistvější a soudržnější než jeho vlastní, dosud nekoordinovaná tělesná zkušenost – iluze jednoty „já“ se tedy rodí v gestu pohledu do zrcadla. Pro tuto práci je klíčový motiv zrcadla jako nástroje autoportrétu. Jan van Eyck umístil vlastní odraz do zrcadla na Portrétu manželů Arnolfiniových (1434) a vytvořil tak jeden z prvních případů „skrytého autoportrétu“. Parmigianino v Autoportrétu v konvexním zrcadle (kolem 1524) učinil z geometrie samotného zrcadla téma obrazu. Nejdále však zašel Johannes Gumpp v Trojitém autoportrétu (1646): divák vidí malířova záda, jeho odraz v zrcadle na jedné straně obrazu a na plátně namalovaný výsledek tohoto pohledu na straně druhé – tři současné verze téže tváře, z nichž žádná není bezprostřední podobiznou. Jde o přímého předchůdce dnešního selfie pořizovaného před zrcadlem, mechanismu, k němuž se tato práce bude ještě

[9]Viz J. Berger, Sposoby widzenia, přel. M. Bryl, Wydawnictwo Aletheia, Varšava 2023.

mnohokrát vracet, mimo jiné prostřednictvím Velázquezových Las Meninas (1656), kde zrcadlo v hloubi obrazu činí z dívání a bytí viděn jediný nerozlučný mechanismus.[1011]

Tento mechanismus doslova realizoval polský umělec Wojciech Bruszewski ve videoinstalaci „Skutečnost“ (1983): „Namísto dvou kamer je zde jedna, která hledí do zrcadla. Kamera se otáčí kolem optické osy objektivu“ – zaznamenávající přístroj a zrcadlo si vyměňují místa a samotný akt dívání se stává jediným předmětem obrazu.[12]



Obr. 1. Parmigianino, „Autoportrét v konvexním zrcadle“, kolem 1524.

[10]Viz J. Lacan, Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja w świetle doświadczenia psychoanalitycznego, přel. J. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4(63), s. 5–9.

[11]Viz K. Chmielecki, Kultura wizualna selfie z perspektywy „kultury narcyzmu”. Problematyka selfie w ramach historii sztuki autoportretów, „Perspektywy Kultury” 2024, nr 46(3), s. 317–342.

[12]Viz J. Zagrodzki, Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji, Lodž: Městská galerie umění v Lodži / Muzeum města Lodže, 2010, s. 170.



Obr. 2. Johannes Gumpp, „Trojitý autoportrét“, 1646.

Baroko a romantismus učinily z autoportrétu prostor vyjádření emocí – Rembrandt po sobě zanechal přes čtyřicet autoportrétů rozvržených do celého života, praxi sériového, dlouholetého portrétování sebe sama, k níž se práce ještě vrátí u „totálních případů“ – u Opałky, Gardulského či Machcińského.

Druhá polovina 20. století přináší autoportrét konstruovaný přímo na základě fotografického obrazu. Andy Warhol vychází ze snímků z fotoautomatu a v letech 1966–1986 vytváří sérii sítotiskových autoportrétů, které opakovaně násobí tutéž tvář v křiklavých barvách – multiplikace obrazu jako komentář ke kultuře masové produkce a celebrit, předjímající logiku autoportrétu na sociálních sítích. Chuck Close jde podobným směrem po technické stránce: jeho Big Self-Portrait (1967–1968) vzniká přenesením černobílé fotografie na plátno

metodou sítě, čtverec po čtverci – malba formálně závislá na fotografickém zdroji. Linie Warhol–Close vede k autoportrétu jako obrazu zprostředkovanému médiem reprodukce – a právě tato linie se bezprostředně uzavírá ve fotografii, jíž se zabývá další část této práce.

Vynález fotografie v 19. století vnesl do umění zcela nové strategie sebeprezentace. Už první známý fotografický autoportrét Roberta Cornelia (1839) si tuto dvojznačnost uvědomuje: fotografie je zároveň stopou i kreací. Jak psal Roland Barthes, „fotografie je svědectvím, že něco bylo" – ale v témže okamžiku může být rovněž konstruktem.[13]

Podobnou intuici – fotografie jako čisté, materiální stopy, nikoli zobrazení – formuloval Wojciech Bruszewski: „Policejní otisk prstu funguje rovněž skrze ontologický původ modelu. V Hirošimě se při výbuchu atomové bomby na zdi otiskla stopa člověka. Kontakt hmoty s hmotou." Toto pojetí fotografie jako indexu, nikoli kreace, se bude v této práci opakovaně střetávat s opačnou, performativní tradicí autoportrétu jako vědomé inscenace.[14]



Obr. 3. Robert Cornelius, autoportrét, 1839 – první známý fotografický autoportrét v dějinách.

[13]Viz R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, přel. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Varšava 2020.

[14]Viz W. Bruszewski, výstavní výpověď (1969), cit. podle: J. Zagrodzki, Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji, Lodž: Městská galerie umění v Lodži / Muzeum města Lodže, 2010, s. 40.

O rok později posunul toto napětí ještě dál Hippolyte Bayard, jeden ze spoluvynálezců fotografie, jehož francouzská vláda při oficiálním uznání práv k vynálezu opomněla (práva byla přiznána výhradně Louisi Daguerrovi). Na protest vytvořil Bayard v roce 1840 „Autoportrét jako utonulý“ – snímek zobrazující jej jako sebevraha vytaženého ze Seiny, opatřený smyšleným komentářem o jeho údajné smrti. Šlo o první inscenovaný fotografický autoportrét a zároveň o první doloženou fotografickou mystifikaci – doklad toho, že médium považované za záruku objektivní pravdy bylo od počátku stejně schopné lži jako malba.[15]

Zbigniew Tomaszczuk upozorňuje ještě na jeden rozměr této práce: jde „pravděpodobně o první mužský akt v dějinách fotografie. [...] samotný způsob inscenace postavy navazuje na malířskou konvenci napodobující křesťanskou ikonografii [...] obvykle se totiž takto zobrazovalo kladení Krista do hrobu“ – Bayard se tak stává nejen prvním mystifikátorem fotografie, ale i jedním z prvních autorů vědomě inscenovaného mužského autoportrétního aktu.[16]



Obr. 4. Hippolyte Bayard, „Autoportrét jako utonulý“ (Le Noyé), 1840.

[15]Viz N. Rosenblum, Historia fotografii światowej, přel. I. Baturo, Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biała 2005.

[16]Viz Z. Tomaszczuk, Historia fotografii, Varšava: Akademia Sztuk Pięknych w Varšavě, 2024, s. 23; cit. podle: H.M. Koetzle, Słynne zdjęcia i ich historie, Köln–Varšava 2003, s. 28–29.

S uznáním fotografie za umění získával autoportrét stále osobnější funkce: od dokumentu potvrzujícího status přes introspektivní psychologickou studii až po strategie dekonstrukce a performance ve 20. století a dnešní formy transgrese – vědomého překračování norem genderové, tělesné a společenské identity jako cíle o sobě. V digitální éře ovládané selfie jsou tento kult jednotlivce a tlak na neustálé ukazování sebe sama jedním z důvodů, proč tato forma získala v posledních desetiletích tak velkou popularitu – k tomuto jevu se práce vrací v úvodní části věnované vztahu autoportrétu a selfie.[17]

Jak píše Nicholas Mirzoeff, „autoportrét už nevypovídá o tom, kdo jsem, nýbrž o tom, jak jsem konstruován obrazy".[18]

Judith Butler to nazvala performativní povahou identity: „Identita není něco, co máme. Je to něco, co neustále vykonáváme."[19]

Georges Bataille psal, že „transgrese tabu nepopírá, nýbrž je překračuje a naplňuje" – tabu a jeho překročení se navzájem potřebují, bez jednoho ztrácí druhé smysl. Michel Foucault v podobném duchu dodával, že hranice a její překročení na sobě navzájem závisejí: překročení by bylo bezúčelné vůči hranici složené z pouhých iluzí a stínů.[20][21]

Právě tato závislost – potřeba zřetelně vymezené normy, aby její překročení mělo jakoukoli váhu – činí z transgrese podstatnou kategorii i pro řadu mužských příkladů rozebíraných v této práci, v nichž se tělo a sexuální identita stávají polem vědomého překračování hranic, nikoli pouze jejich dokumentování. Roland Barthes přitom šíře poznamenával, že „v každé portrétní fotografii existuje napětí mezi tím, čím jsme, a tím, za koho chceme být pokládáni".[22]

---

[17]Viz S. Sontag, O fotografii, přel. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009 (rozdz. „W jaskini Platona").

[18]Viz N. Mirzoeff, Jak zobaczyć świat, přel. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Krakov 2016.

[19]Viz J. Butler, Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości, přel. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2008.

[20]Viz G. Bataille, Erotyzm, přel. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdaňsk 1999.

[21]Viz M. Foucault, A Preface to Transgression, przeł. D.F. Bouchard, S. Simon, in: Language, Counter-Memory, Practice, ed. D.F. Bouchard, Cornell University Press, Ithaca 1977, s. 34 (oryg. Préface à la transgression, „Critique", nr 195–196, 1963, s. 751–770).

[22]Viz R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, přel. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Varšava 2020.

2. Witkacy jako otec mužského autoportrétu v Polsku

Než se fotografický autoportrét stal v Polsku polem důsledných, celoživotních projektů (kapitola třetí) či konceptuálního experimentu (kapitola čtvrtá), našel své východisko v tvorbě Stanisława Ignacyho Witkiewicze. Právě u něj – už na přelomu 19. a 20. století – se objevují téměř všechny strategie, které se později rozvinou u dalších generací: hra s maskou a mimikou, multiplikace a rozštěpení „já“, zrcadlo jako nástroj komplikující hranici mezi subjektem a odrazem, konečně kostým a performativní vtělování se do cizích rolí. Jeho fotografická praxe byla spíše prudkým výbuchem experimentu na počátku tvůrčí dráhy než celoživotním systematickým protokolem – vzhledem k tomu, jak velký vliv měl na celou řadu autoportrétních tvůrců, si však zaslouží samostatné místo jako zdroj, k němuž se celá další část práce bude opakovaně vracet.

2.1. Stanisław Ignacy Witkiewicz – hra, maska, multiplikace

Za otce mužského autoportrétu v Polsku je právem považován Stanisław Ignacy Witkiewicz, šíře známý jako „Witkacy“ (1885–1939) – malíř, spisovatel, dramatik, filozof, fotograf a předchůdce performativních akcí, jedna z nejvýraznějších postav polské avantgardy 20. století. Sám umělec tuto polohu tvorby záměrně znevažoval; v rozhovoru s Marianem a Witoldem Dederkovými prohlásil přímo: „Vy se fotografií zabýváte, a já si s ní hraji“, jeho odkaz v této oblasti – zvláště autoportrétní – je však už dlouho předmětem seriózních analýz. Je v něm patrná formální i konceptuální novátorskost, expresivní mimický jazyk, experimenty s rekvizitou a divadelností. Autoportrét, chápaný Witkacym jako forma hry, byl zároveň nástrojem introspekce a vědomého konstruování identity.[23]

Witkacyho mnohonásobný zrcadlový autoportrét z roku 1915 je vhodné umístit do širšího mezinárodního kontextu této techniky: podobné experimenty prováděli v téže době Umberto Boccioni (1907) a Marcel Duchamp (1917) a z polských umělců – o tři roky před Witkacym – Wacław Szpakowski (1912). Samostatnou, radikálnější formou autoportrétu je

[23] Viz S.I. Witkiewicz do M. i W. Dederków, cit. podle: A. Warnke, Rozbite szkło. Fotograficzna pasja Witkiewiczów, Culture.pl [cit. 17.08.2026].

„Prasklý autoportrét“, jehož dramaturgii popisuje Stefan Okołowicz: „Fotografickou zvětšeninu si upravil poté, co negativ roztříštil přesným úderem ostrým nástrojem přímo doprostřed čela.“[24][25]

Experimenty s fotografickým autoportrétem začaly velmi brzy – první známý snímek, datovaný do roku 1899, jej zachycuje ve věku pouhých čtrnácti let. Na fotografii „S Fokou a revolverem“ stojí mladý umělec elegantně oblečen ve sněhu, s kočkou v jedné ruce a zbraní v druhé – kompozice čitelná jako ironický komentář k hrdinsko-romantické konvenci. Už od nejmladších let používal Witkacy autoportrét jako hru s podobiznou a mýtem umělce.[26]



Obr. 5. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), s kočkou a revolverem, kolem 1900.

[24]Viz Z. Tomaszczuk, Historia fotografii, Varšava: Akademia Sztuk Pięknych w Varšavě, 2024, s. 147–148.

[25]Viz S. Okołowicz, Metafizyczna dziwność istnienia w fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, t. XXXI, s. 166; cit. podle: Z. Tomaszczuk, Historia fotografii, Varšava: ASP Varšava, 2024, s. 226.

[26] Viz esej S. Okołowicza in: *Witkacy. Psycholizm*, ed. A. M. Potocka, Krakov: Bunkier Sztuki, 2009.

Fotografie z počátku 20. století ukazují stále rafinovanější inscenace. Na snímku z roku 1903 se Witkacyho tvář vynořuje z temnoty – přimhouřené oči, cigareta v koutku úst, domalovaný knírek, divadelní aura naznačující inscenovanou únavu či opojení. Tato fotografie předjímá motiv klíčový pro celou jeho tvorbu: hranici mezi autenticitou a hrou, upřímností a maskou.



Obr. 6. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), autoportrét s cigaretou, kolem 1903.

V roce 1910 se Witkacy vyfotografoval v prasklé skleněné tabuli – vznikl efekt zrcadlového, na střepy rozbitého odrazu, blízký pozdějším mnohovrstevnatým psychologickým portrétům a dokládající umělcův zájem o mnohorozměrnost lidské osobnosti.

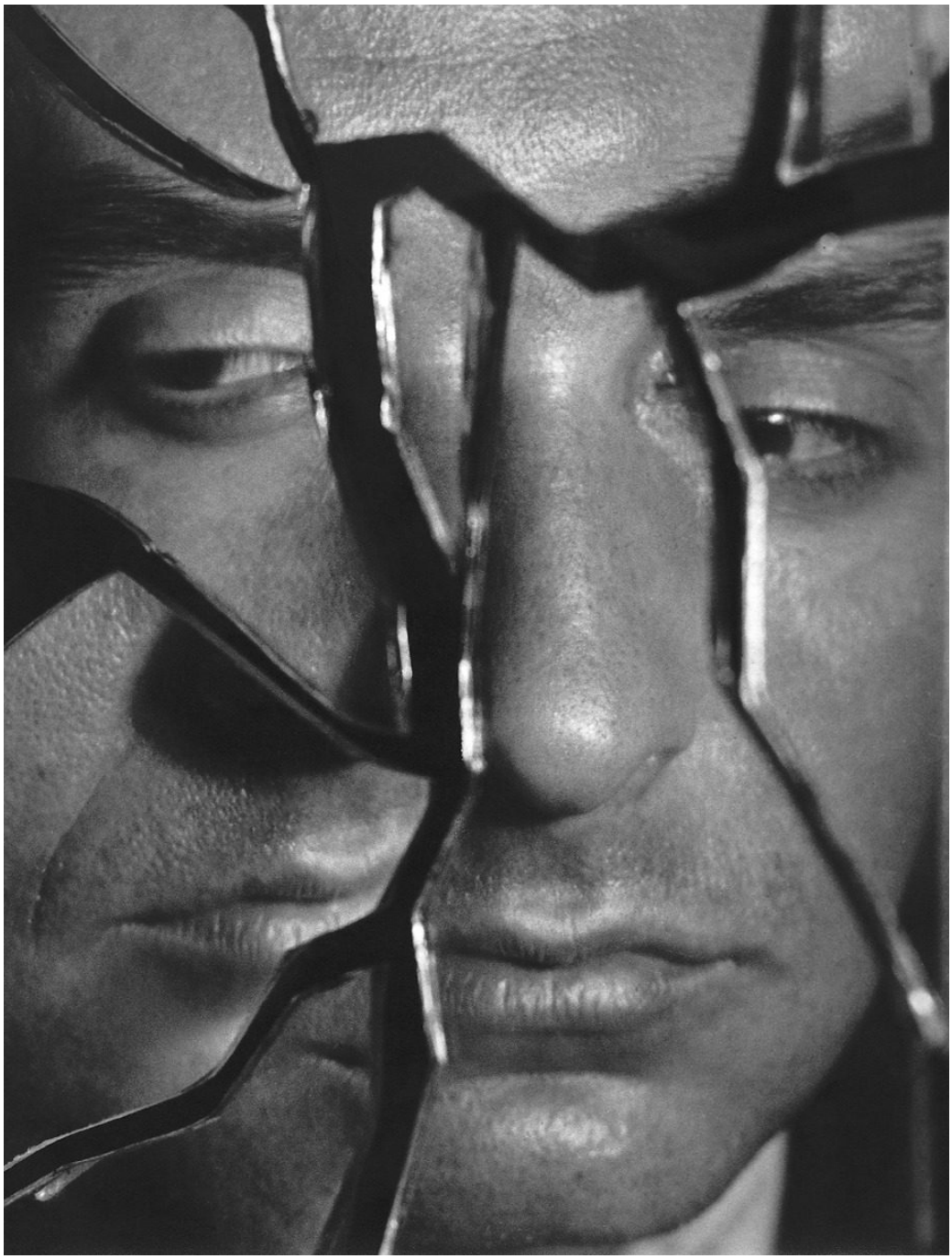


Obr. 7. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), autoportrét v prasklé skleněné tabuli, kolem 1910 (dva záběry).[27]

Týž motiv prasklého skla se v polské fotografii vrací o desetiletí později: „Tvář“ (1956) Stefana Wojneckého (1929–2023), snímek otevírající jeho tvůrčí dráhu, fragmentarizuje lidský

[27]Viz W. Sztaba, Obraz za rozbitą szybą, witkacologia.eu (za: S. Okołowicz, E. Franczak, Przeciw Nicości: fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza).

obličej pomocí prasklého zrcadla a zkoumá – stejně jako dříve Witkacy – hranice rozpoznatelnosti a celistvosti lidské tváře.



Obr. 8. Stefan Wojnecki, „Tvář", 1956.

K fotografiím z tohoto období nejvýše ceněným dnešním trhem s uměním patří „Kolaps u lampy", na němž se Witkacy opírá o stůl u petrolejové lampy s tváří napůl rozostřenou pohybem. Umělec působí zamyšleně nebo silně soustředěně. Dlouhý expoziční

čas, nutný při slabém osvětlení, se zde sám stal výrazovým prostředkem – rozostření není technickou vadou, nýbrž záznamem emocionálního stavu. Podle badatelů koresponduje nálada této fotografie s posmrtně vydaným románem 622 pádů Bunga.[28][29]



Obr. 9. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), „Kolaps u lampy", kolem 1913, Metropolitan Museum of Art.

K nejrozpoznatelnějším fotografickým autoportrétům Witkacyho patří takzvaný mnohonásobný autoportrét, vzniklý v letech 1915–1917 ve fotografickém ateliéru v Petrohradě díky zvláštní konstrukci soustavy zrcadel: čtyři profily téže tváře, uspořádané vedle sebe pod mírně odlišným úhlem, v důstojnické uniformě ruské armády. Jak podotýká prof. Janusz Degler, vynikající znalec umělcovy tvorby, skutečnost, že vidíme pouze odrazy, a nikoli pózující osobu, je „klíčem k pochopení situace každého, kdo se s umělcovou tvorbou setká: vidíme totiž čtyři různé tváře, a tu pravou nevidíme".[30]

[28] Viz aukční zprávy a archivy portálu Artinfo.pl a katalogy aukčního domu DESA Unicum, podle nichž originální zvětšeniny S. I. Witkiewicze pravidelně dosahují nejvyšších ocenění v segmentu polské sběratelské fotografie [cit. 17.08.2026].

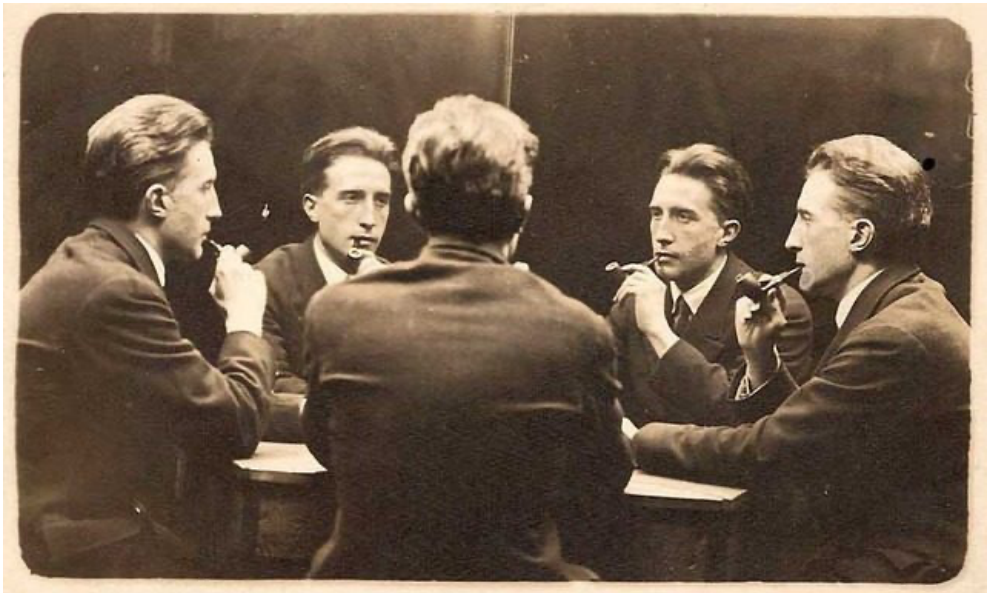
[29] Viz např. eseje S. Okołowicza in: Witkacy. Psycholizm, ed. A. M. Potocka, Krakov: Bunkier Sztuki, 2009.

[30] Viz Witkacy – portret wielokrotny według prof. Deglera, Polskie Radio Dwójka, polskieradio.pl.



Obr. 10. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), mnohonásobný autoportrét, 1915–1917.

Podobizny tohoto typu – využívající hotové obvodové studio z několika zrcadel postavených tak, aby vznikaly čtyři odrazy – se tehdy těšily oblibě mezi avantgardními umělci; Witkacy zde nebyl ani první, ani jediný. Obdobný snímek si pořídil Marcel Duchamp v roce 1917 v New Yorku a o několik let dříve, v roce 1912, polský architekt Wacław Szpakowski.



Obr. 11. Marcel Duchamp, mnohonásobný autoportrét (odrazy v zrcadlech), New York, 1917.

Rozdíl je však podstatný: zatímco Duchamp a Witkacy hledí do zrcadla, Szpakowski navazuje kontakt přímo s objektivem. Zájem o taková zobrazení souvisel s tehdejší fascinací novými objevy v oblasti optiky a psychofyziologie vidění i s vynálezy jako chronofotografie či stereoskopie – umělci tak reflektovali rozštěpení osobnosti a nestabilitu obrazu vlastního „já".



Obr. 12. Wacław Szpakowski, mnohonásobný autoportrét, 1912.

Základem těchto experimentů je koncepce „čisté formy", těsně spjatá s Witkiewiczovou filozofií: podle něj bylo základním úkolem umění, náboženství a filozofie vyvolat v příjemci metafyzický pocit – vědomí odlišnosti vůči zbytku světa a kontaktu s tajemstvím bytí.[31]

Ve 20. letech Witkiewicz samostatné fotografování téměř zcela opustil, zůstal však aktivní před objektivem jako performer – jedinou výjimkou byla série něžných portrétů jeho ženy Jadwigy Unrugové. Sám naproti tomu ochotně hrál nejrůznější role, převlékal se a stylizoval do postav tak odlišných jako „strýček z Kalifornie", „netvor z Düsseldorfu" či „Napoleon", vtěloval se i do figur překračujících normy genderu a mravů – mimo jiné do „násilníka" a „znásilňované stařeny" – a manifestoval tak divadelnost a transgresivnost své praxe.

[31] Viz S.I. Witkiewicz, Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne, Varšava 1959.



Obr. 13. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), v přestrojení, kolem 1927, Zakopané.

Tyto fotografie pořizovali Witkacyho přátelé – Jan Kochanowski, Józef Głogowski a Władysław Jan Grabski. Formálně tedy nejde o autoportréty v doslovném smyslu, protože je nezhotovil sám umělec, jejich koncepce a režie však byly nesporně jeho dílem – lze je označit za performativní autoportréty, v nichž Witkacy projektoval a kontroloval způsob, jakým měl být zachycen, jako režisér vlastní podobizny. Tento model autorství – v němž o statusu autoportrétu nerozhoduje fyzický akt stisknutí spouště, nýbrž koncepce a režie události – předjímá praxi Cezaryho Bodzianowského, popsanou v další části této práce (kap. 4.2.1), který své performance dokumentuje téměř výhradně prostřednictvím cizího objektivu (nejčastěji manželčina), a přesto zůstává jejich jediným autorem.

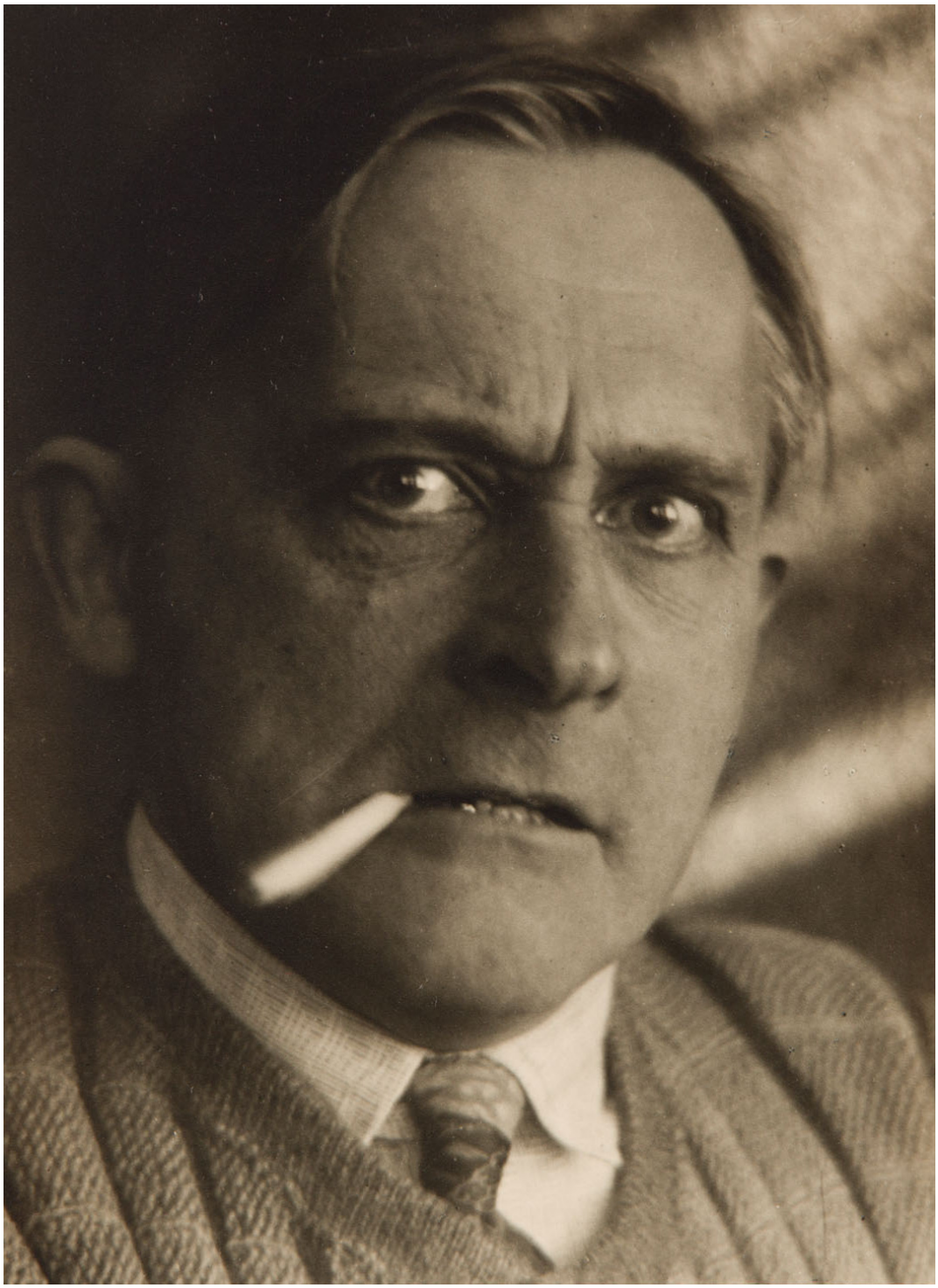
Sebevražedné myšlenky provázely Witkacyho od roku 1914, od smrti snoubenky Jadwigy Janczewské. Dne 18. září 1939, den po vstupu Rudé armády do Polska, spáchal sebevraždu ve vsi Jeziory na Polesí.

Witkacyho přínos spočívá v tom, že s několikadesetiletým předstihem prozkoumával myšlenky, které v teorii fotografie ovládly teprve druhou polovinu 20. století – performativitu, masku, hru rolí, destabilizaci subjektu – a činil z autoportrétu nikoli pokus zachytit vlastní podobiznu, nýbrž pole experimentu a médium existenciálního neklidu. Právě on ustavuje v této práci výchozí bod, k němuž se přímo či nepřímo vztahují téměř všichni pozdější tvůrci.[32]

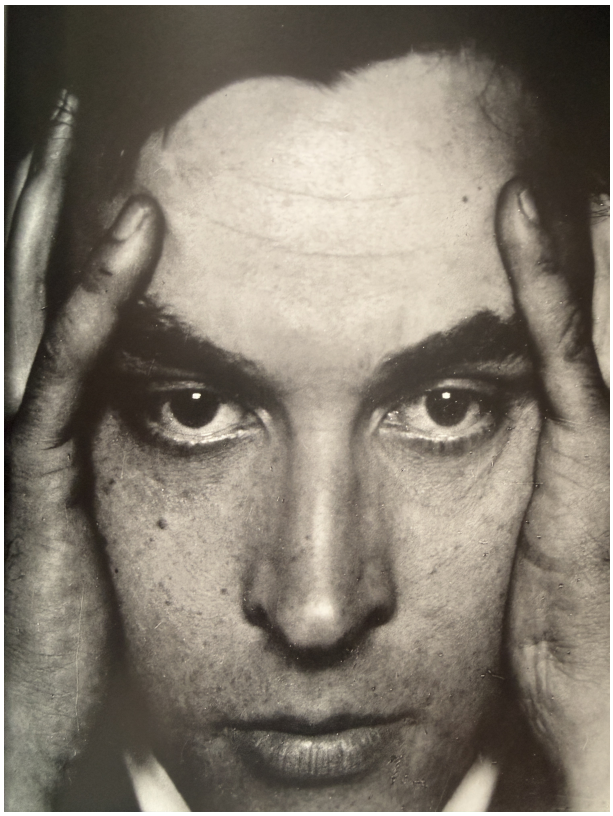
Samostatnou, integrální součástí Witkacyho fotografické praxe jsou takzvané psychologické portréty – autoportréty, v nichž umělec provokoval vlastní tvář ke krajním, divadelním výrazovým stavům: sevřeným víčkům, ústům otevřeným v křiku, grimase, pohledu upřenému přímo do objektivu. Tato „hra s mimikou“ před přístrojem, pěstovaná už od přelomu 19. a 20. století, byla pro Witkacyho formou (auto)analýzy – pokusem zachytit nikoli vnější podobnost, nýbrž psychický stav modelu, včetně sebe sama.[33]

[32]Viz M.A. Potocka (ed.), Witkacy. Psychoholizm [katalog výstavy], Bunkier Sztuki, Krakov 2009.

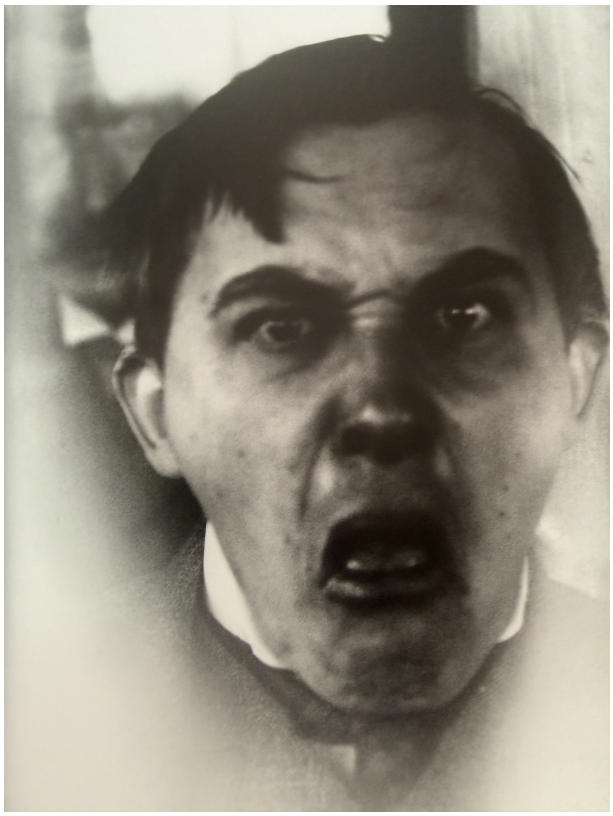
[33] Viz E. Franczak, S. Okołowicz, Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wydawnictwo Literackie, Krakov 1986; M.A. Potocka (ed.), Witkacy. Psychoholizm [katalog výstavy], Bunkier Sztuki, Krakov 2009.



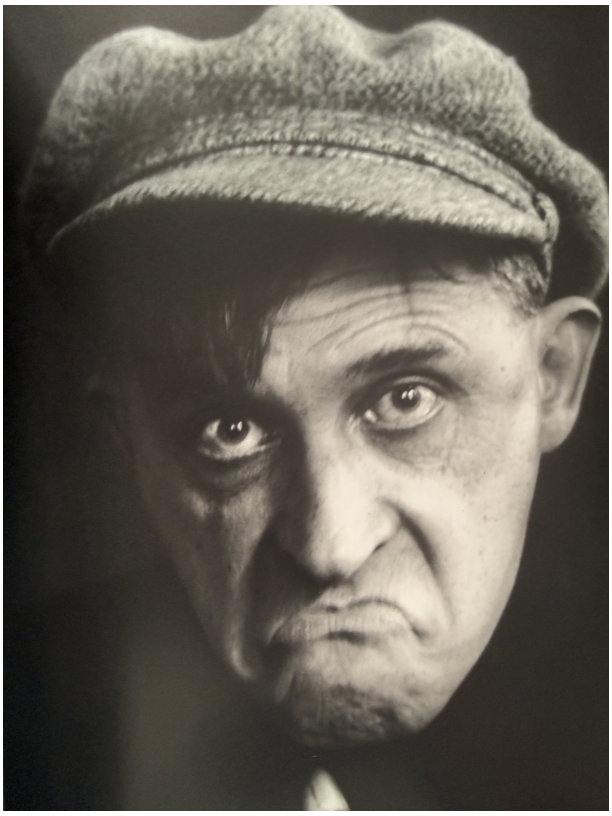
Obr. 14. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), sbírky Muzea Středního Pomořanska ve Słupsku.



Obr. 15. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), reprodukce z knihy.



Obr. 16. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), reprodukce z knihy.



Obr. 17. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), reprodukce z knihy.

Tento motiv – fotografie jako nástroje zkoumání vlastní psychiky prostřednictvím mimiky a gesta – činí z Witkacyho přímého předchůdce mnohem pozdějších terapeutických autoportrétních strategií popsaných v další části práce (Zdebiak, Kaczmarczyk).

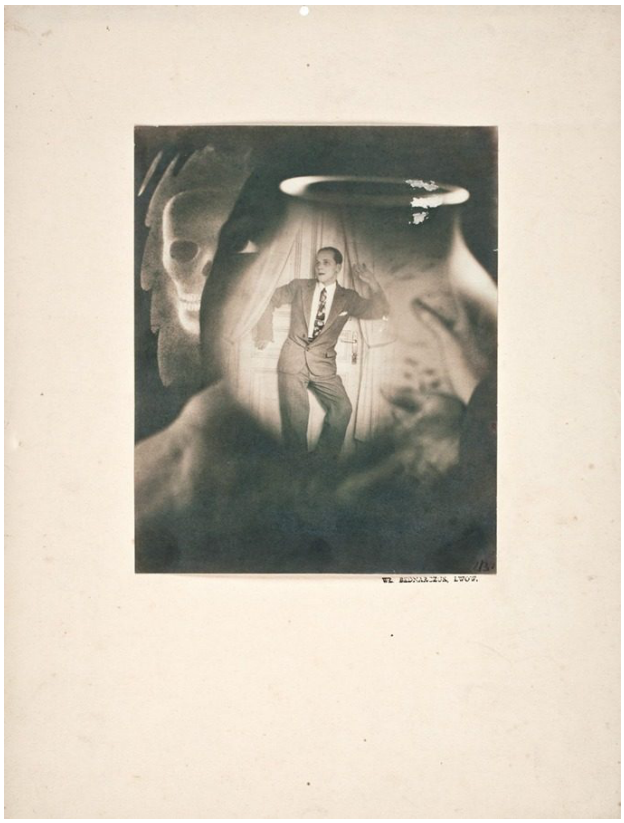
2.2. Kolem Witkacyho: Władysław Bednarczuk

Souběžně s divadelními, kostýmními strategiemi Witkacyho působil na lvovské avantgardní scéně Władysław Bednarczuk (1904–1944), spoluorganizátor hnutí dělnické fotografie ve 30. letech. Jeho „Montáž 12 autoportrétů“ ukazuje umělce v sérii záběrů, v nichž se čím dál více skrývá za kloboukem a pláštěm – jeho hrozivé, nejisté výrazy umocňují dojem člověka, který se před něčím ukrývá nebo má něco na svědomí; postava vyvolává asociaci s filmovým gangsterem. Tvorba Bednarczuka, zavražděného v roce 1944, zůstává dosud málo známá – teprve v posledních letech se vrací do oběhu díky výzkumu předválečné lvovské fotografie.[34]

[34]Viz Władysław Bednarczuk, Národní muzeum ve Vratislaviu, mnwr.pl.



Obr. 18. Władysław Bednarczuk, „Montáž 12 autoportrétů“, kolem 1938, Národní muzeum ve Vratislavi.



Obr. 19. Władysław Bednarczuk, vizionářský autoportrét.

Přínosem Bednarczuka je přenesení logiky maškarády a multiplikace, známé z Witkacyho ateliéru, do kontextu předválečné dělnické fotografie – kostým u něj neslouží společenské hře, nýbrž budování napětí a skryté hrozby, což z něj činí ojedinělý, dosud nedoceněný článek mezi meziválečnou avantgardou a poválečnou „archeologií fotografie“ Lewczyńského a Beksińského.

3. Autoportrét jako tvůrčí postoj – totální případy

Třetí kapitola je věnována umělcům, kteří učinili z autoportrétu základ své umělecké praxe a realizovali jej důsledně, dlouhodobě a celistvě. Zde probírané „totální případy“ ukazují, jak se autoportrét stává nejen nástrojem zaznamenání podobizny, nýbrž především svědectvím o celém životě, o tělesných, duchovních a identitních proměnách. Kritériem je tedy ústřednost a kontinuita, nikoli počet prací: totalita spojuje jak existenciální, celoživotní protokoly, v nichž život splývá s dílem (Opałka, Dudek-Dürer), tak tvůrce, u nichž autoportrét zůstává hlavním,

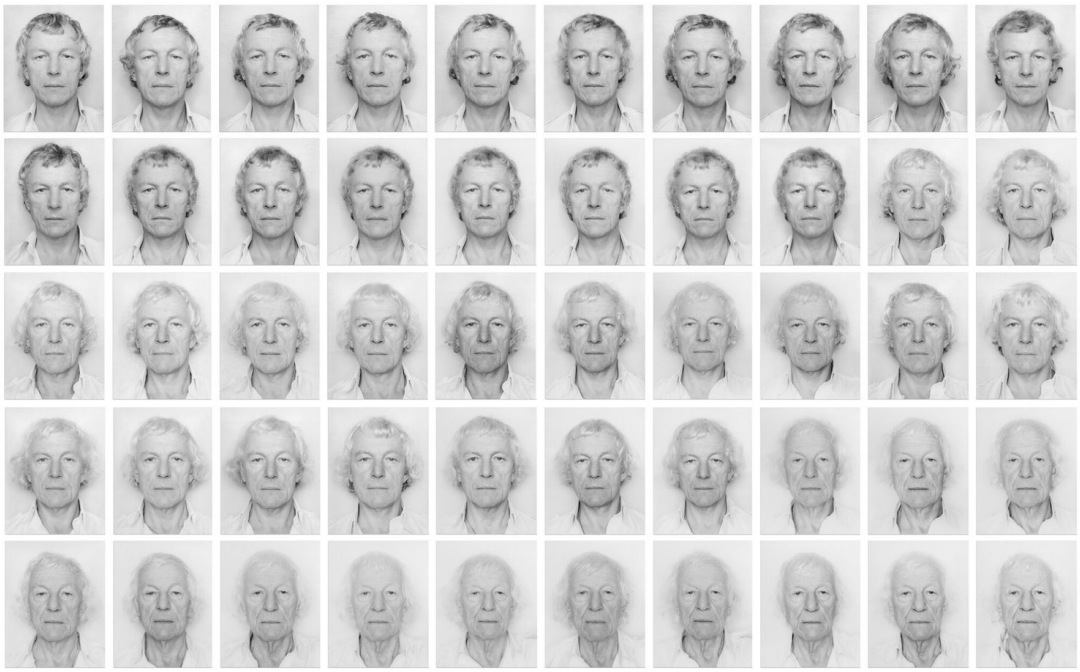
vracejícím se tématem realizovaným bez přerušení po celou tvůrčí dráhu (Machciński, Zdebiak) – bez ohledu na to, jak „plodná“ je samotná produkce.

Každý z představených postojů odhaluje jiné možnosti, jak s vlastní osobou zacházet jako s hlavním médiem umění.

3.1. Roman Opałka

Roman Opałka (1931–2011) vybudoval dílo svého života kolem projektu OPALKA 1965/1–∞, v němž zaznamenával plynoucí čas malováním po sobě jdoucích čísel na plátna. Geneze má překvapivě osobní počátek: na jaře 1965, když ve varšavské kavárně hotelu Bristol čekal na opožděnou partnerku, sochařku Halszku Piekarczykovou, začal si v duchu dělat bilanci své dosavadní tvorby – jak sám vzpomínal, „vyzněla deprimujícím dojmem“, a přestože dřívější idea Chronomů naznačovala správný směr, chyběl jí ještě filozofický rozměr. Začal si tehdy zapisovat čísla na kavárenské ubrousky a formuloval koncepci Detailu jako obrazu definujícího nevratný, nezrušitelný směr času – sám to později označil za „šach mat nekonečnu“. Tehdy zahájený program, umělcem zkráceně nazývaný „počítané obrazy“, jak to formulují komentátoři jeho tvorby, ve skutečnosti Opałku zachránil pro svět umění a stal se dílem jeho života až do smrti v roce 2011. Integrální součástí projektu byly i fotografické autoportréty – Opałka se fotografoval v téže póze a bílé košili na pozadí právě toho dne dokončeného Detailu a opakoval tento rituál po každé ukončené pracovní seanci.[35][36]

[35] Viz B. Kowalska, Roman Opałka, Krakov: Wydawnictwo Literackie, 2000.
[36] Viz Roman Opałka – šach mat nekonečnu, Dom Aukcyjny Polswiss Art, 13.05.2021, https://www.polswissart.pl/inspiracje/odkryj-historie/22-roman-opalka-szach-mat-wobec-nieskonczonego/ [cit. 16.08.2026].



Obr. 20. Roman Opałka, autoportréty z cyklu OPALKA 1965/1–∞.

Autoportréty z cyklu OPALKA 1965/1–∞, započaté v roce 1968, dokumentovaly umělcovo stárnutí podle přesně stanoveného protokolu – frontální záběr, neutrální pozadí, bílá košile, neměnný výraz tváře, tentýž přístroj, po více než čtyřicet let.



Document réalisé en 1972 dans l'atelier de Varsovie : ces mesures permettront l'installation des ateliers d'Opalka lorsqu'il vivra à New York (1972), Berlin (1976-1977) et en France depuis 1977.



1990, Opalka à Bazerac

Obr. 21. Roman Opałka, dokumentace ateliéru, Varšava, 1972.

Fotografická dokumentace umělcova ateliéru – ve Varšavě v roce 1972 a později v jeho francouzském ateliéru v Teille u Le Mans – je dokladem neměnnosti procesu navzdory plynoucím letům. Sám umělec zdůrazňoval, že nejtěžší bylo zachovat nepohnutý výraz tváře ve dnech poznamenaných silnými emocemi, například v den otcovy smrti.[37]



Obr. 22. Roman Opałka, dokumentace ateliéru,

Přínosem Opałky je dovedení autoportrétu na hranici čistého protokolu – strnulý, neměnný formát záběru téměř zcela vylučuje prvek inscenace či hry a ponechává jen samotné, nevyhnutelné působení času na tváři; jde o nejrigoróznější příklad autoportrétu jako nástroje měření v této práci, metodologicky blízký pozdější praxi Marka Gardulského.

[37]Viz Pracownia Romana Opałki w Teille, Culture.pl [cit. 17.08.2026].

3.2. Tomasz Machciński

Tvorba Tomasze Machcińského (1942–2022) představuje více než padesátiletou, nepřerušenou autoportrétní praxi – cosi víc než dokumentaci fyzických proměn těla, spíše monumentální projekt identity. Východiskem byl život poznamenaný ztrátou rodičů (otec zahynul v německém pracovním táboře v Pomiechówku, matka zemřela na tuberkulózu, když byly Machcińskému dva roky), výchovou v sirotčincích a mnohaletou hospitalizací – mezi čtvrtým a jedenáctým rokem trpěl kostní tuberkulózou a znovu se učil chodit. První autoportrét vznikl v roce 1966 přístrojem Smena, který dostal darem od učně v podniku, kde pracoval jako mechanik kancelářských strojů. Jako válečný sirotek obdržel od americké herečky Joan Tompkinsové v rámci korespondenční „adopce na dálku" organizované Červeným křížem podepsanou fotografii s věnováním „With Love to ‚Tommy' From ‚Mother' Joan" – epizodu klíčovou pro pochopení jeho pozdější identitní praxe, popsanou později v dokumentárním filmu Alicje Albrechtové „Dítě z katalogu" (1994).[38][39][40]



Obr. 23. Tomasz Machciński, portrét umělce.

[38]Viz "Szkoda mnie zakopać". Rozmowa z Tomaszem Machcińskim, rozm. M. Stelmach, „Dwutygodnik" 2016, nr 180, dwutygodnik.com [cit. 17.08.2026].
[39]Tamtéž.
[40]Viz „Muž tisíce tváří" nie żyje. Tomasz Machciński przewidział swój koniec, WP Kultura, 5.01.2022, kultura.wp.pl [cit. 17.08.2026].

Machcińského fotografie skládají katalog vlastních přeměn: od vtělení do postav kultury a náboženství (Jan Pavel II., Kristus, Hitler, Gándhí, Charlie Chaplin) přes queer a androgynní kreace až po fantaskní bytosti inspirované popkulturou. Příznačné přitom bylo důsledné vyhýbání se umělým prostředkům: „Od začátku jsem si řekl: žádné umělé vousy, žádné nalepované kníry a nulový retuš. Všechno musí být pravé. [...] Vždycky využívám to, co se děje s mým tělem: dorůstání vlasů, plešatění, stárnutí," říkal umělec. Podstatným prvkem praxe byla i posedlost archivací: ručně vlepovaný „Album" plnil funkci náhrady rodiny a společenství a budoval alternativní genealogii umělce jako mnohaosobní bytosti.[41]

Současná kritika stále častěji označuje Machcińského za předchůdce současné obrazové kultury – Adam Mazur píše přímo, že „je prorokem kultury selfie, pomateným influencerem předbíhajícím instafotografii o půl století". Sám umělec v rozhovoru z roku 2016 spojoval tuto praxi s genderovou fluiditou: „Každý člověk má ženské i mužské prvky... Sám jsem uměleckým dílem, to, co dělám, a to, jak žiji, je totéž" – prohlášení mimořádně důležité pro téma této práce.[42][43]



Obr. 24. Tomasz Machciński, autoportrét v masce.

[41]Viz „Tomasz Machciński. Tysiące twarzy, setki miraży [kurátorský text výstavy], Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Krakov 2021.

[42]Viz A. Mazur, cit. podle: Z. Majchrowski, Parasolnik z Sopotu – (niedoceniony) performer uliczny, „Pamiętnik Teatralny" 72, 4 (2023), s. 244–245.

[43]Viz T. Machciński, rozhovor, 2016, cit. podle: Z. Majchrowski, Parasolnik z Sopotu – (niedoceniony) performer uliczny, „Pamiętnik Teatralny" 72, 4 (2023), s. 245.

Současná čtení zdůrazňují profetický rys Machcińského tvorby – pařížská galerie Christian Berst jej označuje za umělce, který deset let před Cindy Shermanovou zahájil horečné hledání identity prostřednictvím fotografických vtělení. Kritička umění Agata Pyzik naproti tomu upozorňuje, že subverzivním prvkem jeho tvorby zůstává v ní exponované postižení: „V autoportrétech vystavuje své postižení, stárnutí, plynutí času; všechno, co se děje s jeho tělem, je zahrnuto. Dá se říct, že tento projekt je pro něj prostředkem k překonání jeho situace – jak materiální a životní, bytí v hlubokém období PLR, tak fyzického strádání.“ Kurátorka umělcova archivu Katarzyna Karwańska pro tuto praxi razila termín „nenormativní tělo“ – kategorii, která lépe vystihuje způsob, jakým Machciński se svou tělesností „pracoval“, než jazyk postižení či tělesné vady.

K recepci Machcińského se vyjádřil i Zbigniew Libera, sám hrdina jiné kapitoly této práce: „Amatér, neškolený, podivín, a možná blázen či perverzní typ. Dnes, když vidíme celé jeho dílo, když víme, s jakou důsledností dělá své, je to působivé.“[44]



Obr. 25. Tomasz Machciński, záběr z výstavy „Tisíce tváří, stovky přeludů“, Muzeum Manggha, Krakov 2021. Foto Kamil A. Krajewski.

[44]Viz Z. Libera (2018), cit. podle: Z. Majchrowski, Parasolnik z Sopotu – (niedoceniony) performer uliczny, „Pamiętnik Teatralny” 72, 4 (2023), s. 246.

Přínosem Machcińského je největší měřítko identitního projektu v této práci – několik desetiletí nepřerušené, každodenní praxe, v níž počet vtělení (kolem 22 tisíc fotografií podle stavu z posledních let jeho života) přestává mít inventarizační význam a stává se dokladem toho, že identita může být praktikována jako trvalá činnost, nikoli jako stav. Jeho tvorba sousedí s praxí Zbigniewa Libery i samotného autora této práce – rovněž využívajících vlastní tělo jako prostor inscenace, byť s odlišnými záměry.

3.3. Andrzej Dudek-Dürer

Andrzej Dudek-Dürer (nar. 1953 ve Vratislavi) vede od konce 60. let autorský projekt „totálního umění“, v němž tělo, biografie a každodenní život tvoří nerozlučný celek. Prohlašuje, že je sedmým vtělením Albrechta Dürera, buduje vlastní ikonografii a fotografii chápe jako „zrcadlo“ svého uměleckého poslání.[45][46][47]

Identita, kterou Dudek-Dürer buduje, má přitom spíše ontologický než čistě estetický rozměr: jak podotýká Jacek Kostołowski, hlavním motivem umělce je „identita chápaná mnohem ontologičtěji než dnešní pojetí podobnosti, tedy kontinuita existence člověka v průběhu let a jeho dalších vtělení“.[48]

Samostatným, méně často rozebíraným motivem jeho tvorby je ve třech dějstvích realizovaná obětní instalace, v níž se umělec vtěluje do biblické postavy: „Andrzej Dudek-Dürer se vtěluje [do postavy Jana Křtitele] a [...] ukazuje svůj autoportrét na ozdobné míse. Práce je složena ze tří dějství [...] ve třetím už po umělci není ani stopy, zůstal jen drsný povrch rámu bývalého zrcadla, které už nic neodráží, protože všechno pohltila nicota“ – postupující

[45]Viz Dudek-Dürer Andrzej, Zachęta Vratislav, zacheta.wroclaw.pl.

[46]Viz Andrzej Dudek-Dürer – Czas, Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Vratislav, zpap.wroclaw.pl; Andrzej Dudek-Dürer, Fotopolis.pl.

[47] Viz ANDRZEJ DUDEK DÜRER, SZTUKA BUTÓW - SZTUKA SPODNI - SZTUKA ANDRZEJA DUDKA-DÜRERA (ŻYWA RZEŹBA), Archiwum Polskiego Performansu, Muzeum moderního umění ve Varšavě, archiwum.artmuseum.pl [cit. 17.08.2026]

[48]Viz J. Kostołowski (2006), cit. podle: A. Graczyk, Fotografická manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000, bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2023, s. 82.

mizení autoportrétu až po prázdné, neodrážející zrcadlo činí z této práce jeden z nejdoslovnějších obrazů zániku subjektu v celé umělcově tvorbě.[49]

Středobodem umělcovy praxe je performance „Umění bot – Umění kalhot – Umění Andrzeje Dudka-Dürera / živá socha“, realizovaná nepřetržitě od roku 1969 v tomtéž, důsledně udržovaném oděvu. Ústředním objektem je jeden pár bot, koupený 16. dubna 1969 za tehdejších 120 zlotých a od té doby nepřetržitě nošený – tato praxe byla reakcí na osobní tragédii: koncem 60. let umělec v krátkém sledu ztratil otce a bratra.[50][51]

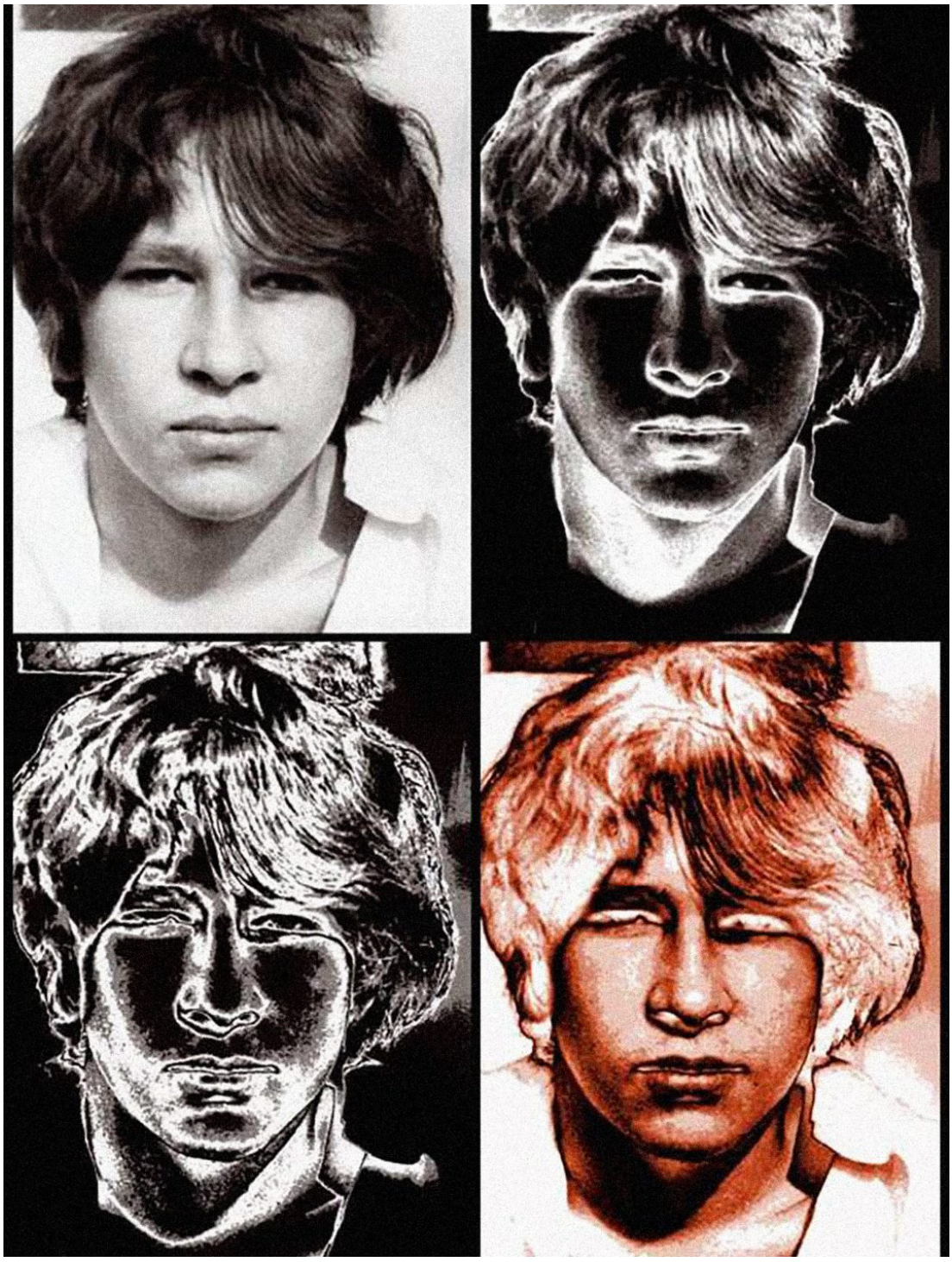


Obr. 26. Andrzej Dudek-Dürer, tentýž pár bot fotografovaný postupně v New Yorku, Madridu, Benátkách a Soulu – součást nepřetržitě nošená od roku 1969.

[49]Viz J. Mielech, Dualizm fotografii, katalog výstavy, kurator S. Kulawiak, Vratislav: ZPAF Okręg Dolnośląski, 2016, s. 5.

[50] Viz Andrzej Dudek-Durer: ŻYWA RZEŹBA 1969-2019-?, artinfo.pl [cit. 17.08.2026]; Andrzej Dudek-Dürer – Mental steps. Żywa rzeźba, wrocenter.pl [cit. 17.08.2026].

[51] Viz K. Jurecki, Na niekończącej się drodze. Fotografia i wideo w koncepcji Andrzeja Dudka-Dürera, text doprovázející výstavu retrospektywnej artysty w Galerii BWA w Jeleniej Górze, cit. podle: Andrzej Dudek-Dürer, fotopolis.pl, 2006 [cit. 17.08.2026]



Obr. 27. Andrzej Dudek-Dürer, digitální autoportrét – barevné varianty.

Fotografická tvorba Dudka-Dürera zahrnuje širokou škálu technik, od kontaktní fotografie a solarizace po digitální úpravu – autoportrét se v ní stává procesem, nikoli

reprezentací. „Autoportréty-Přeměny“ (1965) jsou jednou z prvních realizací využívajících solarizaci a izohelii a předjímají budoucí strategii autoanalýzy.[52]

„Autoukřižování“ (1973): performativní akt – pokus zpracovat trauma po bratrově smrti; práce byla zabavena cenzurou PLR.[53]



Obr. 28. Andrzej Dudek-Dürer, „Autoukřižování“, 1973, performance v Galerii jedné osoby, Vratislav.

Triptych (1977): tři autoportréty, v nichž umělcova hlava spočívá v trávě a nad ní se vznášejí dlaně a gesta modlitby a ukřižování – vizuální meditace o konci a proměně.[54]

[52] Viz K. Jurecki, Na niekończącej się drodze..., cit. dílo

[53] Viz K. Jurecki, Na niekończącej się drodze..., cit. dílo – cyt.: "wykonał performance »Autoukrzyżowanie«, które mělo pomoci především jemu samému a v další řadě celému světu.“

[54] Viz K. Jurecki, Na niekończącej się drodze..., cit. dílo – text popisuje týž cyklus tří černobílých fotomontáží z roku 1977 (západ slunce nad Vratislaví, dlaně sepjaté v modlitebním gestu, nohy symbolizující ukřižovaného Krista).



Obr. 29. Andrzej Dudek-Dürer, jeden ze tří záběrů triptychu, 1977.

Na jedné z fotografií leží nahý umělec s dlaněmi složenými na hrudi, v poloze připomínající uložení mrtvého do rakve – klihochromátová technika, kterou umělec sám rozvíjel, posiluje intimní sepětí těla se strukturou zobrazení.



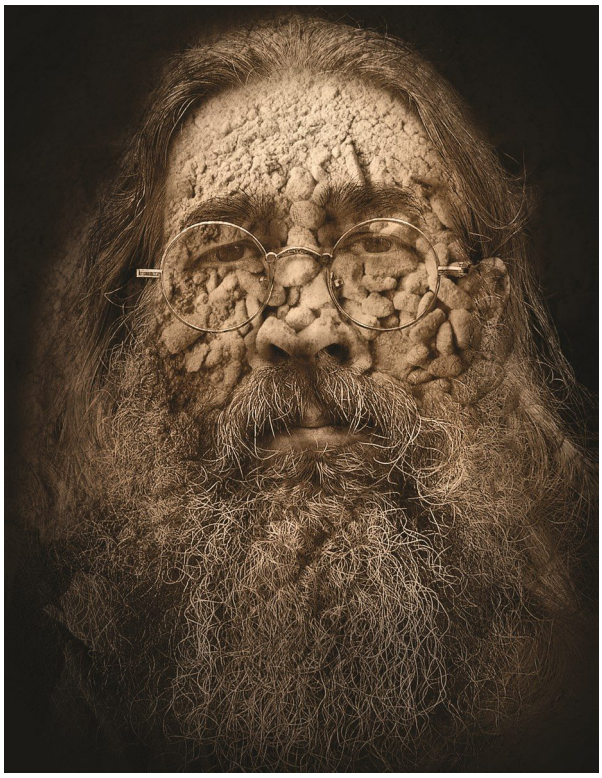
Obr. 30. Andrzej Dudek-Dürer,

Autoportrét v Benátkách: umělec po kolena ve vodě Canal Grande, těsně před proplouvající gondolou s turisty – konfrontace nehybné, sochařské siluety s pohybem turistického světa.



Obr. 31. Andrzej Dudek-Dürer, autoportrét v Benátkách.

Digitální autoportréty a fotomontáže (Vratislav, Tokio): tvář pokrytá texturou připomínající popraskanou skálu – digitální eroze jako současná variace téhož tématu pomíjivosti.



Obr. 32. Andrzej Dudek-Dürer, digitální autoportrét.

Přínosem Dudka-Dürera k této evoluci je radikalizace samotného pojmu „totality“ – nikoli série opakovaných záběrů jako u Opałky či Gardulského, nýbrž nepřetržitá, fyzická kontinuita jednoho gesta a jednoho oděvu, v níž autoportrét přestává být záznamem okamžiku a stává se formou života.[55]

3.4. Antoni Zdebiak

„Každý je sám sobě nejvzdálenější“ – Antoni Zdebiak (1951–1991), fotograf a performer, začínal profesně jako herec: v letech 1969–1970 patřil k experimentálnímu Divadlu vize a pohybu Jerzyho Leszczyńského, kde se naučil pantomimě a práci s tělem. Tuto zkušenost přenesl přímo do fotografie, kde je sám sobě hercem i režisérem.[5657]

[55] Viz Żywa Rzeźba 1969-2019-?. Andrzej DUDEK-DÜRER, opis prac do promocji, oprac. K. Dobrowolski, Centrum Sztuki WRO, zpaf.pl [cit. 17.08.2026].

[56]Viz M. Szymańska (kurátorka), Antoni Zdebiak. Każdy jest samemu sobie najdalszy, Nadace Archeologie fotografie, Varšava 2018 – název výstavy i doprovodné publikace odkazuje k větě Friedricha Nietzscheho, kterou sám Zdebiak umístil jako motto vlastní „Knihy tváří“.

[57]Viz Antoni Zdebiak – twórczość, Nadace Archeologie fotografie, faf.org.pl.

„Pokoj s LSD“ (1975–76): v Amsterodamu vzniklá série zachycující umělce na pozadí stěny s namalovanou lebkou a nápisem LSD – na dalších snímcích stále méně oblečeného, v symbolicko-psychedelickém prostoru.



Obr. 33. Antoni Zdebiak, ze série „Pokoj s LSD“, 1975–1976.

V cyklu Jdu se umělec prochází po pokoji sem a tam. Toto opakované, téměř meditativní gesto lze číst jako přímý odkaz na kanonický videozáznam Józefa Robakowského téhož názvu z roku 1973. Zdebiak zde s Robakowským vstupuje do zřetelného konceptuálního dialogu.[58]

[58] Viz J. Robakowski, Idę, 1973, videozáznam. Toto dílo je pokládáno za jeden ze zásadních experimentů polského analytického umění, v němž byl záznam obrazu těsně propojen s biologickým rytmem umělcova těla.

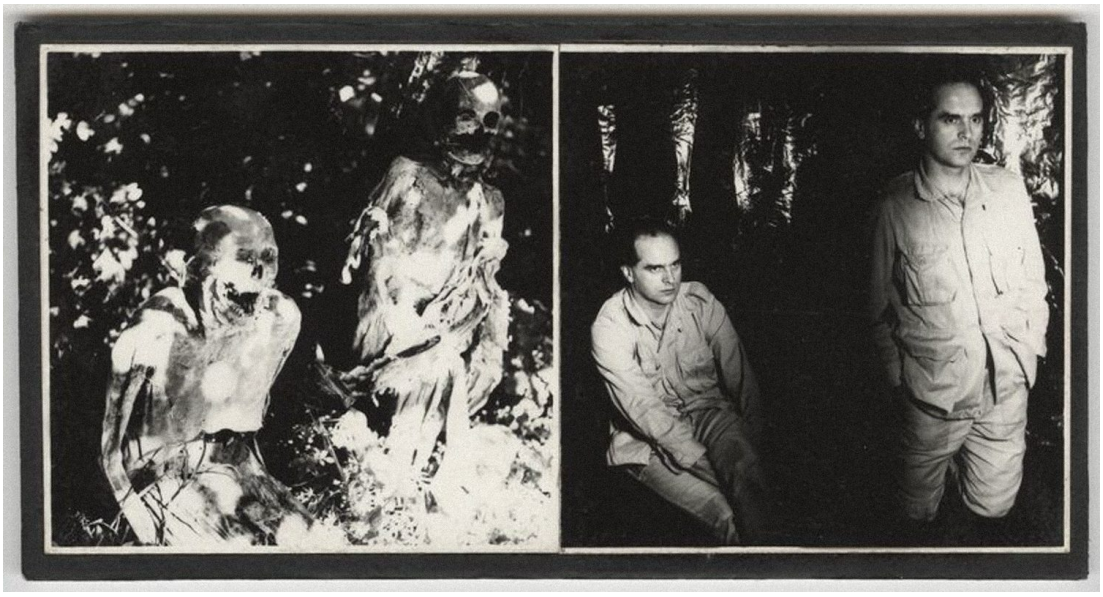


Obr. 34. Antoni Zdebiak, fotografický kontakt z cyklu „Jdu“.

Diptychy „Mumie a kočky“ a „Autoportrét a mumifikovaná těla“ (1978): v prvním zaujímá Zdebiak polohu mumifikované kočky, ve druhém je dvojitý autoportrét konfrontován s fotografií mumifikovaných lidských těl.

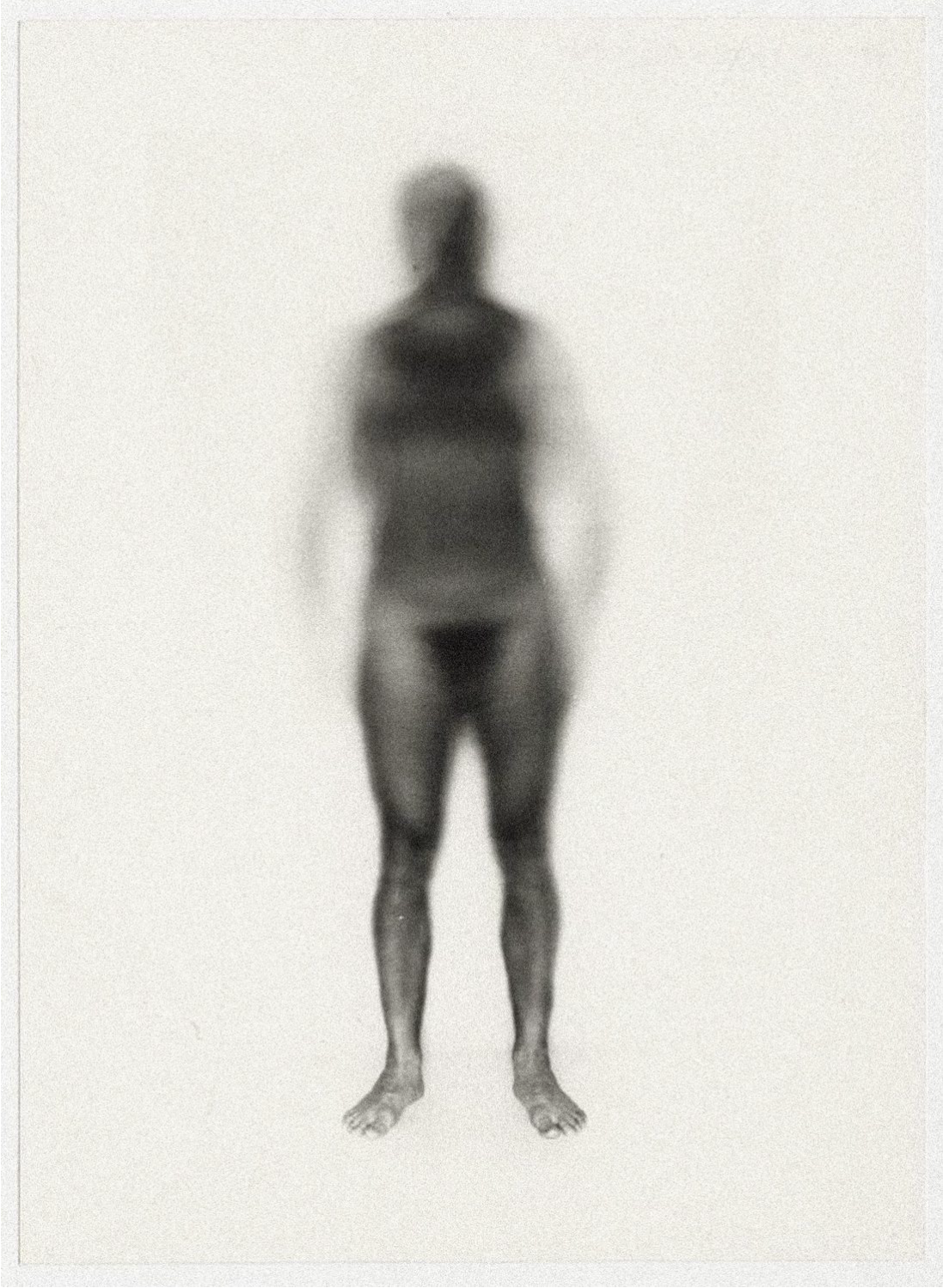


Obr. 35. Antoni Zdebiak, diptych „Mumie a kočky“, 1978.



Obr. 36. Antoni Zdebiak, diptych „Autoportrét a mumifikovaná těla“, 1978.

„Ztracený muž vyfotografovaný na bílém pozadí“ (1984) – jeden z mála příkladů mužského aktu v polské fotografii té doby, použitý na obalu alba skupiny Budka Suflera; tvář deformovaná dlouhým expozičním časem se rozostřuje v překrývajících se expozicích.



Obr. 37. Antoni Zdebiak, „Ztracený muž vyfotografovaný na bílém pozadí“, 1984.

Pravidelné seance, které Zdebiak sám označoval za „witkacyovské“, chápal – podobně jako Witkacy o půl století dříve – autoportrét jako hereckou práci, v záběrech odkazujících přímo na jeho experimenty s tváří.[59]



Obr. 38. Antoni Zdebiak, autoportrét v zrcadle postaveném pod úhlem.

[59] Viz monografická zpracování a archivní materiály týkající se tvorby Antoniego Zdebiaka in: serwisie Culture.pl a materiałach kuratorskich poświęconych powiązaniom fotografii z teatrem i performansem [cit. 17.08.2026].

Přínosem Zdebiaka k této tradici je herecké, vědomě inscenované pojetí autoportrétu – tělo zde není předmětem záznamu, nýbrž režírovanou rolí, v níž je jevištní zkušenost z Divadla vize a pohybu přenesena přímo do jazyka konceptuální fotografie. Spojením autotematického, „witkacyovského" gesta s estetikou 70. let a motivy tělesného rozkladu a proměny (mumifikace, deformovaná tvář) činí Zdebiak z autoportrétu formu divadla jednoho herce – a spíná tak druhou kapitolu (Witkacy) s pozdějším hledáním neoavantgardy.

3.5. Marek Gardulski

Marek Gardulski (nar. 1952 v Krakově), člen ZPAF od roku 1981, pochází z fotografické rodiny – přístroj mu „daroval" v den prvních narozenin dědeček Bolesław, přední polský piktorialista. Vášeň v něm probudila kniha Urszuly Czartoryské o fotografii, nalezená v antikvariátu v Ševcovské ulici, která jej přiměla opustit klasickou „portrétku" ve prospěch formálního experimentu; první autoportrét vznikl v roce 1972.[60]

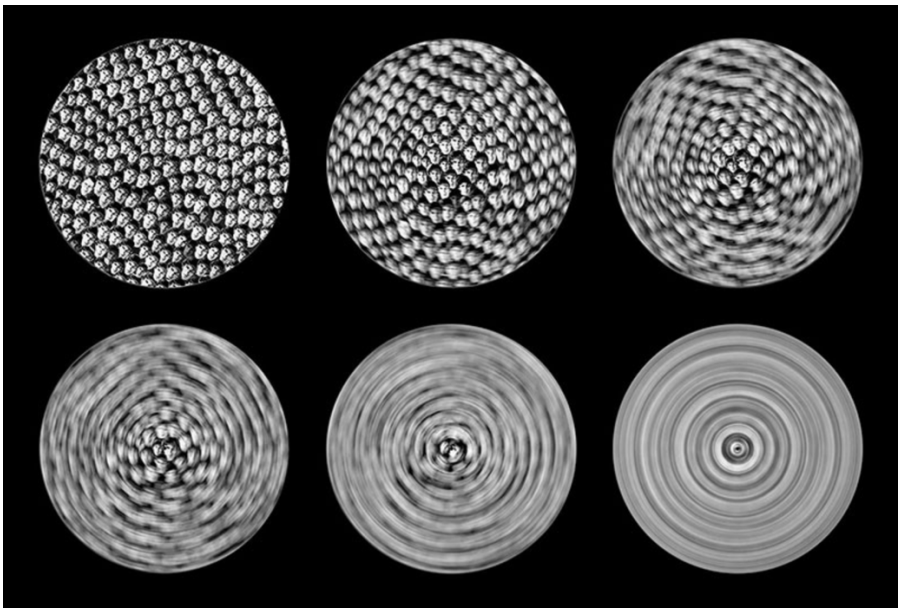
Bezprostředním důsledkem tohoto obratu byly v letech 1973–1974 krajně experimentální, neoavantgardní pokusy podrobit vlastní podobiznu formální dekonstrukci, vykazující zřetelnou spřízněnost s hledáním Kazimierze Bendkowského. V práci z roku 1973 je umělcova hlava vynořující se ze syrového podkladu proťata svislým světelným dozvukem, což ruší čitelnost rysů ve prospěch gesta destrukce klasické portrétní ikonografie. V sekvenci z roku 1974 pak Gardulski sahá po kineticko-optické multiplikaci: hustá síť znásobených autoportrétů uvedená do otáčivého pohybu se v dalších fázích postupně stírá a přechází v abstraktní, soustředné schéma. Tvář zde přestává plnit funkci nositele identity a stává se

pouhým materiálem pro strukturální analýzu fotografického média a mechanismů vnímání.

[60]Viz biografická poznámka a archiv tvorby: Marek Gardulski, oficiální server Svazu polských uměleckých fotografů [online], zpaf.pl [cit. 17.08.2026]; viz také biogram umělce in: Marta Bajno Gallery [online], martabajnogallery.com [cit. 17.08.2026].



Obr. 39. Marek Gardulski, autoportrét se světelným dozvukem, 1973.



Obr. 40. Marek Gardulski, kineticko-optická multiplikace autoportrétu, 1974.

Nejúplnějším a nejrozpoznatelnějším vtělením této praxe je cyklus 365 autoportrétů – umělec se fotografoval každý den po celý rok, na neutrálním pozadí, s neměnným výrazem tváře, čímž se ocitá v bezprostředním sousedství Opałkovy metody. Podobnost je zde metodologická, nikoli pouze formální: oba umělci mění autoportrét v rituál odměřující čas, v němž se opakovatelnost gesta stává důležitější než jednotlivý záběr.[61]



Obr. 41. Marek Gardulski, z cyklu „365 autoportrétů".

Kromě denní série vedl Gardulski od poloviny 70. let i odlišný, mnohem intimnější proud autoportrétu – cykly Autoportrét a Autoportrét a přilehlosti, fotografované ve vlastním bytě a ateliéru, se zrcadlem jako stálou, vracející se rekvizitou. Kritici je popisují jako „smyslné a intimní záběry", v nichž umělec „překračuje hranice tabu" a manifestuje „mužskou citlivost" – obrazy vzdálené chladné, odstupem poznamenané serializaci 365 autoportrétů. Zrcadlo v těchto záběrech nenásobí prostor podle ikonografické tradice, nýbrž jej relativizuje a zprostředkovává i rozostřuje vlastní podobiznu – sám umělec o tom mluví jako o hře „s

[61]Viz opracowanie cykli 365 autoportretów a Solvay in: Marek Gardulski – Archiwum, Marta Bajno Gallery [online], martabajnogallery.com [cit. 17.08.2026].

vlastním odrazem, s vlastní identitou“, jejíž „soukromý charakter“ však nevylučuje, že v ní divák nalezne „kousek sebe“.[62]



Obr. 42. Marek Gardulski, z cyklu „Autoportrét a přilehlosti“.

Právě zde začíná Gardulského autoportrét rezonovat s jinou, zdánlivě vzdálenou tradicí – domácí, tělesně nejistou fotografií Francescy Woodmanové. Podobně jako u americké umělkyně se Gardulského snímky odehrávají v soukromém, domácím prostoru, kde je tělo konfrontováno se starými zrcadly, nábytkem a světlem prosakujícím oknem – a hranice mezi dokumentem a inscenací, mezi přítomností a jejím stíráním, zůstává záměrně nezřetelná.

[62]Cytaty i omówienie cykli Autoportret a Autoportret i Przyległości za: Marek Gardulski: Otwarcie wizerunku, kurátorský text towarzyszący wystawie, Marta Bajno Gallery [online], martabajnogallery.com [cit. 17.08.2026].

Zatímco však Woodmanová buduje efekt přízračnosti pohybem, rozhýbáním záběru a částečným zmizením těla, u Gardulského je nástrojem rozdvojení a setření jednoznačné přítomnosti zrcadlo, nikoli pohyb.

Široké shrnutí přináší retrospektivní výstava Vidět jasně u vytržení (Galerie Starmach, květen–září 2026), představující mimo jiné reprezentativní vlys autoportrétů z let 1971–2011 vystavěný kolem motivu zrcadla. Kritik Ryszard Bobrowski naproti tomu podotkl, že svět vytvářený Gardulským se vyznačuje „touhou po intelektuálním a estetickém uspořádání okolí", pod jejímž povrchem se však skrývá „reflexivní tón samoty", svědectví o marnosti pokusů zcela si osvojit skutečnost.[63]

Tento dvojí rytmus – ukázněná, téměř byrokratická serializace 365 autoportrétů na jedné straně a rozechvělá, zrcadlová intimita domácího pokoje na straně druhé – činí z Gardulského v této práci postavu mostu. Jeho přínosem je ukázat, že rituál každodenního autoportrétu, metodologicky blízký Opałkovi, a tělesná, ve vlastním bytě vyfotografovaná zranitelnost, blízká Woodmanové, mohou koexistovat v tvorbě jediného autora – nikoli jako rozpor, nýbrž jako dva póly téže otázky po tom, co znamená zapisovat sebe sama v čase.

4. Performování sebe sama – experiment a koncept v autoportrétu

Čtvrtá kapitola se soustředí na umělce, pro něž je autoportrét polem vědomého experimentu a konceptuální hry, čistým aktem kreace, nikoli pouhým záznamem. Zde představené příklady spojují analýzu vizuálních médií, kritiku kultury, performance a inscenaci. Umělci využívají svou přítomnost před kamerou k demaskování genderových stereotypů, dekonstrukci mýtů spjatých s maskulinitou, experimentování s technologií a testování hranic fotografického média. Vedle toho se objevují akce, v nichž je autoportrét vpleten do performance, humoru či ironie a stává se nástrojem společenské diagnózy, provokace a zkoumání vlastní identity v interakci s divákem a vizuální kulturou.

[63]Cytaty krytyczne K. Jureckiego a R. Bobrowskiego za: Omówienie dorobku i recepcji krytycznej Marka Gardulskiego in: Marta Bajno Gallery [online], martabajnogallery.com [cit. 17.08.2026].

4.1. Tělo jako koncept

Tato podkapitola shromažďuje tvůrce, pro něž tělo funguje především jako badatelský materiál, nikoli jako téma k věrnému zobrazení. Od kritických gest Zbigniewa Libery přes analytické, mnohovrstevnaté experimenty Józefa Robakowského a Pawła Kwieka až po instalační a mediální strategie Andrzeje Lachowicze, Krzysztofa Wodiczka a Piotra Uklańského – spojuje je přesvědčení, že tělo lze rozložit na prvočinitele: geometrii, elektrický proud, chemii, veřejný prostor či vypůjčenou podobiznu – a z těchto prvků budovat autoportrét znovu, pokaždé jinou sadou nástrojů.

4.1.1. Zbigniew Libera

Zbigniew Libera (nar. 1959 v Pabianicích) patří k nejvýznamnějším představitelům polského kritického umění. Debutoval v roce 1982 výstavou v lodžském „Půdě" (Strych) a o několik měsíců později se za tisk materiálů pro podzemní Solidaritu ocitl ve vězení – epizoda, která se silně otiskla do jeho další tvorby. V následujících desetiletích se opakovaně vracel k vlastnímu tělu jako tématu i pracovnímu nástroji a dotýkal se otázek identity, sexuality a moci; řada těchto prací vznikala mimo oficiální okruh – v podmínkách cenzury PLR, nebo už po politické transformaci.[64]

„Autoportrét s vyholenou hlavou" (1982) vznikl těsně před umělcovým zatčením. Na zvětšenině je vidět trojnásobně znásobená Liberova tvář – důsledek náhodného překrytí políček v přístroji, který se dnes čte téměř jako předzvěst ztráty kontroly nad vlastní podobiznou, k níž mělo o několik měsíců později dojít.[65]

[64] Viz R.W. Kluszczyński, Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce, „EXIT", 1999, nr 4(40).

[65] Viz Z. Libera, Autoportret z wygoloną głową (1982) in: Z. Libera, Prace 1982–2008 / Works 1982–2008, ed. Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, Varšava: Fundacja Raster, 2009.



Obr. 43. Zbigniew Libera, „Autoportrét s vyholenou hlavou“, 1982.

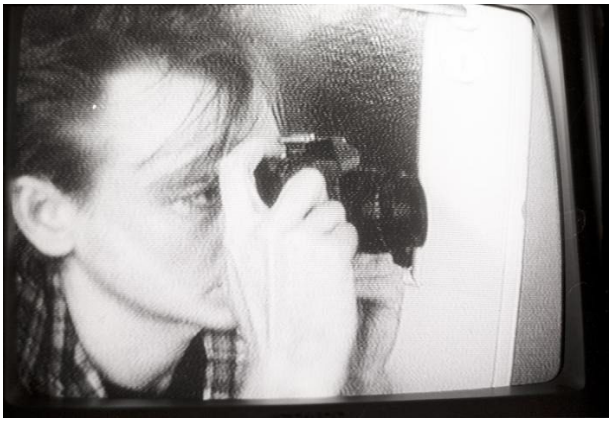
„Domácí performance“ (1984) realizoval Libera v rodném domě v Pabianicích, za přítomnosti matky a Romana Kubiaka. Šest snímků jej dokumentuje, jak předstírá oběšení na provaze; performance byla zaznamenána i na video. Odehrání této scény v nejsoukromějším možném prostoru – v rodinném domě, za přítomnosti matky – dodává práci rozměr zároveň intimní a znepokojivý.[66]



Obr. 44. Zbigniew Libera, „Domácí performance“, 1984.

[66] Viz popisy a dokumentace prací z cyklu Autoportret (Closed Circuit) in: Archiwum Zbigniewa Libery, Muzeum moderního umění ve Varšavě [online], cit. 17.08.2026.

„Autoportrét (Closed Circuit)“ (1984) vznikl technologií uzavřeného okruhu: Libera natočil na video, jak fotografuje sám sebe, záznam promítl na televizní obrazovku a poté vyfotografoval samotnou obrazovku. Obraz tedy prochází třemi po sobě jdoucími záznamy, než se dostane na zvětšeninu – zrnité, nízké rozlišení televizního záběru je zde vědomým efektem, vyplývajícím zároveň z technologie dostupné tehdejšímu amatérskému tvůrci v Polsku první poloviny 80. let.[67]



Obr. 45. Zbigniew Libera, „Autoportrét (Closed Circuit)“, 1984.

„Libera – nábytek“ (1985) je další prací kroužící kolem tématu tělesnosti: umělec zkoumá zvěcnění lidského těla tím, že vlastní tělo mění v nábytek – užitkový a funkční předmět, zbavený však duchovní sféry. Intimní akt masturbace přetváří v performance a přenáší soukromí na úroveň veřejné události. Masturbace zde, podobně jako v několika dalších pracích tohoto období, nabývá autodestruktivních rysů – podle Doroty Monkiewicz odráží tento motiv freudovské pudy smrti dřímající v umělci. Jak zdůrazňuje Dominik Kuryłek: „Reálnou se zdá být pouze podobizna umělce, který se při masturbaci obrací k divákovi.“[6869]

[67] Viz popisy a dokumentace prací z cyklu Autoportret (Closed Circuit) in: Archiwum Zbigniewa Libery, Muzeum moderního umění ve Varšavě [online], cit. 17.08.2026.
[68] Viz Libera-mebel, 1985, Archiwum Zbigniewa Libery, Muzeum moderního umění ve Varšavě, archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-zbigniewa-libery/1920 (za: D. Monkiewicz).
[69] Viz D. Kuryłek, Zbigniew Libera. Krytyczny potencjał masturbacji..., „Biuro. Pismo o Sztuce”, 2012, nr 4, s. 18–22.



Obr. 46. Zbigniew Libera, „Nábytek“, 1985.

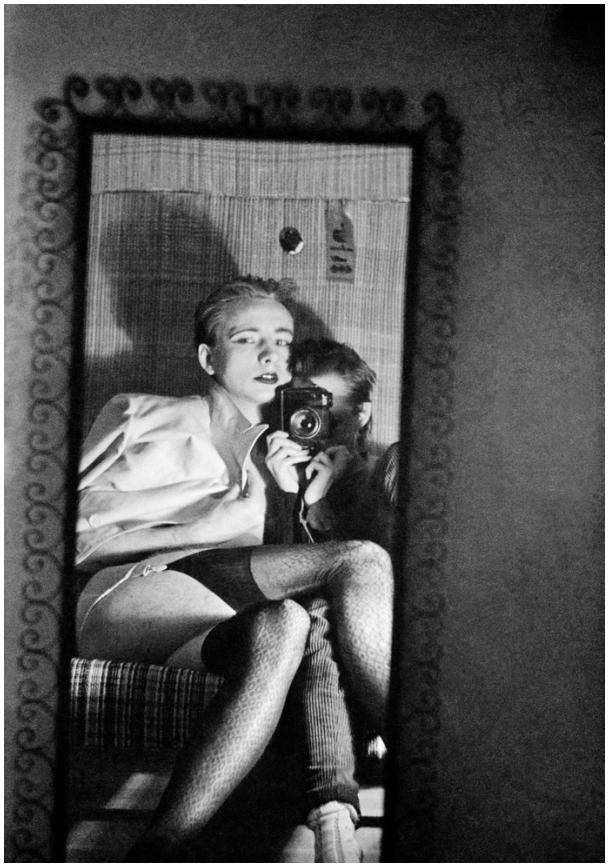
„Bez názvu (Hommage à Gawron)“ (1985): umělec fotografuje sám sebe, jak leží na chodníku vedle mrtvé kočky, přesně v téže poloze jako zvíře. Snímek je černobílý, komponovaný nízko, téměř ve výšce dlažby – perspektiva, která obě těla srovnává formálně, nikoli pouze obsahově. Podobné gesto tělesného srovnání s neživou hmotou zopakuje o deset let později Antoni Zdebiak v cyklu „Mumie“ (kap. 3.4).



Obr. 47. Zbigniew Libera, „Bez názvu (Hommage à Gawron)“, 1985.

„Někdo jiný“ (kolem 1988): další vtělení Libery do role transvestity – od černého prádla s podvazky přes blond paruku a šňůry korálů až po dámský župan; na části záběrů jej doprovází druhý, rovněž svlečený nebo převlečený muž. Záběry jsou ostře osvětlené,

realizované v domácí scenerii. Kostým zde funguje jako filtr: umožňuje odhalit to, co běžně zůstává skryto pod společenskou kontrolou. Koncem 80. let byla znalost transvestitismu v Polsku mizivá a queer jako kategorie ve veřejném diskurzu prakticky nepřítomná – Libera patřil k prvním domácím umělcům, kteří se rozhodli toto téma uchopit prostředky vizuálního umění.[70]



Obr. 48. Zbigniew Libera, „Někdo jiný", 1986.

[70] Viz dokumentace cyklu Ktoś inny (ok. 1988) in: Archiwum Zbigniewa Libery, Muzeum moderního umění ve Varšavě [online], 17.08.2026



Obr. 49. Zbigniew Libera, „Někdo jiný", 1986.

„Volný střelec" – autoportrétní diptych realizovaný pro výstavu ve varšavské Zachętě: Libera se vtěluje do postavy zdivočelého tvůrce, dopadeného a vyváděného z pole uniformovaným železničářem, pozorovaného z nitra automobilu, na pozadí nově vzniklého, střeženého sídliště. Tělo je zřetelně poraněné a zašpiněné – záběr držený v konvenci reportážní dokumentace, téměř jako snímek z místa události. Jde o ironický komentář k proměnám veřejného prostoru po roce 1989: umění, místo aby bránilo hranice „normálnosti", je na nich samo dopadeno jako vetřelec.[71]

[71] Viz Z. Libera, Wolny Strzelec in: Z. Libera, Przegląd artystyczny / Art Review, ed. Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, Z. Libera, Varšava: Fundacja Raster, 2012.



Obr. 50. Zbigniew Libera, „Volný střelec“, Zachęta (záběr 1/2).



Obr. 51. Zbigniew Libera, „Volný střelec“, Zachęta (záběr 2/2).

„Smrt patriota“ (2016): noční snímek zachycuje muže vlečeného po zemi za košili skupinou nahých žen – záběr ostrý, doslovný, osvětlený bleskem, bez příkras. Název může naznačovat pravicové názory portrétovaného a metaforicky komentuje soumrak patriarchálního řádu v Polsku posledních desetiletí. Sám Libera vstupuje do záběru zprava a scénu fotografuje telefonem – nezůstává nestranným zaznamenavatelem, nýbrž se do ní vědomě vpisuje jako účastník.



Obr. 52. Zbigniew Libera, „Smrt patriota“, 2016.

Přínosem Libery je důsledné pojetí autoportrétu jako nástroje dekonstrukce, nikoli sebeprezentace – od raných, radikálních akcí na vlastním těle (znetvoření, zvěcnění, předstíraná autoagrese) a grotesky přes průkopnické otevření queer tématu v polovině 80. let až po pozdější kritiku patriarchátu. Umělcovo tělo zde přestává být pouze pasivním objektem reprezentace a stává se surovinou podrobovanou fyzickým a biologickým manipulacím – bezprostřední arénou politického a společenského odporu. Jde o nejšíře rozvržený příklad autoportrétu jako vědomé kritické strategie v této práci, rozepsaný do několika desetiletí tvorby.

4.1.2. Józef Robakowski

Józef Robakowski (nar. 1939 v Poznani) patří k nejvýznamnějším představitelům polské neoavantgardy – tvůrce působící na průsečíku experimentálního filmu, fotografie a videoartu, který od roku 1978 vede ve svém lodžském bytě nezávislou Galerii výměny (Galeria

Wymiany). V jeho tvorbě není autoportrét nikdy věrným záznamem podobizny, nýbrž konstrukční operací – nástrojem demaskování mediálních a ideologických klišé.[72]

„Chemigrafie“ (1959–2011): experimenty s chemickým rozkladem fotografické emulze, v nichž se nositelem autorova obrazu stává hmota negativu, nikoli jeho zobrazovací obsah. Rozpětí dat – více než půl století – činí z tohoto cyklu nejdéle vedenou linii v celé Robakowského tvorbě, provázející všechny ostatní, příležitostnější experimenty rozebírané níže. Namísto zaznamenání podobizny ji chemická reakce ničí a přetváří, což Robakowski chápe jako nejradikálnější formu autoportrétu – takovou, v níž se umělec vzdává kontroly nad výsledným obrazem ve prospěch náhody a hmoty.[73]

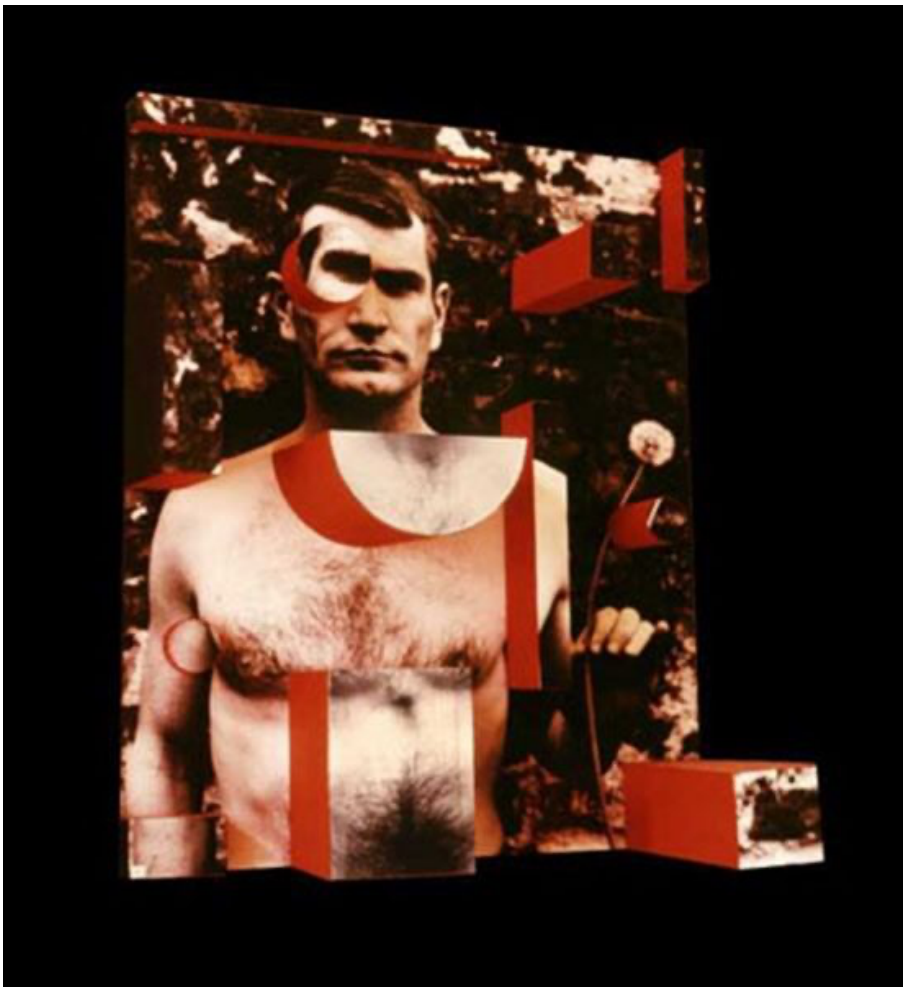


Obr. 53. Józef Robakowski, z cyklu „Chemigrafie“, 1959–2011.

[72] Viz biogram i kalendarium działań artysty in: J. Robakowski, Pst! Fotograficzne działania Józefa Robakowskiego z lat 1958–2010, ed. K. Jurecki, Varšava: Národní muzeum ve Varšavě, 2010; viz též: Oficiální stránky umělce, robakowski.net [cit. 17.08.2026].

[73] Viz J. Robakowski, Chemigrafie 1959–2011, Lodž: Galerie výměny, 2011; viz także omówienie cyklu in: Culture.pl [cit. 17.08.2026].

„Prostorový autoportrét“ (1969): Robakowski, nahý do pasu, je konfrontován s geometrickými tvary v sytých barvách, které rozbíjejí celistvost těla i záběru – práce rozkládá subjekt na materiál a architekturu vlastní reprezentace a nutí chápat tělo jako jeden z prvků modulární soustavy, nikoli jako střed obrazu. Jde o předzvěst pozdějších praxí na pomezí těla a technologie, vizuální předobraz ideje rozptýleného subjektu, k níž se polské mediální umění vrátí teprve v digitální éře. Práce vzniká v okamžiku Robakowského přechodu z prostředí toruňské skupiny Zero-61 do Lodže, kde o rok později spoluzakládá Dílnu filmové formy – geometrizace těla tedy již předjímá jazyk, jehož užije v následujícím desetiletí filmových experimentů.[74]

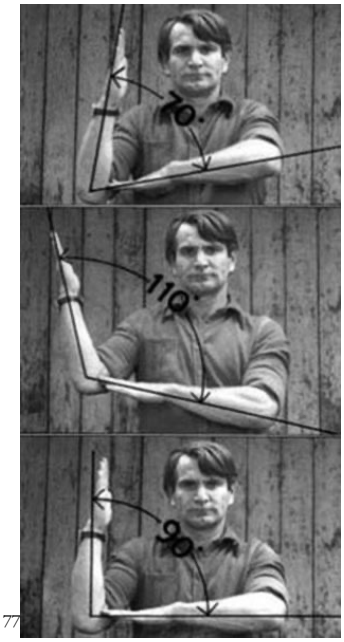


Obr. 54. Józef Robakowski, „Prostorový autoportrét“, 1969.

[74] Viz J. Robakowski, Autoportret przestrzenny (1969) in: J. Robakowski, Moje żywo. Tekstowo-wizualny układ refleksyjny, Lublin: Galeria Labirynt, 2011, s. 45; dokumentacja pracy in: Archiwum Galerii Wymiany.

Než Robakowski rozvinul zralé autoportrétní strategie, realizoval v rámci toruňské skupiny Zero-61 první fotoobjekt „Cedník“ (1961) – snímek kuchyňské naběračky přibitý hřebíkem k prkénku – a fotomontáž „Třetí tvář“ (1966), symetrický portrét, v němž složení dvou hlav vytváří surreálnou třetí tvář. K jeho autoportrétnímu odkazu patří i pozdější cyklus „Moje foto – videomasochismy“ (1989), citovaný méně často než „Fetiše“ či zrcadlová instalace, uzavírající však tutéž linii experimentu s videomédiem.[75][76]

„Vztahy“ (1975, „1 metr“): další etapa téže analytické metody – Robakowski tentokrát zkoumá doslovnou, fyzickou míru vzdálenosti mezi tělem a prostorem či jiným tělem a namísto geometrického tvaru užívá jednotku měření. Metr – jednotka neutrální, zbavená hodnocení – zde nahrazuje kompoziční intuici: vzdálenost mezi objekty se stává jediným kritériem obrazu a umělec se vědomě vzdává expresivního gesta ve prospěch měřicího protokolu. Jde o gesto blízké praxi Romana Opałky (kap. 3.1) – oba nakládají s časem a prostorem jako s počitatelným materiálem, u Robakowského se však míra týká jednotlivé události, nikoli celého života.



[77]

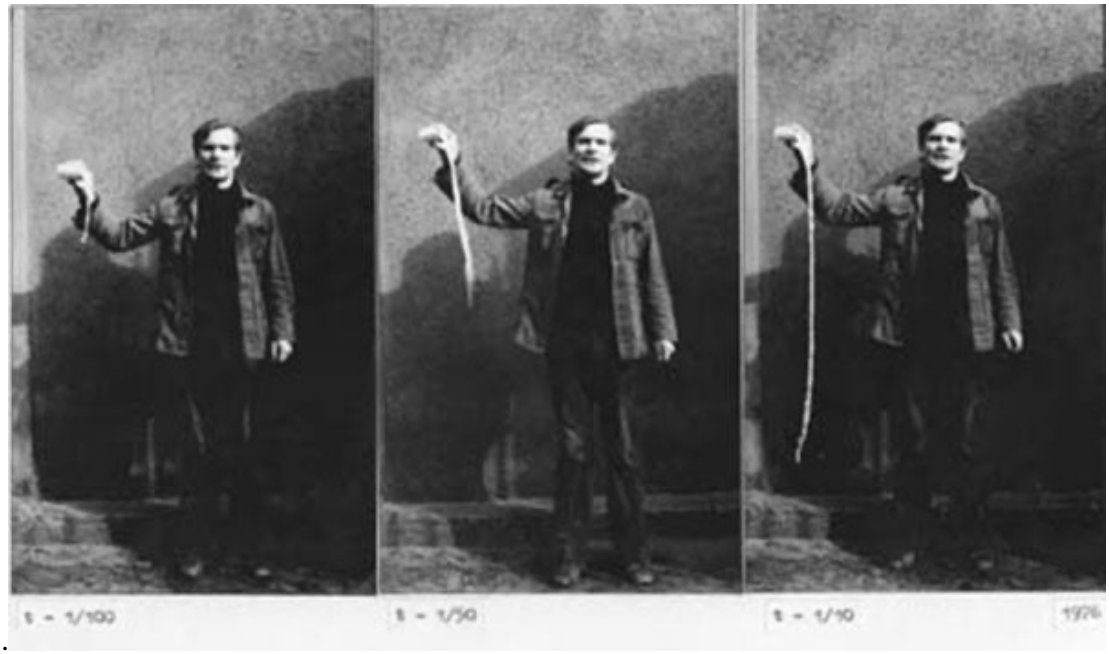
Obr. 55. Józef Robakowski, z cyklu „Vztahy“, 1975 („1 metr“).

[75]Viz Z. Tomaszczuk, Historia fotografii, Varšava: Akademia Sztuk Pięknych w Varšavě, 2024, s. 191–192.

[76]Viz Z. Tomaszczuk, Historia fotografii, Varšava: Akademia Sztuk Pięknych w Varšavě, 2024, s. 228–229.

[77] Viz J. Robakowski, Relacje (1975) in: Pst! Fotograficzne działania Józefa Robakowskiego..., cit. dílo

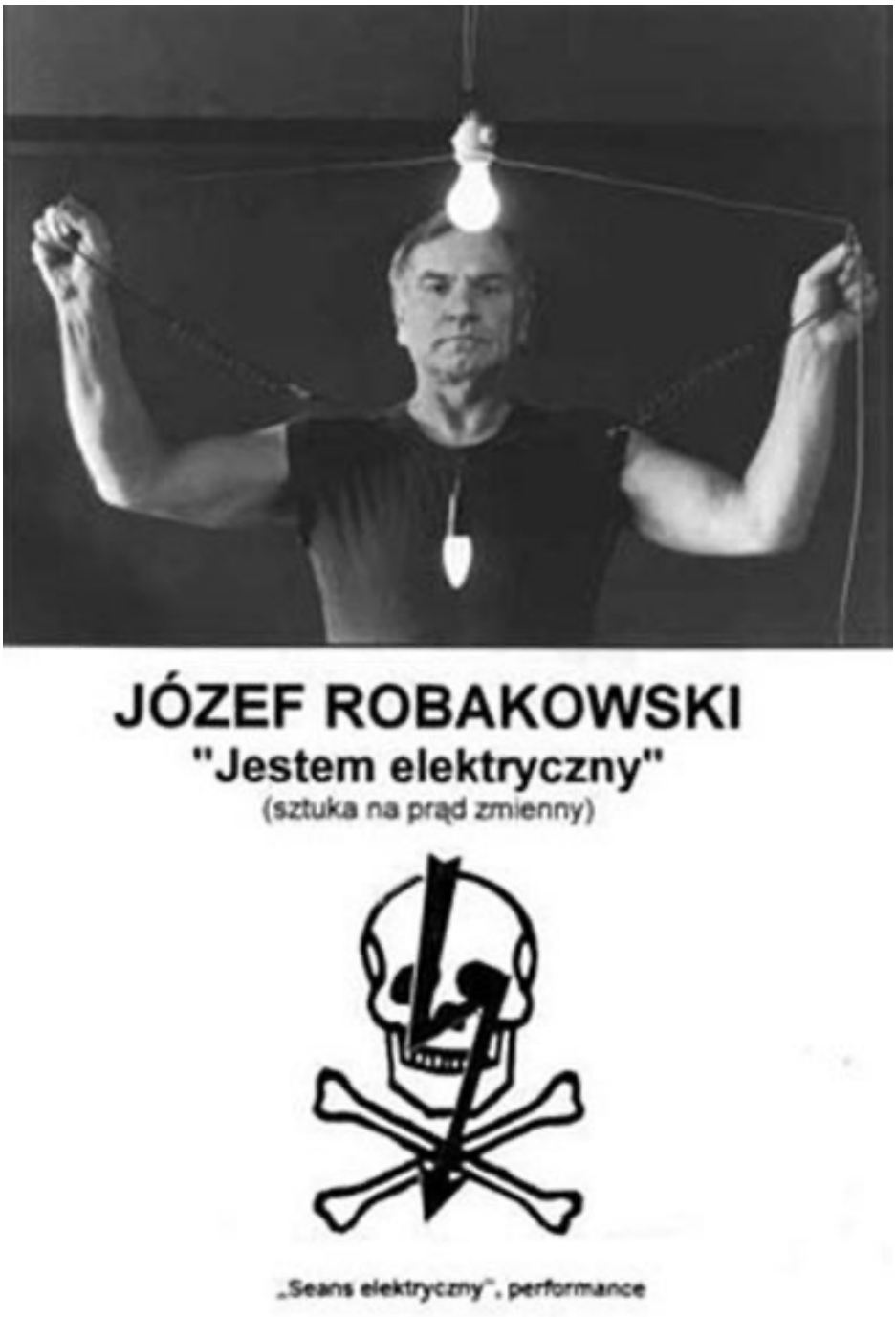
Experiment s expozičním časem (1976) není ojedinělým gestem – vícenásobná či dlouhá expozice jako nástroj autoportrétu se v této práci vrací ještě několikrát: u Andrzeje Różyckého v „Ikarovi“ (1975), v raných, vícenásobně exponovaných fotografiích Konrada Kuzyszyna, v tváři rozostřené dlouhou expozicí ze „Ztraceného muže“ Antoniho Zdebiaka (1984) i ve snímcích „Plague“ Michała Konrada (2020), pořizovaných bez blesku na dlouhý čas. Jde o strategii vracející se po půl století, nikoli o jednorázový experiment jediného tvůrce. Dlouhý expoziční čas rozostřuje obrys těla v pohybu a mění jednotlivé políčko v záznam trvání, nikoli okamžiku – efekt bližší kresbě světlem než klasické portrétní fotografii.[78]



Obr. 56. Józef Robakowski, experiment s expozičním časem, 1976.

„Jsem elektrický“ (umění na střídavý proud), „Elektrická seance“: performance, v níž se umělcovo tělo stává součástí elektrického obvodu – autoportrét jako doslovné připojení k síti, metafora umění jako média toku energie, nikoli pouze obrazu. Tělo zde přestává být jen tématem zobrazení a stává se fyzickým článkem instalace – riskantní, tělesný experiment příznačný pro neoavantgardní přesvědčení, že umění může operovat přímo na hmotě, nikoli pouze na jejím obrazu. Elektřina, médium prchavé a neviditelné, činí z autoportrétu efemérní událost, reprodukovatelnou výhradně dokumentací, nikdy plně v originále.

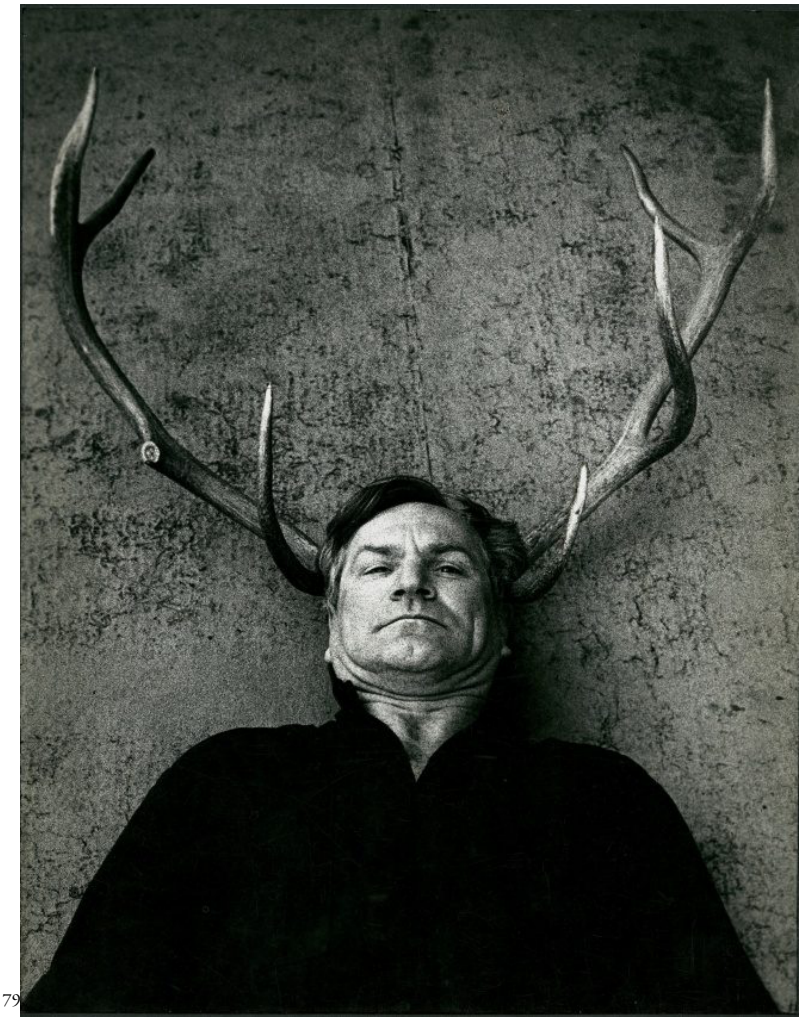
[78] Viz J. Robakowski, Eksperymenty z czasem naświetlania (1976) in: Pst! Fotograficzne działania Józefa Robakowskiego..., cit. dílo



Obr. 57. Józef Robakowski, „Jsem elektrický" (umění na střídavý proud), „Elektrická seance", performance.

„Pan Jelen – autoportrét" (1991): umělec leží na pozadí betonové stěny s hlavou, z níž vyrůstají obrovské jelení parohy. Vizuální vtip se stává metaforou mužské identity zavěšené mezi silou a ponížením, důstojností a groteskou. Parohy, tradiční symbol mužské vitality a lovecké trofeje, konfrontované s bezbrannou, ležící polohou těla obracejí klasickou hierarchii

– namísto triumfujícího lovce máme portrétovanou oběť vlastní podobizny. Práce vzniká už po roce 1989, v jiném politickém klimatu než dřívější experimenty – vtip zde nahrazuje předchozí analytickou přísnost, metoda však zůstává táž: tělo jako materiál ke zpracování.



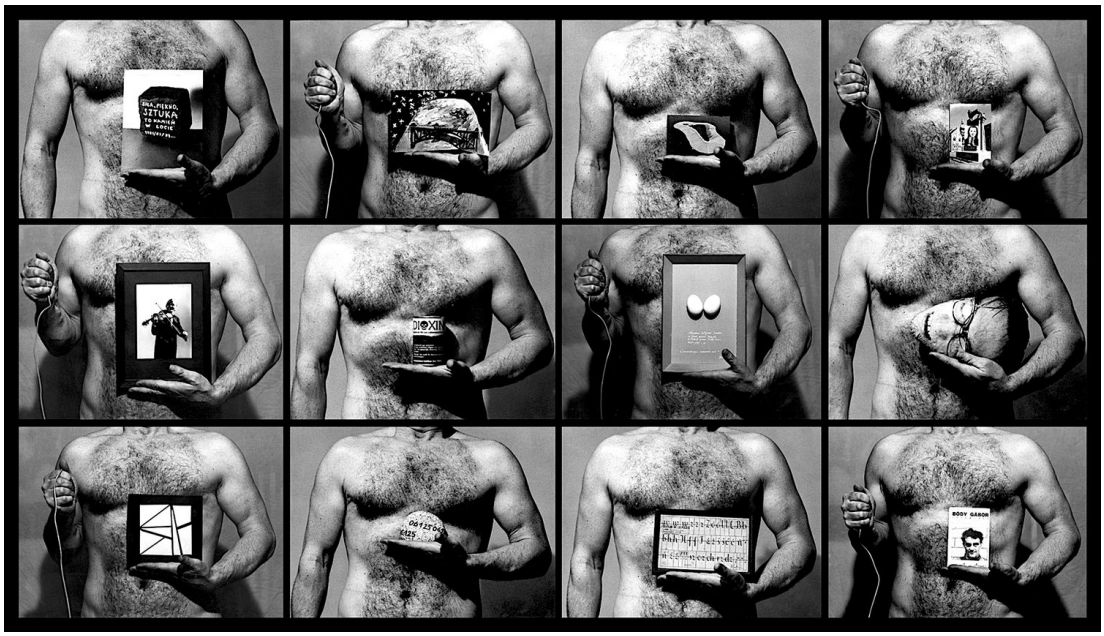
[79]

Obr. 58. Józef Robakowski, „Pan Jelen – autoportrét", 1991.

„Fetiše" (1986–1987): cyklus dvanácti fotografií nahého trupu umělce držícího předměty darované mu jinými tvůrci, dříve kolující v Galerii výměny – nezávislém archivu a místě směny děl i myšlenek, které Robakowski vedl mimo oficiální umělecký provoz od roku 1978; na snímku je mimo jiné patrné drátěné spouštěcí lanko jako doklad samostatné realizace

[79] Viz J. Robakowski, Pan Jeleń – autoportret (1991) in: J. Robakowski, Moje żywo..., cit. dílo

záběru. Opakovatelnost záběru a absence tváře proměňují portrét v matrici významů: v centru není Robakowski jako „já“, nýbrž síť vztahů uměleckého prostředí, které jej konstituuje – gesto demystifikace, v němž subjekt funguje jako archiv, nikoli jako jednotlivá podobizna. Každý z dvanácti předmětů nese stopu předchozího vlastníka a předchozího oběhu – fetiš v názvu práce tedy neodkazuje k erotice, nýbrž k hodnotě, kterou předmětům přisuzuje společenství, jež si je vyměňovalo.[80]

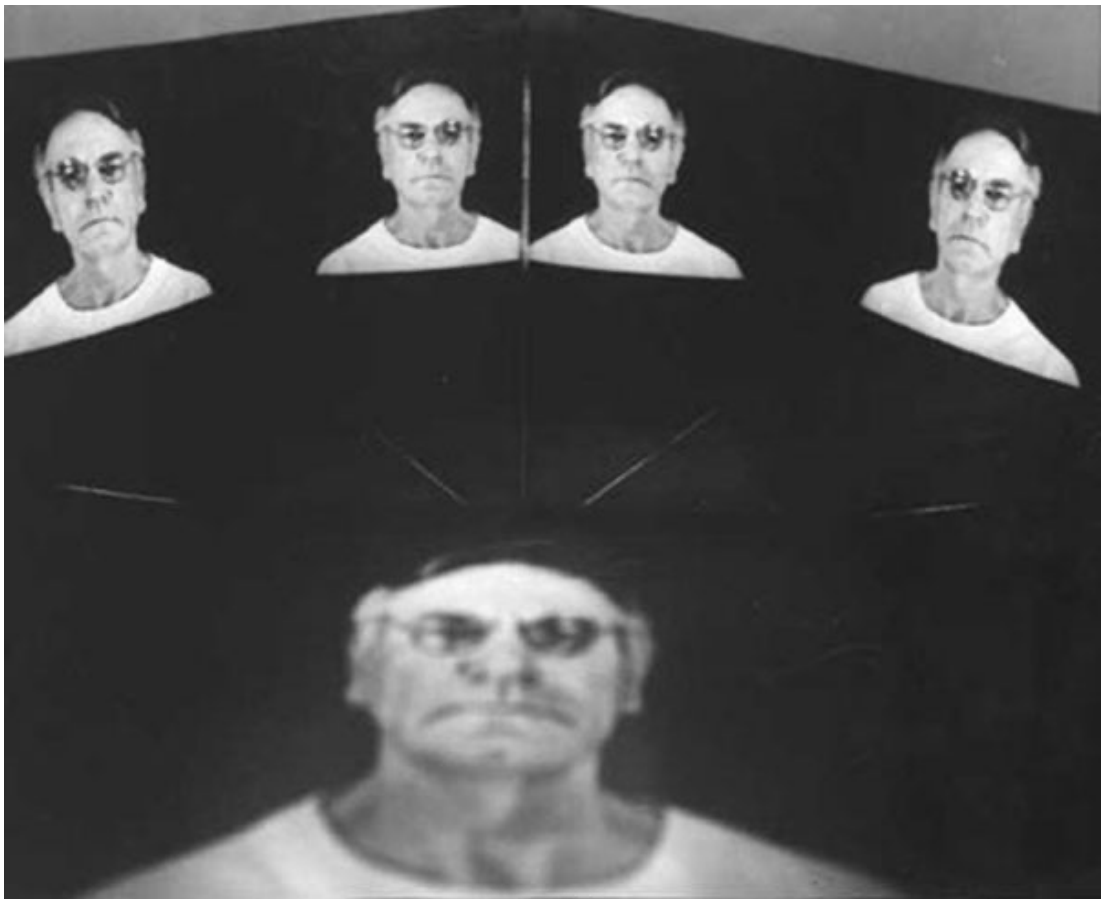


Obr. 59. Józef Robakowski, z cyklu „Fetiše“, 1986–1987.

V zrcadlové instalaci se Robakowski vrací k motivu zrcadla jako nástroje autoportrétu – mechanismu, který se v této práci vine od Gumppa po současnou fotografii: tvář dostupná pouze prostřednictvím odrazu, nikdy bezprostředně. Mnohonásobné odrazy násobí umělcovu tvář v prostoru instalace a znemožňují určit jediný, „pravý“ úhel pohledu – divák si sám musí vybrat, který odraz bude pokládat za originál. Jde o praktickou demonstraci teze, kterou Robakowski opakuje v mnoha svých pracích: identita není bod, nýbrž soustava vztahů mezi obrazy.[81]

[80] Viz Z. Karnicka, Galerie výměny Józefa Robakowskiego 1978–1992, Lodž: Muzeum umění v Lodži, 1998; viz také dokumentace cyklu Fetysze in: robakowski.net [cit. 17.08.2026].

[81] Viz J. Robakowski, Instalacje lustrzane i obiekty optyczne, Lodž: Galerie výměny, 1995.



Obr. 60. Józef Robakowski, autoportrét v zrcadlové instalaci.

Je třeba poznamenat, že zkušenost opakovaného přetváření vlastní identity a přítomnosti má u Robakowského i biografické kořeny: hned po válce byla jeho rodina vysídlena z rodinného statku v Bodzanowě a on sám vyrůstal v dětském domově v Tucholi, kde jeho matka pracovala jako vychovatelka. Zkušenost dětství stráveného v pečovatelské instituci mezi cizími dětmi jej mohla brzy zcitlivět k otázkám kolektivní identity, přítomnosti a zaměnitelnosti rolí – tématům, která se později důsledně vracejí v jeho konceptuálních pracích.[82]

Přínosem Robakowského k této evoluci je důsledné pojetí autoportrétu jako analytické, nikoli expresivní operace – tělo, tvář a gesto jsou zde badatelským materiálem stejně jako geometrie, elektrický proud či chemie negativu. Právě on v této práci nejúplněji ukazuje, že konceptuální autoportrét může fungovat bez jediného, rozpoznatelného stylu – jako soubor samostatných experimentů spjatých společným badatelským postojem k médiu.

[82]Viz Józef Robakowski, 2019 – Historie Mówione Nowoczesności, Muzeum moderního umění ve Varšavě, archiwum.artmuseum.pl.

4.1.3. Wiesław Hudon

Wiesław Hudon začínal jako fotoreportér a kritik spjatý s okruhem měsíčníku „Fotografia“, už v roce 1969 však, souběžně s prvními pracemi Robakowského, vedl analytické experimenty s autoportrétem jako zkoumáním času a pohybu. V roce 1970 na výstavě „Informace – Představivost – Akce“ ve varšavské galerii KMPiK prezentoval své práce po boku Krzysztofa Wodiczka a dalších tvůrců konceptuální generace a opatřil je vlastním manifestem nazvaným Totální dokumentace.[83][84][85][86]

Už na plakátu „Prosíme laskavě o ticho“ (1969), oceněném na varšavském bienále, se vlastní tvář umělce stává materiálem k montáži – fotografie křičících úst je konfrontována s kreslenou maskou. Jde o předzvěst metody, kterou Hudon rozvine v čisté fotografii: tělo nikoli jako téma k zobrazení, nýbrž jako materiál ke zpracování.

[83]Viz D. Gąsiorek, „Wiesław Hudon – Umělec absolutni”,teoretická bakalářská práce, vedoucí práce: Mgr. Josef Moucha, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2016

[84]W. Hudon, publikacje i teksty krytyczne na łamach miesięcznika „Fotografia” (pod ed. Z. Dłubaka), Varšava 1968–1970.

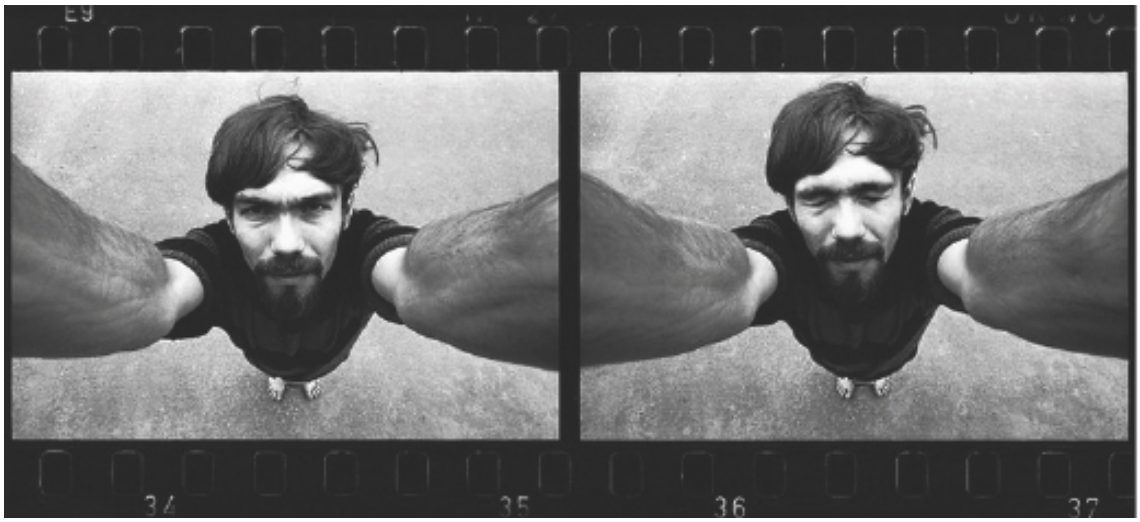
[85]Wystawa zbiorowa Informacja – Wyobraźnia – Działanie, Galeria KMPiK „Ruch”, Varšava, grudzień 1970.

[86]W. Hudon, Dokumentacja totalna [manifest], in: Informacja – Wyobraźnia – Działanie, katalog výstavy, Galeria KMPiK, Varšava 1970.



Obr. 61. Wiesław Hudon, „Prosíme laskavě o ticho“, plakát, 1969.

Diptych „Vidím“ (1969) je autoportrét pořízený z natažené ruky – na jedné fotografii má umělec zavřené oči, na druhé otevřené. Nejde o kompozici, nýbrž o „čas aktivity“: napětí a prodlevu mezi dvěma po sobě jdoucími políčky negativu, okamžik, který sama fotografie zaznamenat nedokáže.



Obr. 62. Wiesław Hudon, diptych „Vidím“, 1969.

Doprovodný cyklus „Zápis“ (1969) toto zkoumání prohlubuje: čtyři autoportréty zachycují dlaně natažené přímo do objektivu v různých konfiguracích. Umělec zde hledá nepostižitelný čas mezi po sobě jdoucími nehybnými záběry – čas, který ve skutečnosti existuje jako proces neustále unikající a nedající se zastavit.



Obr. 63. Wiesław Hudon, z cyklu „Zápis“, 1969.

Totální dokumentace, kterou Hudon vyhlásil při příležitosti výstavy ve varšavské galerii KMPiK v roce 1970, nebyla jednotlivým dílem, nýbrž metodologickým programem: požadavkem, aby fotografie zaznamenávala nikoli jediný, vybraný okamžik, nýbrž celý nepřerušený sled událostí skládajících se do zkušenosti těla v čase. V tomto pojetí není žádný záběr privilegovaný vůči ostatním – objektiv má dokumentovat proces co možná nejvyčerpávěji, bez umělecké selekce „nejlepšího“ záběru.



Obr. 64. Wiesław Hudon, dokumentace programu „Totální dokumentace“, výstava „Informace – Představivost – Akce“, Galerie KMPiK, Varšava 1970.

O třicet pět let později se Hudon k témuž gestu vrátil a zopakoval téměř totožnou sekvenci záběrů v cyklu „Nevidím, nedívám se“ (2004) – název přímo neguje původní název práce z roku 1969. Tam, kde „Vidím“ zaznamenávalo napětí mezi otevřenýma a zavřenýma očima jako „čas aktivity“ nepostižitelný jediným záběrem, mění „Nevidím, nedívám se“ totéž gesto v akt odmítnutí: nejde už o experiment se zaznamenáním času, nýbrž o vědomé stažení pohledu. Zopakování téže kompozice po více než třech desetiletích funguje jako autokomentář – týž fotografický mechanismus, uplatněný na zestárlé tělo umělce, se přestává ptát po čase mezi políčky a začíná se ptát, zda dívání a bytí viděn po letech ještě dává smysl.



Obr. 65. Wiesław Hudon, z cyklu „Nevidím, nedívám se“, 2004.

Přínosem Hudona pro polský autoportrét je důsledné, od počátku tvorby vedené zkoumání času a pohledu prostřednictvím vlastního těla – od mikroskopického chvění v nehybnosti a gesta natažené ruky až po vědomé, o pětatřicet let opožděné odmítnutí dívat se v cyklu „Nevidím, nedívám se“. Skutečnost, že vedlejším efektem původní metody (přístroj držený ve vlastní natažené dlani) je kompozice připomínající dnešní selfie, je vůči vlastnímu předmětu jeho zkoumání druhotná.

4.1.4. Paweł Kwiek

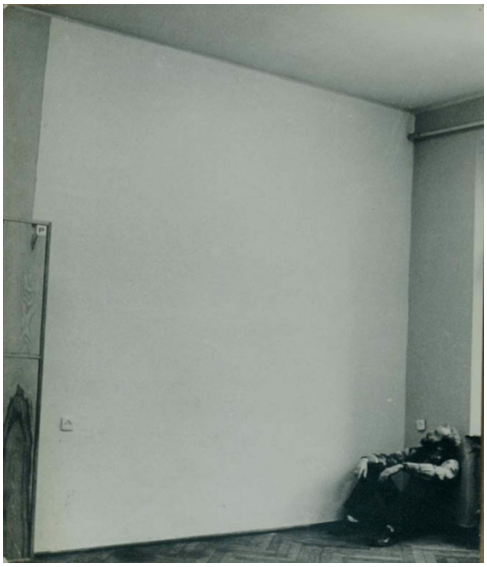
Paweł Kwiek, spoluzakladatel Dílny filmové formy, se po jejím rozpuštění v roce 1980 a po pěti hospitalizacích na psychiatrii – jak sám uváděl – obrátil k duchovní tematice, která ovládla zbytek jeho tvorby.[87]

Je třeba připomenout, že rodinná dynamika má v polské avantgardě druhé poloviny 20. století bohatou tradici – stačí uvést dřívější práce Natalie LL a Andrzeje Lachowicze (viz

[87]Viz Paweł Kwiek, culture.pl; Archiwum Polskiego Performansu, Muzeum moderního umění ve Varšavě, archiwum.artmuseum.pl.

kap. 4.1.5) či společné happeningy Kwieka a Zofie Kulikové s jejich malým synem, „Akce s Dobromierzem“ (1972–1974).[88]

Kwiek fotografuje sám sebe schouleného v rohu téměř prázdného pokoje, jemuž vévodí obrovská prázdná stěna – silueta umělce, stěsnaná u skříně a radiátoru, zabírá zlomek záběru, zbytek tvoří architektura a prázdnota. Měřítko místnosti tělo drtí a mění domácí interiér v prostor téměř institucionální, klaustrofobický navzdory své rozlehlosti. Jde o týž mechanismus psychodramatického uzavření, který o několik let později rozvine Antoni Zdebiak v „Pokoji s LSD“ (kap. 3.4) – pokoj jako jeviště psychického stavu, nikoli pouze místo děje – a k němuž se, už v současném kontextu studia na opavském ITF, vrátí Maciek Zych (kap. 7.7). Tři generace autoportrétistů, dělí je desetiletí, ale spojuje totéž gesto: uzavření těla v prázdném, symbolicky nabitém interiéru jako způsob zvnějšnění toho, co je neviditelné.



Obr. 66. Paweł Kwiek, autoportrét v rohu prázdného pokoje.

„Prodloužení ideálního objektu ve fyzické skutečnosti“ (1975): dva samostatné snímky zachycují Kwieka, jak před tváří drží bílý list papíru položený úhlopříčně – na obou záběrech téměř totožně. Prostor mezi zvětšeninami vyplňuje nakreslená lomená čára, která vizuálně

[88]Viz A. Graczyk, Fotografická manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000, bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2023, s. 120.

prodlužuje hranu papíru z levého snímku, vedena prázdným okrajem stránky až k hraně papíru na snímku pravém. Fyzický předmět – list papíru – existuje v každém záběru zvlášť, ve fotografické skutečnosti nespojitě; spojuje jej teprve kreslířské gesto na papíře, čistě pojmové, „ideální“ pokračování, které nelze zaznamenat přístrojem. Práce, vzniklá ještě v období činnosti Dílny filmové formy, obnažuje rozestup mezi tím, co je objektiv schopen zachytit, a tím, co existuje výhradně jako konstrukce mysli a papíru – předzvěst analytické přísnosti, kterou Kwiek později vymění za duchovní rejstřík v cyklu „Ekumenismus“.



Obr. 67. Paweł Kwiek, „Prodloužení ideálního objektu ve fyzické skutečnosti“, 1975.

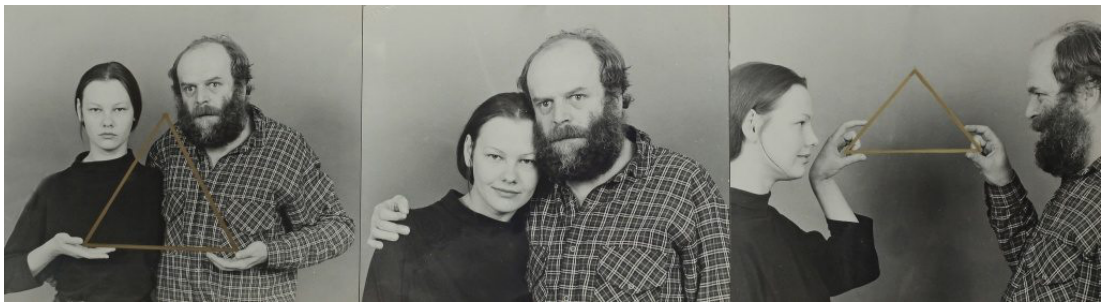
Cyklus „Ekumenismus“ (kolem 1987–1988): Kwiek se důsledně fotografoval s geometrickými náboženskými symboly – trojúhelníky, kruhy, hvězdami – malovanými či nalepovanými na tvář a tělo, mimo jiné uvnitř šesticípé Davidovy hvězdy složené ze dvou trojúhelníků.



Obr. 68. Paweł Kwiek, z cyklu „Ekumenismus“, kolem 1987–1988.

V jiném, komornějším záběru zakrývá umělcovu tvář zlatý trojúhelník – symbol Nejsvětější Trojice, zjednodušený v masku či filtr, jímž se divák musí prodrat zrakem, aby dosáhl tváře.

Tento motiv Kwiek rozvíjel i ve dvojicových sestavách s doprovázející ženou – od formálního odstupu přes fyzickou blízkost až po přímou konfrontaci tváří v tvář, stále za přítomnosti téhož geometrického znaku.



Obr. 69. Paweł Kwiek, z cyklu „Ekumenismus“, kolem 1987–1988.

V nejrozvinutější realizaci cyklu obklopuje umělcovu hlavu namalovaný zlatý oblouk připomínající svatozář – kompozice odkazující k ikonografii světců, v níž Kwiek klade otázku po možnosti svatosti dostupné každému člověku.

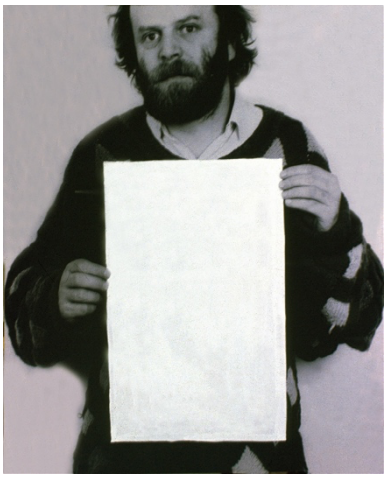
„Ekumenismus umění – barva“ (kolem 1987): geometrické symboly nahrazuje čistý, jednobarevný obdélník držený jako štít – barva jako nejredukovanější, univerzální znak.



Obr. 70. Paweł Kwiek, z cyklu „Ekumenismus umění – barva“, kolem 1987 – červená.



Obr. 71. Paweł Kwiek, z cyklu „Ekumenismus umění – barva“, kolem 1987 – žlutá.



Obr. 72. Paweł Kwiek, z cyklu „Ekumenismus umění – barva", kolem 1987 – bílá.



Obr. 73. Paweł Kwiek, z cyklu „Ekumenismus umění – barva", kolem 1987 – modrá.

Kwiek vnáší do polského autoportrétu duchovní rejstřík, vzácný na pozadí ostatních tvůrců této kapitoly – Libery, Robakowského, Lachowicze, Wodiczka či Uklańského – kteří operují v rejstříku světském, institucionálním nebo konceptuálním bez sakrálních odkazů (podobný motiv duchovnosti se v této práci objevuje teprve jinde, u Dudka-Dürera a Kuzyszyna). Podstatné je, že přechod od analytického konceptualismu období Dílny filmové formy k náboženské symbolice „Ekumenismu" není u Kwieka zlomem, nýbrž pokračováním téže přísnosti: geometrické figury – trojúhelník, kruh, hvězda – jichž užíval už v analytických pracích poloviny 70. let (jako „Prodloužení ideálního objektu ve fyzické skutečnosti"), se v „Ekumenismu" vracejí jako znaky sacra, blízké tradici posvátné geometrie – přesvědčení, že základní geometrické tvary nesou duchovní význam nezávislý na kultuře a epoše. Tělo zde tedy není polem kritiky identity či moci, nýbrž plochou, na niž se nanáší týž geometrický jazyk – nejprve analytický, poté sakrální – což z Kwiekovy tvorby činí v tomto srovnání vzácné spojení konceptuální přísnosti s duchovním rejstříkem.[89]

[89] Viz Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Varšava: Centrum současného umění Zámek Ujazdowski, 2009, s. 170–179.

4.1.5. Andrzej Lachowicz

Andrzej Lachowicz (1939–2015) byl jedním z nejvýznamnějších tvůrců polské konceptuální fotografie a teoretikem umění. Právě on razil termín „permanentní fotografie“, který dal jméno jím spoluzaložené galerii Permafo (1970–1981) – jedné z nejvýznamnějších polských galerií 70. let – a který shrnuje jeho vlastní metodu: léta rozvíjenou koncepci „permanentního umění“, založenou na nekonečnosti, neuzavřenosti díla a na neustálém zaznamenávání sebe sama. Jak podotýká Anna Markowska, tato koncepce předpokládala odklon od fotografie jako hotového, uzavřeného artefaktu ve prospěch nekončícího procesu záznamu lidské existence, v němž je každý jednotlivý záběr pouhým zlomkem většího kontinua.[90]



Obr. 74. Andrzej Lachowicz

[90] Viz A. Markowska (ed.), *Permafo*, Muzeum současnosti Vratislav, Vratislav 2012.



Obr. 75. Andrzej Lachowicz, z cyklu „Stíny" (dva záběry: rybí oko a devítipolová sestava).

Právě do této logiky zapadá cyklus „Stíny", započatý v 60. letech a s přestávkami rozvíjený až do konce umělcova života. Na rozdíl od většiny konceptuálních fotografů oné generace Lachowicz autoportrét radikálně zredukoval na jeho nejprchavější, rysů zbavenou podobu: vlastní stín vržený na trávu, zem či městský chodník. Tvář – tradiční střed autoportrétu – je zde zcela vyloučena ve prospěch anonymní, protáhlé siluety, což umělec spojoval s filozofickou úvahou o nepostižitelnosti a kontinuitě trvání subjektu v čase. Redukce autoportrétu na pouhou siluetu stínu zde rezonuje s klasickou tezí Victora I. Stoichity, podle níž stín představuje prvotní stadium veškeré reprezentace. Ve fotografii Lachowicze se stává čistým ukazatelem (indexem) fyzické přítomnosti a redukuje identitu na ontologickou stopu existence, zbavenou anekdoty i psychologie tváře.[91]

[91] Viz V. I. Stoichita, *Krótka historia cienia*, přel. P. Nowakowski, Universitas, Krakov 2001.

Přínosem Lachowicze je uvedení autoportrétu na jeho absolutní formální minimum – stín bez tváře, přítomnost bez rysů. Samotná „permanentnost“ tohoto cyklu – autoportrét bez konce, opakovaný půl století – jej staví blízko logice „totálních případů“ ze třetí kapitoly, s tím rozdílem, že totalitu zde nedodává tělo, nýbrž jeho mizející stín; jde o přímé východisko pro pozdější praxi Pawła Żaka (viz kap. 6.1.1).[92]

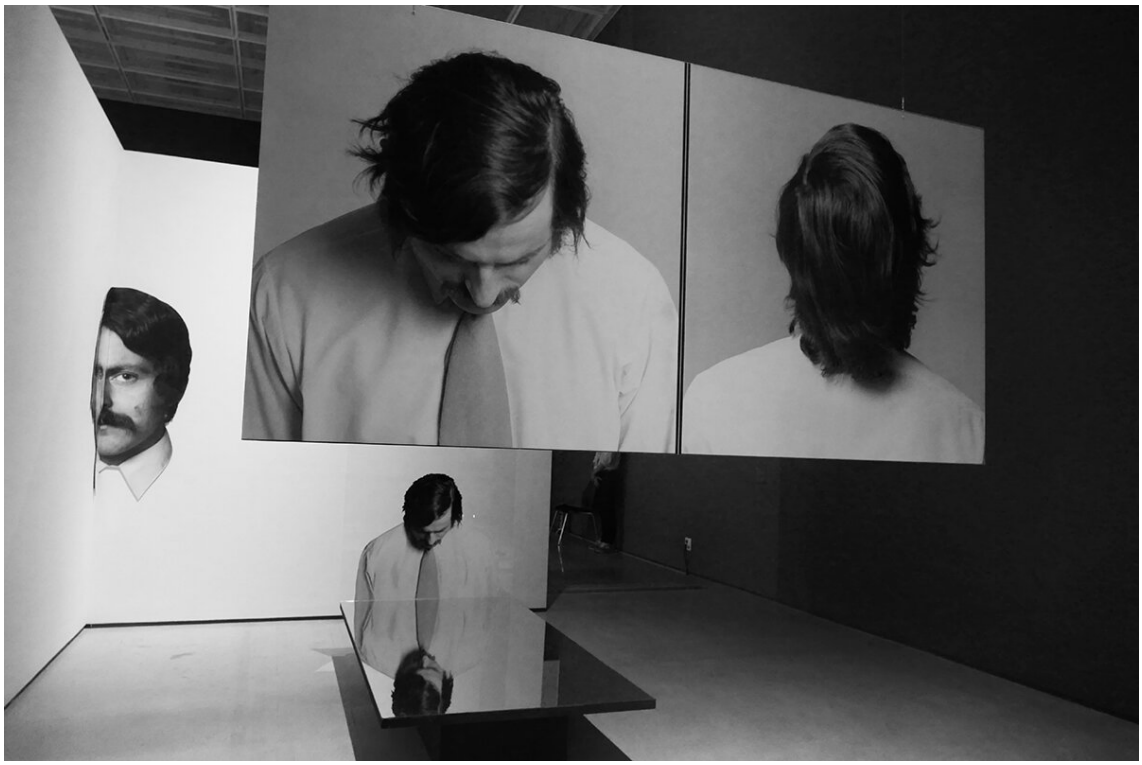
4.1.6. Krzysztof Wodiczko

Krzysztof Wodiczko, dnes známý především monumentálními veřejnými projekcemi realizovanými od 80. let po celém světě, začínal svou uměleckou dráhu intimními galerijními pracemi s vlastní podobiznou. V pracích „Autoportrét“ a „Autoportrét 2“, představených v Galerii Foksal v letech 1973–1974, konstruoval umělec instalace ze zrcadel a fotografických desek, v nichž divák – nakláněje se, aby spatřil vlastní odraz – bezděčně opakoval kajícné, k zemi sklopené gesto samotného Wodiczka. Tato práce byla vědomou kritikou narcismu a sebevztažnosti umění uzavřeného v bílé krychli galerie – jeho odříznutí od veřejné sféry, které sám umělec vzápětí radikálně prolomil přenesením své tvorby do městského prostoru. Wodiczkův raný autoportrét je tedy zajímavým paradoxem: východiskem, od něhož se umělec okamžitě začal odvracet.[93]



Obr. 76. Krzysztof Wodiczko, „Dvojitý autoportrét“, 1973–1974.

[92] Viz E. Woźniak-Czech, *Portret performatywny. Ślad, wymazywanie, nieobecność*, nakl. UAM, Poznaň 2018.
[93] Viz Krzysztof Wodiczko – Autoportret, Fundacja Profile, fundacjaprofile.pl.



Obr. 77. Krzysztof Wodiczko, „Autoportrét" / „Autoportrét 2", Galerie Foksal, 1973–1974.

Přínosem Wodiczka je to, že se jeho jediná autoportrétní epizoda nestala bodem dospění, nýbrž bodem odrazu – doslova i přeneseně: právě kritika uzavřeného, autotematického galerijního umění, zpracovaná zde na vlastním těle, jej postrčila k veřejným projekcím, jimiž je dnes proslulý.

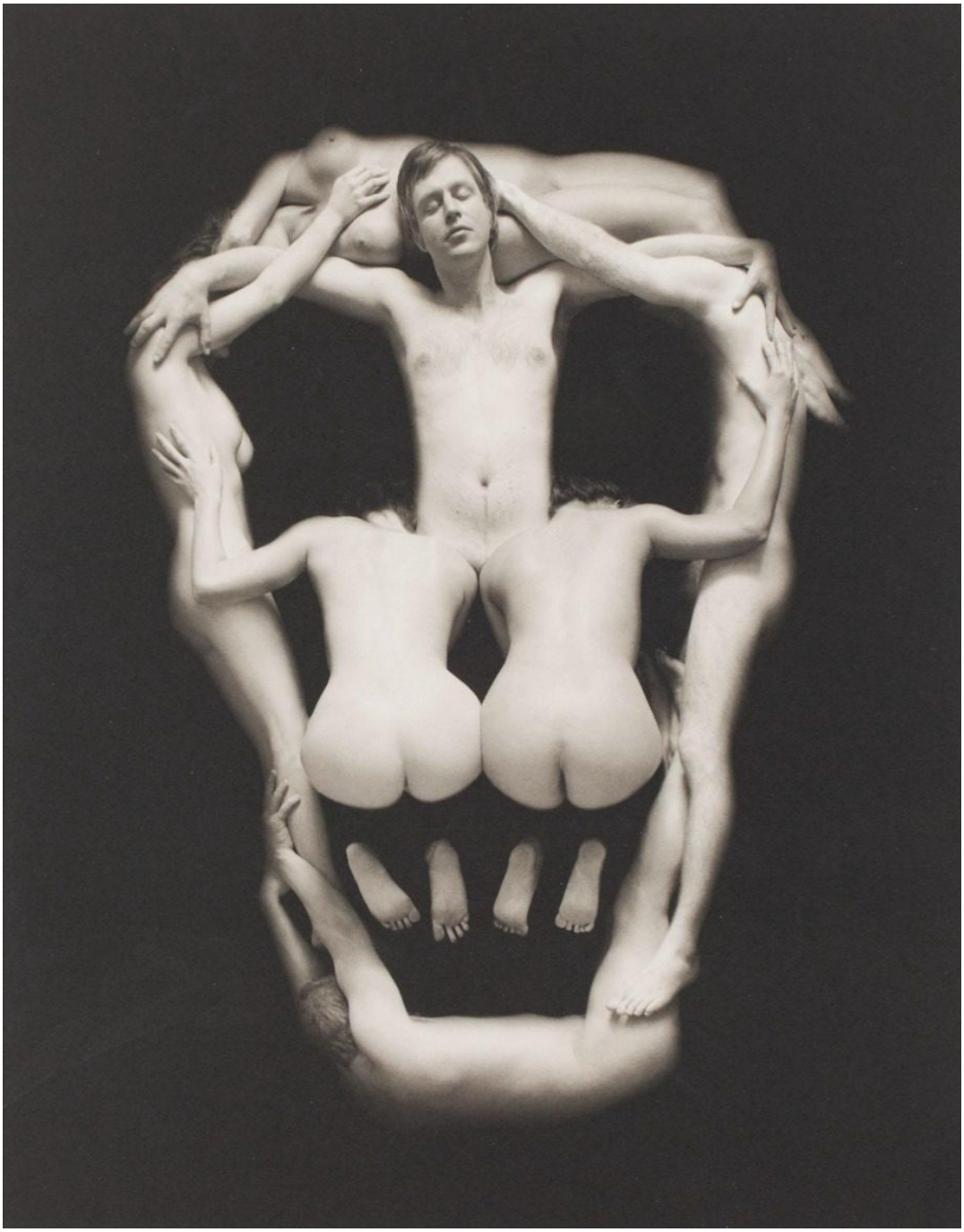
4.1.7. Piotr Uklański

Piotr Uklański (nar. 1968 ve Varšavě) patří k mezinárodně nejrozpoznatelnějším polským současným umělcům. Od roku 1990 působí v USA, což činí jeho případ v kontextu „polského" autoportrétu zvláštním.[94]

V kontextu autoportrétu je klíčová práce „Bez názvu (Lebka)" (2000, platinotypie, edice 20 kusů) – zjevná travestie slavné fotografie Salvadora Dalího z roku 1944 (pořízené Philippem Halsmanem), na níž nahé modelky, uspořádané do příslušné kompozice, tvoří tvar lebky. Uklański tentýž postup opakuje s vlastní účastí: umělec s rozpaženýma rukama a nepohnutým výrazem tváře splývá s houštinou propletených nahých ženských těl tak přesně,

[94]Viz Piotr Uklański, culture.pl; Zachęta – Národní galerie umění, zacheta.art.pl.

že jeho silueta se stává neoddělitelnou od zbytku kompozice – rozpoznatelná jako prvek „lebky“ zůstává jen tvář. Práce přitom odkazuje i k daguerrotypickým technikám a cituje nejranější dějiny fotografie; snímek byl pořízen přístrojem 4×5 palce postaveným vysoko nad modely.[95]



Obr. 78. Piotr Uklański, „Bez názvu (Lebka)“, 2000.

[95]Viz Piotr Uklański, Untitled (Skull), 2000, The Metropolitan Museum of Art, metmuseum.org (medium: platinum print).

Toto gesto – doslovné vepsání vlastního těla do cizího, kanonického obrazu – stojí blízko strategii Kacpra Szaleckého v „Olympii“, rozebírané v kap. 5.1.3: v obou případech autoportrét nevzniká z ničeho, nýbrž z aktu citace a převzetí již existující, rozpoznatelné podobizny. Rozdíl spočívá v měřítku gesta: tam, kde Szalecki užívá provizorního přístroje mobilního telefonu a low-tech estetiky, sahá Uklański po vytříbené technice platinotypie a rozpočtu velké produkce a mění autoportrét ve výpravnou, téměř barokní inscenaci.

Přínosem Uklańského je ukázat, že gesto citace kanonického obrazu – v této práci přítomné i u Szaleckého – lze realizovat v krajně odlišném produkčním měřítku, aniž by ztratilo svou základní logiku: tělo autora jako jeden z prvků již existujícího obrazu, nikoli jako jeho jediný subjekt.

4.2. Fotoperformance – performativní fotografie

Bodzianowski a Rytka zde reprezentují odlišný model autoportrétu – takový, v němž fotografie není cílem sama o sobě, nýbrž stopou po události, jež se odehrála mimo záběr přístroje. U obou umělců performance obrazu předchází: nejprve je akce – absurdní intervence v městském prostoru u Bodzianowského, tělesné, často riskantní gesto u Rytky – a teprve poté její dokumentace, často pořízená někým jiným. Performativní fotografie se tak stává svědectvím o nepřítomnosti, záznamem něčeho, co se již stalo a co nelze zopakovat.[96]

4.2.1. Cezary Bodzianowski

Cezary Bodzianowski (nar. 1968) je umělec a performer žijící a pracující v Lodži.

Bodzianowského akce lze jen těžko jednoznačně zařadit – sám je nazývá „osobním divadlem událostí“. Jeho tvorba v sobě má hodně pohody a humoru a dotýká se témat společenského chování, jako je tolerance, spontánnost a otevřenost.[97]

Bodzianowski využívá fotografii k zaznamenání performancí, které často vznikají přímo pro fotografii, což z něj činí zajímavý příklad performativního fotografa. Umělecké akce se často odehrávají v soukromém prostoru a jedinou svědkyní i autorkou snímků je jeho žena

[96]Viz E. Woźniak-Czech, Portret performatywny. Ślad, wymazywanie, nieobecność, nakl. UAM, Poznaň 2018.

[97]Viz Cezary Bodzianowski, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, rzezba-oronsko.pl.

– teprve díky zaznamenání performance na fotografii může umělec později představit světu záznam tohoto procesu.

Fotografie zde hraje klíčovou roli – bez ní by nebylo možné tyto akce světu představit. Umělec velmi často podniká akce v městském prostoru, vstupuje do interakce s okolím a zkoumá tak chování lidí. Příkladem je akce odehrávající se na přechodu pro chodce ve Varšavě: Bodzianowski se v uvolněné póze naznačující okamžik prohlídky postaví k přechodu a čeká, až se shromáždí dostatečně velká skupina chodců, načež situaci zvěční tak, jako by všichni společně pózovali ke skupinovému snímku.



Obr. 79. Cezary Bodzianowski, dokumentace akce v městském prostoru.

Velmi důležitou roli hraje v Bodzianowského projektech jeho žena, autorka většiny fotografií dokumentujících umělcovy akce. Zatímco dříve popsaná akce mohla fungovat jako klasická performance ve veřejném prostoru, v jiných případech měl být konečným výsledkem předem samotný snímek – tak jako v práci vzniklé v koupelně umělcova bytu, jež často plní roli jeviště jeho akcí, zachycující nahého Bodzianowského s tělem přemalovaným podle vzoru a

barev duhy, který stojí nohama ve vaně, prohnutý do oblouku tak, že rukama dosahuje na záchodovou mísu.



Obr. 80. Cezary Bodzianowski, „Duha“.

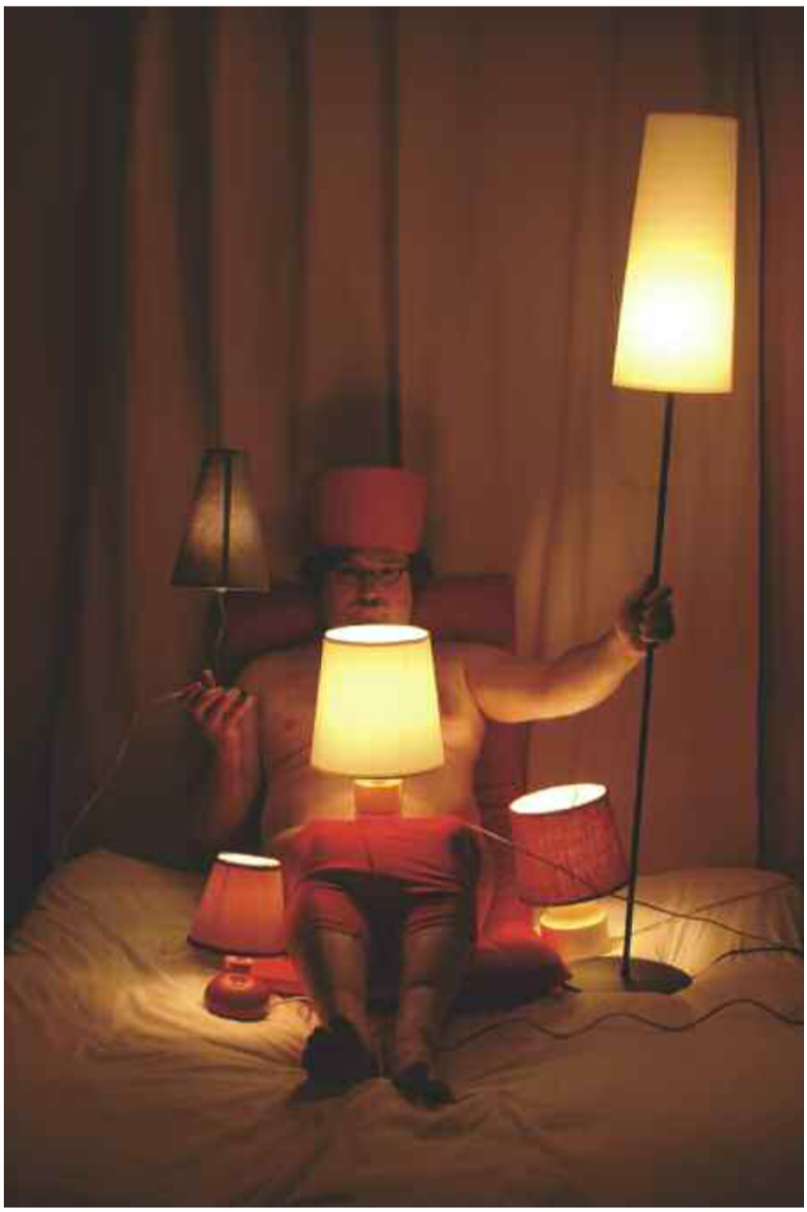
„Plánované přistání“: umělec klečí po čtyřech na světlém plášti rozprostřeném na chodníku pokrytém graffiti, ve svém charakteristickém oděvu – košili a vestě – s tváří pomalovanou tygřími pruhy. Póza dravce přistávajícího na pečlivě připraveném měkkém podkladu staví proti sobě dva rejstříky: divokost zvířecího gesta a byrokratickou přesnost názvu, jako by přistání vyžadovalo plán a povolení. Syrové, graffiti zanesené okolí podchodu kontrastuje s téměř obřadnou pečlivostí příprav – pro Bodzianowského typický postup, v němž se banální městský prostor na chvíli promění v jeviště absurdního rituálu.



Obr. 81. Cezary Bodzianowski, „The Planned Landing Performance“, 2006, Frieze Art Fair, Londýn.

„Photon“ (2006): umělec sedí na posteli obklopen několika rozsvícenými lampami různých tvarů, v červené pokrývce hlavy připomínající fez, a v ruce drží vysokou stojací lampu jako žezlo. Domácí, noční scenerie – ložní prádlo, zamotané kabely lamp – kontrastuje s téměř obřadnou pózou, jako by se soukromá ložnice na chvíli stala trůnem, a samotný název,

odkazující k částici světla, toto seskupení obyčejných zdrojů žárovkového svitu ironicky korunuje. Toto gesto zapadá do téže strategie „osobního divadla událostí“: banální předmět každodenní potřeby je povýšen na odznak moci a intimní domácí prostor – dokumentovaný, jako většina umělcových prací, jeho ženou Monikou Chojnickou – se stává jevištěm stejně důležitým jako ulice či městské náměstí.[98]



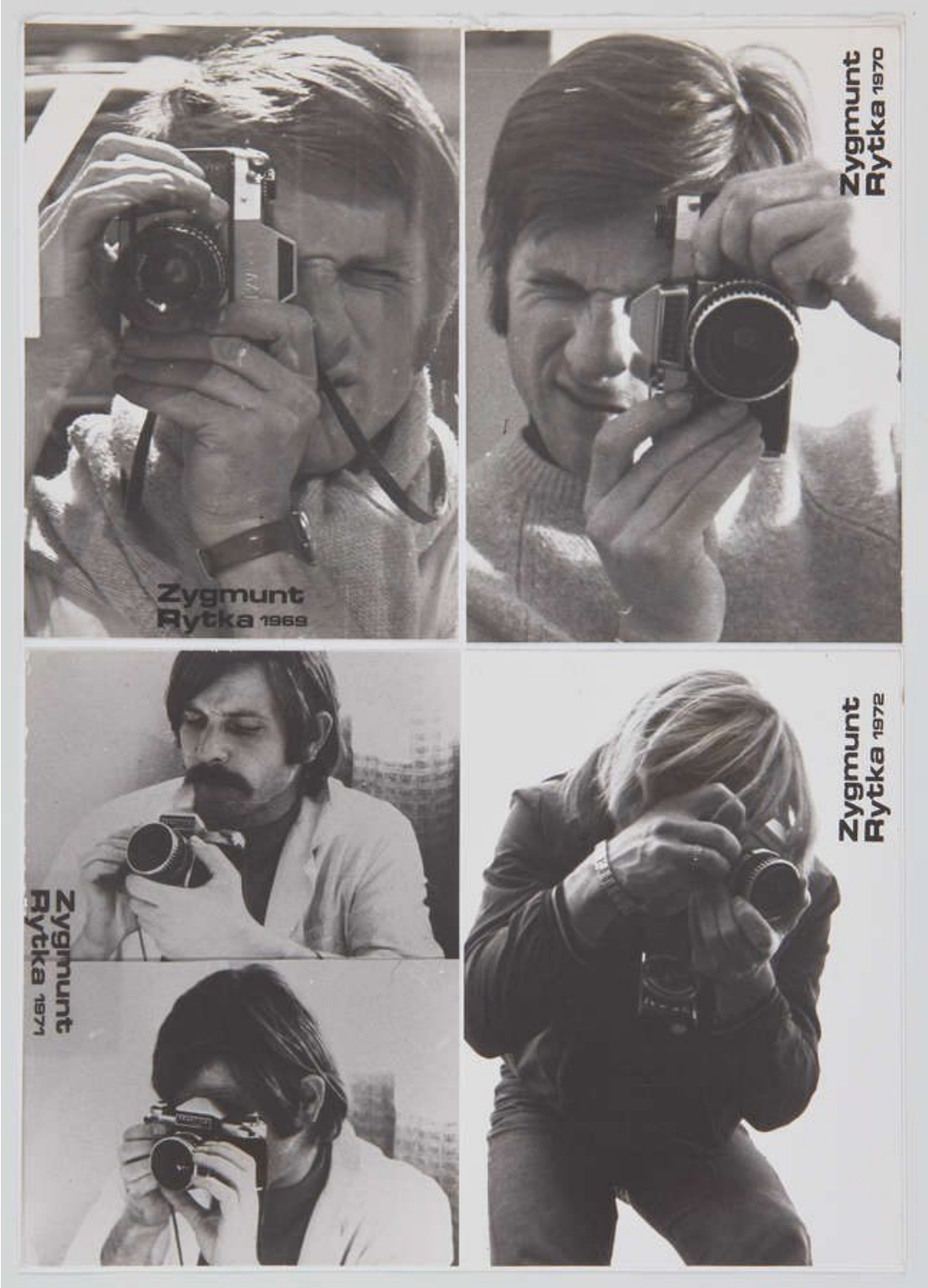
Obr. 82. Cezary Bodzianowski, Photon, 2006, foto Monika Chojnicka.

[98] Viz J. Bąk, PRZYJEMNOŚĆ DRUKU: Podróże Cezarego Bodzianowskiego, „Dwutygodnik" nr 82, maj 2012, dwutygodnik.com.

Přínosem Bodzianowského je přesunutí autorství autoportrétu mimo samotného umělce – značnou část dokumentace jeho akcí pořizuje manželka, což z jeho praxe činí nikoli autoportrét v úzkém smyslu, nýbrž záznam performance spoluvytvářený někým jiným; podstatná je i skutečnost, že Bodzianowski bývá označován za performera, a přesto se k mnoha jeho dílům dostávají další diváci jedině prostřednictvím fotografie.

4.2.2. Zygmunt Rytka

Zygmunt Rytka (1947–2018), narozený ve Varšavě, byl jedním z nejdůslednějších a nejosobitějších umělců polské neoavantgardy a pozdějšího proudu nezávislého umění. Jako intermediální tvůrce užíval fotografii, video, experimentální film a instalaci a rozvíjel vlastní vizuální jazyk, v němž médium sloužilo především poznání, analýze a kritické reflexi skutečnosti. Důležitým aspektem této tvorby je přítomnost autoportrétního motivu, objevujícího se jak v inscenovaných, tak v reflexivnějších, kontemplativních podobách.



Obr. 83. Zygmunt Rytka, autoportréty s přístrojem, 1969–1972.

Zvláštní místo zde zaujímá cyklus „Bluff“ (1975–1979) – ironický, sebeironický komentář k mediálnímu konstruování identity. Umělec se v něm vtěluje do postavy fiktivního hrdiny inspirovaného figurou Jamese Bonda, pózujícího v dynamických, filmových záběrech,

jež záměrně evokují estetiku filmového plakátu či propagandistického televizního sdělení 70. let.[99]



Obr. 84. Zygmunt Rytka, z cyklu „Bluff", 1975–1979.



Obr. 85. Zygmunt Rytka, z cyklu „Bluff", 1975–1979.

[99] Viz Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Centrum současného umění Zámek Ujazdowski, Varšava 2009, s. 240–248.



Obr. 86. Zygmunt Rytka, z cyklu „Bluff", 1975–1979.

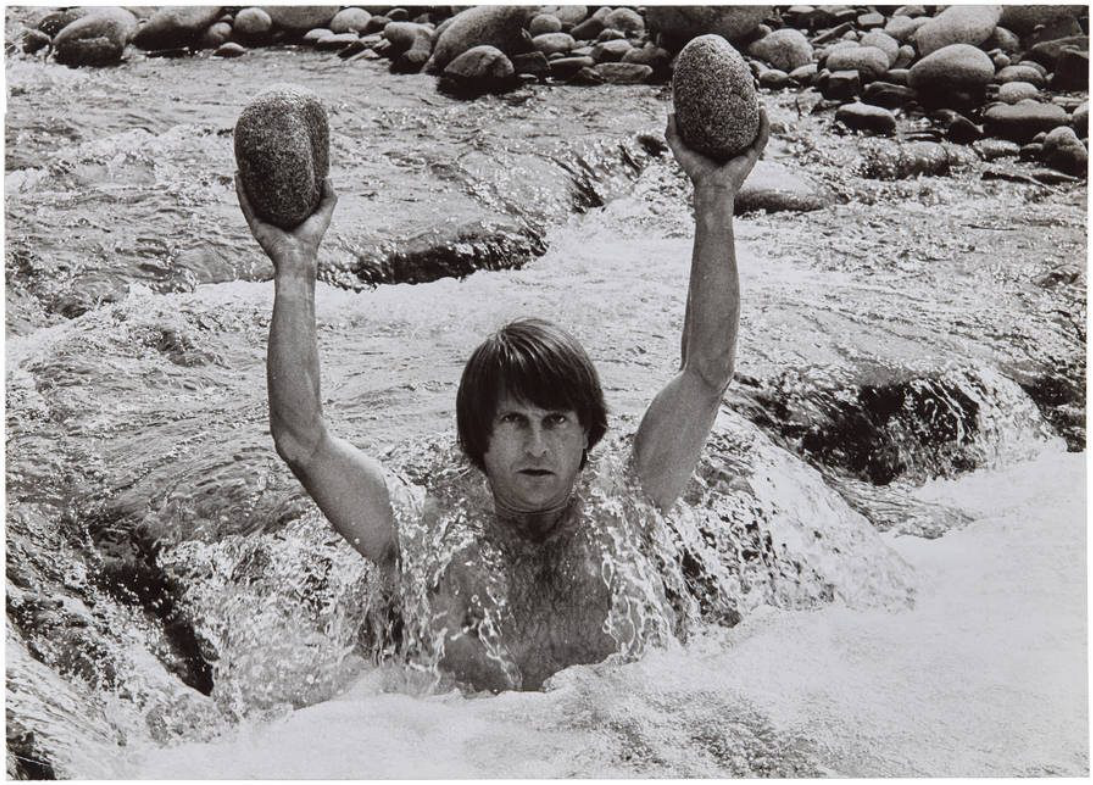
Ačkoli sám Rytka nazýval Bluff „krátkou epizodou" ve své tvorbě, z perspektivy dnešních dějin fotografie představuje podstatný článek vývoje konceptuálního autoportrétu v Polsku – práci lze číst jako autoportrét rozštěpený mezi jednotlivcem a systémem, pravdou a konvencí, tělem a rolí, blízký strategiím známým ze západního feministického umění 70. let (například Cindy Shermanové), třebaže v kontextu Polska oné dekády byla jeho výpověď ještě subverzivnější.[100][101]

Autoportrétní motivy se u Rytky kromě Bluffu objevují i v dalších cyklech – „Vedle umění" (1986–1991), „Vleže" (1999), „A co teď" (1998) či „Personal Stone" (1998–2003). V těchto projektech nefunguje umělcovo tělo už jako maska, nýbrž jako médium kontemplace a

[100]Viz Zygmunt Rytka, BLUFF, 1977, Archiwum Polskiego Performansu, Muzeum moderního umění ve Varšavě, archiwum.artmuseum.pl.

[101]Viz Cykle autorskie, zygmuntrytka.pl.

úvahy o existenci, pomíjivosti a vztahu k přírodě – od sebeironie a hry v Bluffu se Rytka posouvá k introspekci, v níž se autoportrét stává formou filozofického deníku a tělo už není představitelem mýtu, nýbrž stopou přítomnosti: fyzické, psychické, osobní. V cyklu „Personal Stone" se umělec noří do dravého horského potoka a vynořuje se z vody se dvěma kameny zdviženými vysoko nad hlavu – tělo vystavené síle vody se zde stává měřítkem fyzického odporu a vytrvalosti.[102]



Obr. 87. Zygmunt Rytka, z cyklu „Personal Stone", 1998–2003.

Příznačná je věta, jíž Rytka sám sebe popsal v jednom z novinových rozhovorů: „Určitě jsem někým byl, ale nevím kým" – formule, která sama o sobě zní jako stručná definice autoportrétního projektu. Tvorba Zygmunta Rytky tak představuje ojedinělý případ v dějinách polského fotografického autoportrétu: spojením analytického přístupu k obrazu,

[102] Viz R. W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuki mediów*, nakl. Univerzity Łódzkiego, Lodž 1998, s. 145–150

performativity a autoreflexe rozvíjel formy záznamu, které odhalují mechanismy vidění a zároveň dokumentují nevyhnutelnost proměny.[103]

Přínosem Rytky je vývoj v rámci jediné tvorby od ironické mediální masky (Bluff) k plně introspektivnímu, fyzickému záznamu konfrontace s živlem (Personal Stone) – ukazuje tím, že konceptuální a kontemplativní autoportrét mohou být dvěma fázemi téže tvůrčí dráhy, nikoli oddělenými strategiemi.

4.3. Autoportrét jako hra a diagnóza

Rzepecki a skupina Lodž Kaliska chápou autoportrét jako záminku ke hře – s konvencí, s divákem, s vlastní pozicí umělce. Humor, absurdita a záměrná nevážnost zde nejsou únikem před vážnými tématy, nýbrž metodou jejich diagnostiky: pod rouškou vtipu se skrývá kritika mýtů maskulinity a hierarchie uměleckého prostředí. Jde o autoportrét, který se sám sobě směje, aby mohl říci víc, než by dovolila vážnost.

4.3.1. Adam Rzepecki

Autoportrét plnil v tvorbě Adama Rzepeckého, člena legendární skupiny Lodž Kaliska, roli nástroje satiry a společenské kritiky – umělec se opakovaně portrétoval v groteskních situacích balancujících mezi humorem a vážností.

Jeden z rozpoznatelnějších snímků, „Návrh pomníku Otce-Poláka“ (1981), zachycuje umělce s obnaženým trupem, jak drží novorozence přiloženého k bradavce – scéna ironicky odkazuje k ideji „totálního otcovství“ a rovnosti v právu na péči o dítě a vznikla jako odpověď na kult Matky-Polky šířený propagandou pozdního období komunismu.[104]

---

[103] *„Na pewno byłem kimś, ale nie wiem kim” – Zygmunt Rytka w rozmowie z Krzysztofem Gutowskim*, „Przekrój” 2011, nr 34.

[104] Viz Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Centrum současného umění Zámek Ujazdowski, Varšava 2009.



Obr. 88. Adam Rzepecki, „Návrh pomníku Otce-Poláka", 1981.

V jiném autoportrétu nazvaném „Jak Buba Bobovi, tak Boba Bubovi" pózuje Rzepecki před Ministerstvem kultury se zkříženýma rukama v Kozakiewiczově gestu – symbolickém aktu odporu vůči sovětské nadvládě, který polský tyčkař Władysław Kozakiewicz provedl na olympijských hrách v Moskvě roku 1980 (po vítězném skoku učinil v reakci na nepřátelské chování sovětského publika jeho směrem gesto v Polsku pokládané za vulgární projev pohrdání). Toto gesto představuje symbolický nesouhlas se zkostnatělým institucionálním systémem a konvenčními vzorci umělecké identity v době PLR.



Obr. 89. Adam Rzepecki, „Jak Buba Bobovi, tak Boba Bubovi".

Povahu tohoto raného hledání dobře ilustruje fotografický kontakt z roku 1982 pod heslem „Mužské a jiné umění“ – série krátkých, absurdních gest a výrazů: držení svíčky, dotýkání vlastního hrudníku, ovíjení hlavy páskou, balancování bot na hlavě, nafukování balonku. Tato sériovost a zdánlivá bezúčelnost gesta, opakovaného v desítkách téměř totožných záběrů, je pro Rzepeckého ranou praxi příznačná – autoportrét jako absurdní tělesný experiment, bližší pracovní poznámce než hotovému dílu.



Obr. 90. Adam Rzepecki (s Markem Janiakem), „The Male and the Other Art“, 1982.

V roce 1979 realizoval Rzepecki fotografický cyklus „Autoportréty z Krakova“, v němž se město stalo pozadím umělcovy sebeprezentace. Cyklus dnes získává zvláštní aktuálnost ve srovnání s estetikou současných selfie – Rzepecki užíval jednotný způsob komponování, držel přístroj přímo před sebou a předváděl své tělo v přehnaných proporcích. Fotografie vznikaly na nejvýznamnějších místech Krakova: u Wawelu, Sukiennic, Floriánské brány a dokonce před pomníkem Lenina v Nové Huti.[105]

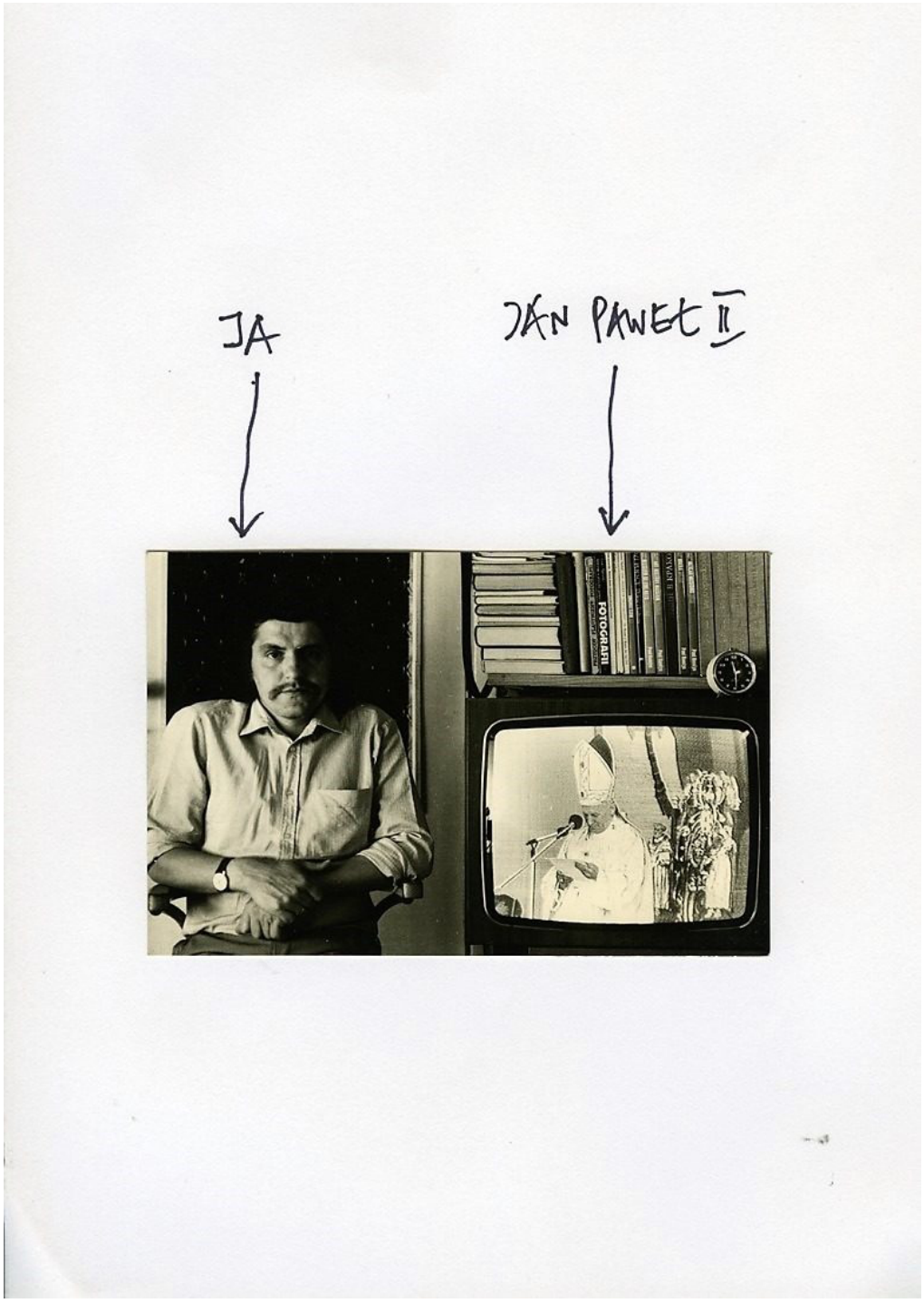
[105] Viz K. Chmielecki, *Kultura wizualna selfie z perspektywy „kultury narcyzmu”*, „Perspektywy Kultury” 2024, nr 46(3), s. 317–342.



Obr. 91. Adam Rzepecki, z cyklu „Autoportréty z Krakova", 1979.

„Snobské umění" je série snímků, v níž se autor zobrazuje po boku známých osobností a předvádí tuto situaci jako cosi pro sebe každodenního – jako by byl známým někoho důležitého. V dobách PLR bylo odvolávání se na známosti běžné a při vhodných konexích otevíralo dveře mnoha institucí. Rzepecki tuto manýru otevřeně zesměšňuje, když pózuje například s Janem Pavlem II. vysílaným v televizi či s pomníkem Lenina – každý takový snímek byl náležitě popsán v konvenci rodinné památky: „já a Jan Pavel Druhý", „já a Lenin".[106]

[106] ob. A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Nadace umění Vis-à-Vis / Wydawnictwo Ha!art, Krakov 2009, s. 320–325.



Obr. 92. Adam Rzepecki, z cyklu „Snobské umění“, 1984.

Rzepecki vnáší do autoportrétu otevřenou politickou a náboženskou satiru – parodii kultu Matky-Polky či konfrontace se symboly moci – a činí z vlastního těla nástroj přímé společenské kritiky, u ostatních tvůrců této kapitoly v tak doslovné podobě méně častý.

4.3.2. Lodž Kaliska

Rzepecki byl rovněž jedním ze zakladatelů skupiny Lodž Kaliska (1979 – dosud), spolu s Markem Janiakem, Andrzejem Kwietniewským, Andrzejem Świetlikem a Andrzejem Wielogórským „Makarym“ – neoavantgardní formace, která od 90. let rozvinula charakteristickou praxi kolektivního autoportrétu inscenovaného jako pastiš kanonických děl malby a filmu. Na rozdíl od individuálních strategií dosud v této práci rozebíraných je autoportrét Łodzi Kaliské z definice kolektivní: členové skupiny se spolu s pozvanými „múzami“ společně vtělují do rozpoznatelných kompozic a přenášejí na sebe jejich ikonografii, při zachování sebeironického, často absurdního odstupu.[107]



Obr. 93. Lodž Kaliska, „Vějíř“, 2003.

V cyklu „Vějíř“ (2003) skupina rekonstruuje klasickou kompozici kolektivního aktu – řadu nahých postav uložených jedna za druhou v gestu něhy, přerušenou pouze lahví coca-coly v dlani té první, což do zdánlivě idylické scény vnáší anachronický, komerční akcent.

[107]Viz Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Centrum současného umění Zámek Ujazdowski, Varšava 2009, s. 290–305



Obr. 94. Lodž Kaliska, „Národ trvá“, 2004.

„Národ trvá“ (2004) naproti tomu staví vedle sebe domácí scénu praní se staromódním ždímačem a skupinu starších mužů cvičících v pozadí na rotopedu a převracejících se v akrobatických pózách – název, umístěný přímo na fotografii červenými písmeny, ironicky komentuje kondici společenství, které trvá navzdory (a možná díky) své absurditě.[108]

[108] Viz A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Nadace umění Vis-à-Vis / Wydawnictwo Ha!art, Krakov 2009, s. 330–335.



Obr. 95. Lodž Kaliska, „Rodinný portrét v interiéru" [pracovní název].

Pro praxi skupiny je příznačná i vícenásobná expozice, patrná v práci známé pracovně jako „Rodinný portrét v interiéru" – na sebe navrstvené, poloprůsvitné siluety žen a mužů vytvářejí přízračný, téměř spiritistický obraz společenství, v němž se jednotlivá identita rozostřuje účinkem fotografické vícenásobné expozice.

Kolektivní autoportrét Łodzi Kaliské se zásadně liší od všech ostatních strategií v této práci – nejde o konstrukci či dekonstrukci jednotlivé identity, nýbrž o společné, karnevalové rozostření autorství ve skupině, představující samostatnou, kolektivní variantu mužského autoportrétu.

4.4. Generační kontext: autoportrét v konceptuální avantgardě

Poslední podkapitola této kapitoly uzavírá generační kontext: Kazimierz Bendkowski, Ryszard Waśko a Romuald Kutera ukazují, že konceptuální přístup k autoportrétu, popsaný dříve u Libery či Robakowského, nebyl ojedinělým jevem, nýbrž širším proudem polské avantgardy 70. a 80. let. Každý z nich testuje jiný mechanismus konstruování přítomnosti – text a vracející se motiv u Bendkowského, autoreflexivní filmové experimenty u Waśka, formální hledání u Kutery – a potvrzuje tak, že konceptuální experiment byl v tomto prostředí metodou, nikoli výjimkou.

4.4.1. Kazimierz Bendkowski

Kazimierz Bendkowski, jeden z nejzajímavějších tvůrců polské konceptuální fotografie 70. let, vypracoval strategii, v níž ani ne tak „ukazuje sebe“, jako spíše podrobuje vlastní podobiznu intenzivním formálním a filozofickým experimentům. V jeho praxi ztrácejí tělo a tvář status jedinečného nositele identity a stávají se tvárným badatelským materiálem, poddajným destrukci i jazykové manipulaci.

Dobrým příkladem je práce „The Temperature of Photographic Emulsion“, v níž umělec podrobuje svůj snímek tepelné dezintegraci. Tím, že ukazuje autoportrét ve stavu fyzického rozpadu, poukazuje Bendkowski na křehkost samotného fotografického média – obraz „já“ se ukazuje jako stejně nestálý jako tající emulze. V sérii „I am...“ pak umělec dekonstruuje identitu prostřednictvím ironie. Portrétuje se s přemalovanou tváří nebo s prostými atributy a opatřuje záběry popisky typu „I am Japanese“, „I am bald“, „I am myself“. Obraz zůstává statický, avšak text zcela mění vektory jeho čtení.[109]

[109] Viz Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Centrum současného umění Zámek Ujazdowski, Varšava 2009, s. 120–125.



Obr. 96. Kazimierz Bendkowski, z cyklu „I am...".

V práci „I can take it..." ustupuje analytický chlad tělesnému napětí. Umělec, zvěčněný s hořící zápalkou u úst, konfrontuje obraz s popisky „I feel pain" a „It gives me pleasure". Autoportrét se zde ocitá na hranici dokumentace performance a chladného konceptu a sonduje fyzické i psychologické meze odolnosti subjektu.[110]



Obr. 97. Kazimierz Bendkowski, z cyklu „I can take it...".

[110] Viz G. Dziamski (ed.), *Od awangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Varšava 1996.

Toto zkoumání překračuje i hranice samotného těla. V cyklech „My car" a „Scent of…" se Bendkowski fotografuje u různých automobilů nebo na místech, jimž přisuzuje konkrétní vůně („scent of cabbage", „scent of forest"). Dokazuje tak, že integrální součástí autoportrétu se stává nejen tvář, ale i smysly, okolí a vlastněné předměty, čímž jeho hranice rozšiřuje.



Obr. 98. Kazimierz Bendkowski, z cyklu „My car".



Obr. 99. Kazimierz Bendkowski, z cyklu „Scent of…".

Tato tvorba dokonale zapadá do pojmu „technologií subjektivity“ (technologií sebe sama) analyzovaného Michelem Foucaultem. Bendkowski dokazuje, že umělec nikdy neodhaluje své „pravé já“, nýbrž je neustále konstruuje a performuje před divákem. Buduje autoportrét přímo na jazykové půdě – popisek, etiketa a ironické tvrzení se zde stávají stejně podstatným nástrojem formátování identity jako samotný obraz. To jeho praxi zařazuje do širšího proudu textových konceptuálních strategií, přítomného v tomto srovnání i u Józefa Robakowského či Adama Rzepeckého. Odlišuje jej však radikální proměnlivost kontextu dosahovaná prací na naprosto témže vizuálním materiálu: táž póza či gesto, zopakované s jiným jazykovým popiskem, pokaždé generují zcela novou identitu.[111]

4.4.2. Ryszard Waśko

Ryszard Waśko, podobně jako další tvůrci Dílny filmové formy, chápal přítomnost vlastního těla v záběru jako prvek strukturálního experimentu, nikoli jako identitní expresi – umělcova přítomnost byla u něj vědomě redukována na minimum a nabývala podoby téměř meditativního stavu. Tělo a tvář zde nejsou předmětem sebeprezentace, nýbrž prvkem znakového systému navrženého skupinou.[112]



Obr. 100. Ryszard Waśko, „Autoportrét v pohybu“, 1972.

[111] Viz M. Foucault, *Technologie siebie*, in: *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, ed. L.H. Martin, H. Gutman, P.H. Hutton, University of Massachusetts Press, Amherst 1988, s. 16–49.

[112]Viz M. Kuźmicz, Ł. Ronduda (ed.), *Warsztat Formy Filmowej*, Fundacja Arton / Sternberg Press, Varšava 2017.



Obr. 101. Ryszard Waśko, „Autoportrét se šedou a černou linií“, 1975.



Obr. 102. Ryszard Waśko, „Rozstříhaný portrét", 70. léta.

Přínosem Waśka je nejredukovanější forma autorovy přítomnosti v záběru v této práci – tělo jako neutrální prvek geometrického systému, blízké Robakowského metodě, zbavené však jeho ironie a performativního gesta.

4.4.3. Romuald Kutera

Podobné hledání vedl ve Vratislavi Romuald Kutera (1949–2020), spoluzakladatel hnutí kontextuálního umění spolu s Annou Kuterovou a Janem Świdzińským. V cyklu „Grimasy“ (1972) fotografoval Kutera vlastní tvář v sérii devíti záběrů a testoval rozsah mimického výrazu, od údivu po grimasu, jako čistě formální badatelský materiál – další příklad série odkazující k fotografiím Witkacyho.[113]



Obr. 103. Romuald Kutera, „Grimasy“, 1972.

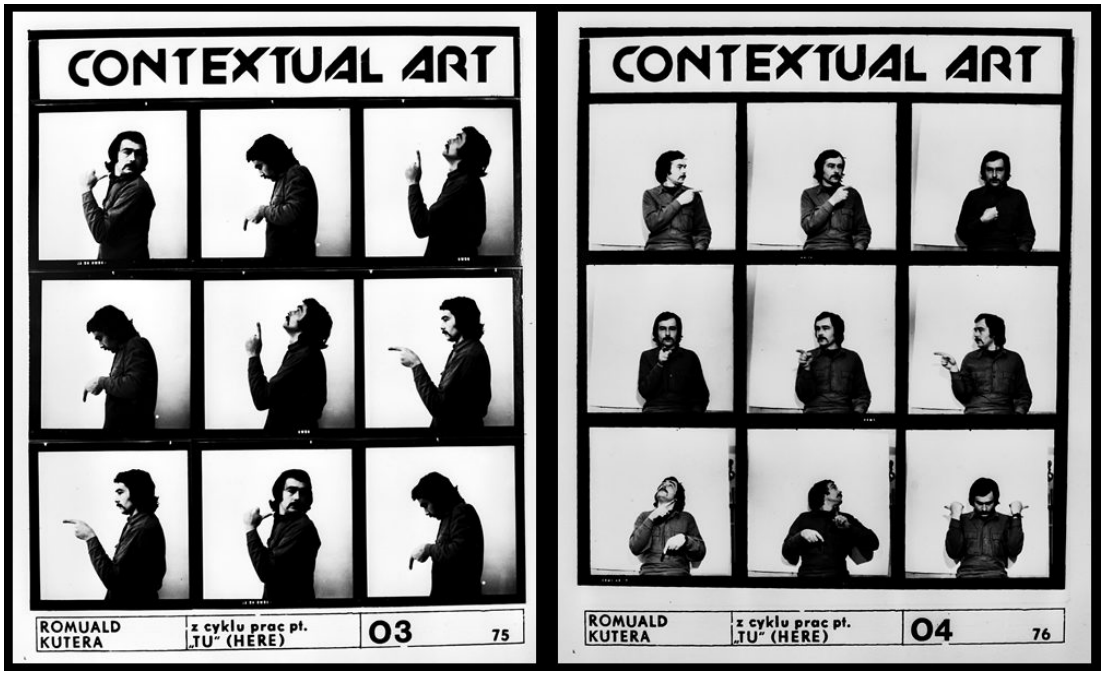
O rok později v práci „Nádech a výdech“ (1973) postavil vedle sebe dva téměř totožné záběry vlastního profilu na pozadí kvetoucích stromů, lišící se pouze fází dechu – gesto tak jemné, že je patrné vlastně jen díky názvu.

[113]Viz J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Varšava 1977. Podstawowy manifest ruchu odrzucającego autonomię dzieła sztuki na rzecz jego osadzenia w zmiennym kontekście społecznym i komunikacyjnym, którego Kutera był jednym z głównych propagatorów w polskiej fotografii.



Obr. 104. Romuald Kutera, „Nádech a výdech“, 1973.

Od roku 1974 rozvíjel Kutera mnohaletý cyklus „TU/HERE“, v jehož rámci série „Contextual Art“ dokumentovala opakované, téměř rituální gesto umělce ukazujícího prstem různými směry – což přímo souvisí s názvem odkazujícím k místu („tu/here“). Snímky jsou představeny formou kontaktu, což naznačuje, že vznikaly jeden po druhém, v souvislé sekvenci, bez opakovaných pokusů.



Obr. 105. Romuald Kutera, z cyklu „TU/HERE“ – „Contextual Art“.

Přínosem Kutery je důsledná přeměna vlastního těla a tváře v čistě formální badatelský materiál – mimiku, dech, gesto ukazování – blízká Robakowského metodě, avšak rozvíjená v mnohaletém, systematickém rytmu bližším praxi Opałky a Gardulského.

5. Maškaráda – hry s genderem a kostýmem

Tato kapitola se soustředí na umělecké strategie využívající v autoportrétu přestrojení, masku, stylizaci a divadelnost. Společným jmenovatelem rozebíraných praxí je vědomé zpochybňování společenských norem týkajících se genderu a společenských rolí prostřednictvím vizuálních transformací a her s identifikací.

Umělci užívají jazyka campu, dragu, glamour estetiky a prvků historické ikonografie, aby vypověděli o fluidní, performativní identitě, která se nepoddává jednoduchým, zaběhaným definicím. V tomto kontextu se tělo stává polem experimentu a manifestace a maškaráda funguje jako nástroj dekonstrukce stereotypů a kulturních očekávání.

Tyto praxe nejen zkoumají, ale i provokují diváka k úvaze nad vlastními estetickými a kulturními zvyklostmi a vytvářejí alternativní modely maskulinity a subjektivity, které významně rozšiřují chápání genderové identity a individuality v současném umění.

5.1. Queer koncepce v autoportrétu

Tato podkapitola sleduje linii queer identity v polském fotografickém autoportrétu – od podzemní, po desetiletí skryté praxe Ryszarda Kisiela z poloviny 80. let přes inscenované, maškarádní strategie Macieje Osiky až po multimediální, síťové experimenty Kacpra Szaleckého. Navzdory desetiletím, která je dělí, a zcela odlišným společenským podmínkám, v nichž jejich práce vznikaly, spojuje je totéž napětí: mezi nutností skrýt se a potřebou ukázat sebe sama způsobem neslučitelným s převládajícím vzorcem maskulinity.

Teoretický rámec této linie poskytuje kategorie campu – Susan Sontagová a Christopher Isherwood jej popisují jako citlivost založenou na umělosti a stylizaci, „bytí jako hraní rolí“, přičemž „nízký camp“ zůstává obzvlášť blízký drag a queer reprezentacím. Zdeňka Horváthová spojuje tuto kategorii přímo s feministickou kritikou, odvolává se na pojem

„mužského pohledu“ Laury Mulveyové a chápe camp jako nástroj „hravé dekonstrukce strategií kulturních stereotypů, například patriarchátu“ – pojetí blízké i návrhu Aleksandry Graczyk, podle níž bývá klasický „male gaze“ v současném umění přetvářen nejprve v „female gaze“ a následně v ještě autorštější „artist gaze“.[114][115][116]

Přímou, byť nesamozřejmou paralelu k této linii představuje tvorba českého umělce Václava Stratila, který na otázku po sérii dvojportrétů s mladými muži odpověděl přímo: „Jestli už konfrontace, tak spíš taková homosexuální“ – odpověď stejně ironická a nedopovězená jako strategie níže rozebíraných polských umělců.[117]

5.1.1. Ryszard Kisiel

Ryszard Kisiel (nar. 1948), gdaňský aktivista a redaktor nezávislého, mimo cenzuru vycházejícího časopisu „Filo“ (1986–1990), byl na přelomu let 1985 a 1986 hrdinou i spolutvůrcem série fotografických seancí, které realizoval se známými. Pózovali v přestrojení, dámském prádle a líčení; snímky se esteticky i tematicky blíží newyorskému undergroundu v duchu Jacka Smithe a Nan Goldinové, přestože vznikaly v naprosté izolaci od onoho okruhu. Seance byly bezprostřední reakcí na akci „Hyacint“ – celopolskou operaci Bezpečnostní služby spočívající v hromadném shromažďování údajů o homosexuálních osobách; sám Kisiel byl jednou z jejích obětí.[118][119]

---

[114]Viz Z. Horváthová, Fenomén camp a Mezi náma dobrý, bakalářská práce, Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Praha 2023, s. 4–5.

[115]Viz Z. Horváthová, Fenomén camp a Mezi náma dobrý, bakalářská práce, AMU Praha, Divadelní fakulta, Praha 2023, s. 9, 11–12.

[116]Viz A. Graczyk, Fotografická manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000, bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2023, s. 131.

[117]Viz V. Stratil, rozhovor z K. Tučkovą, cit. podle: M. Čoňová, Český autoportrét po roce 1989 ve fotografii, diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010, s. 13.

[118]Viz Filo (miesięcznik), Wikipedia, pl.wikipedia.org; R. Kisiel, Máte doma úchyla, rozhovor, queer.pl.

[119]Viz Karol Radziszewski, Kisieland, 2012, Kolekcja Muzeum moderního umění ve Varšavě, archiwum.artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/radziszewski-karol-kisieland.



Obr. 106. Ryszard Kisiel s přítelem.



Obr. 107. Ryszard Kisiel, autoportrét.

Po desetiletí zůstával archiv těchto seancí – desítky barevných diapozitivů – ukryt v Kisielově gdaňském bytě, vedle sbírky zahraničních časopisů dovážených známými námořníky, letáků a materiálů o bezpečném sexu i průvodců po podnicích pro homosexuály v zemích východního bloku. Nalezl a zpopularizoval je Karol Radziszewski, který od roku 2009 rozvíjel mnohaletý, víceformátový projekt „Kisieland", realizovaný nakonec (2012) jako HD film propojený s instalací-asambláží složenou z reprodukcí stránek „Fila" a Kisielova letáku o AIDS. Osou filmu je setkání Radziszewského s Kisielem a společné prohlížení nalezeného archivu – pokus popsat podzemní kulturu 80. let z perspektivy outsiderské a amatérské tvorby, opomíjené jak uměleckým mainstreamem PLR, tak oficiálními dějinami avantgardy. Sám Radziszewski, autor performativního cyklu „Fag Fighters" (od 2007), činí z nalezení a zveřejnění Kisielova archivu nejen kurátorský akt, nýbrž součást vlastní důsledné praxe budování viditelnosti queer dějin Polska.[120]

5.1.2. Maciej Osika

Maciej Osika (nar. 1983 ve Vratislavi) užívá autoportrét jako nástroj inscenace, maškarády a kritické hry s identitou.[121]

Jak podotýká Mateusz Promiński, Osika „s velkou obratností pracuje s dámskými atributy, jichž se zmocňuje a uvádí diváka do rozpaků [...]. Osikova »žena« je vytříbená dáma [...] – spojení Efeba a Androgyna, Grety Garbo a Marlene Dietrichové", a odvolává se přitom na slavnou větu Susan Sontagové, že „ukazujeme-li svět fotografickým přístrojem, vždy více informací skrýváme, než ukazujeme".[122][123]

---

[120]Viz Karol Radziszewski, karolradziszewski.com; Kisieland (od 2009), DIK Fagazine: Before '89, 2011; Fag Fighters (od 2007), ko-lekcjawyborow.u-jazdowski.pl.

[121]Viz P. Leszkowicz, Art pride. Polska sztuka gejowska, Wydawnictwo Abiekt.pl, Varšava 2010. Autor podrobně rozebírá tvorbu Macieje Osiky v kontextu postfeministického a queerového uměnía poukazuje na jeho průkopnickou roli v dekonstrukci binárního dělení genderu v polské fotografii.

[122]Viz M. Promiński, Nieczytelność tożsamości. Maskarady Macieja Osiki, s. 129–130.

[123]Viz S. Sontag, O fotografii, přel. S. Magala, Krakov 2009, s. 27; cit. podle: M. Promiński, Nieczytelność tożsamości. Maskarady Macieja Osiki, s. 129.

„Autoportréty 2000–2012“: nejrozsáhlejší projekt umělce, v němž se vtěluje do postav od hollywoodských hvězd po barokní dámu a konfrontuje autoportrét se symboly jako kříž, Davidova hvězda či svastika – vyzývavým pohledem do objektivu se stává hybridem mužství a ženství, reality a fikce



Obr. Maciej Osika, autoportréty v ženských rolích



Obr. Maciej Osika, autoportréty v ženských rolích



Obr. 108. Maciej Osika, autoportréty v ženských rolích (tři záběry: barokní dáma, černobílý portrét, tvář s fragmentem fotografie).

„Krása, která trvá věčně“: umělec opouští vtělení do ikon ženské krásy ve prospěch podobizen inspirovaných klasickým sochařstvím – fotografie spojená s digitální úpravou dodává tělům rozměr nadčasových, téměř odhmotněných soch.

„Člověk – umělecké dílo“: Osika přizval ke spolupráci mladé osoby s postižením – Sylwii, Aldonu a Michała – a fotografoval je v téměř sakrálních rolích, čímž jim propůjčil status nadmateriálních figur při současném zdůraznění reálných tělesných omezení.

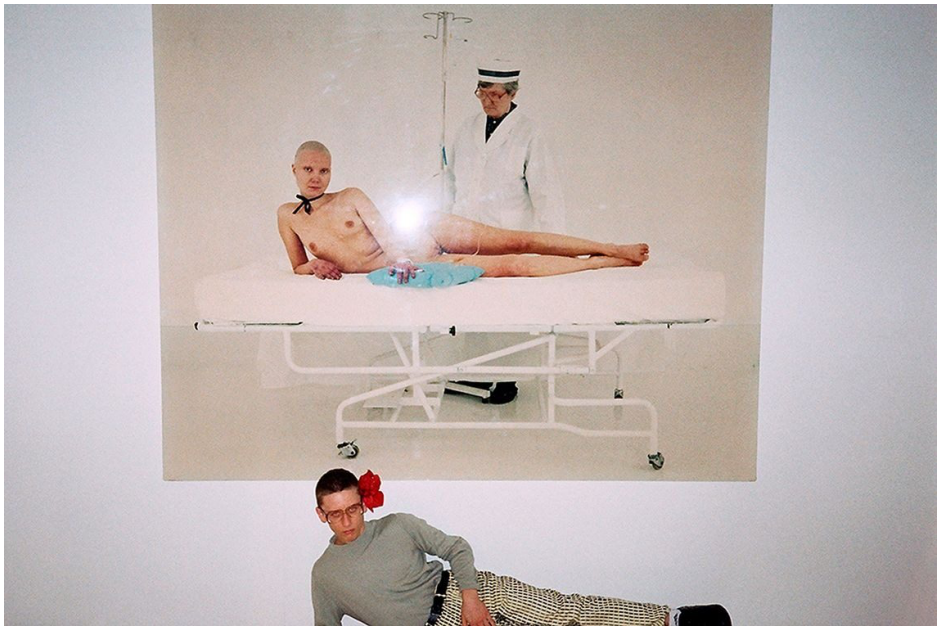


Obr. 109. Maciej Osika, autoportrét s křídly.

Přínosem Osiky je posunutí maškarády mimo vlastní tělo – od inscenování sebe sama v cizích rolích až po propůjčení téže sakralizující portrétní strategie jiným, v umění méně často viděným tělům.

5.1.3. Kacper Szalecki

Kacper Szalecki, mladý multimediální umělec, realizuje projekty kolem identity, těla a přetváření kulturních vzorců – pozornost si zaslouží dva jeho autoportrétní cykly.[124]



Obr. 110. Kacper Szalecki, z projektu „Olympia", pózující u díla Katarzyny Kozyry.



Obr. 111. Kacper Szalecki, z cyklu „Olympia", odkaz k Manetovu obrazu (1863).

[124]Viz *Kacper Szalecki: Olimpia's Diary*, in: *Kryzys? Jaki kryzys?*, katalog Miesiąca Fotografii w Krakově, Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2016. Viz též: *Czułość na światło. Rozmowa z Kacprem Szaleckim*, „Magazyn Szum" [online], 2016 [cit. 17.08.2026]. Dostępny v Internecie: magazynszum.pl.

„Olympia“: fotografování sebe sama v póze ležící postavy odvozené z Manetova obrazu (1863), zaznamenávané kompaktními přístroji a starými telefony. Fotografie se rozšířily po síti pod hashtagem #olympiapose a staly se výzvou napodobovanou dalšími uživateli – projekt působí zároveň ikonicky, performativně, společensky i technologicky.

„Potopia“: neologismus spojující „Polsko“ a „utopii“ – Szalecki nabízí vlastní verzi rodinného portrétu s místem pro rodiče i partnera, v opozici vůči heslu „kluk a holka – normální rodina“. Snímky jsou stylizovány do podoby amatérských rodinných fotografií v syté růžové; přetvořený polský státní znak – zdeformovaný, jakoby prasklý orel – dekonstruuje mýtus stabilní národní identity.



Obr. 112. Kacper Szalecki, z cyklu „Potopia“ – postava s orlími křídly.



Obr. 113. Kacper Szalecki, z cyklu „Potopia“ – rodinný portrét.

Szalecki vnáší do polského autoportrétu plně síťový, virální rozměr obrazu – opakovatelnost pózy z „Olympie“ funguje teprve jako internetový jev a „Potopia“ otevřeně zpochybňuje strnulý model rodiny a genderu, čímž do této práce vnáší queer diskurz v jeho nejsoučasnější, mediální podobě.[125]

[125]Viz K. Chmielecki, Kultura wizualna selfie z perspektywy „tożsamości wizualnej”. Problematyka selfie w sztuce współczesnej, „Perspektywy Kultury” 2023, t. 42, nr 3.

5.2. Alter ego, masky a metamorfózy

Gomulicki, Szlaga a Bajew rozvíjejí motiv masky jiným směrem – nikoli jako nástroj odhalování skryté identity, nýbrž jako způsob zkoušení dalších, vědomě fiktivních vtělení. Alter ego zde funguje jako prostor experimentu: umožňuje vyzkoušet roli, o níž umělec ví, že ji hraje jen dočasně, a z této vědomé umělosti čerpá význam. Jde o autoportrét jako sérii masek, z nichž si žádná nečiní nárok být „pravou" tváří.

5.2.1. Maurycy Gomulicki

Autoportréty Maurycyho Gomulického jsou v polském umění jevem samostatným a mnohorozměrným, představujícím radikálně odlišnou nabídku vůči martyrologickým a kritickým narativům dominujícím v domácí kultuře. Gomulicki, jenž s vlastní podobiznou zachází jako s nepřetržitým zkušebním polygonem už přes třicet let, je z dnešní perspektivy jedním z naprostých průkopníků performativního autoportrétu v Polsku. Jeho pod pseudonymem „VonMurr" vedená sbírka fotografických vtělení – započatá ještě během studií v Barceloně v roce 1993 a soustavně rozšiřovaná dodnes (opatřená přesnými autorskými daty) – dokazuje, že umělec pracoval s logikou nepřetržité sebekreace deset let před érou chytrých telefonů, sociálních médií a fenoménu selfie.[126]

Na rozdíl od analytického chladu raných konceptualistů či politické angažovanosti tvůrců kritického umění 90. let stojí Gomulického program na strategii radikálního hédonismu a post-popového dandysmu. Sám umělec nazývá své práce „neo-novými autoportréty" a realizuje důsledný program afirmace života. Vtěluje se v nich do řady přehnaných, subverzivních rolí (jako Prinz Toxic, Toxic Dandy či Neon Nazi). Křiklavé, fluorescenční kostýmy a syté barvy – zvláště ostré odstíny růžové a zelené, jež jsou jeho vizitkou – zde nejsou pouhým estetickým postupem. Jsou nositelem mohutné vitality a vizuální zbraní v boji proti kulturní sklíčenosti, šedi polského veřejného prostoru a patosu národního umění.[127]

[126] Viz S. Szabłowski, *Róż nie jest martwy. O hedonizmie i melancholii w sztuce Maurycego Gomulickiego*, in: *Maurycy Gomulicki. Pink Not Dead!*, katalog výstavy, Zachęta – Národní galerie umění, Varšava 2006.
[127] Viz m.in. T. Szerszeń, *Archipelag obrazów*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 140–145.



Obr. 114. Maurycy Gomulicki, akt v exteriéru.

Tento program získává nečekanou psychologickou hloubku ve světle umělcovy biografie. Otec umělce tragicky zemřel v roce 1974, když bylo Maurycymu pouhých pět let, a tíhu jeho výchovy převzal dědeček Juliusz Wiktor Gomulicki, významný historik a znalec literatury. Navzdory paradigmatu zpracovávání traumatu, které v Polsku převládá, však Gomulicki vědomě odmítá figuru umělce-trpitele. Namísto melancholie volí okázalou, ba agresivní afirmaci bytí.



Obr. 115. Maurycy Gomulicki, „Me boarding Восток" (autoportrét jako astronaut), Pomoří, 1995.

Vtělení z minulých desetiletí – jako zároveň absurdní i poetický záběr „Me boarding Восток" (kde pózuje jako astronaut v Pomoří roku 1995) či o více než deset let později realizovaný „Pink Caveman" (Cenote Eden, Yucatán, 2007) – ukazují, jak volně umělec žongluje s mýty popkultury, konvencí campu a fetišistickými motivy.



Obr. 116. Maurycy Gomulicki, „Pink Caveman“, Cenote Eden, Yucatán, 2007.

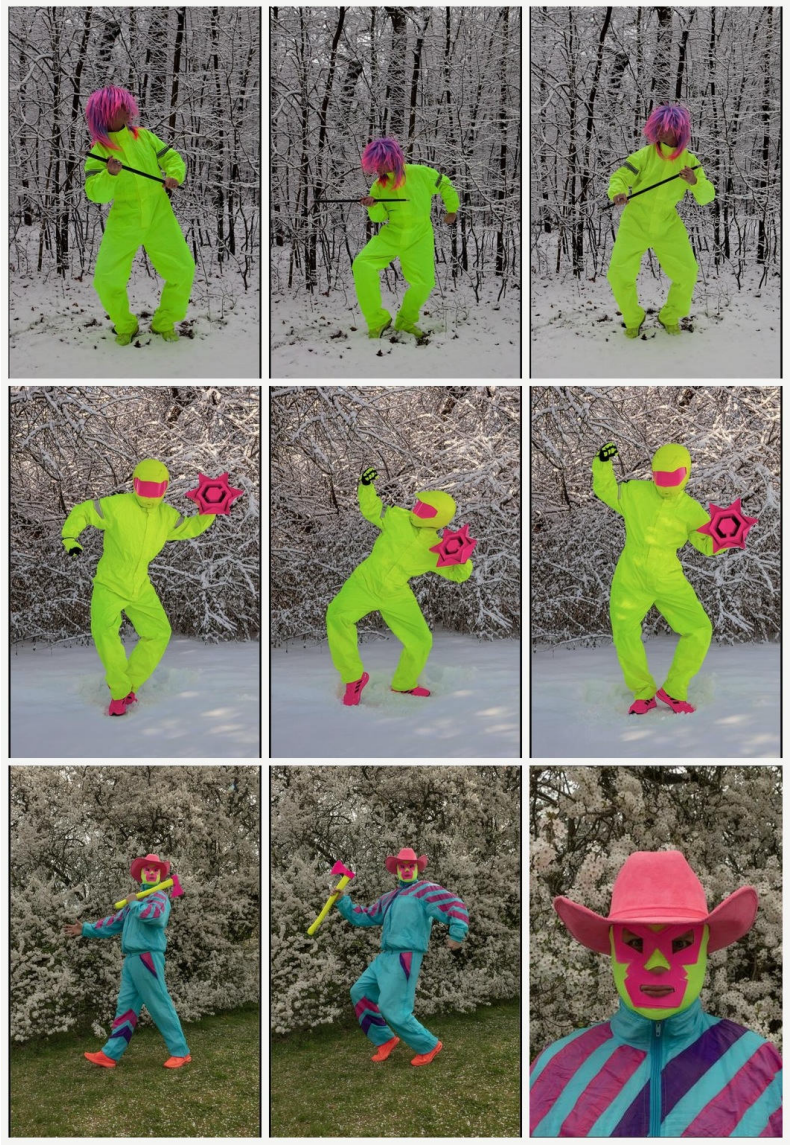
Zvláštní místo v tomto kontextu zaujímá léta rozvíjená, otevřená a mnohovrstevnatá série autoportrétů „Auto-da-fé“ (z níž pocházejí mimo jiné vizuální kreace jako Toxic Dandy, Lemon Cowboy, Prinz Toxic, Neon Spartan či Lumberjack). Titulní auto da fé (z port. akt víry) je zde převráceně reinterpretováno – nikoli jako akt inkvizičního útlaku, nýbrž jako svébytné vyznání víry hyperkoloristy. Intenzivní, fluorescenční barva je v tomto projektu

využívána dvojím způsobem: jako nositel čisté, vitální energie i jako subverzivní sociokulturní komentář. Gomulicki záměrně odmítá šeď domácí krajiny, což dokonale umocňuje kontrast neonových barev se zimním, zasněženým pozadím nebo časně jarní vegetací, přičemž křiklavé barvy přijímá téměř jako vlastní, biologické „opeření“.



Obr. 117. Maurycy Gomulicki, kontakty z cyklu „Auto-da-fé“.

Vizuální vrstva cyklu stojí na přísné, quasi-akademické centrální kompozici. Při rozboru záběrů ze série vidíme umělce oblečeného v neonových kombinézách, pruhovaných návlecích, kovbojských kloboucích či zářivě růžových parukách, jak pózuje s absurdními atributy typu hračkářské sekery (Lumberjack) či plastového štítu ve tvaru hvězdy (Neon Spartan). Gomulicki v nich se svou vlastní postavou zachází skrz naskrz předmětně – připomíná spíše fetišistický objekt nebo z blistru vyjmutou plastovou sběratelskou figurku než živého člověka. Autoportrét tak přestává vyprávět o skutečné osobě a povolává k životu fantazmatické bytosti fungující paralelně k superhrdinům z popkulturních komiksů.



Obr. 118. Maurycy Gomulicki, kontakty z cyklu „Auto-da-fé" (mimo jiné Prinz Toxic, Neon Spartan, Lumberjack).

V „Auto-da-fé“ určuje identitu téměř zcela právě kostým. Síla výrazu a přitažlivost těchto kreací tkví v jejich záměrné přehnanosti a zjednodušení formy. Přestože jsou tyto podobizny z velké části vytvářeny pomocí běžného oblečení, umělec dokazuje, že jeho spojením s campovou estetikou dokáže vytvořit novou personu, jejíž identita je stejně tvárná a konstruovatelná jako v době současných digitálních avatarů.

Gomulicki představuje v tomto srovnání takřka programovou výjimku. Jeho obrovský přínos pro rozvoj polské fotografie spočívá v přesunutí těžiště autoportrétu z introspektivního utrpení na území neomezené tvůrčí svobody, kreace a slasti. Jde o nekompromisní strategii, která z jeho více než třicetiletého archivu podobizen činí nejvýraznější kontrapunkt vůči reflexivnímu rejstříku ostatních tvůrců zahrnutých do této práce.

5.2.2. Michał Szlaga

Projekt Michała Szlagy „What Made Me?“ (2002) je jedním z nejvýznamnějších příkladů polského inscenovaného performativního autoportrétu, v němž se umělcovo tělo stává médiem zpracovávání kolektivní paměti a historického traumatu. V sérii černobílých fotografií se Szlaga vtěluje do rolí postav silně ideologicky příznakových – mimo jiné vojáka, důstojníka wehrmachtu, obyvatele ghetta, katolického kněze a příslušníka ORMO. Přesnou hrou s kostýmem, rekvizitou a mimikou se umělec neptá ani tak po vlastní biografii, jako spíše po tom, „co jej utvořilo“ v kontextu složitého dědictví střední a východní Evropy.[128]

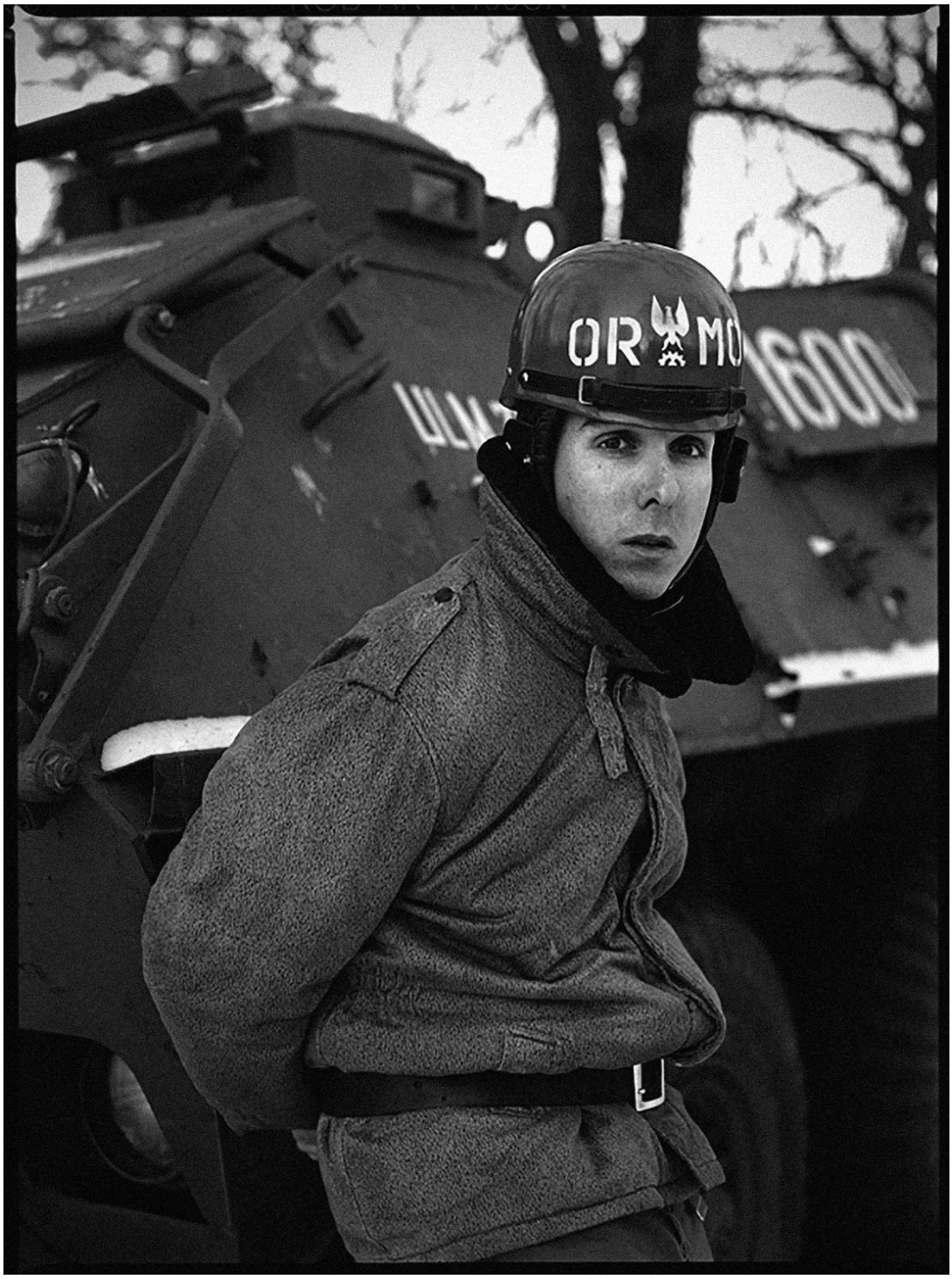
[128] Viz M. Szlaga, *What Made Me?*, in: *Sztuka w Polsce 1945–2005*, ed. A. Mazur, Wydawnictwo Karakter, Krakov 2007; a także szersze omówienie strategii postpamięciowych w polskiej fotografii: T. Szerszeń, *Archipelag obrazów. Miejsca pamięci, a pamięć fotografii*, słowo/obraz terytoria, Gdaňsk 2017, s. 210–218.



Obr. 119. Michał Szlaga, z cyklu „What Made Me?“, 2002.



Obr. 120. Michał Szlaga, z cyklu „What Made Me?“, 2002.



Obr. 121. Michał Szlaga, z cyklu „What Made Me?“, 2002.

Použitá strategie přímo zapadá do koncepce postmemory (postpaměti) Marianne Hirschové, podle níž si generace narozená po válce osvojuje trauma předků prostřednictvím představivosti, vizuálních protéz a mimikry. Oblékáním „kostýmů minulosti“ uvádí Szlaga v chod i mechanismus performativní identity v pojetí Judith Butlerové a dokazuje, že společensko-historické role nám nejsou dány jednou provždy, nýbrž jsou neustále hrány a

opakovány. Na rozdíl od čistě mediálních či formálních maškarád jiných tvůrců tohoto srovnání proměňuje Szlaga autoportrét v historické kritické vozidlo, v němž se autorova tvář stává zrcadlem rozpolcené kolektivní identity.[129][130]

5.2.3. Paweł Bajew

Paweł Bajew (nar. 1981 v Puławách), známý též pod pseudonymem „Kroomen", je fotograf-samouk. Tuto absenci akademické průpravy označil Tomek Sikora, kurátorský garant cyklu „Autoportrét" (ShowOff, Měsíc fotografie v Krakově, 2010, vystaveno v krakovské galerii Pauza), za zdroj „vrozeného daru" – schopnosti převádět prostorový nápad do dvourozměrného záběru, které se „nelze naučit".[131]

Bajew je portrétista – jeho snímky formálně připomínají barokní malbu, s jediným rozptýleným zdrojem světla, plastické na hladkém, jednolitém pozadí, kontextově však bližší malbě surrealistické. Na jednom ze snímků drží umělec propisku a křížovku, přičemž inkoustové linie mu zaplavují tvář a dlaň a stírají rysy čistě komediálním způsobem.



Obr. 122. Paweł Bajew,

[129] Viz M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today" 2008, t. 29, nr 1, s. 103–128.
[130] Viz J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, přel. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2008 (nebo orig. vyd. *Gender Trouble*, 1990). Koncepcja performatywnego vytváření subjektu prostřednictvím systému opakovaných kulturních a diskurzivních rituálů nachází u Szlagy své doslovné, vizuální zrcadlení v sériovém oblékání ideologických masek.
[131] Viz Wyniki ShowOFF Miesiąca Fotografii w Krakově 2010, foto-info.pl; Paweł Bajew (Kroomen), artinfo.pl.



Obr. 123. Paweł Bajew,

Kurátorka Anna Wolska při komentování pozdější Bajewovy výstavy „Svět podle Bajewa“ zasazuje jeho autoportrétní praxi do širšího kontextu hledání identity jednotlivce vůči druhým a okolí v Polsku po politické transformaci – což koresponduje s generační linií přítomnou v jiných částech této práce (srov. kap. 3.4).

Přínosem Bajewa je spojení estetiky malby starých mistrů s čistě komediálním gestem v jediném autoportrétu – ukazuje, že i nejklasicizující, malířská portrétní konvence může být v polském fotografickém autoportrétu použita k ironickým, nikoli afirmativním účelům.

5.3. Zábava obrazem, hra s myšlenkou

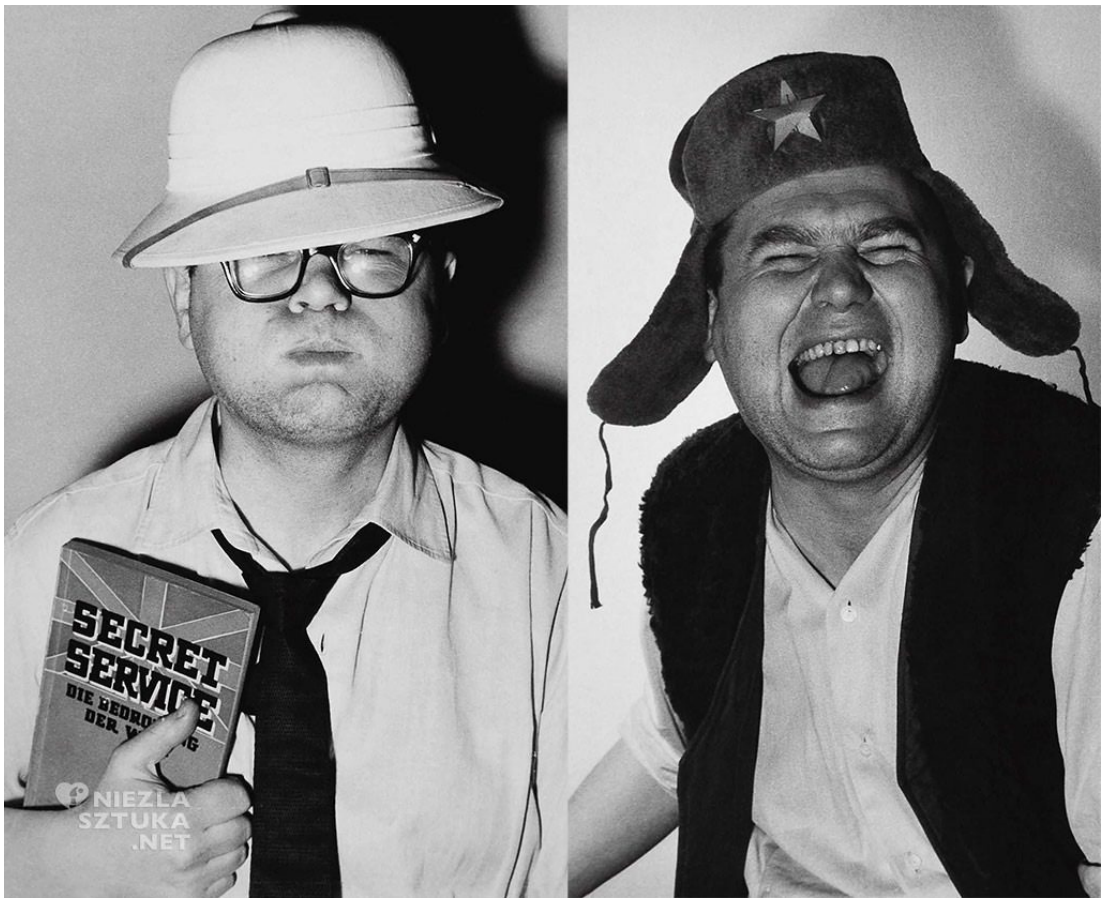
Beksiński a Lewczyński uzavírají kapitolu o maškarádě přesunutím důrazu z přestrojení na samotný obraz – oba chápou fotografii jako materiál k intelektuální hře, montáži a reinterpretaci, nikoli pouze jako médium zaznamenávající kostým či pózu. Maska zde přestává být věcí, kterou si člověk nasazuje na tvář, a stává se operací prováděnou na samotném snímku – řezem, konfrontací, přetvořením.

5.3.1. Zdzisław Beksiński

Zdzisław Beksiński (1929, Sanok – 2005, Varšava), dnes spojovaný téměř výhradně s temnou, surrealistickou malbou, se v 50. letech intenzivně zabýval fotografií a zanechal po sobě dvě zřetelně odlišné autoportrétní strategie. První z nich je raný, na počátku dekady realizovaný

cyklus převlékaných autoportrétů, v nichž se umělec vtěloval do rolí námořníka, dělníka, rudoarmějce, detektiva či sebevraha. Druhou představují pozdější konceptuální fotografické „sestavy“ z let 1958–1959, vytvářené společně s Jerzym Lewczyńským a Bronisławem Schlabsem.

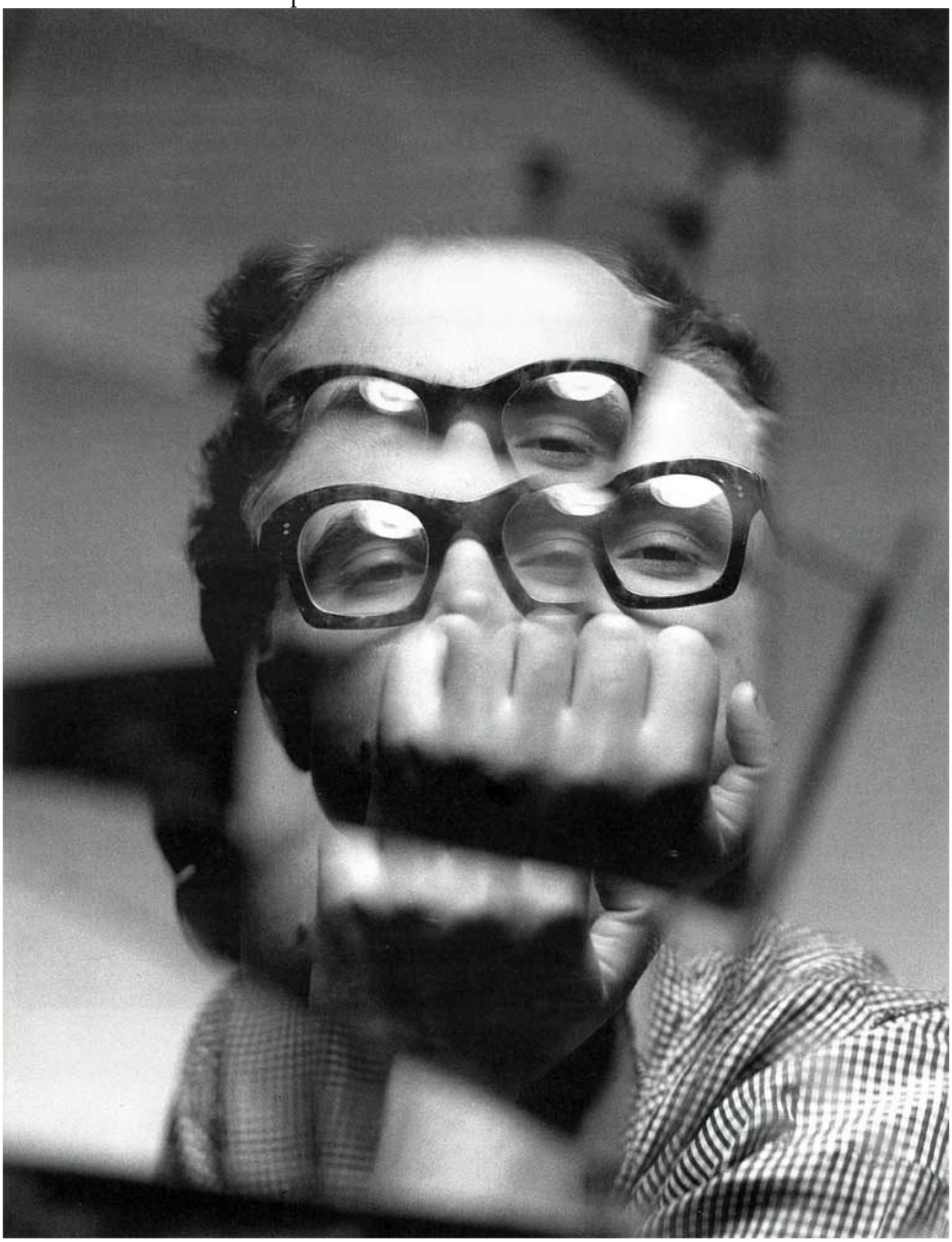
První formule přímo evokuje Witkacyho strategii popsanou ve druhé kapitole – hru s maskou, kostýmem a mnohonásobnou identitou. Příznačné je, že podle badatelů jeho tvorby sám Beksiński v době vzniku těchto snímků nejspíše ještě neznal Witkiewiczův fotografický odkaz. To činí onu podobnost fascinujícím případem nezávislé shody umělecké strategie, nikoli přímého vlivu, a dokládá intuitivní cit pro performativní potenciál fotografického média.[132]



Obr. 124. Zdzisław Beksiński, kostýmní autoportréty, 50. léta.

[132] Viz W. Banach, *Zdzisław Beksiński. Fotografia / Photography*, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2011, s. 12–17.

„Znásobený autoportrét“ (1957) je pak prací, v níž se umělcova tvář, zachycená v mnoha zrcadlech (či v prasklém zrcadle), překrývá sama se sebou, jako by znásobená podobizna nemohla ustálit jedinou, soudržnou postavu. Zopakované obrysy brýlí a dlaň zakrývající ústa budují obraz subjektu pozorujícího sebe sama zvenčí. Tento obraz rozbíjí jednotu už na úrovni samotné struktury záběru a předjímá – na půdě čistě fotografického experimentu – problematiku rozštěpeného, zrcadlového subjektu, k níž se tato práce v teoretické části odvolává prostřednictvím Lacanova stadia zrcadla.[133]



Obr. 125. Zdzisław Beksiński, „Znásobený autoportrét“, 1957

[133] Viz J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję „ja”*, přel. T. Komendant, in: *Psychoanaliza. Antologia tekstów*, ed. J. W. Aleksandrowicz, Wydawnictwo UJ, Krakov 1997.

Přínosem raného, málo známého Beksińského období pro polský autoportrét je dvojí, překvapivě moderní strategie: na jedné straně dekonstrukce vážnosti autoportrétu ve prospěch kostýmu, masky a čisté slasti ze hry, na druhé – už ve „Znásobeném autoportrétu" – raná, čistě fotografická intuice rozštěpeného, zrcadlového subjektu, k němuž teorie obrazu dospěje teprve o několik desetiletí později.

5.3.2. Jerzy Lewczyński

Jerzy Lewczyński (1924–2014), fotograf a teoretik silně spjatý s poválečnou fotografickou avantgardou, patřil – spolu s Beksińským a Bronisławem Schlabsem – k neformální umělecké skupině působící v letech 1957–1959, ve svém pokolení nejradikálnější v surrealisticko-expresionistickém přístupu k fotografickému médiu. Třicetiletá korespondence mezi ním a Beksińským se ukázala jako klíčová i pro jeho vlastní autoportrétní praxi.[134]

Sám Lewczyński definoval autoportrét velmi osobitě: „Autoportrét je takový paměťový portrét, vznikající v mysli člověka, který sám sebe pozoruje. [...] Tento autoportrét je zároveň jakýmsi psychologickým portrétem [...]. Autoportrét je takový fotografický otisk prstu z minulosti." O svých autoportrétech mluvil žertem jako o „hloupostech" – přes satirickou povahu plnily i autoterapeutickou funkci a byly emocionálním způsobem, jak se odpoutat od vážných témat paměti a pomíjivosti, jež v jeho tvorbě převládala a jež umělec rozvíjel také v koncepci „archeologie fotografie": činnosti, která má „objevovat, zkoumat a komentovat události, fakta a situace odehrávající se dříve v takzvané fotografické minulosti".[135][136][137]

[134]Viz biografia Jerzego Lewczyńskiego, ireneuszkazmierczak.com [cit. 17.08.2026].

[135]Viz J. Lewczyński, rozhovor, cit. podle: K. Mrozek (2009), s. 12; przedruk: K. Myszkowski, Autoportret w twórczości Jerzego Lewczyńskiego, „Rynek – Społeczeństwo – Kultura" 2(28)/2018, s. 119.

[136]Viz K. Myszkowski, Autoportret w twórczości Jerzego Lewczyńskiego, „Rynek – Społeczeństwo – Kultura" 2(28)/2018, s. 119–120.

[137]Viz J. Lewczyński (2005), s. 7; przedruk: K. Myszkowski, Autoportret w twórczości Jerzego Lewczyńskiego, „RSK" 2(28)/2018, s. 119; a: Z. Tomaszczuk, Historia fotografii, Varšava: ASP Varšava, 2024, s. 281.



Obr. 126. Jerzy Lewczyński, z cyklu „Wawelské hlavy“, 1959 (doplňkový záběr).



Obr. 127. Jerzy Lewczyński, autoportrét a „Neznámý", z cyklu „Wawelské hlavy", 1959.

Za vážným rámcem „archeologie fotografie" se však skrývá i proud žertovného, kostýmně-rekvizitního autoportrétu: umělec se fotografuje s hlavou zakrytou lopatou nebo s

papírovou maskou před tváří. I zde zůstává věrný své konceptuální metodě – nejde o expresi, nýbrž o operaci na obrazu: zakrytí, přeškrtnutí, záměnu tváře za předmět.

Vedle tohoto proudu stojí dva snímky, které sám označoval za jediné „skutečné" autoportréty – válečná „Fotografie snů" a snímek z roku 1998, na němž se jeho tvář vynořuje zpoza rozbité tabule zříceného domu v Przesiece.

Lewczyński vnáší do této práce dvojí rejstřík – týž generační kontext „archeologie fotografie" jako Beksiński, avšak rozepsaný do dvou pólů: žertovnou maškarádu s rekvizitou a od ní vědomě odlišené „skutečné", mezní autoportréty spjaté s traumatem války a pomíjivostí místa.

6. Introspekce

Zatímco předchozí kapitola rozebírala autoportrét jako maškarádu – hru s kostýmem, přestrojením a identitou obrácenou navenek, k divákovi – šestá kapitola tento směr pohledu obrací dovnitř. Zde probíraní tvůrci nebudují postavy ani nezkoušejí masky: užívají autoportrét jako nástroj vhledu do vlastního těla, psychiky, duchovnosti a biografie. Od tělesně-duchovního hledání přes fotografii plnící terapeutickou funkci až po autoportrét jako osobní životopisné vyprávění – spojuje je přesvědčení, že přístroj namířený na sebe může být nástrojem poznání, nikoli pouze kreace.

6.1. Tělo, duch, prostor – introspektivní hledání

Żak, Kuzyszyn a Różycki otevírají kapitolu věnovanou introspekci a každý z jiné strany zkoumají vztah mezi tělem, duchovností a prostorem, v němž autoportrét vzniká. Nejde zde o vnější hru identit jako v předchozí kapitole, nýbrž o vhled dovnitř – tělesná zkušenost, duchovní neklid a fyzický prostor ateliéru či pokoje se stávají společným polygonem tohoto hledání.

6.1.1. Paweł Żak

Paweł Żak (nar. 1965 ve Varšavě) je fotograf a pedagog, absolvent Fakulty multimediální komunikace Akademie výtvarných umění v Poznani.[138]

Cyklus „Blízký známý“ (2002–2004) tvoří 21 prací. Podobně jako u dalších umělců rozebíraných v této práci je východiskem zrcadlo – snímky vznikly analogově, bez zásahu v temné komoře či počítači. Přístroj byl připraven tak, aby pořídil dva snímky na jednom políčku rozděleném napůl, díky čemuž umělcův odraz není takový, jak sám sebe vidí. Żakovy černobílé autoportréty jsou výsledkem hledání Druhého v sobě a ukazují vnitřní dvojhlas, rozdělené „já“: umělec, který na počátku práce na projektu věděl pouze to, že se chce podívat na otázku identity, se musel v tvůrčím procesu konfrontovat se sebou a se svou podobiznou.



Obr. 128. Paweł Żak, znásobený autoportrét.

Znásobení vlastní postavy v záběru – jeden z nejstarších fotografických postupů, v odborné literatuře označovaný termínem duplex či polypose – vyvolává efekt blízký freudovskému pojmu Das Unheimliche: „Přítomnost dvojníka vyvolává prvotní neklid [...]. Znásobení jedné osoby na snímku, zvláště postavy samotného autora, je jedním z nejstarších fotografických triků“ – v „Blízkém známém“ tento mechanismus neslouží efektu hrůzy, nýbrž

[138]Viz oficjalna dokumentacja twórczości artysty: Paweł Żak, pawelzak.com [cit. 17.08.2026].

introspektivní konfrontaci s vlastním rozdvojeným obrazem. Úvaha o fotografickém autoportrétu se nevyhnutelně dotýká Barthesem popsané zkušenosti „divadla smrti“ a rozvrstvení subjektu, v němž se umělec stává zároveň tvůrcem, modelem i prvním divákem vlastní podobizny. V tomto pojetí se mechanismus sebekreace mění z prostého záznamu v ontologické svědectví existence, v němž tvář (nebo její absence) funguje jako vyjednávání mezi maskou a nevyhnutelným plynutím času.[139][140]



Obr. 129. Paweł Żak, z cyklu „Blízký známý“.

První asociací, kterou vyvolává další Żakův cyklus „Šmouha“, jsou snímky, jež po celý život pořizoval Andrzej Lachowicz (viz kap. 4.1.5) – vyplatí se tedy rovnou podívat na to, co oba projekty odlišuje, tím spíše, že totéž formální gesto zde slouží jiným cílům: u Lachowicze

[139]Viz A. Graczyk, Fotografická manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000, bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2023, s. 90–91.
[140] Viz R. Barthes, *Ciemna komnata. Uwagi o fotografii*, přel. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Varšava 2008.

je stín nástrojem strukturálního experimentu, u Żaka se stává polem introspektivního dialogu se sebou samým. Oba umělce spojuje týž jádrový rys metody – stín jako jediné, rysů zbavené svědectví přítomnosti těla, naprosté vyloučení tváře z pole autoportrétu. Liší je však vztah ke kontextu: Lachowicz po celý život opakoval v podstatě totéž gesto – stín vržený na trávu, zem, chodník – a z této důsledné opakovatelnosti budoval filozofickou meditaci o kontinuitě trvání subjektu v čase. Żak naproti tomu hledá pokaždé jiné, nové setkání stínu s okolím – každá fotografie ze „Šmouhy" je samostatným, jedinečným „vizuálním příběhem", závislým na konkrétním místě, světle a náhodné scénografii, nikoli opakováním téhož rituálního gesta. Tam, kde Lachowicz směřuje k formuli, směřuje Żak k rozmanitosti – oba však docházejí k témuž závěru: že stín je právě pro svou neosobnost stejně pravdivým autoportrétem jako tvář.



Obr. 130. Paweł Żak, z cyklu „Šmouha".

„První fotografie, které se ocitly v cyklu «Šmouha», vznikly před několika lety jako téměř automatická, momentková reakce na estetické kvality setkání mého stínu s okolím," říká o svém cyklu Paweł Żak.



Obr. 131. Paweł Żak, z cyklu „Šmouha".

Přínosem Żaka je postavení dvou protikladných režimů autoportrétu bez tváře vedle sebe v jediné tvorbě – analytického rozdvojení v zrcadle („Blízký známý") a rozptýlené, náhodné přítomnosti stínu („Šmouha") – což ukazuje, že nepřítomnost tváře v záběru může sloužit jak vnitřní konfrontaci se sebou, tak čistému, neosobnímu záznamu světa.

6.1.2. Konrad Kuzyszyn

Tvorba Konrada Kuzyszyna (nar. 1961 v Bělostoku) má hluboce osobní povahu. Umělec od konce osmdesátých let využívá fotografii, video a fotografický objekt ke zkoumání vlastní tělesnosti, pomíjivosti a vztahu mezi hmotným tělem a vědomím. Autoportrét mu však neslouží k zaznamenání vzhledu. Je spíše nástrojem introspekce, jímž se pokouší překročit hranice vlastní fyzičnosti. Jak píše sám umělec: „Vždy jsem pracoval jedině na vlastním těle (...). Jsem sebou dvojnásob."[141]

K podobným závěrům dochází na půdě obecné úvahy o povaze média kritik Piotr Komorowski, když popisuje fotografickou autoinscenaci: „subjekt vnímající přechází

[141] K. Kuzyszyn, *Autoportret zwielokrotniony*, https://uap.edu.pl/uczelnia/kadra/kuzyszyn-konrad/, cit. [17.08.2026].

souběžně na pozici vnímaného předmětu. Je pozorovatelem i pozorovaným.“ Tato figura, blízká Kuzyszynovu bytí „sebou dvojnásob“, získává u něj doslovné, tělesné rozvinutí. Umělec se současně nachází před objektivem a kontroluje způsob vlastního zobrazení. Rozdvojen je v aktu záznamu nejen pohled, ale i tělo.[142]

V raných fotografiích využíval Kuzyszyn dlouhý expoziční čas, pohyb objektivu, experimentální osvětlení a znásobení obrazu. Nahé tělo se objevovalo v několika polohách zároveň, překrývalo se, zanikalo nebo se proměňovalo v abstraktní tvar. Multiplikace neměla ukázat další role umělce jako v případě maškarádního autoportrétu. Zobrazovala spíše rozpad zdánlivě jednolitého subjektu. Kuzyszyn se ukazoval jako bytost nejistá vlastními hranicemi, usilující dostat se ven z biologické formy a zároveň na ní zcela závislá.

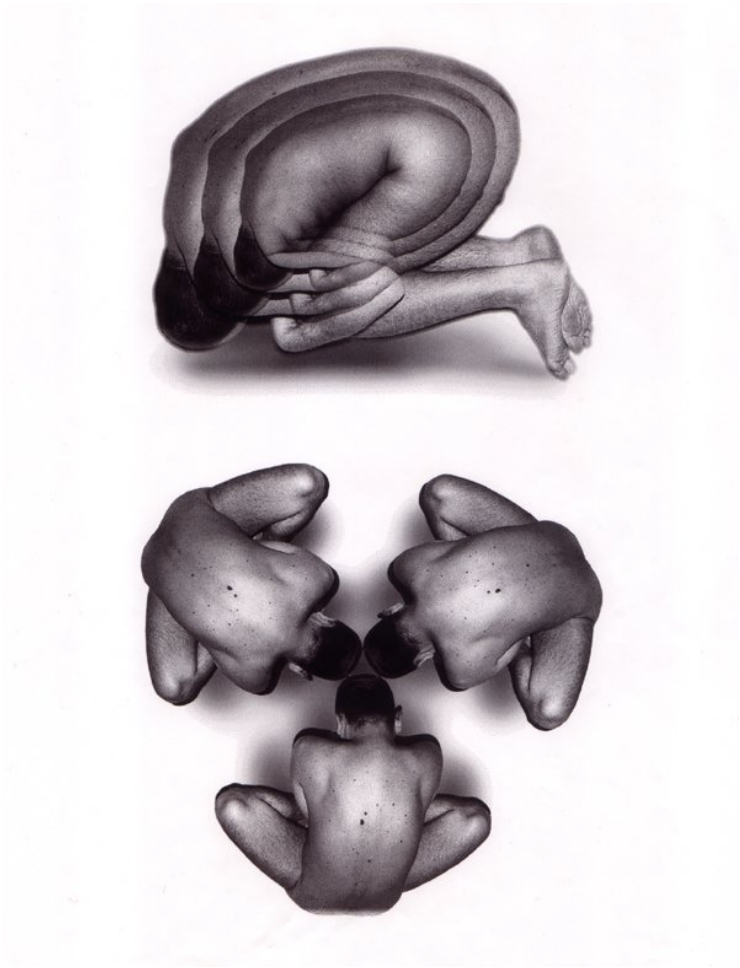


Obr. 132. Rané fotografie s vícenásobnou expozicí.

V cyklu „Lidský úděl“ pořizoval Kuzyszyn trojité autoportréty pomocí optického nástavce a získával několik překrývajících se podobizen vlastního těla. Postava podléhala

[142] P. Komorowski, *Samowyzwolenie, czyli kilka uwag o naturze autoportretu*, „Format” nr 57, s. 10.

deformaci, zkroucení a splynutí v novou, těžko pojmenovatelnou formu. Tělo zůstávalo rozpoznatelné, ztrácelo však anatomickou samozřejmost. Připomínalo embryo, kokon, hmyz nebo organismus podrobený neznámé mutaci.



Obr. 133. Konrad Kuzyszyn, z cyklu „Lidský úděl".

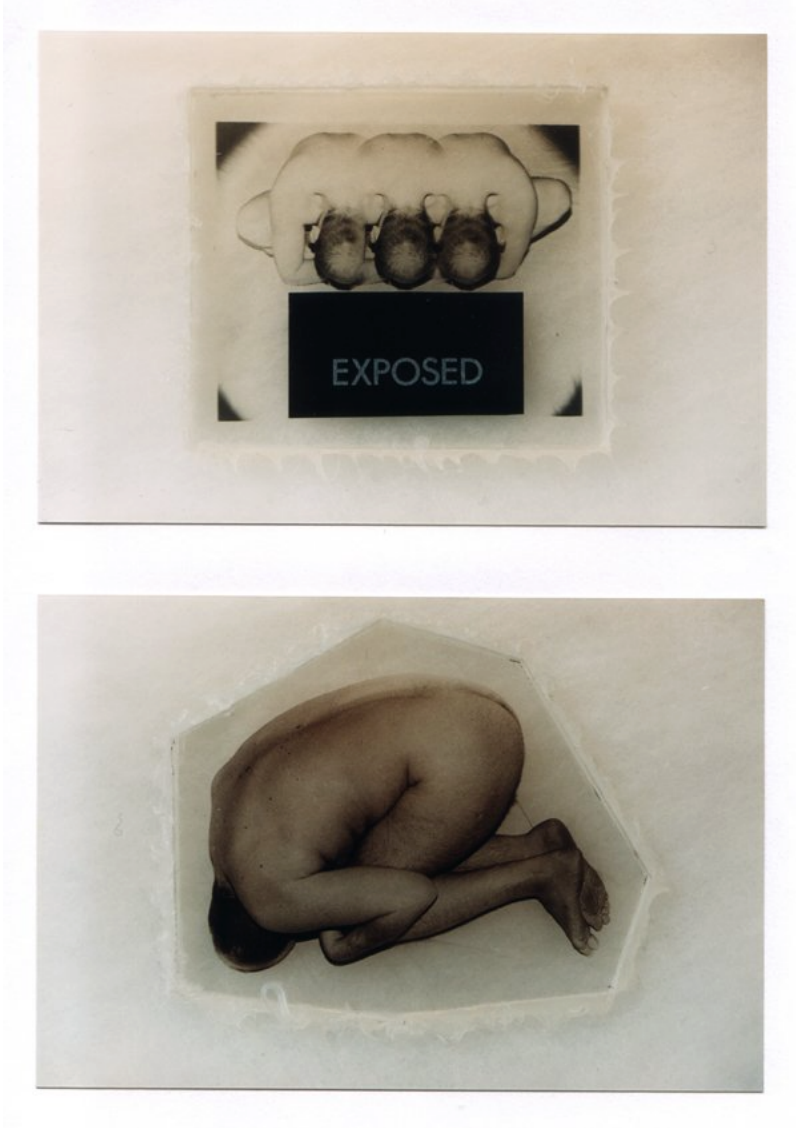
Těžko pojmenovatelná, zmutovaná forma z cyklu „Lidský úděl" odkazuje diváka k prvotním úzkostem spjatým s fyzickou integritou. Z perspektivy psychoanalýzy Jacquesa Lacana lze Kuzyszynovy znásobené, zkroucené akty číst jako vizualizaci rozkouskovaného těla (corps morcelé) – vytěsněné úzkosti z rozpadu a dezintegrace organismu. Multiplikace zde tedy není kreací nové identity, nýbrž návratem do stavu před zrcadlovou iluzí soudržnosti; jde o psychologický regres k formě téměř embryonální, v níž mizí ostré hranice anatomického „Já".[143]

[143] J. Lacan, *Faza lustra jako czynnik kształtujący funkcję „Ja"*, in: tegoż, *Écrits. Pisma*, přel. B. Baran, nakl. PWN, Varšava 2001, s. 95-102.

Časem začaly fotografie fungovat i jako prostorové objekty. Umělec je umísťoval do plexiskla, silikonu, parafinu a pryskyřice, spojoval je se světlem a prvky instalace. Fotografický autoportrét tak získával vlastní materialitu. Nebyl už pouze plochým zobrazením těla, nýbrž se sám stával čímsi podobným fragmentu tkáně, preparátu či relikvii. Lze jej chápat jako fotografickou „svlečku" – obraz zanechaný po pokusu dostat se ven z tělesného „skafandru".

Proměna ploché zvětšeniny v prostorový objekt (preparát, relikvii) obnažuje takřka nekrofilní rozměr samotného média. Tyto práce jsou doslovným rozvinutím intuice Rolanda Barthesa, pro nějž být fotografován vždy znamenalo mikrozákrok smrti – přeměnu živého subjektu v přízrak a předmět. Jak psal francouzský sémiolog: „Fotografie je příchod mne samého jako někoho jiného: mazaná disociace vědomí a identity." Kuzyszyn tím, že preparuje podobizny vlastního těla v silikonu a parafinu, nutí tuto smrtonosnou povahu fotografie pracovat za vlastních podmínek a se snímkem zachází jako se svlečenou slupkou – dokladem přežití aktu zmrazení v čase.[144]

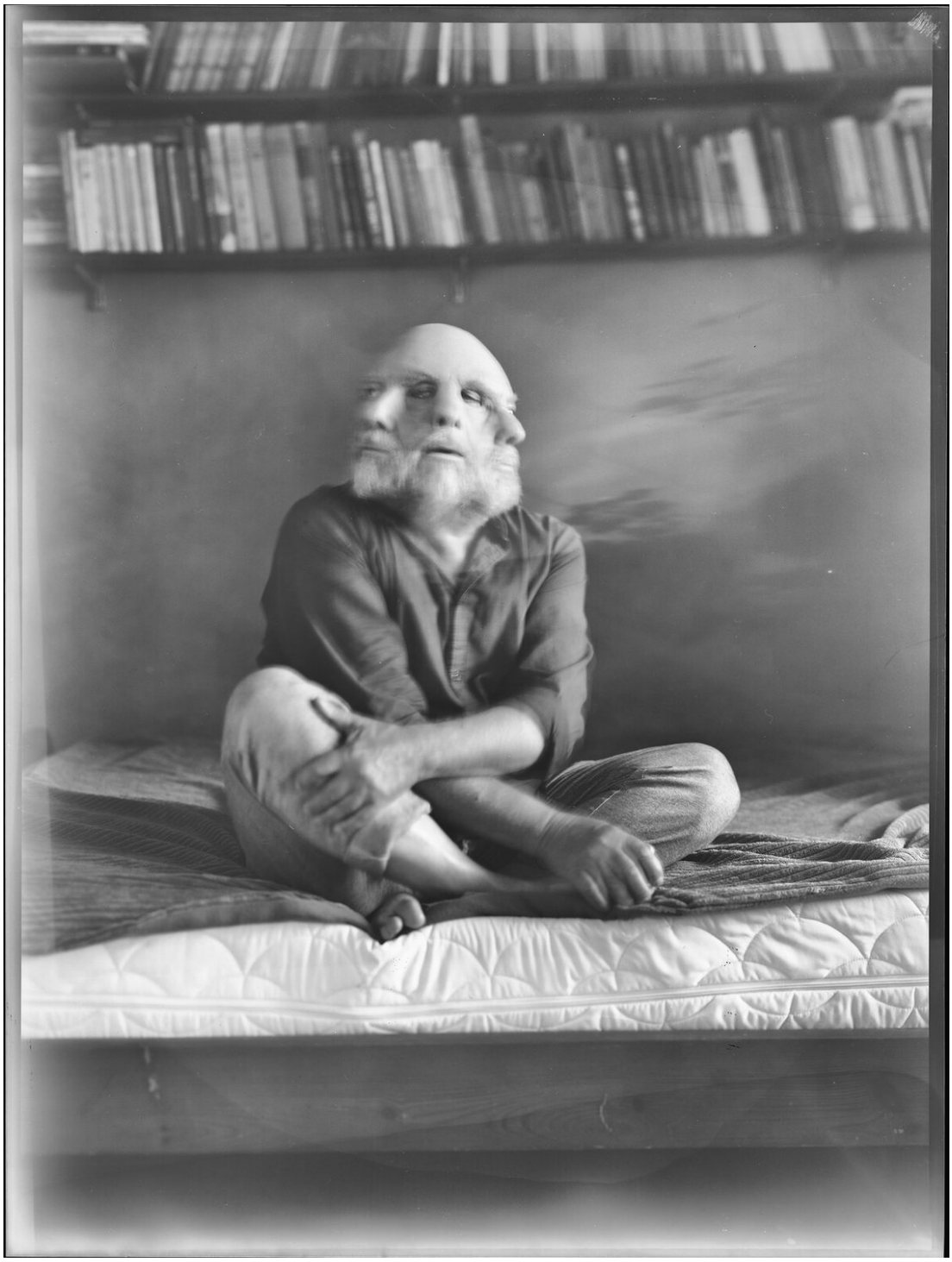
[144] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, přel. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Varšava 1996, s. 22.



Obr. 134. Konrad Kuzyszyn, fotoobjekty – zobrazení těla preparované v silikonu a parafinu.

Výstava „Vidmovitost stínu“ se konala v Galerii Sleńdzińských v Bělostoku v roce 2025. Její název byl převzat z Witkacyho jazyka. Kuzyszyn spojil manipulované fotografie s videoaudiální instalací a možnostmi současných digitálních technologií. Vrátil se přitom k vlastním archivním zobrazením i k motivům přítomným v jeho tvorbě od konce osmdesátých let. Jak napsal: „Ačkoli nevoním jako narcis, odrážím se v každém svém obraze.“ Autoportrét

přestal znamenat pouze viditelnost tváře nebo těla. Stal se zásadou organizující celou tvorbu – způsobem zpracovávání vlastní biografie, paměti a úzkosti z pomíjivosti.[145]



Obr. 135. Konrad Kuzyszyn, autoportrét.

[145] Cytat za: tiskové a autorské materiály doprovázející výstavu *Wistość cienia*, Galeria Fotografii Galerii im. Sleńdzińskich, Białystok 2025.

Přínosem Kuzyszyna je jeden z nejdůslednějších pokusů v polské fotografii využít autoportrét jako nástroj existenciálního poznání. Od raných experimentů s vícenásobnou expozicí přes setkání se smrtí v Collegium Anatomicum, hmotné objekty z cyklu „Lidský úděl" a návrat do rodinného archivu až po současné digitální přeměny vede umělec souvislé vyprávění o vlastní existenci. Jejím středem je tělo – pozorované, znásobované, deformované, stárnoucí a neustále se pokoušející překročit vlastní hranici.

6.1.3. Andrzej Różycki

Andrzej Różycki (1942–2021), spoluzakladatel skupiny Zero-61 a Dílny filmové formy, spojoval ve své tvorbě dva zdánlivě vzdálené řády: konceptuální analýzu média a antropologickou reflexi soustředěnou na paměť, lidovou religiozitu a zkušenost sacra. Autoportrét se stal jednou z oblastí, kde se tyto směry mohly setkat – vlastní tělo a tvář umělce fungovaly jak jako materiál experimentu, tak jako nositel existenciálních významů.[146]

Jednou z nejvýznamnějších realizací tohoto druhu je Ikaros. Snímkový projekt oživení obrazu, vyskytující se rovněž pod názvem Projekt uvedení fotografického obrazu „Ikaros" do pohybu. Práce ukazuje Różyckého siluetu v po sobě jdoucích fázích pohybu, sestavených do sekvence, která statickým záběrům dodává dojem plynulosti. Nejde tedy o klasickou vícenásobnou expozici, nýbrž o téměř filmovou montáž nehybných obrazů. Odkaz k mýtu o Ikarovi rozšiřuje mediální experiment o symbolický rozměr: umělcovo tělo se stává figurou vzletu, rizika a možného pádu. Sám Różycki po letech označoval Ikara za jednu z prací vycházejících ze soustředění na vlastní osobu.[147]

[146] K. Jóźwiak, *Vzpomínka na Andrzeje Różyckého (1942–2021)*, „OBIEG", 25.01.2022, https://obieg.pl/255-wspomnienie-o-andrzeju-rozyckim-1942-2021 (cit. 17.08.2026).
[147] M. Radkiewicz, *Mierzyć się z rzeczywistością. Fotografia jako „kultura oporu" w Polsce i w Ukrainie Radzieckiej w latach 70. i 80.*, „Fototapeta", 2021, https://fototapeta.art.pl/2021/kpu.php; K. Jurecki, *Moc sakralizacji. Z Andrzejem Różyckim rozmawia Krzysztof Jurecki*, „Magazyn O.pl", 28.12.2016, https://ownetic.com/magazyn/2016/andrzej-rozycki-krzysztof-jurecki-moc-sakralizacji (cit. 17.08.2026).



Obr. 136. Andrzej Różycki, „Projekt uvedení fotografického obrazu Ikaros do pohybu", 1975.

Odlišnou podobu sebeprezentace přináší cyklus Zádumčivé přírody z roku 1991. Pomocí fotomontáže, mimo jiné negativové montáže, spojuje Różycki vlastní tvář s podobiznami Trpícího Krista převzatými z jím shromažďované sbírky lidového a neprofesionálního umění. Toto gesto neslouží pouze formálnímu spojení dvou obrazů. Je pokusem ztotožnit jednotlivou zkušenost umělce s figurou utrpení, zádumčivosti a duchovního soustředění. Różyckého tvář je vsazena do rámce tradiční náboženské ikonografie, díky čemuž autoportrét přestává být záznamem vzhledu a stává se nástrojem hledání sacra ve vlastní zkušenosti.[148]

Vztah mezi osobním a archetypálním odpovídá širšímu postoji umělce. Różycki po mnoho let sbíral sochy, obrazy a devocionálie spjaté s religiozitou polského venkova. Zvláštní místo v této sbírce zaujímala zobrazení Trpícího Krista, která následně začleňoval do vlastních

[148] *„Bycie z sacrum" – Andrzej Różycki w Galerii Sztuki Wozownia*, Culture.pl, 29.07.2011, https://culture.pl/pl/wydarzenie/bycie-z-sacrum-andrzej-rozycki-w-galerii-sztuki-wozownia (cit. 17.08.2026).

fotografických cyklů. V Zádumčivých přírodách tedy lidová podobizna není vnější citací, nýbrž prvkem soukromého světa umělce, jím dříve nalezeným, zachráněným a osvojeným.[149]



Obr. 137. Andrzej Różycki, z cyklu „Zádumčivé přírody", 1991.

[149] *Kolekcja sztuki ludowej i nieprofesjonalnej a tzw. sztuki prowincji Andrzeja Różyckiego*, Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu, https://etnomuzeum.pl/o-muzeum/zbiory/kolekcja-sztuki-ludowej-i-nieprofesjonalnej-a-tzw-sztuki-prowincji-andrzeja-rozyckiego/ (cit. 17.08.2026).

Vztah mezi sběratelskou a uměleckou činností byl zvláště zdůrazněn na výstavě Převzetí. Mezi sběratelstvím a fotozofií, prezentované během Fotofestivalu v roce 2021. Práce z cyklu Zádumčivé přírody byly představeny v sousedství figur Trpícího Krista pocházejících ze soukromých sbírek Różyckého. Expozice odhalovala, že sbírání pro něj nebylo činností oddělenou od umění, nýbrž součástí tvůrčího procesu: převzetí předmětu ohroženého zapomněním vedlo k převzetí jeho významů a k jejich opětovnému uvedení do chodu ve fotografickém obraze.[150]



Obr. 138. Andrzej Różycki, expozice „Převzetí. Mezi sběratelstvím a fotozofií", Art_Inkubator, Lodž, 2021.

[150] K. Jóźwiak, *Andrzej Różycki. Przejęcia. Między zbieractwem a fotozofią*, katalog výstavy, Fotofestiwal Lodž, Lodž 2021, s. 4–5;



Obr. 139. Andrzej Różycki, z cyklu „Zádumčivé přírody", 1991

.

Różycki tedy spojuje analytické zkušenosti Dílny filmové formy s pozdějším hledáním sacra, nikoli pomocí jediné, neměnné techniky, nýbrž důsledným využitím vlastní podobizny. V Ikarovi slouží tělo zkoumání způsobů zobrazení pohybu a času; v Zádumčivých přírodách je umělcova tvář vepsána do náboženského archetypu utrpení a kontemplace. V obou případech se autoportrét stává polem experimentu – nejprve s povahou fotografického obrazu, později se vztahem mezi jednotlivou zkušeností a pamětí kultury.

6.2. Autoportrét jako terapie

Ropiecki a Pisuk ukazují krajní pól introspekce – autoportrét nikoli jako uměleckou metodu, nýbrž jako nástroj přežití. U obou provází fotografie bezprostředně proces vycházení z osobní krize a funguje blíže terapeutickému deníku než vědomě komponovanému dílu – což neumenšuje její uměleckou hodnotu, nýbrž mění způsob, jakým je třeba ji číst.[151]

6.2.1. Wacław Ropiecki

Wacław Ropiecki využíval od počátku 70. let autoportrét jako formu záznamu vlastních zkušeností. Své akce označoval za „autoterapeutické seance". Důležité pro něj bylo jak samotné pořízení fotografie, tak pozdější prohlížení sebe sama na snímku. Autoportrét se tak stával způsobem návratu k situacím, jejichž smysl nebyl pro autora ve chvíli prožívání vždy čitelný.[152]

Ropiecki se fotografuje na místech bezprostředně spjatých s vlastní biografií – v Paczkowě, kde strávil dětství, v prostorách spjatých s vojenskou službou i na místech poznamenaných smrtí a zkázou. Nejsou pouhým pozadím. Právě návrat do konkrétního prostoru uvádí v chod paměť a umožňuje umělci znovu se vyrovnat s vlastní zkušeností.

[151]Viz A. Sielska, M. Szandała (ed.), Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia, Akademie výtvarných umění v Katovicích, Katovice 2019.

[152] A. Markowska, „PERMAFO 1970–1981: Zbigniew Dłubak, Antoni Dzieduszycki, Natalia LL, Andrzej Lachowicz", in: Permafo 1970–1981, red*,. A. Markowska, Muze Muum Współczesne Vratislavroc, Vratislavroc 2012, s. 80–83.

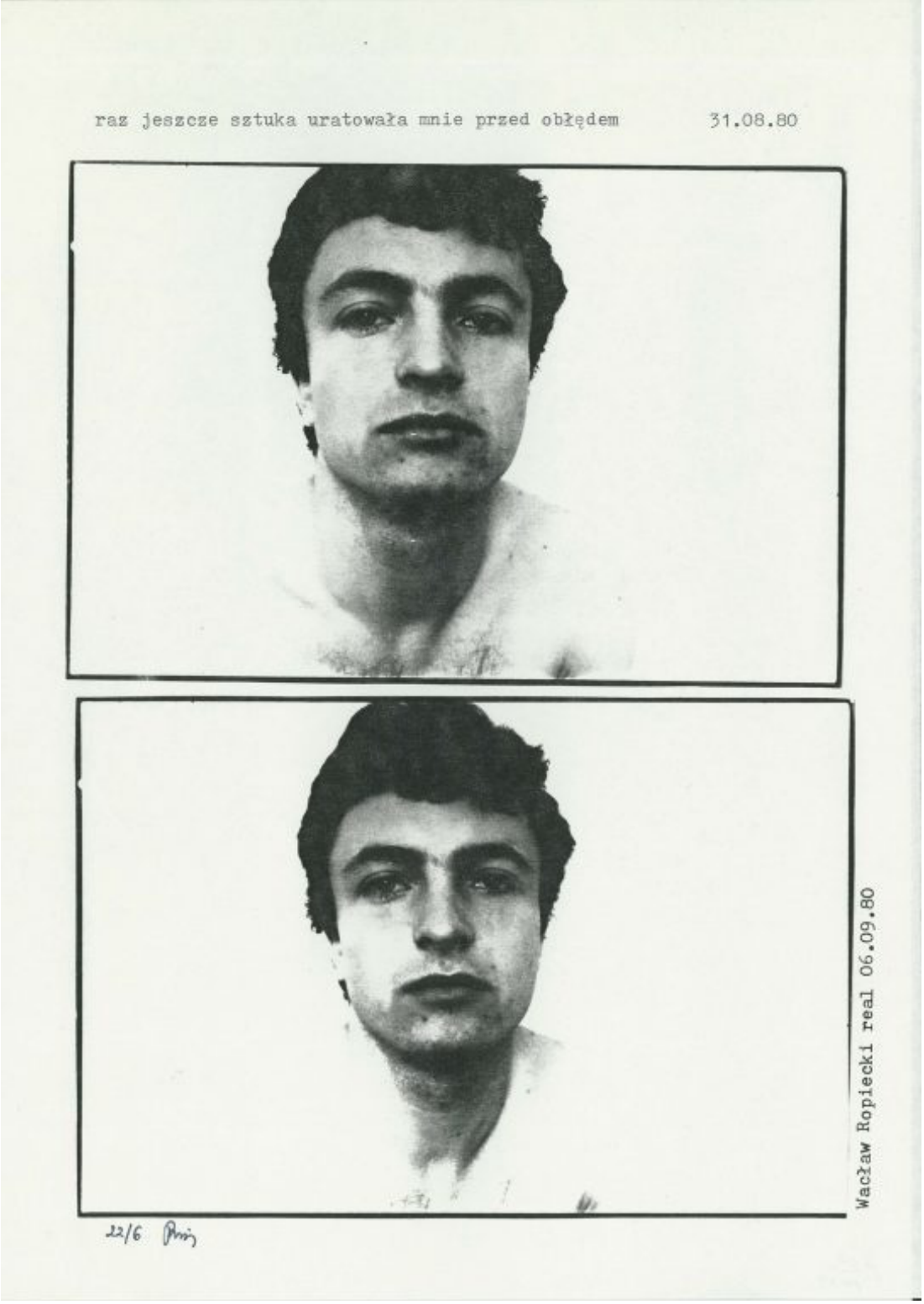


Obr. 140. Wacław Ropiecki, autoportrét vedle krematoria, 1972.



Obr. 141. Wacław Ropiecki, „Několik set metrů za mnou moji kolegové bombardují nepřátelské pozice", 11. 4. 1976.

Na fotografii pózuje Ropiecki v uniformě, snímek vzniká přístrojem namířeným na sebe v natažených rukou. Napětí vzniká rovněž mezi klidnou povahou autoportrétu a dramatickou informací obsaženou v názvu – mimo záběr probíhá bombardování, zatímco umělec soustředí přístroj na sebe.



Obr. 142. Wacław Ropiecki, z cyklu „Autoterapeutické seance z Paczkowa“: „Ještě jednou mě umění zachránilo před šílenstvím“, 06. 9. 1980.

Ropiecki je prvním umělcem rozebíraným v této práci, který své akce výslovně nazývá autoterapeutickými. Fotograficky se vrací na místa vlastní biografie, nejistoty a traumatu a

pořízení autoportrétu chápe jako způsob zpracování zkušenosti. Otevírá tím interpretační linii, k níž se později vrátí Igor Pisuk, Krzysztof Orłowski a Tomasz Tyndyk.[153]

6.2.2. Igor Pisuk

Autor cyklu – absolvent Filmové školy v Lodži (magisterský diplom z fotografie, 2014), bývalý asistent švédského fotografa Anderse Petersena a člen kolektivu Atonal zaměřeného na osobní dokumentární fotografii – odmítá estetiku konvenčně „krásného" snímku ve prospěch obrazů syrových a nepřikrášlených. Jak sám uvedl v rozhovorech, fotografie mu v jistém smyslu „zachránila život", protože mu umožnila naučit se existovat bez umělé, chemické stimulace – fotografická seance nahradila rituál sahání po alkoholu.[154]

Východiskem pro působivý cyklus „Deceitful Reverence" se stala jediná zlomová noc: krátce po vysazení alkoholu, po téměř osmi letech kompulzivního pití započatého ještě ve školních letech, spatřil Igor Pisuk v koupelnovém zrcadle své nahé tělo a nepoznal sám sebe. Tělo bylo vyhublé, zbídačelé a cizí. Chopil se tehdy kompaktního přístroje a pořídil první snímky nikoli proto, aby bezcitně zdokumentoval svůj fyzický vzhled, nýbrž aby zachytil samotný ochromující pocit ontologického nerozpoznání vlastní postavy. První fotografie z tohoto souboru vznikla v Lodži bezprostředně po návratu z dvouměsíčního uzavřeného protialkoholního léčebného zařízení – tento okamžik, později stokrát opakovaný v každodenní, téměř rituální praxi fotografování vlastní tělesnosti, se stal základem zralé fotografické knihy vydané nakladatelstvím Blow Up Press (2018), obsahující 102 černobílých a barevných záběrů.[155]

[153] W. Ropiecki, A. Sobota, *Wacław Ropiecki. Archipelag Podróżującej Galerii - Więcej światła!*, Muzeum současnosti Vratislav, Vratislav 2014;
[154] viz šíře: A. Mazur, *Głębia ostrości. Eseje o polskiej fotografii współczesnej*, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Varšava 2014, s. 145–152.
[155] *Book Review: Igor Pisuk – Deceitful Reverence*, LFI Blog [online], lfi-online.de [dostęp: 17.08.2026]; *How Photography Saved Igor Pisuk from His Alcohol Addiction*, FotoRoom [online], fotoroom.co [dostęp: 17.08.2026].

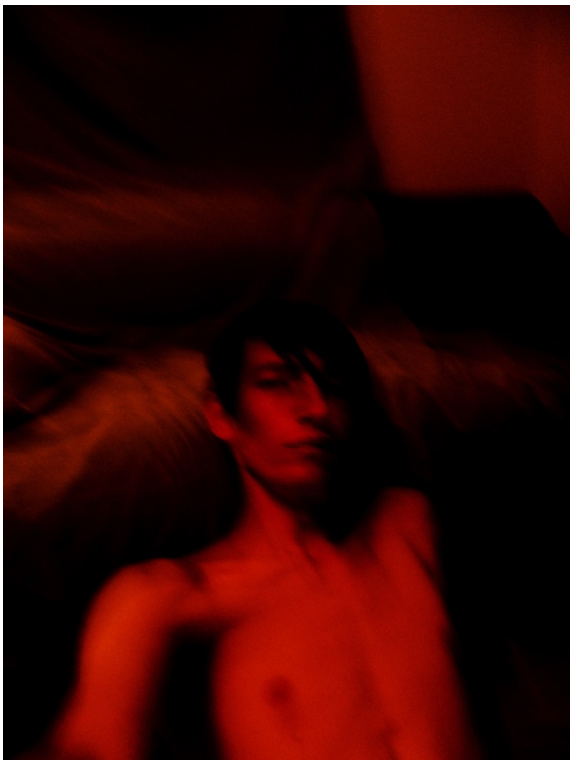


Obr. 143. Igor Pisuk, z cyklu „Deceitful Reverence“.



Obr. 144. Igor Pisuk, z cyklu „Deceitful Reverence“.

Takto realizovaná praxe zapadá do toho, co badatelé současné vizuální kultury označují za terapeutické působení obrazu. Tento jev přesně diagnostikuje Małgorzata Szandała v úvodu ke konferenční monografii Vidění sebe. Selfie. Autoportrét. Terapie, když zdůrazňuje: „Literatura (slovo) má moc zpracovávat traumata. Také fotografování může sloužit terapii. Nejednou máme pocit, že obraz působí: cosi s námi dělá, když se na něj díváme. Může nám například zprostředkovat zkušenost tím, že nás staví do role svědka, ale může také dosvědčovat traumatický zážitek, jehož se účastnil sám fotografující." V Pisukově případě se toto „vidění sebe" stává klíčovou fotografickou intervencí – akt neustálého zaznamenávání vlastní podobizny v situaci krize přestává být narcistickým gestem a stává se formou vizuální protézy identity, umožňující proměnit pasivní prožívání traumatu závislosti v aktivní svědectví o návratu do života.[156]



Obr. 145. Igor Pisuk, z cyklu „Deceitful Reverence".

[156] Viz M. Szandała, *Słowo wstępne*, in: Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia, ed. A. Sielska, M. Szandała , Akademie výtvarných umění v Katovicích, Katovice 2019, s. 11. Autorka tam rovněž uvádí, že za specifických podmínek je konečným cílem takového jednání „práce s traumatem prostřednictvím fotografické intervence" (tamtéž, s. 13). W przypadku Igora Pisuka přebírá přístroj přesně tuto funkci a stává se nikoli ani tak nástrojem estetizace, jako spíše záchranným mechanismem znovuzískání kontroly nad tělem.

Přínosem Pisuka je nejdoslovnější pojetí autoportrétu jako nástroje terapie závislosti v této práci – fotografování vlastního těla nikoli primárně jako umělecké gesto, nýbrž jako náhradní rituál, který fyzicky vyplnil místo závislosti; tím se otevírá linie, v níž dále pokračují Wacław Ropiecki a Krzysztof Orłowski.

6.3. Autoportrét jako osobní vyprávění

Rusznica a Hermanowicz uzavírají kapitolu o introspekci příklady autoportrétu jako rozvinutého životopisného vyprávění – série snímků skládající se do narace o konkrétní, jednotlivé zkušenosti, nikoli do jediného symbolického gesta. Jde o nejliterárnější variantu introspekce v této práci: obraz se zde blíží formě deníku.

6.3.1. Łukasz Rusznica

Fotografická kniha Łukasze Rusznicy „To nejdůležitější vám stejně neřeknu“ (2013) je odvážným a nekompromisním autobiografickým záznamem, v němž autoportrét funguje jako nástroj zkoumání identity, sexuality a rodinné paměti. Obálka zobrazující samotného umělce ustavuje jeho fyzickou přítomnost jako referenční bod celé narace a název – prohlášení, že to „nejdůležitější“ se divák stejně nedozví – vnáší napětí mezi odhalováním a skrýváním, upřímností a hrou.

Vnitřek knihy obsahuje fotografie dokumentující umělcův homosexuální život, včetně scén skupinového sexu a záběrů s výrazným erotickým nábojem, jako jsou autoportréty se semenem na tváři. Toto doslovné, provokativní gesto lze v tradici body artu a queer fotografie číst jako akt převzetí kontroly nad reprezentací vlastní sexuality a vědomé překročení mravních hranic. Začlenění explicitních scén do narace se stává formou sebedefinice a zároveň rozhodným odmítnutím společenského tabu týkajícího se mužské sexuality. Paweł Leszkowicz obšírně analyzuje strategie subverzivního využití mužského těla a poukazuje na to, že začlenění obrazů se silným homoerotickým nábojem do vizuální narace je nástrojem dekonstrukce

patriarchálního tabu, což v případě Rusznicy slouží osvobození identity zvnějšku vnucených mravních rámců.[157]



Obr. 146. Łukasz Rusznica, dvoustrana z fotografické knihy.

Podstatným prvkem stavby knihy je prokládání těchto obrazů rodinnými fotografiemi. Konfrontace intimních, často konfrontačních erotických scén s vizuálním záznamem rodinného života vytváří mnohovrstevnaté vyprávění, v němž jsou soukromé příběhy a sexuální identita nerozlučně spjaty – intimní sféra a biografie zde nejsou oddělenými řády, nýbrž prostupujícími se rozměry „já".

[157] Viz P. Leszkowicz, *Nahý muž. Mužský akt v polském umění po roce 1945*, nakl. UAM, Poznaň 2012, s. 280–288.



Obr. 147. Łukasz Rusznica, dvoustrana z fotografické knihy.

Adam Mazur při analýze Rusznicovy fotoknihy na pozadí polské současné fotografie zasazuje tuto intimní, deníkovou a nezřídka mezní zkušenost do širšího světového proudu, blízkého estetice osobního dokumentu v duchu tvorby Nan Goldinové či Juergena Tellera.[158]

Přínosem Rusznicy je nejradikálnější forma upřímnosti ve zkoumaném prostoru – autor nejenže předstupuje před objektiv, ale odhaluje se v plném spektru rolí: syna, milence, účastníka erotického života i člena queer společenství. Titulní příslib mlčení zároveň připomíná, že ani nejbezprostřednější obrazy nejsou úplným vyznáním a skutečná „podstata" subjektu zůstává navždy skryta mimo záběr.

6.3.2. Mariusz Hermanowicz

Mariusz Hermanowicz (1950–2008) – absolvent kamerové fakulty PWSFTviT v Lodži (1974) – vytvořil jeden z nejosobitějších a nejdůslednějších jevů polské poválečné fotografie, když více než třicet let rozvíjel autorskou formuli vizuálního deníku. Jeho tvorba, chronologicky rozepjatá mezi zlomovým cyklem „Pohled z mého okna" (1969–1977, oceněným Grand Prix „Zlatý jantar" v roce 1977) a pozdějšími emigrantskými sériemi

[158] Viz A. Mazur, *Galernicy wrażliwości. O najnowszej fotografii polskiej*, „Kwartalnik Fotografia" [online], 25 marca 2022 [cit. 18.08.2026].

vytvářenými ve Francii (jako „Neznámý, starší pán s bříškem“ či „Nebydlí na uvedené adrese“), stojí na hluboké existenciální introspekci.[159]

Poznávacím znamením a strukturním základem Hermanowiczovy praxe se stalo nanášení vlastnoručně psaných, kaligrafických komentářů na spodní okraje zvětšenin. Tyto lakonické nápisy, poznamenané sebeironií, humorem či melancholií, vstupují do dialektické hry se zaznamenaným záběrem – zřídka jej vysvětlují, mnohem častěji jej zpochybňují, ironicky si od něj drží odstup nebo odhalují oku neviditelné trhliny v předváděné skutečnosti. Taková strategie staví Hermanowicze do těsného sousedství konceptuálních jazykových her (rozebíraných dříve u Kazimierze Bendkowského či Adama Rzepeckého), text zde však neslouží chladné tautologii, nýbrž budování intimního, literárního vyprávění o vlastním jednotlivém osudu.



Obr. 148. Mariusz Hermanowicz, autoportrét s vlastnoručním komentářem.

[159] Viz archivní fondy umělce: Nadace Archeologie fotografie, faf.org.pl [cit. 18.08.2026]; a także opracowania monograficzne: *Mariusz Hermanowicz*, „Fototapeta” [online], fototapeta.art.pl [cit. 18.08.2026].

Fotografický autoportrét provázel umělce ve všech etapách jeho dráhy – od mladistvého hledání až po zralé pařížské realizace po emigraci v roce 1982. Klasický autoportrét pořízený v roce 1985 dokumentuje totéž neměnné gesto: vlastnoruční poznámka pod podobiznou se stává bezprostředním prodloužením autorovy identity.



Obr. 149. Mariusz Hermanowicz, fotografie s vlastnoručním komentářem „Vyšel jsem na balkon".

Přínosem Hermanowicze pro zkoumaný prostor je ustavení nejliterárnější a nejdeníkovější varianty mužského autoportrétu. Důsledným, do čtyř desetiletí rozvrženým pojetím fotografie každodennosti jako záznamu pomíjivosti, fyzického stárnutí a neustálého předefinovávání pozice umělce předběhl Hermanowicz o celou generaci současné deníkové strategie. Jeho realizace jsou přímou, průkopnickou anticipací dnešních autobiografických proudů, včetně současných propracovaných fotoknižních projektů založených na syntéze obrazu a osobního textu.

7. Opavský okruh. Autoportrét mezi studenty a absolventy Institutu tvůrčí fotografie

Samostatné místo v dějinách polského mužského fotografického autoportrétu posledních dvou desetiletí zaujímá jev, který lze jen těžko přiřadit k jediné umělecké strategii a který spojuje společný institucionální původ: nápadně početná skupina polských tvůrců důsledně pracujících s autoportrétem jsou studenti a absolventi Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Toto nahromadění lze jen stěží pokládat za náhodu. Opavská škola už léta programově zdůrazňuje subjektivní dokument – fotografii, v níž se autor neskrývá za objektivem, nýbrž je zjevným účastníkem a spoluhrdinou vlastního vyprávění. Napomáhá tomu výuka autoportrétu vedená na institutu fotografkou Ditou Pepe, která sama důsledně pracuje s inscenovaným autoportrétem, i ve škole živá tradice středoevropské intimní a osobní fotografie. Autoportrét tak v Opavě nefunguje jako okraj či dílenské cvičení, nýbrž jako plnohodnotná, téměř samozřejmá tvůrčí cesta.

Tento jev je pro předkládanou práci dvojnásob důležitý. Zaprvé proto, že tvorba opavského okruhu v malém reprodukuje téměř celou typologii autoportrétních strategií popsanou v předchozích kapitolách: najdeme zde totální případ, v němž se autoportrét stává výlučnou osou tvorby (Michał Konrad), maškarádu a hru s kostýmem (Bartek Lurka), autoportrét jako nástroj terapie a zpracování osobní krize (Krzysztof Orłowski, Tomasz Tyndyk), radikální tělesnou introspekci (Wojtek Klimala) i autoportrét rozptýlený v osobním dokumentu (Jakub Stanek, Maciek Zych). Nejmladší generace tedy tento žánr nevymýšlí znovu – přejímá, často nevědomě, tytéž strategie, které polská fotografie vypracovala od Witkacyho po konceptuální avantgardu, čímž potvrzuje jejich životnost a univerzálnost. Zadruhé – a tuto okolnost je namístě deklarovat přímo – autor této práce sám k popisovanému okruhu náleží. Moje vlastní autoportrétní praxe, rozebraná na konci této kapitoly, je zároveň důvodem, proč se toto téma stalo předmětem zkoumání: píši o jevu, jehož jsem účastníkem, z pozice spojující perspektivu badatele a praktika. Tato dvojí role nese zjevné riziko nedostatku odstupu, dává však také přístup k poznání zvenčí nedostupnému – k rozhovorům a společné zkušenosti školy, která učí dívat se na sebe sama jako na téma.

7.1. Michał Konrad

Michał Konrad (vlastním jménem Michał Smuda, nar. 1983 ve Wodzisławi Śląské), tvořící pod přijatým jménem od roku 2016, vede mnohaletou autoportrétní praxi spojující inscenovanou fotografii, introspekci a formální experiment – fotografuje sám sebe zároveň jako model, režisér i vypravěč, nejčastěji v opuštěných, otevřených prostorech: na polích, v lesích, u řeky. Vracejícím se motivem je citová vazba k místu původu (Horní Slezsko) a k jeho nestabilním dějinám, vedle rejstříků obecnějších: pandemické izolace, průmyslové degradace krajiny, křesťanské eschatologie či čistě formálního experimentu s vnímáním obrazu. Tvář bývá v jeho autoportrétech vědomě potlačena – přesvětlená, rozostřená, mizející – ve prospěch siluety jako znaku obecnějšího stavu ztracenosti a bezbrannosti.[160]

Konrad začal fotografovat sám sebe jako formu terapie – způsob, jak trávit čas se sebou samým, v němž vepisování vlastní siluety do záběru fungovalo jako zrcadlo poskytující mu zpětnou informaci o něm samém. Podobu jeho obrazů silně ovlivnil skandinávský film se svým syrovým, kontrastním, zpomaleným rytmem záběru; odtud také zvláštní význam zimy jako ročního období – právě jí umělec původně začínal každý z projektů, než praxi rozšířil na ostatní roční doby. Všechny jeho cykly přitom spojuje místo – Horní Slezsko, kde žije – což umožňuje číst jednotlivé projekty nikoli jako samostatné realizace, nýbrž jako pokračování jediného, v čase rozprostřeného procesu: jejich uzavírání do podoby samostatných cyklů dává umělci možnost sledovat vlastní pokroky, a především vlastní vývoj na několika rovinách současně.

Slezskou linii otevřenou v „Zaslíbené zemi“ podniká Konrad v rámci studia na ITF čtyřikrát, ve zřetelně odlišných stadiích řemeslné zralosti. „Řeka“ je deset autoportrétů od Odry v okolí Wodzisławi Śląské a Ratiboře, pořízených mezi lednem a dubnem 2022 – jak píše sám umělec, řeka „představuje život mnoha generací, často rozdělených mezi různé národy“, a lidská existence je vůči ní jen malým zlomkem, byť každý člověk po sobě zanechá stopu připomínající místo, jehož je dočasným tvůrcem.

[160]Viz Michał Konrad, Kwartalnik Fotografia, kwartalnikfotografia.pl.



Obr. 150. Michał Konrad, „Řeka“, 2022.



Obr. 151. Michał Konrad, „Řeka“, 2022.

„A začala zima…“ je nejúspornější, krajinářskou verzí téže linie – silueta umělce konfrontovaná se zimními poli jižní části Slezského vojvodství, v takzvané Hornoodderské kotlině.



Obr. 152. Michał Konrad, „A začala zima…“, 2023.

Rok 2024 přináší „Mrtvé stromy zamrzlého lesa“ – autoportréty z lesa zatopeného důlními vodami na úpatí hornoslezské haldy, v nichž je tělo konfrontováno s krajinou degradovanou těžebním průmyslem.



Obr. 153. Michał Konrad, „Mrtvé stromy zamrzlého lesa“ (Dead trees of the frozen forest), 2024.

Bakalářská práce „Poslední / Last“ přenáší osobní linii do eschatologického rejstříku: cyklus inspirovaný proroctvím svatého Malachiáše o Petru Římanovi, posledním papeži, jehož pontifikát – podle legendy – skončí zničením Říma a pádem církve. Jak píše sám umělec, „Poslední“ je hluboce symbolickým a existenciálním projektem, v němž uvažuje o „Konci“ –

nejen civilizace, ale i hodnot a duchovní identity: „vizuální meditací nad stavem člověka žijícího na sklonku jisté epochy“. Autoportrét zde nezobrazuje konkrétní osobu, nýbrž figuru současného člověka ztraceného, zbaveného odpovědí, potýkajícího se s rozpadem známých struktur skutečnosti – tvář bývá přesvětlená, rozostřená nebo zcela mizí, obraz zůstává černobílý, tlumený, fragmentární a ponechává divákovi prostor pro vlastní výklad. Cyklus byl dokončen v únoru 2025, po sedmi měsících práce.



Obr. 154. Michał Konrad, „Poslední / Last“, 2025.



Obr. 155. Michał Konrad, „Poslední / Last“, 2025.

„Boží ruka“ – černobílé autoportréty pořízené v konkrétních obcích regionu: ve Wodzisławi Śląské, Radlinu, Lubomii, Syryni, Krzyżanowicích, Tworkowě a Owsiszczích. Projekt zkoumá téma individuální identity v regionu se složitými, mnohovrstevnatými dějinami – regionu, který opakovaně měnil státní příslušnost: od dynastie Piastovců přes České království, habsburskou monarchii, Prusko a Třetí říši až po poválečné Polsko; v roce 1922, po slezských povstáních, region rozdělila nová hranice oddělující města a vesnice a po druhé světové válce se hranice změnila znovu, což vedlo k migracím a vysídlením. Titulní „Boží ruka“ odkazuje k historickým a politickým procesům, které po staletí utvářely život obyvatel regionu nezávisle na jejich vůli – projekt vznikl v kontextu současného geopolitického napětí, včetně války na Ukrajině, jež připomíná nestabilitu hranic střední a východní Evropy.



Obr. 156. Michał Konrad, „Boží ruka“, 2026.



Obr. 157. Michał Konrad, „Boží ruka“, 2026.

Mezi pracemi nedatovanými nebo stojícími stranou slezské linie jsou mimo jiné „Epicenter“ – nejdoslovněji konceptuální z cyklů, v němž do záběru vnesené body řídí divákův pohled; „Transfer“ – diptychy založené na přesvědčení, že živá i neživá hmota jsou formou energie a komunikace; „Ptáci a lidé“ (Birds and People) – konfrontace člověka a ptáka jako dvou zrcadel téhož údělu, uzavřená osobním vyznáním o černém havranovi; a „Tělo“ – nejkratší z cyklů, kladoucí otázku, jak vypadá vystoupení z vlastního těla.

Přínosem Michała Konrada pro tuto práci je v ní nejdéle v čase rozprostřený a nejúplněji zdokumentovaný příklad autoportrétu jako nástroje zakořeňování identity v konkrétním, historicky nestabilním místě – od intuitivního gesta „Zaslíbené země“ (2016) přes „Řeku“ jako figuru generační paměti a nejúspornější, krajinářskou „A začala zima…“ až po plně vědomý, badatelsko-umělecký diplomový projekt „Boží ruka“, čtený dnes také v kontextu války na Ukrajině a nestability hranic střední a východní Evropy. Srovnání těchto čtyř realizací dobře ukazuje vývoj umělce: od intuitivního gesta k plně zdokumentovanému badatelskému projektu – což potvrzuje terapeutický, sebepoznávací rozměr celé jeho praxe, započaté jako způsob, jak si osvojit samotu a shromažďovat poznatky o sobě samém, a časem proměněné ve vědomý nástroj zkoumání vlastního vývoje.

7.2. Bartek Lurka

V rámci cyklu „Masks“ buduje Lurka sérii autoportrétů téměř vědeckou metodou: táž póza, totéž neutrální pozadí a komponování mnohokrát opakované – a jedinou proměnnou zůstává účes a stylizace vlasů. V jednotlivých dějstvích se umělec proměňuje v oficiálního úředníka (uhlazené vlasy, košile a kravata), v postavu z ulice (kapuce mikiny, ostražitý pohled), v punkového buřiče (dohněda odbarvený číro) a nakonec v postavu zbavenou veškerých atributů – dohola oholenou hlavu, nejbližší „nulovému“ bodu identity. Tato metoda ukazuje s téměř chirurgickou přesností, jak málo – doslova několik centimetrů vlasů – dělí od sebe odlišné, společensky kodifikované mužské identity.



Obr. 158. Bartek Lurka, z cyklu „Masks“

Lurkova typologická strategie je dokonalou vizualizací Goffmanovy sociologické teorie, podle níž identita jednotlivce není vrozenou esencí, nýbrž sérií hraných rolí (fasád), kde nejnepatrnější atribut (například úprava vlasů) bleskově určuje společenské zařazení subjektu.[161]

Přínosem Lurky je redukce maškarádní strategie, kterou v této práci otevřel Witkacy a rozvíjel Machciński, na jedinou proměnnou: tam, kde oni budovali postavu celým kostýmem a rekvizitou, ukazuje Lurka, že ke změně společensky čtené identity postačí samotný účes – důkaz, že i v nejmladší generaci absolventů ITF zůstává maškaráda živou autoportrétní strategií, jen převedenou do své nejúspornější podoby.

7.3. Krzysztof Orłowski

Fotografický projekt Krzysztofa Orłowského „180“ je intimní a upřímné vyprávění o osobní proměně, jehož osou je úplná změna životního stylu po letech závislosti na alkoholu – vymanění se ze závislosti, nalezení harmonie, péče o sebe a hledání smyslu i rovnováhy. Název symbolicky odkazuje k obratu o 180 stupňů, ke zlomovému bodu, v němž se autor rozhodne změnit svůj život. Projekt nabyl podoby zinu – Orłowski začal vlastní proměnu fotograficky dokumentovat a tento materiál realizoval a zpracoval během výuky na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě vedené českou fotografkou Ditou Pepe.[162]

V centru projektu stojí autoportréty plnící dokumentační i reflexivní funkci – nikoli snímky vytvářené s ohledem na sebeprezentaci, nýbrž svědectví o cestě, kterou autor prošel od vnitřní prázdnoty, deprese a závislostí k novému životu založenému na všímavosti, zdraví a osobním rozvoji. Textová narace doprovázející snímky má autobiografickou povahu: „I’ve never felt better today,“ píše autor a zdůrazňuje, že díky sebeuvědomění a novým návykům dosáhl stavu, který se dříve zdál nedosažitelný.

[161] Viz E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, přel. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, nakl. PWN, Varšava 2000.

[162] Informacja na podstawie materiałów własnych autora pracy, dotyczących realizacji zina podczas zajęć w Instytucie Twórczej Fotografii w Opawie.



Obr. 159. Krzysztof Orłowski, soubor z projektu „180".

Teoretický a historický kontext takto pojaté praxe představuje koncepce fototerapie, kterou do uměleckého diskurzu uvedla mimo jiné britská umělkyně Jo Spence. Fotografie se v tomto pojetí stává nástrojem vizuální emancipace z vnuceného, destruktivního scénáře (zde: závislosti) a aktivního přepisování nové, zdravé identity.[163]

[163] Viz J. Spence, R. Martin, *Phototherapy: New Portraits for Old 1984 Onwards*, in: J. Spence, *Cultural Sniping: The Art of Transgression*, Routledge, Londyn 1995.



Obr. 160. Krzysztof Orłowski, soubor z projektu „180".

Přínosem Orłowského je, podobně jako u Igora Pisuka a Wacława Ropieckého, pojetí autoportrétu jako nástroje autoterapie – v jeho případě obzvlášť zřetelně formátovaného jako proces zdokumentovaný den po dni, bližší deníku než jednotlivému dílu, v němž se tvůrčí proces stává aktem sebeafirmace.

7.4. Tomasz Tyndyk

Tomasz Tyndyk, polský herec a fotograf, vědomě využívá autoportrét jako nástroj sebepoznání a autoterapie. Fotografie je pro něj protipólem herectví – dává mu plnou kontrolu nad tvůrčím procesem, umožňuje zpomalit čas a vstoupit do prostoru reflexe. Jeho práce, publikované v časopisech a představované na výstavách, mají povahu osobních vizuálních deníků, v nichž estetika záběru koexistuje s hlubokým emocionálním nábojem.

„Osobní věci 1. Otec" (2023)

Fotografická kniha, v níž se Tyndyk vyrovnává se zkušeností truchlení po otcově smrti a s pamětí na složitý, nedopovězený vztah. Namísto prostého záznamu faktů vytváří vizuální

esej složený z „emocionálních úderů“ – obrazů anonymních prostorů, fragmentů předmětů a sugestivních detailů, v nichž jsou zakódovány emoce ztráty. Mnoho těchto snímků vzniklo na cestě mezi Varšavou, kde umělec žije, a Vratislaví, kde žil jeho otec. Autoportrét, chápaný zde jako nástroj autoterapie, na sebe bere různé podoby: od „antiportrétů“ fragmentů těla přes záběry fotografované skrze červenou fólii až po scény nahé koupele v bazénu, jež nesou velmi silný náboj nejistoty a pocitu provázejícího pobyt pod vodou – touhy nadechnout se – a stávají se symbolickým aktem očisty.

Procesuální hledání otcových stop u Tyndyka silně rezonuje s Barthesovou koncepcí fotografie jako média nevyhnutelně spjatého se zkušeností smrti. Fotografický obraz se zde stává vizuálním protějškem práce truchlení, pokusem vzkřísit minulý afekt v přítomnosti.[164]



Obr. 161. Tomasz Tyndyk, dvoustrana z knihy „Osobní věci 1. Otec“, 2023.

[164] Viz R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, přel. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Varšava 2008.



Obr. 162. Tomasz Tyndyk, autoportrét v bazénu, z knihy „Osobní věci 1. Otec“, 2023.

Motiv červeně se vrací celou publikací jako leitmotiv – ve fólii, prvcích interiérů či v igelitce s nápisem „Osobní věci. Úmrtí“ – a plní funkci výstražného znamení, ale i impulsu k proměně. Tyndyk se vyhýbá doslovnosti a namísto toho vytváří estetické, často inscenované obrazy, v nichž bývá autorova přítomnost jemná, někdy skrytá, jindy bolestně přímá. Obrazy s autorem jsou pokaždé čímsi zdeformované, nikdy nejsou záznamem bezprostředního vzhledu umělce, ať už jde o špinavé zrcadlo, nebo poškrábanou fólii. Takto chápaný autoportrét není záznamem vzhledu, nýbrž záznamem psychického stavu – intimním vyprávěním, v němž se fotograf stává zároveň subjektem i pozorovatelem. Publikace, kterou navrhla Ania Nałęcka-

Milach ve spolupráci s Łukaszem Rusznicou, otevírá plánovanou trilogii o vztazích s nejbližšími a pokračuje v linii fotografie jako introspekce a metody práce na sobě.



Obr. 163. Tomasz Tyndyk, z knihy „Osobní věci 1. Otec“, 2023 (doplňkový záběr, motiv červeně).

Tyndyk pokračuje v linii autoportrétu jako autoterapie otevřené Ropieckým a přenáší ji na téma truchlení po otci a rodinné paměti – v tomto srovnání nejblíže současnému knižnímu fotografickému formátu.

7.5. Wojtek Klimala

Cyklus „Autoportréty (ID)“ Wojtka Klimaly je radikálně osobní fotografický projekt sahající k samému jádru lidské psychiky – do oblasti neuvědomovaných tužeb, instinktů a impulsů, známé ve freudovské psychoanalýze jako id. Klimala tyto snímky nevytváří se záměrem analýzy či symbolické reprezentace – naopak, poddává se procesu fotografování jako vnitřnímu impulsu, bez zásahu racionální úvahy či formální kontroly významů. Jeho tělo se stává zároveň subjektem i objektem tvorby a samotný akt fotografování aktem čisté exprese a intuitivního vybití.[165][166]

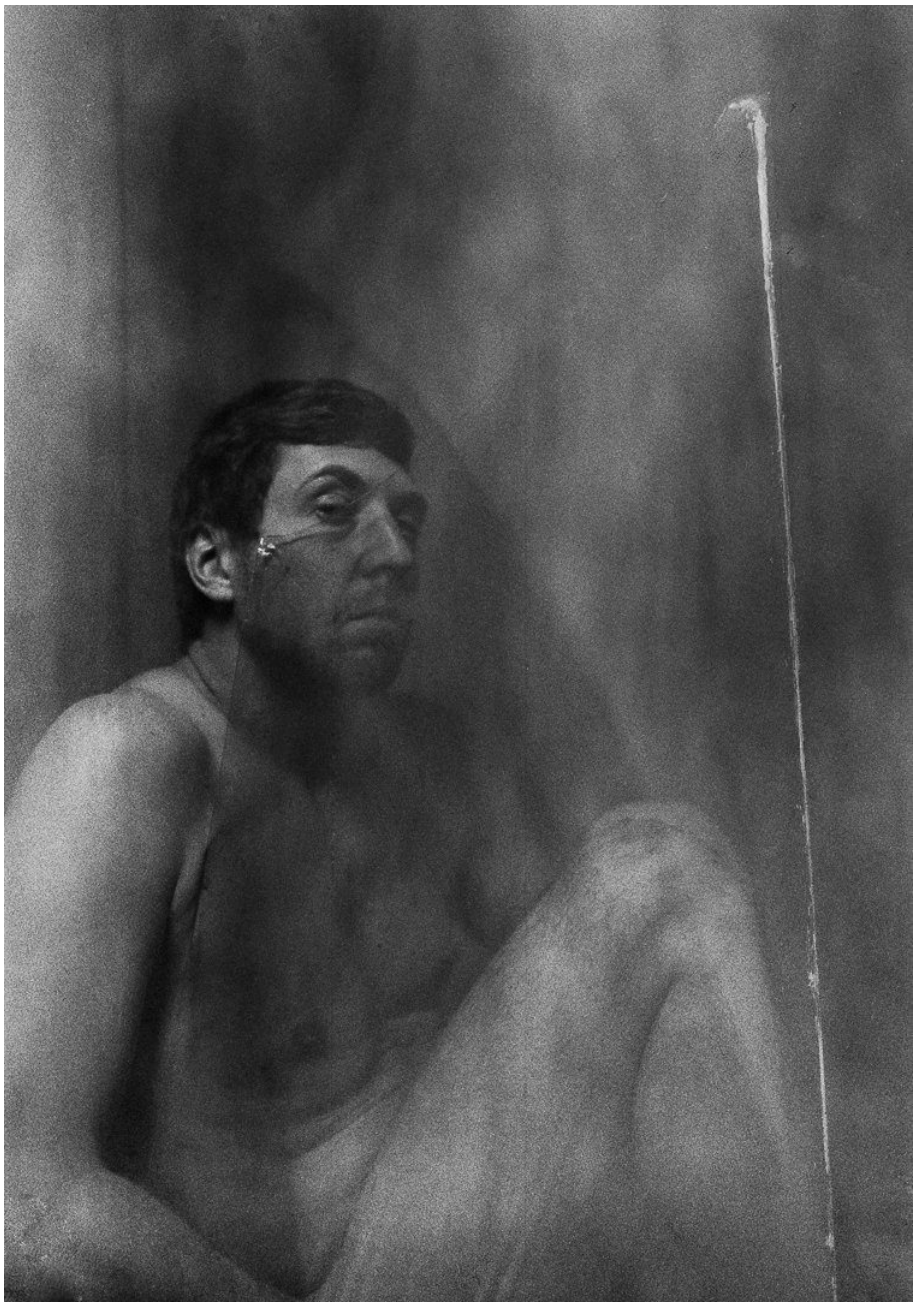
Černobílé velkoformátové snímky (8×10 palců) záměrně využívají zrno, mlhu a přesvětlení jako jazyk snu a tělesného transu. Umělec se ukazuje nahý – někdy přímo, jindy se skrytou či znásobenou tváří, v duchu halucinačního rozštěpení identity. Pomalý velkoformátový proces vyžadující plnou kontrolu se zde střetává s tím, co před objektivem zůstává nekontrolované – s gestem id.



Obr. 164. Wojtek Klimala, z cyklu „Autoportréty (ID)“

[165]Viz Wojciech Klimala, Svaz polských uměleckých fotografů, zpaf.pl; wojciechklimala.pl.

[166]Viz Z. Freud, Ja i id, přel. R. Reszke, in: Poza zasadą przyjemności, nakl. PWN, Varšava 2020.



Obr. 165. Wojtek Klimala, z cyklu „Autoportréty (ID)“.

Mužské tělo se zde neobjevuje jako objekt touhy, nýbrž jako pole zkušenosti nesoucí stopy bolesti a násilí – izolace, modřin, rozostření tváře – jako záznam krize a proměny.

Jde o konceptuálně-existenciální fotografii, lhostejnou k naraci, soustředěnou na energetické, neracionální gesto bytí. Blízká radikální upřímnosti Antoina d'Agaty či Pisuka zůstává přitom ve své nekompromisnosti zcela svébytná.

Užití nahého těla jako nositele fyzického traumatu a nekontrolovaného transu se u Klimaly ocitá mimořádně blízko psychoanalytickému pojmu abjektu (toho, co je odporné a

odvržené) – mezního stavu, v němž se hroutí soudržnost subjektu narážejícího na svou křehkou, čistě biologickou hmotnost.[167]



Obr. 166. Wojtek Klimala, z cyklu „Autoportréty (ID)".

Klimala vnáší do autoportrétu nejpřísnější technické omezení v této práci – velkoformátový, černobílý záznam 8×10 palců – a činí ze samotného média nástroj napětí mezi

[167] Viz J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, přel. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Krakov 2007.

subjektivitou a objektivitou, nikoli pouze jeho téma. Vícenásobné expozice, v nichž se umělcova tvář v témže záběru překrývá sama se sebou, se stávají formálním protějškem rozštěpení nitra: disciplína média odhaluje to, co disciplína psychiky nedokáže udržet vcelku.

7.6. Jakub Stanek

Jakub Stanek (nar. 1988 ve Varšavě) je vizuální umělec pracující na styku fotografie, performativního gesta a sochařského objektu. Jeho praxe se soustředí na současné narace otcovství, redefinici maskulinity a vztah mezi jednotlivcem a širšími společenskými, právními a kulturními strukturami – osobní zkušenost přetváří v univerzální příběhy o péči, bezbrannosti, odpovědnosti a poutu.

Hlavní, mnohaletý projekt umělce „To Do List – To Father a Son, To Build a House, To Plant a Tree“ (2017–) vyrůstá z osobní zkušenosti – dlouhého soudního řízení o péči o syna, zahájeného rodičovským únosem, v jehož průběhu musel Stanek opakovaně dokazovat svou roli a kompetence otce namísto toho, aby se soustředil na blaho dítěte. Krizi maskulinity chápe jako prostor proměny – příležitost vykročit ze strnulých rolí ve prospěch empatičtějšího, emocionálně přítomného modelu otcovství. Cyklus, spojující fotografii, sochařské objekty, instalace a práce spoluvytvářené s vlastním synem, buduje mezigenerační naraci zpochybňující zděděné genderové role – každodenní gesta a domácí předměty se stávají metaforami ochrany, opravy a budování pouta, patrnými už v názvech jednotlivých prací („Guardian“, „Pressure“, „Masculinity“, „Family portrait“). Projekt byl představen mimo jiné v Muzeu Varšavy (2025) a na Paris Photo (2024).[168]

[168]Viz J. Stanek, To Do List – To Father a Son, To Build a House, To Plant a Tree, stanekjakub.com/todolist-tofatherason.



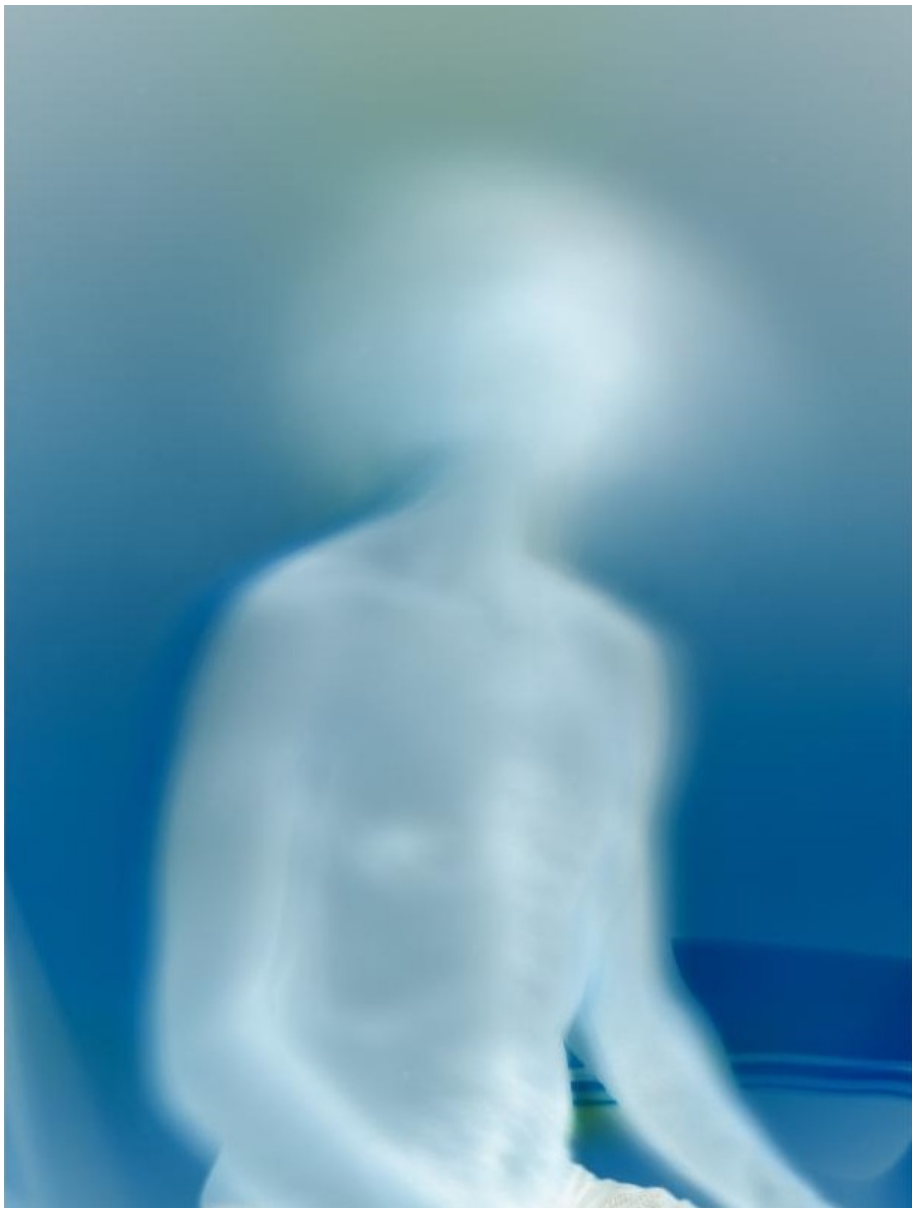
Obr. 167. Jakub Stanek, z cyklu „To Do List – To Father a Son, To Build a House, To Plant a Tree“ (2017–)



Obr. 168. Jakub Stanek, z cyklu „To Do List – To Father a Son, To Build a House, To Plant a Tree“ (2017–)

Nejnovější, dosud otevřený projekt „What If We Tried to Tame the Light“ (2026) přenáší tutéž rodičovsko-autobiografickou metodu na téma ekologické krize: východiskem se stalo ráno, kdy smog znemožnil vyjít z domu a přerušil přirozený rytmus dne i vztah k veřejnému prostoru. Umělé světlo funguje v projektu jako metafora procesů člověkem technologicky „ochočených“ bez předvídání jejich nevratných, jednu generaci přesahujících důsledků. Fotografie, kresba, performativní akce a objekty spoluvytvářené s umělcovým

dítětem budují mezigenerační naraci o odpovědnosti, péči a omezené sebeurčující síle jednotlivce vůči globálním procesům.[169]



Obr. 169. Jakub Stanek, z cyklu „What If We Tried to Tame the Light" (2026)

Stankovy projekty lze číst jako vizuální polemiku se sociologickým pojmem „hegemonní maskulinity". Umělec na její místo nabízí praxi péče (angl. ethics of care), radikálně předefinovávající roli otce jako aktivního účastníka domácích pečovatelských procesů.[170]

[169]Viz J. Stanek, What If We Tried to Tame the Light, stanekjakub.com/whatifwetriedtotamethelight.

[170] Viz R. W. Connell, *Męskości*, přel. A. Czarnecka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2022.

Přínosem Stanka je posunutí mužského autoportrétu z rejstříku individuální introspekce ke vztahovému, mezigeneračnímu záznamu otcovství – tělo a identita umělce zůstávají v jeho pracích nerozlučně spjaty s tělem a přítomností dítěte a krize maskulinity je čtena nikoli jako ztráta, nýbrž jako východisko k budování nového, empatického modelu péče.

7.7. Maciek Zych

Zajímavou současnou ozvěnou Zdebiakovy strategie je tvorba Maćka Zycha, absolventa Institutu tvůrčí fotografie v Opavě – v jeho autoportrétech inscenovaných v interiérech bytů a kanceláře se objevuje podobná estetika uzavření a psychodramatického napětí, jakou Zdebiak rozvíjel o čtyřicet let dříve v cyklu „Pokoj s LSD". Zych ji však spojuje s jednoznačně vyslovenou ideou trestu vyměřovaného sobě samému. Východiskem dvou spřízněných, tematicky totožných cyklů umělce je psychologický pojem trestu jako podnětu vyvolávajícího bolest či nepohodlí, který má potrestaného přimět podřídit se požadavkům – Zych tento mechanismus přenáší dovnitř a stává se zároveň soudcem i odsouzeným. Jak píše sám umělec, přísnost vůči vlastní osobě vychází z uzavřeného, náročného otce: z vnitřního hlasu přikazujícího být nejlepší v tom, co člověk dělá, protože jinak „není nikým". V pojetí analytické psychologie představuje silný vnitřní otec překážku na cestě k plné zralosti – odtud volba zobrazovaných trestů založená na nejrozpoznatelnějším rituálu dětského kárání: stání v koutě.[171]

Zychův performance v prázdném pokoji je radikálním vizuálním příkladem internalizovaného panoptismu popsaného Foucaultem – psychologické situace, v níž si subjekt natolik silně osvojil vnější mechanismus útlaku (zde figuru náročného otce), že se sám sobě stává neúprosným dozorcem i katem.[172]

Čas strávený v této poloze je zároveň dobou trvání trestu a konfrontací s prostorem, v němž k němu dochází – s vlastním bytem, předchozími byty, kanceláří, kde umělec denně

[171]Viz Maciek Zych, cykl „Trest" (Kara), materiály poskytnuté umělcem, 2026.

[172] Viz M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, přel. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Varšava 2009.

pracuje, a nakonec s rodným domem. Nahota těla zdůrazňuje jak akt konfrontace s prostorem, tak podřízení se instanci vyměřující trest. Fotografie vznikly vlastnoručně zhotoveným dírkovým přístrojem na svitkový film ve formátu přibližně 6×8 cm – dlouhý expoziční čas, od třiceti minut po několik hodin, umožňuje přístroji zaznamenat samo plynutí času, které se stává hlavním rozměrem trestu: rozostřená, mnohokrát přes sebe navrstvená silueta umělce je záznamem nikoli okamžiku, nýbrž trvání.



Obr. 170. Maciek Zych, z cyklu „Trest“,



Obr. 171. Maciek Zych, z cyklu „Trest“,



Obr. 172. Maciek Zych, z cyklu „Trest“,



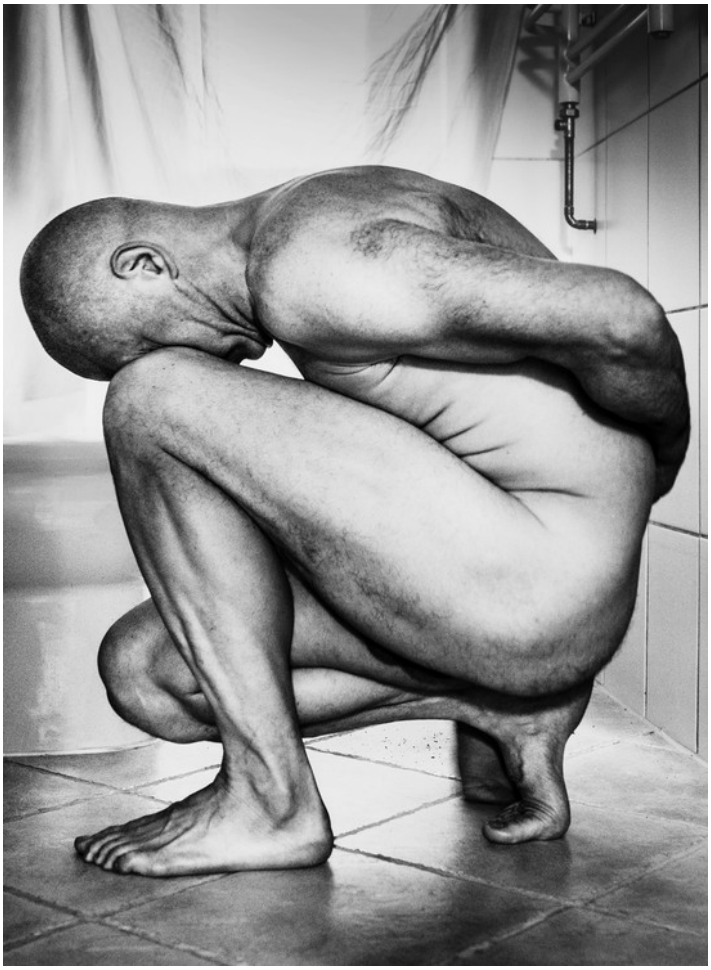
Obr. 173. Maciek Zych, z cyklu „Trest“,

Přínosem Zycha je přenesení estetiky psychodramatického uzavření – v polském autoportrétu známé už od Zdebiaka – na půdu přímo vyslovené, autoanalytické narace o vnitřním otci a mechanismu sebetrestání: tam, kde u starší generace zůstávalo napětí z velké části nedopovězeno, je u Zycha pojmenováno přímo a usazeno v konkrétním biografickém prostoru – v bytě, kanceláři, rodném domě.

7.8. Bogusław Kaczmarczyk

Kaczmarczyk vytvořil v posledních letech dvě samostatné, byť komplementární autoportrétní cesty: cyklus „Vitalarium“, budovaný kolem tělesnosti a domácího prostoru, a novější, diplomovou „Portrétní firmu B. J. Kaczmarczyk“ – bakalářskou práci otevřeně odkazující k Witkacyho metodě a typologii.

Cyklus „Vitalarium“ je série černobílých autoportrétů pořízených ve vlastní koupelně, ve velmi stísněném prostoru, v pózách vědomě citujících klasické řecké sochařství. Jak píše sám umělec v popisu cyklu, tělesnost se v něm jeví jako „zdroj a hranice existence“ – prostor, v němž „se setkávají paměť a proměna“, a každodenní kontakt s vodou se stává „prazásadou“ nesoucí v sobě „paměť generací“.[173]



Obr. 174. Bogusław Kaczmarczyk cyklus „Vitalarium“, 2026.

[173]Viz B. Kaczmarczyk, autorský popis cyklu „Vitalarium”, materiály poskytnuté umělcem, 2026.

Kaczmarczykovo tělo vystavuje svalové napětí a fyzické úsilí provázející udržení dané pózy – sugestivně vystihuje námahu skrytou za zdánlivou statičností sochařského vzoru.

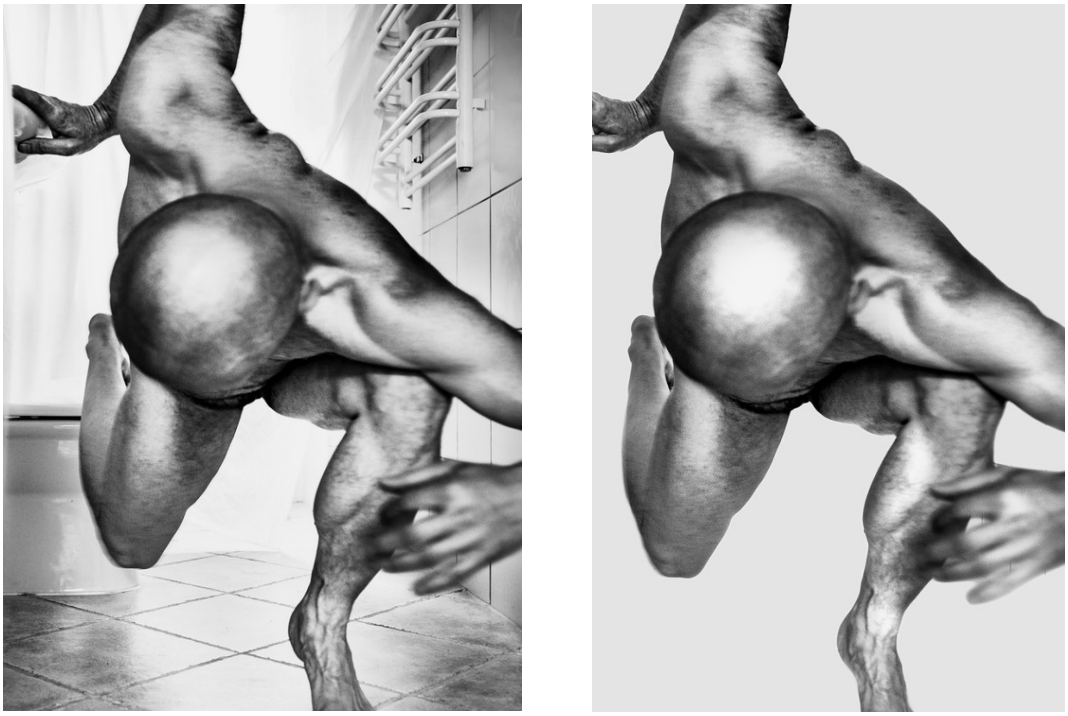


Obr. 175. Bogusław Kaczmarczyk cyklus „Vitalarium“, 2026.

Dlaždice, spára a podklad se zde stávají prvkem kompozice rovnocenným tělu – tělesnost je doslova vtavena do architektury nejpřízemnějšího z domácích interiérů.

Část fotografií z cyklu umělec zpřístupňuje ve dvou verzích: původní, usazené v konkrétním interiéru koupelny, a vyříznuté z pozadí a umístěné na neutrální světlé pozadí se zvýšeným kontrastem, jenž dodává pokožce téměř kovový, bronzový lesk. Jde o vědomý autorský postup – odstranění banálního, funkčního domácího kontextu přenáší tělo z téměř

dokumentárního rejstříku do rejstříku čistě sochařského, bližšího studiové fotografii a klasickému vzoru, k němuž se tvary těla výslovně odvolávají.



Obr. 176. Bogusław Kaczmarczyk cyklus „Vitalarium", 2026.

V dalších záběrech z cyklu dovádí umělec vyříznutí z pozadí do krajnosti: jediná úhlopříčná linie lýtka a stehna, zavěšená na neutrálním pozadí bez jakéhokoli vztažného bodu, přestává odkazovat ke konkrétní lidské figuře a začíná fungovat jako čistě abstraktní sochařský obrys.

Tato radikální redukce a vtavení tkáně do přízemní architektury interiéru přenáší těžiště z vizuální reprezentace na čistě somatickou, smyslovou zkušenost bytí ve světě. Kaczmarczykova praxe v cyklu Vitalarium dokonale rezonuje s fenomenologickou koncepcí těla jako „těla-subjektu" (corps-sujet). Zaznamenáváním fyzického napětí, úsilí a bezprostředního doteku s hmotou domácího prostoru ruší umělec dualismus mezi duchem a sochařskou biologičností a činí z autoportrétu prvotní nástroj prožívání vlastní existence.[174]

[174] Viz M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, přel. M. Kowalska, J. Migasiński, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Varšava 2001.

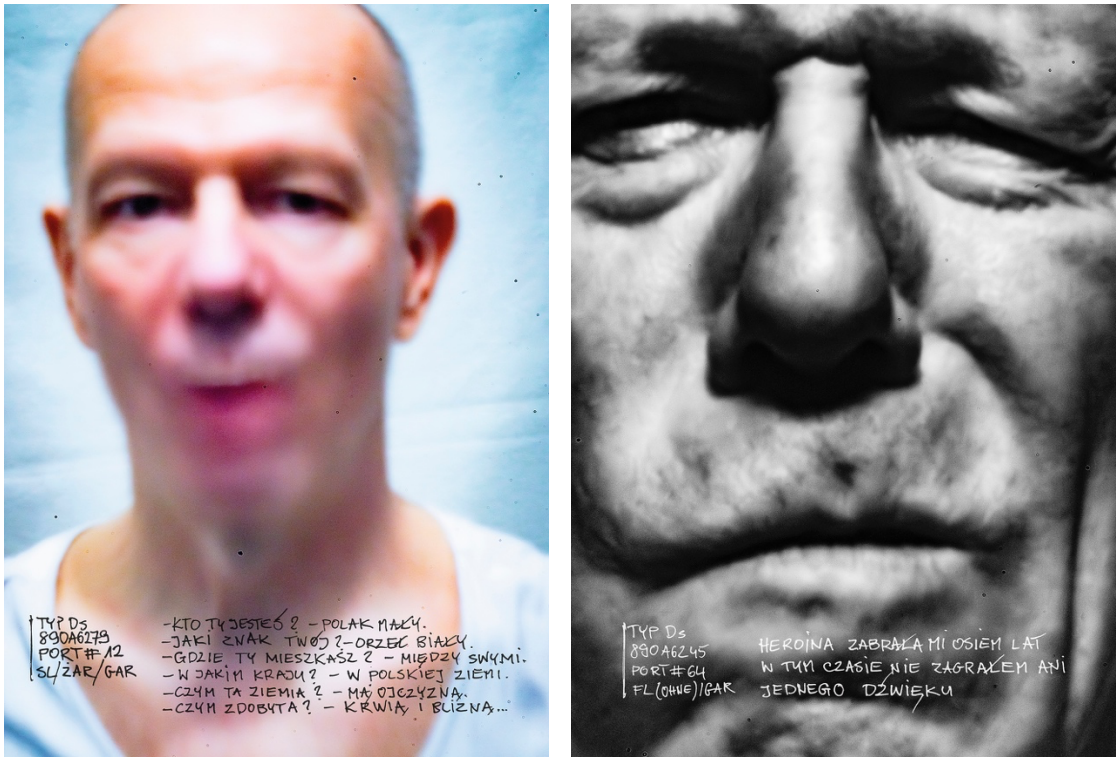


Obr. 177. Bogusław Kaczmarczyk cyklus „Vitalarium“, 2026.

Portrétní firma B. J. Kaczmarczyk

Východiskem Kaczmarczykovy bakalářské práce je Portrétní firma „S. I. Witkiewicz“ – nikoli napodobení Witkacyho portrétů, nýbrž převzetí její typologie, vztahu k modelu a ironického řádu. Na rozdíl od Witkacyho komerční firmy má projekt uměleckou povahu: první etapou byly portréty blízkých, pořizované v přenosném studiu a řazené do diptychů a triptychů podle vlastních typologických kategorií.

Postupem času začaly stále větší roli hrát autoportrét a experiment s dírkovou komorou – nejprve na velkoformátovém papíře, poté přenesený na digitální přístroj, dávající měkký, náhodný obraz. Práce s vlastní tváří uvedla v chod vzpomínky zapisované rukou přímo na fotografie – nikoli jako vysvětlení obrazu, nýbrž jako asociaci, kterou vyvolal.



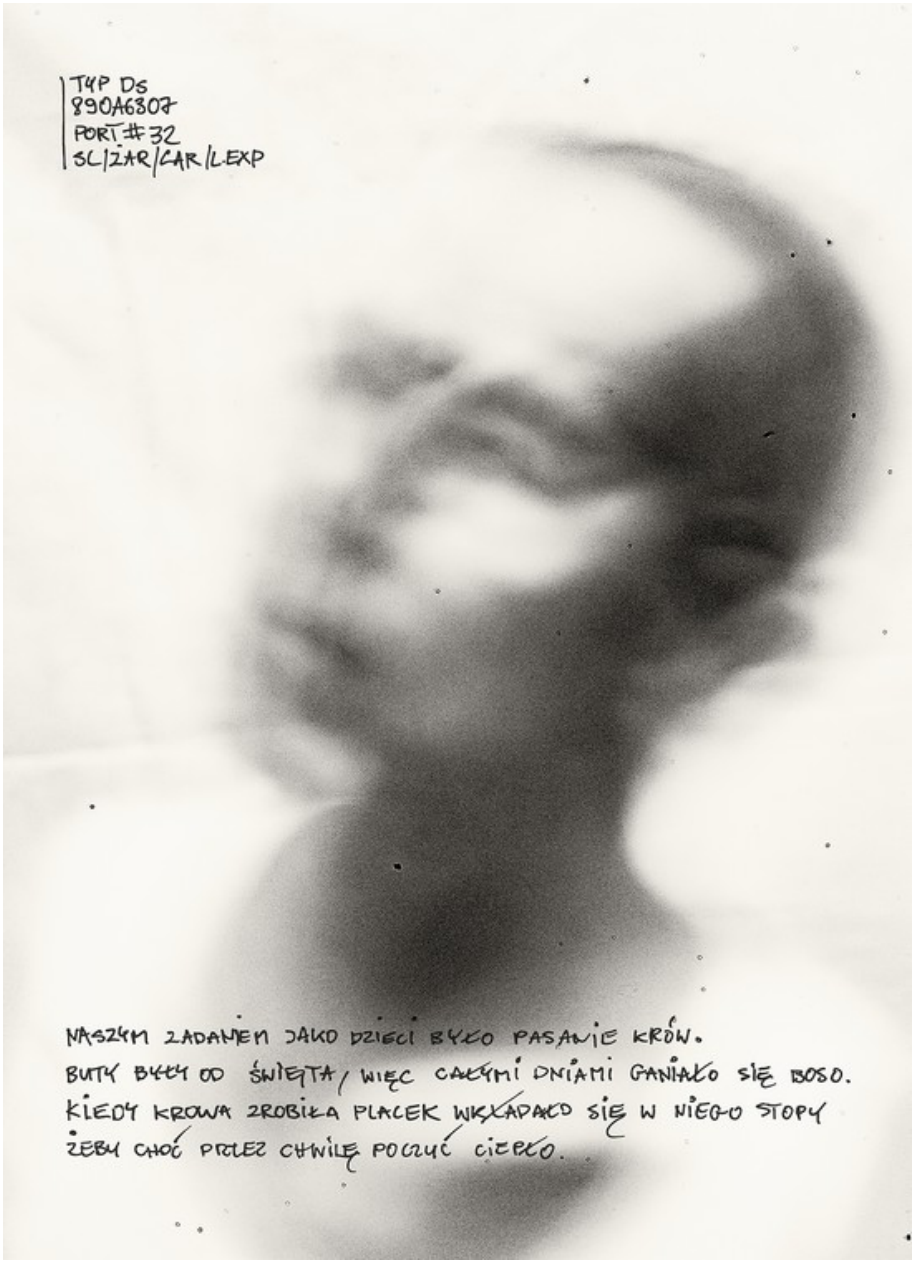
*Obr. 178. Bogusław Kaczmarczyk cyklus „*Portrétní firma B. J. Kaczmarczyk*“, 2026.*

Každý portrét doprovázejí vlastnoruční technická označení (typ, číslo, světlo, expozice) – přímý odkaz na systém A–E z řádu Witkiewiczovy firmy, uplatněný zde na vlastní tvář. Celek, uspořádaný jako deset prací ve dvou řadách, vede od kolektivní identitní formule

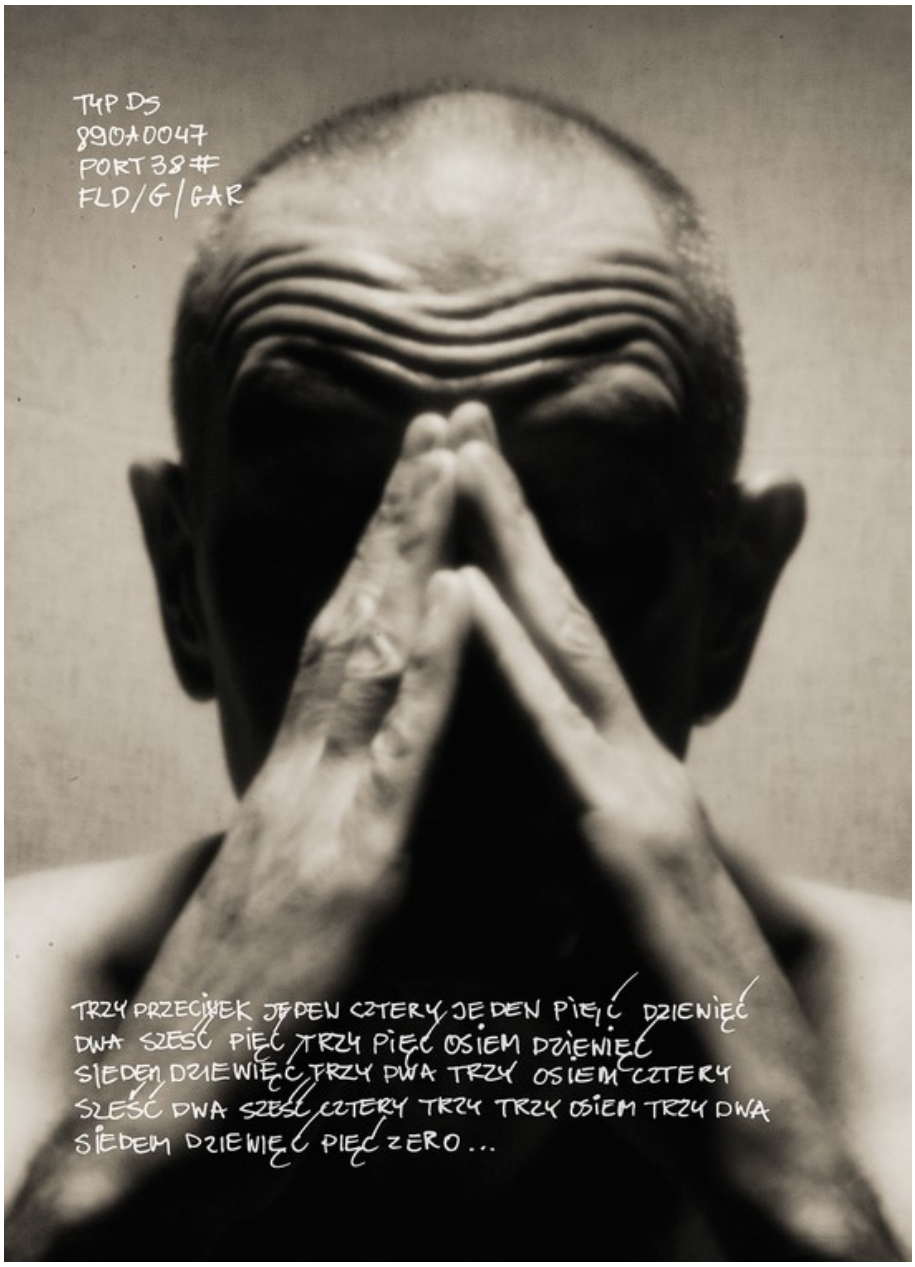
(Bełzův katechismus) přes svědectví o chudobě a nátlaku až po redukci identity na číslo a nakonec na holé „já“.

Tento sériový, přísný dírkový záznam se stává pokusem dostat se ke skrytému jádru osobnosti a opakuje Witkacyho gesto provokování psychologické krize. Kaczmarczykovo přepracování řádu Portrétní firmy se dotýká nejhlubšího, psychologického jádra Witkacyho teorie – snahy vyvolat „Metafyzický pocit“ dekonstrukcí každodenní, racionalizované společenské masky. Rozostření rysů tváře dírkovou komorou, spojené s vlastnoručními zápisky traumatických vzpomínek, osvětluje dynamický konflikt mezi vědomým egem a nevědomým, rozbitým vnitřním světem subjektu, což přímo koresponduje s Witkiewiczovou intuicí schizofrenního rozpolcení moderního člověka.[175]

[175] Viz S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie. Pożegnanie jesieni. Teatr*, in: tegoż, *Pisma krytyczne i teoretyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varšava 1974.



Obr. 179. Bogusław Kaczmarczyk cyklus „Portrétní firma B. J. Kaczmarczyk“*, 2026.*

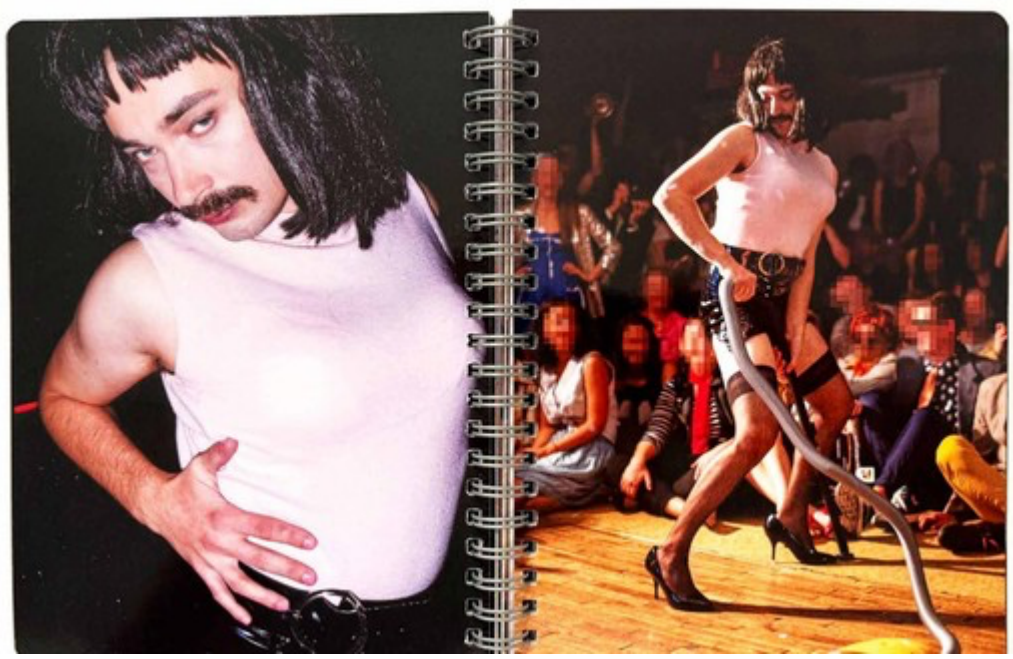


*Obr. 180. Bogusław Kaczmarczyk cyklus „*Portrétní firma B. J. Kaczmarczyk*“, 2026.*

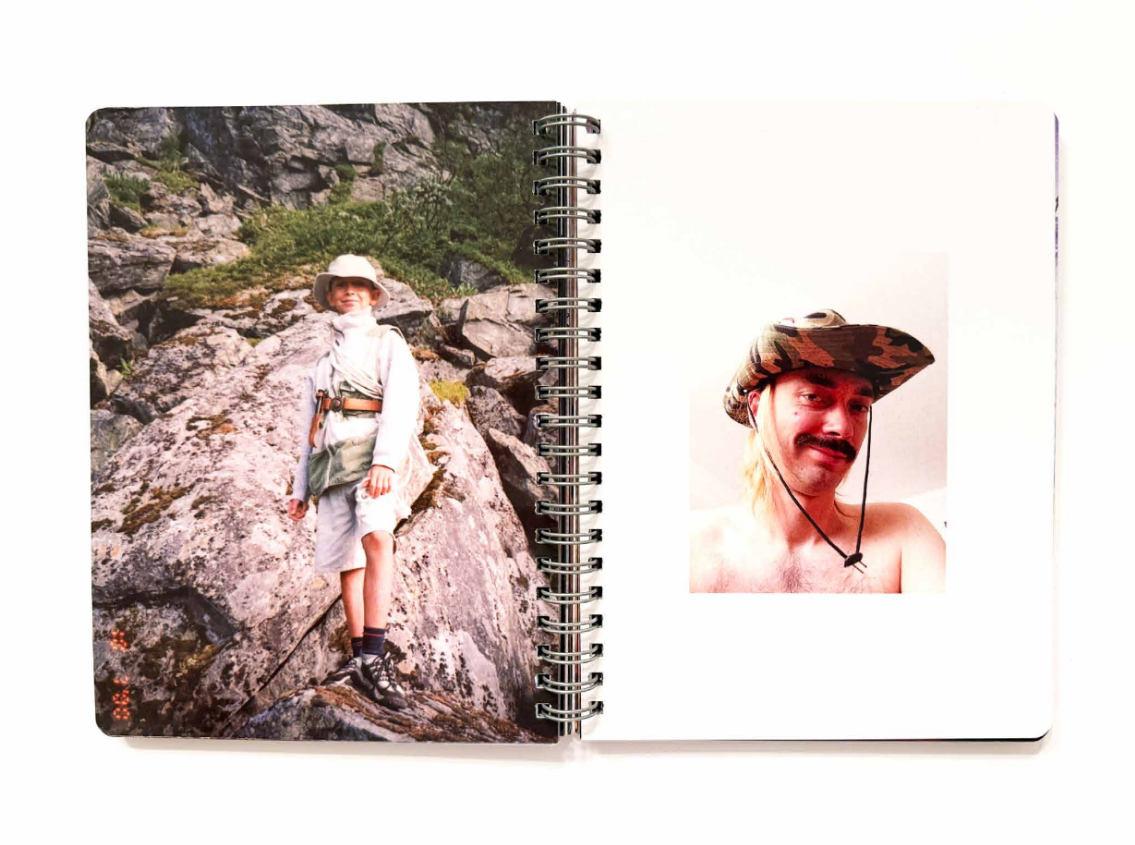
Přínosem Kaczmarczyka je dvojí autoportrétní strategie: ve „Vitalariu“ konfrontace klasického kánonu mužského těla s přízemním domácím prostorem a jeho znásobení do hybridní formy; v „Portrétní firmě“ přetvoření Witkacyho komerční metody v osobní, terapeutický záznam paměti, kde se vlastnoruční text stává významovou vrstvou rovnocennou obrazu. Oba projekty spojuje táž otázka: nakolik lze identitu převést na kategorii a číslo – a co zbude, když je odmítneme.

7.9. Adrian Lach

Počátky mých autoportrétních aktivit, byť formálně institucionalizované teprve během studia na Institutu tvůrčí fotografie, sahají mnohem hlouběji – k dětské fascinaci převlékáním. Tato linie tvoří osu vznikající fotografické knihy „Adrian“ (dummy realizované během výuky s Rafałem Milachem na ITF), která staví vedle sebe současné autoportréty a archivní snímky pořízené mou matkou. Kniha se v chronologii „vrací zpět“ – jejím posledním, nejranějším snímkem je fotografie, na níž mi jsou pouhé dva roky a jsem matkou převlečen do kroje na krakoviak; kvůli nedostatku mužského kroje v něm vystupuji v dámské verzi, v šatičkách a paruce. Tím, že z těchto fotografií vytvářím intimní, zrcadlové dvojice, chápu převlek jako nástroj zkoumání rolí, masek a identitních vrstev. Tento zdánlivě nevinný dětský crossdressing se z dnešní perspektivy stává vědomou otázkou po tom, jak se v raných letech konstruuje gender a podobizna.



Obr. 181. Adrian Lach, dvoustrana z fotografické knihy „Adrian“.



Obr. 182. Adrian Lach, dvoustrana z fotografické knihy „Adrian".

Autoportrétní tvorba mě však neprovázela od začátku mého zabývání se fotografií – jsem zde dobrým příkladem teze, že právě prostředí ITF ovlivňuje zájem tvůrců o práci s vlastní podobiznou. Prvním plně vědomým uměleckým autoportrétem, realizovaným ve druhém ročníku bakalářského studia pro festival Unigeo, byla práce „The show must go on" (2012). Pózuji v ní na pozadí leopardího vzoru, s výrazným černým knírem a červenou čelenkou – zjevnou citací Freddieho Mercuryho – a na nahém trupu jsem si vyholil hrudník tak, aby se chlupy uspořádaly do tvaru pěticípé hvězdy. Tento záběr, pracující s estetikou campu a přehánění, zapadá do maškarádní linie, kterou v této práci vytyčili Maurycy Gomulicki a Maciej Osika (viz kap. 5.2.1 a 5.1.2) – odmítá vážnost ve prospěch performativní hry s ikonami maskulinity a popkultury.



Obr. 183. Adrian Lach, „The show must go on“, 2012.

Zcela jiný, přímo politický a intervenční rozměr nabyl autoportrét v projektu „Independence Day“ (2018). U příležitosti stého výročí znovuzískání nezávislosti Polska jsem

z jednoho kusu látky ušil objekt-kuklu (40×60 cm), na niž jsem umístil realistický snímek vlastní tváře. V této autoportrétní kamufláži jsem se zúčastnil pravicového Pochodu nezávislosti ve Varšavě, což rychle vyvolalo nepřátelské reakce davu a výkřiky „Mystifikace!“. Užití vlastní, obnažené tváře jako fyzické masky v prostředí anonymních, identitu skrývajících nacionalistů je krajně subverzivní gesto spojující autoportrét s kritickým uměním a přímou společenskou akcí.

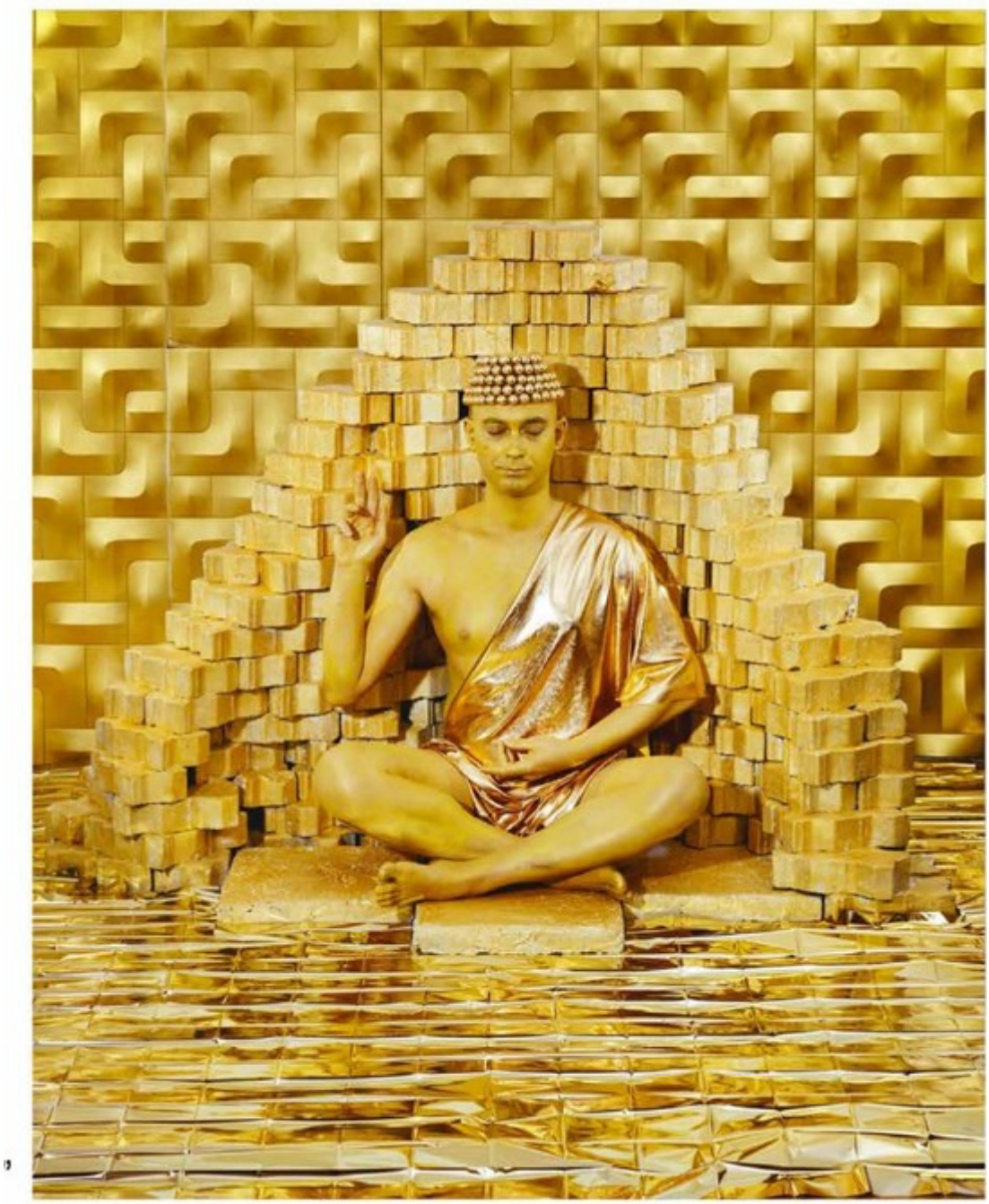


Obr. 184. Adrian Lach, „Independence Day“, objekt sešitý z jednoho kusu látky, 40×60 cm, 2018.



Obr. 185. Adrian Lach, z cyklu „Questioning“.

Stále realizovaný cyklus „Questioning“ (od 2022) je bezprostředním zobrazením mého hledání Boha a vyššího cíle. V „Buddhovi“ (2022) se vtěluji do postavy meditující figury na pozadí zlatých cihel a fóliového zlatého povrchu – ikonografie duchovnosti konfrontovaná s estetikou doslovného bohatství a konzumu.



Obr. 186. Adrian Lach, „Buddha“, ze série „Questioning“, 2022.

„Multiverzum“ (2022) je naproti tomu instalace ze zrcadel, v níž přímo navazuji na Witkacyho mnohonásobný autoportrét (1915–1917, viz kap. 2.1) – na tutéž metodu mnohonásobného odrazu v soustavě zrcadel, přenesenou z fotografického ateliéru do prostoru instalace. Tam, kde Witkacy násobil čtyři profily téže tváře v důstojnické uniformě, konfrontuji se já, vyfotografovaný zezadu, v zrcadlech se samostatnými, „typovanými“

postavami. Vědomá citace Witkacyho je zde posunuta od formálního experimentu s médiem zrcadla k víře v existenci mnoha paralelních světů, v nichž je v každém nespočet možností, kým být.



Obr. 187. Adrian Lach, „Multiverzum“, ze série „Questioning“, 2022

Prostorová instalace konfrontující znásobené, rozbíhavé varianty společenských rolí je názornou ilustrací Baumanovy teze o „tekutém“ údělu postmoderního subjektu, pro nějž identita už není stálým určením, nýbrž otevřeným projektem – úkolem k neustálému předefinovávání, zkoušení a vyjednávání.[176]

Projekt „Lachiconic“ se skládá ze stylizovaných autoportrétů napodobujících přehnanou mimiku emotikonů. Ve světě dneška jsem si všiml, že emotikony se staly všudypřítomnou součástí naší digitální komunikace. Jedním z nejzajímavějších aspektů je pro mě rozestup mezi emotikony, které používáme, a skutečným výrazem tváře, jenž jejich odeslání provází. Když posílám emotikon smíchu či pláče, moje fyzická tvář často zůstává nezměněná – neutrální, soustředěná, oddělená od sdělení.

[176] Viz Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, přel. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Krakov 2006.

Tento rozestup zdůrazňuje širší komentář k povaze digitální komunikace: emoce, které ukazujeme online, ne vždy odrážejí to, co skutečně cítíme. Pro mě je to víc než umělecký projekt – je to vizuální komentář k proměňující se krajině lidského výrazu. Nutí to zamyslet se nad tím, jak digitální komunikace utváří naše vnímání emocí i nás samých.[177]

Konfrontací s umělostí emotikonů se snažím lépe porozumět složitosti našich vlastních emocionálních zkušeností i vlivu technologie na naše společenské vztahy.



Obr. 188. Adrian Lach, „Lachiconic“

Můj diplomový projekt „Post-anatomie“

, pojatý jako poetická vizuální esej pracující s autoportrétem, analyzuje aktivní úsilí o zachování biologické formy tváří v tvář stárnutí, uskutečňované pomocí současných technologií, které otevírají perspektivu hybridizace lidského organismu s umělou inteligencí a androidními systémy. Jde o vizuální studii přechodu, ukazující proměnu přirozeného těla v trvalou, syntetickou masku, vznikající v honbě za zhmotnělou iluzí věčnosti.

[177]Viz Opis projektu dyplomowego „Lachiconic”, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě, itf-new.slu.cz/sprava-studentu/workdetail/2904.



Obr. 189. Adrian Lach, z cyklu „Post-Anatomy“ – tělo připojené k měřicí aparatuře.



Obr. 190. Adrian Lach, z cyklu „Post-Anatomy“ – oko vykukující zpod masky.



Obr. 191. Adrian Lach, z cyklu „Post-Anatomy“ – tvář s přístroji udržujícími život.

„Post-anatomie “ pokračuje v motivech přítomných už v cyklu „Questioning“ – a zároveň je dovádí do krajnosti: maska zde už není kostýmem ani rolí k sehrání, nýbrž protézou, která má nahradit tělo v jeho přirozeném rozkladu.

Přínosem mé praxe pro tuto práci je pojetí masky nikoli jako úniku před identitou, nýbrž jako jejího hlavního nositele. Spojením campové hry s podobiznou („The show must go on"), intimního archivu konfrontujícího dětský crossdressing se současností („Adrian"), radikální společenské intervence („Independence Day") a otevřeného hledání Boha a vyššího cíle v sérii přímo citující Witkacyho („Questioning") ukazuji, že mužský autoportrét může být v jediném, soudržném tvůrčím projektu jak nástrojem hluboké introspekce, tak doslovnou, fyzickou konfrontací se společností. Diplomový projekt „Post-anatomie " tuto linii uzavírá a zároveň ji posouvá o krok dál: maska v něm přestává být kostýmem i rolí a stává se protézou – tělo je označeno k řezu, připojeno k měřicí aparatuře a nakonec vytištěno znovu jako trojrozměrný fotoobjekt, jehož fotografická kůže praská pod vlastní tíhou. Tam, kde Witkacy sahal po masce, aby vyzkoušel další z možných tváří, sahám po ní proto, že tvář sama se stala materiálem, který lze nahradit. Řetěz strategií otevřený v této práci Witkacym se tak neuzavírá návratem k podobizně, nýbrž otázkou, co z autoportrétu zbude ve chvíli, kdy technologie nabídne trvalejší tělo, než je to, které jsme dostali.

Epilog

Životnost tématu potvrzuje výstava „Autoportréty“ (Národní muzeum ve Varšavě, 21. 3. – 20. 7. 2025, kur. K. Szydłowska-Schiller, T. Jeziorowski) – dvacet realizací objednaných speciálně pro tuto příležitost, vědomé navázání po sto letech na sbírku Korwin-Milewského, tentokrát bez jakýchkoli předem uložených formálních omezení. Mezi dvaapadesáti představenými objekty uzavírá trojice fotografických prací motivy rozvíjené v této práci. Artur Żmijewski ukazuje sám sebe v ateliéru, jak barvou označuje hrdiny vlastního filmu – autoportrét jako jednotlivé fáze komponování záběru, nikoli hotová podobizna.[178]



Obr. 192. Artur Żmijewski, autoportrét, pohled do expozice na výstavě „Autoportréty“, Národní muzeum ve Varšavě, 2025, foto Bartosz Bajerski.

Zbigniew Libera se v „Mamince (Autoportrét)“ (2021) od vlastní tváře odvrací téměř úplně: fotografuje odhalené zázemí studia, ženu s nemluvnětem a upířími tesáky na vysoké stoličce a sebe sama pouze jako prst ukazující na scénu, kterou zrežíroval.



Obr. 193. Zbigniew Libera u práce „Maminka (Autoportrét)“, 2021, výstava „Autoportréty“, Národní muzeum ve Varšavě, 2025, foto Wojciech Szot.

[178] Viz *Autoportrety*, Národní muzeum ve Varšavě, 21.03–20.07.2025, kuratorzy: K. Szydłowska-Schiller, T. Jeziorowski, mnw.art.pl; Z. Jabłonowska-Ratajska, *Ja – to znaczy wszyscy? „Autoportrety" w Muzeum Narodowym w Varšavě*, „Więź" [online], 15.04.2025.

Nejdále v tomto směru jde Rafał Milach, který v cyklu „PL 2015–2022“ (2022) redukuje autoportrét na jediný poškozený orgán – šest záběrů vlastního oka v po sobě jdoucích fázích zranění, od nedotčeného stavu po rozsáhlý, namodralý krevní výron. Hledící subjekt se zde sám stává stopou násilí a data v názvu, odkazující k letům zesíleného politického konfliktu v Polsku, přesouvají soukromé zranění do rejstříku kolektivního svědectví – Milach je spoluzakladatelem Archivu veřejných protestů.



Obr. 194. Rafał Milach, ze série „PL 2015–2022“, 2022, pohled do expozice na výstavě „Autoportréty“, Národní muzeum ve Varšavě, 2025, foto Bartosz Bajerski.

Kurátor Tomasz Jeziorowski řadí práce Libery a Milacha do kategorie „rozšířeného autoportrétu“, v němž se objevují „obsahy, symboly či znaky vztahující se k veřejnému kontextu“. Tato diagnóza se shoduje s tezí předkládané práce: o hodnotě současného autoportrétu nerozhoduje samotné gesto obrácení objektivu k sobě, nýbrž schopnost dívat se skrze sebe také na druhé. Jeziorowski tuto změnu spojuje přímo s krizí reprezentace – nasycení obrazy provází potřeba úniku před jednoznačností, kterou znásobení a maska, rozebírané v předchozích kapitolách, uskutečňovaly už o desetiletí dříve.[179]

[179] T. Jeziorowski, *„Autoportrety" w Muzeum Narodowym w Varšavě*, „Szum" 2025, nr 16, magazynszum.pl.

Závěr

Práce ukazuje, že mužský autoportrét v polské fotografii prochází cestou od gesta legitimizujícího pozici umělce (Witkacy) přes totální formy a důsledné dokumentování existence (Machciński, Opałka) a konceptuální experiment redukující přítomnost na znak (Waśko, Kwiek a další tvůrci Dílny filmové formy) až po performativní hry s genderem a kostýmem a současné terapeutické a introspektivní strategie. Kompoziční rámec – od Witkacyho jako východiska po žertovnou, opožděnou ozvěnu této strategie u Beksińského – ukazuje, že autoportrét nebyl v této tradici nikdy pouhým zaznamenáním podobizny, nýbrž neustále obnovovaným nástrojem konstruování, zpochybňování a překračování identity.

Specifičnost mužského autoportrétu se v analyzovaném materiálu neprojevuje souborem zvláštních formálních prostředků, ale napětím mezi tradiční pozicí muže jako pozorujícího subjektu a současnou potřebou obrátit pohled k sobě a odhalit vlastní zranitelnost, tělesnost, zkušenost péče a krizi identity.

Tam, kde se autoportrét uzavírá do smyčky čistého sebepotvrzení – bytí-viděn jako cíle o sobě – riskuje, že zopakuje tutéž logiku nevšímavosti k druhým, před níž varují Bauman a Donskis: intenzita pohledu obráceného dovnitř se nemusí promítnout do citlivosti obrácené navenek. Naprostá většina zde popsaných praxí však míří opačným směrem: autoportrét se stává nástrojem, jímž umělec hledí na cosi mimo sebe a užívá vlastního těla a tváře jako čočky – Michał Konrad jí zkoumá nestabilní dějiny Horního Slezska, Rafał Milach jí komentuje stav současné skutečnosti cyklem snímků podlitého oka, Jakub Stanek jí zpracovává krizi otcovství a marginalizaci otců v právním systému a autor této práce – v kapitole 7.9 – ji spojuje s přímou společenskou intervencí ve věci bezdomovectví. V těchto případech autoportrét lhostejnost neprohlubuje, nýbrž působí jako její lék: nutí hledícího – i hledícího na sebe – zastavit se, k všímavosti, o niž nás adiaforizace usiluje připravit. Lze tedy vyslovit tezi, že o hodnotě současného polského mužského autoportrétu dnes nerozhoduje samotná skutečnost obrácení objektivu k sobě – neboť toto gesto, vytržené z kontextu, je dnes rozšířenější a podezřelejší než kdykoli předtím – nýbrž to, zda umělec skrze sebe učí dívat se také na druhé.

Syntéza kapitol

Provedený výklad umožňuje shrnout každou z kapitol do jediné věty. První kapitola ukázala, že fotografický autoportrét dědí po malbě nejen ikonografii, ale i legitimizační funkci – potvrzení statusu umělce jako osoby hodné zobrazení. Druhá kapitola doložila, že Witkacy ustavil v Polsku vzorec autoportrétu jako hry, masky a multiplikace a předběhl o několik desetiletí konceptualismus i kulturu selfie. Třetí kapitola prokázala, že v totálních formách – u Opałky, Machcińského, Dudka-Dürera, Zdebiaka a Gardulského – přestává být autoportrét jednotlivým obrazem a stává se do desetiletí rozprostřeným protokolem existence. Čtvrtá kapitola ukázala, že konceptualismus a Dílna filmové formy zredukovaly přítomnost umělce na znak, stín či stopu měření a učinily z těla nástroj analýzy samotného média. Pátá kapitola odhalila, že maškaráda – od Kisielových queer archivů po hédonistická vtělení Gomulického – neslouží skrytí identity, nýbrž jejímu opakovanému zkoušení. Šestá kapitola prokázala, že současná introspekce posouvá autoportrét k terapii, truchlení a osobnímu vyprávění, kde přístroj plní funkci protézy identity. Sedmá kapitola pak doložila, že prostředí Institutu tvůrčí fotografie v Opavě představuje dnes reálné, živé zázemí polského mužského autoportrétu, v němž se všechny dřívější strategie vracejí ve zhuštěné a osobní podobě.

Přínos práce

K dosavadnímu bádání o autoportrétu v Polsku vnáší předkládaná práce tři prvky. Zaprvé – navrhuje typologii založenou nikoli na chronologii ani na technice, nýbrž na umělecké strategii (totální postoj, koncept, maškaráda, introspekce), což umožňuje postavit vedle sebe tvůrce obvykle probírané v oddělených historických řádech, jako Witkacyho a Beksińského či Opałku a Machcińského. Zadruhé – důsledně zužuje pole na mužský autoportrét, který v polském písemnictví zůstával dosud kategorií spíše implicitní než analyzovanou; převládající práce o kritickém a feministickém umění problematizovaly především reprezentaci ženského těla, zatímco mužské „já“ fungovalo jako norma nevyžadující komentář. Zatřetí – poprvé popisuje jako soudržný jev autoportrétní dílo polských studentů a

absolventů Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, včetně tvůrců, jejichž práce dosud nebyly předmětem odborného zpracování a materiál k nim byl získán přímo od umělců.

Směry dalšího bádání

Zde vytyčené pole si žádá pokračování nejméně ve třech směrech. Prvním je srovnávací zkoumání mužského a ženského autoportrétu v polské fotografii posledního půlstoletí – práce tuto linii záměrně pomíjí, avšak srovnání obou řádů by umožnilo ověřit, nakolik jsou zde popsané strategie genderově podmíněné a nakolik společné. Druhým je prohloubená analýza autoportrétu v kontextu umělé inteligence a generovaného obrazu – technologií, které v době psaní této práce teprve začínají přetvářet samotný pojem podobnosti a které se v autorském projektu „Post-Anatomy“ objevují pouze jako předzvěst. Třetím je systematické zpracování archivů opavského prostředí, včetně kvalifikačních prací z několika desetiletí, jež zůstávají rozptýlené a z velké části mimo školu nedostupné. Samotný autoportrét se pak – jak ukazuje probraný materiál – jako forma nevyčerpal; naopak, čím běžnějším se stává fotografování sebe sama, tím zřetelněji je vidět rozdíl mezi obrazem, který existenci pouze potvrzuje, a takovým, který nutí spatřit něco víc.

Prameny a literatura

Knihy a monografie

I.

Banach W., Zdzisław Beksiński. Fotografia / Photography, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2011.

Barthes R., Światło obrazu. Uwagi o fotografii, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Varšava 1996; wyd. nast. Wydawnictwo Aletheia, Varšava 2008, 2020.

Bataille G., Erotyzm, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdaňsk 1999.

Bauman Z., Donskis L., *Morální slepota. Ztráta citlivosti v tekuté modernitě*, přel. D. Korte, Pulchra, Praha 2023.

Bauman Z., Płynna nowoczesność, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Krakov 2006.

Berger J., Sposoby widzenia, przeł. M. Bryl, Wydawnictwo Aletheia, Varšava 2023.

Butler J., Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2008.

Connell R.W., Męskości, przeł. A. Czarnecka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2022.

Foucault M., Nadzorować i karać. Narodziny więzienia, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Varšava 2009.

Franczak E., Okołowicz S., Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wydawnictwo Literackie, Krakov 1986.

Goffman E., Człowiek w teatrze życia codziennego, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava 2000.

Karnicka Z., Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego 1978–1992, Muzeum Sztuki w Łodzi, Lodž 1998.

Kluszczyński R.W., Obrazy na wolności. Studia z historii sztuki mediów, nakl. Lodžské univerzity, Lodž 1998.

Kowalska B., Roman Opałka, Wydawnictwo Literackie, Krakov 2000.

Kristeva J., Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie, przeł. M. Falski, nakl. Jagellonské univerzity, Krakov 2007.

Leszkowicz P., Art pride. Polska sztuka gejowska, Wydawnictwo Abiekt.pl, Varšava 2010.

Leszkowicz P., Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku, nakl. UAM, Poznaň 2012.

Mazur A., Historie fotografii w Polsce 1839–2009, Fundacja Sztuki Vis-à-Vis / Wydawnictwo Ha!art, Krakov 2009.

Mazur A., Głębia ostrości. Eseje o polskiej fotografii współczesnej, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Varšava 2014.

Merleau-Ponty M., Fenomenologia percepcji, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Wydawnictwo IFiS PAN, Varšava 2001.

Mirzoeff N., Jak zobaczyć świat, przeł. Ł. Zaremba, Wydawnictwo Karakter, Krakov 2016.

Robakowski J., Chemigrafie 1959–2011, Galeria Wymiany, Lodž 2011.

Robakowski J., Instalacje lustrzane i obiekty optyczne, Galeria Wymiany, Lodž 1995.

Robakowski J., Moje żywo. Tekstowo-wizualny układ refleksyjny, Galeria Labirynt, Lublin 2011.

Robakowski J., Sztuka to energia. Pisma i wypowiedzi, red. Ł. Ronduda, Národní centrum kultury, Varšava 2018.

Ronduda Ł., Sztuka polska lat 70. Awangarda, Centrum současného umění Zámek Ujazdowski, Varšava 2009.

Rosenblum N., Historia fotografii światowej, przeł. I. Baturo, Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biała 2005.

Sontag S., O fotografii, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Krakov 2009.

Stoichita V.I., Krótka historia cienia, przeł. P. Nowakowski, Universitas, Krakov 2001.

Szerszeń T., Archipelag obrazów. Miejsca pamięci a pamięć fotografii, słowo/obraz terytoria, Gdaňsk 2017.

Świdziński J., Sztuka jako sztuka kontekstualna, Varšava 1977.

Tomaszczuk Z., Historia fotografii, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Varšava 2024.

Witkiewicz S.I., Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne, Varšava 1959.

Witkiewicz S.I., Pisma krytyczne i teoretyczne, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varšava 1974.

Woźniak-Czech E., Portret performatywny. Ślad, wymazywanie, nieobecność, nakl. UAM, Poznaň 2018.

Zagrodzki J., Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi / Muzeum Miasta Łodzi, Lodž 2010.

II. Kolektivní práce, kapitoly a výstavní katalogy

Dziamski G. (red.), Od awangardy do postmodernizmu, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Varšava 1996.

Foucault M., A Preface to Transgression, přeł. D.F. Bouchard, S. Simon, [w:] Language, Counter-Memory, Practice, red. D.F. Bouchard, Cornell University Press, Ithaca 1977 (oryg. Préface à la transgression, „Critique" 1963, nr 195–196, s. 751–770).

Foucault M., Technologie siebie, [w:] Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault, red. L.H. Martin, H. Gutman, P.H. Hutton, University of Massachusetts Press, Amherst 1988, s. 16–49.

Freud Z., Ja i id, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, Poza zasadą przyjemności, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava 2020.

Hudon W., Dokumentacja totalna [manifest], [w:] Informacja – Wyobraźnia – Działanie [katalog výstavy], Galeria KMPiK, Varšava 1970.

Jóźwiak K., Andrzej Różycki. Przejęcia. Między zbieractwem a fotozofią [katalog výstavy], Fotofestiwal, Lodž 2021.

Kacper Szalecki: Olimpia's Diary, [w:] Kryzys? Jaki kryzys? [katalog Miesiąca Fotografii w Krakowie], Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2016.

Kuźmicz M., Ronduda Ł. (red.), Warsztat Formy Filmowej, Fundacja Arton / Sternberg Press, Varšava 2017.

Lacan J., Faza lustra jako czynnik kształtujący funkcję „Ja”, [w:] tegoż, Écrits. Pisma, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava 2001, s. 95–102.

Lacan J., Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja w świetle doświadczenia psychoanalitycznego, przeł. J. Aleksandrowicz, [w:] Psychoanaliza. Antologia tekstów, red. J.W. Aleksandrowicz, nakl. Jagellonské univerzity, Krakov 1997.

Libera Z., Prace 1982–2008 / Works 1982–2008, red. Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, Fundacja Raster, Varšava 2009.

Libera Z., Przegląd artystyczny / Art Review, red. Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, Z. Libera, Fundacja Raster, Varšava 2012.

Lorenc A., Artysta, aktor, towarzysz, cień, anty-ja..., [w:] Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia, red. A. Sielska, M. Szandała, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katovice 2019.

Markowska A. (red.), Permafo 1970–1981, Muzeum současnosti Vratislav, Vratislav 2012.

Mielech J., Dualizm fotografii [katalog výstavy], kurator S. Kulawiak, ZPAF Okręg Dolnośląski, Vratislav 2016.

Okołowicz S., esej [w:] Witkacy. Psychoholizm, red. M.A. Potocka, Bunkier Sztuki, Krakov 2009.

Potocka M.A. (red.), Witkacy. Psychoholizm [katalog výstavy], Bunkier Sztuki, Krakov 2009.

Robakowski J., Pst! Fotograficzne działania Józefa Robakowskiego z lat 1958–2010, red. K. Jurecki, Muzeum Narodowe w Warszawie, Varšava 2010.

Ropiecki W., Sobota A., Wacław Ropiecki. Archipelag Podróżującej Galerii – Więcej światła!, Muzeum současnosti Vratislav, Vratislav 2014.

Sielska A., Szandała M. (red.), Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katovice 2019.

Spence J., Martin R., Phototherapy: New Portraits for Old 1984 Onwards, [w:] J. Spence, Cultural Sniping: The Art of Transgression, Routledge, Londyn 1995.

Szabłowski S., Róż nie jest martwy. O hedonizmie i melancholii w sztuce Maurycego Gomulickiego, [w:] Maurycy Gomulicki. Pink Not Dead! [katalog výstavy], Zachęta – Národní galerie umění, Varšava 2006.

Szandała M., Słowo wstępne, [w:] Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia, red. A. Sielska, M. Szandała, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katovice 2019, s. 11–13.

Szewczyk K., Technologie widzenia siebie – społeczne historie selfie, [w:] Widzenie siebie. Selfie. Autoportret. Terapia, red. A. Sielska, M. Szandała, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katovice 2019.

Szlaga M., What Made Me?, [w:] Sztuka w Polsce 1945–2005, red. A. Mazur, Wydawnictwo Karakter, Krakov 2007.

Szymańska M. (kurátorka), Antoni Zdebiak. Każdy jest samemu sobie najdalszy, Nadace Archeologie fotografie, Varšava 2018.

Tomasz Machciński. Tysiące twarzy, setki miraży [kurátorský text výstavy], Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Krakov 2021.

III. Časopisecké studie a rozhovory

Bąk J., Przyjemność druku: Podróże Cezarego Bodzianowskiego, „Dwutygodnik" 2012, nr 82.

Chmielecki K., Kultura wizualna selfie z perspektywy „tożsamości wizualnej". Problematyka selfie w sztuce współczesnej, „Perspektywy Kultury" 2023, t. 42, nr 3.

Chmielecki K., Kultura wizualna selfie z perspektywy „kultury narcyzmu". Problematyka selfie w ramach historii sztuki autoportretów, „Perspektywy Kultury" 2024, nr 46(3), s. 317–342.

Hirsch M., The Generation of Postmemory, „Poetics Today" 2008, t. 29, nr 1, s. 103–128.

Jeziorowski T., „Autoportrety" w Muzeum Narodowym w Warszawie, „Szum" 2025, nr 16.

Jóźwiak K., Wspomnienie o Andrzeju Różyckim (1942–2021), „OBIEG" 2022, 25.01.2022.

Kluszczyński R.W., Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce, „EXIT" 1999, nr 4(40).

Komorowski P., Samowyzwolenie, czyli kilka uwag o naturze autoportretu, „Format" 2009, nr 57, s. 10–11.

Kuryłek D., Zbigniew Libera. Krytyczny potencjał masturbacji..., „Biuro. Pismo o Sztuce" 2012, nr 4, s. 18–22.

Majchrowski Z., Parasolnik z Sopotu – (niedoceniony) performer uliczny, „Pamiętnik Teatralny" 2023, t. 72, nr 4, s. 244–246.

Mazur A., Galernicy wrażliwości. O najnowszej fotografii polskiej, „Kwartalnik Fotografia" [online] 2022, 25.03.2022.

Myszkowski K., Autoportret w twórczości Jerzego Lewczyńskiego, „Rynek – Społeczeństwo – Kultura" 2018, nr 2(28), s. 119–120.

Okołowicz S., Metafizyczna dziwność istnienia w fotografiach Stanisława Ignacego Witkiewicza, „Rocznik Historii Sztuki" 2006, t. XXXI, s. 166.

Promiński M., Nieczytelność tożsamości. Maskarady Macieja Osiki, s. 129–130.

Radkiewicz M., Mierzyć się z rzeczywistością. Fotografia jako „kultura oporu" w Polsce i w Ukrainie Radzieckiej w latach 70. i 80., „Fototapeta" [online] 2021.

Jabłonowska-Ratajska Z., Ja – to znaczy wszyscy? „Autoportrety" w Muzeum Narodowym w Warszawie, „Więź" [online] 2025, 15.04.2025.

„Na pewno byłem kimś, ale nie wiem kim" – Zygmunt Rytka w rozmowie z Krzysztofem Gutowskim, „Przekrój" 2011, nr 34.

„Szkoda mnie zakopać". Rozmowa z Tomaszem Machcińskim, rozm. M. Stelmach, „Dwutygodnik" 2016, nr 180.

Hudon W., publikacje i teksty krytyczne na łamach miesięcznika „Fotografia", red. Z. Dłubak, Varšava 1968–1970.

Jurecki K., Na niekończącej się drodze. Fotografia i wideo w koncepcji Andrzeja Dudka-Dürera [text doprovázející retrospektivní výstavu], Galeria BWA w Jeleniej Górze, 2006.

Jurecki K., Moc sakralizacji. Z Andrzejem Różyckim rozmawia Krzysztof Jurecki, „Magazyn O.pl" 2016, 28.12.2016.

IV. Kvalifikační práce

Čoňová M., Český autoportrét po roce 1989 ve fotografii, diplomová práce, vedoucí práce: doc. MgA. Aleš Kuneš, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010.

Gąsiorek D., Wiesław Hudon – Umělec absolutní, bakalářská práce, vedoucí práce: Mgr. Josef Moucha, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2016.

Graczyk A., Fotografická manipulace v polské umělecké fotografii po roce 2000, bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2023.

Horváthová Z., Fenomén camp a Mezi náma dobrý, bakalářská práce, Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Praha 2023.

V. Internetové zdroje

Andrzej Dudek-Dürer, Autoportret wielokrotny w lustrach [sbírka], Zachęta Vratislav, zacheta.wroclaw.pl [dostęp: 17.08.2026].

Andrzej Dudek-Dürer – Mental steps. Żywa rzeźba, Centrum Sztuki WRO, wrocenter.pl [dostęp: 17.08.2026].

Andrzej Dudek Dürer. Sztuka butów – sztuka spodni – sztuka Andrzeja Dudka-Dürera (żywa rzeźba), Archiwum Polskiego Performansu, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum.artmuseum.pl [dostęp: 17.08.2026].

Antoni Zdebiak – twórczość, Nadace Archeologie fotografie, faf.org.pl [dostęp: 17.08.2026].

Archiwum Zbigniewa Libery, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum.artmuseum.pl [dostęp: 17.08.2026].

Artur Leończuk, Autoportret jako milczenie, blog Jureckifoto, jureckifoto.blogspot.com, 2011 [dostęp: 17.08.2026].

Autoportrety [wystawa], Muzeum Narodowe w Warszawie, 21.03–20.07.2025, kuratorzy: K. Szydłowska-Schiller, T. Jeziorowski, mnw.art.pl [dostęp: 18.08.2026].

„Bycie z sacrum” – Andrzej Różycki w Galerii Sztuki Wozownia, Culture.pl, 29.07.2011 [dostęp: 17.08.2026].

Cezary Bodzianowski, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, rzezba-oronsko.pl [dostęp: 17.08.2026].

„Człowiek tysiąca twarzy” nie żyje. Tomasz Machciński przewidział swój koniec, WP Kultura, 5.01.2022, kultura.wp.pl [dostęp: 17.08.2026].

Filo (miesięcznik), pl.wikipedia.org [dostęp: 17.08.2026].

Genderbending. (Nie)męskości Ryszarda Kisiela, „Szum”, magazynszum.pl [dostęp: 17.08.2026].

Józef Robakowski, 2019 – Historie Mówione Nowoczesności, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum.artmuseum.pl [dostęp: 17.08.2026].

Karol Radziszewski, Kisieland, 2012 [sbírka], Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum.artmuseum.pl [dostęp: 17.08.2026]; karolradziszewski.com.

Kolekcja sztuki ludowej i nieprofesjonalnej oraz tzw. sztuki prowincji Andrzeja Różyckiego, Etnografické muzeum M. Znamierowské-Prüfferové v Toruni, etnomuzeum.pl [dostęp: 17.08.2026].

Konrad Kuzyszyn, Autoportret zwielokrotniony, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, uap.edu.pl [dostęp: 17.08.2026].

Konrad Kuzyszyn. Stąd wstecz, Wrota Podlasia, wrotapodlasia.pl [dostęp: 17.08.2026].

Marek Gardulski [biogram a archiv], Związek Polskich Artystów Fotografików, zpaf.pl; Marta Bajno Gallery, martabajnogallery.com [dostęp: 17.08.2026].

Mariusz Hermanowicz [archivní fondy], Nadace Archeologie fotografie, faf.org.pl; „Fototapeta”, fototapeta.art.pl [dostęp: 18.08.2026].

Michał Konrad, „Kwartalnik Fotografia”, kwartalnikfotografia.pl [dostęp: 18.08.2026].

Opis projektu dyplomowego „Lachiconic”, Institut tvůrčí fotografie FPF, Slezská univerzita v Opavě, itf-new.slu.cz [dostęp: 18.08.2026].

Paweł Bajew (Kroomen), artinfo.pl; Wyniki ShowOFF Miesiąca Fotografii w Krakowie 2010, foto-info.pl [dostęp: 17.08.2026].

Paweł Żak [dokumentace tvorby], pawelzak.com [dostęp: 17.08.2026].

Pisuk I. – recenze cyklu Deceitful Reverence: Book Review: Igor Pisuk – Deceitful Reverence, LFI Blog, lfi-online.de; How Photography Saved Igor Pisuk from His Alcohol Addiction, FotoRoom, fotoroom.co [dostęp: 17.08.2026].

Piotr Uklański, culture.pl; Zachęta – Národní galerie umění, zacheta.art.pl; Untitled (Skull), 2000, The Metropolitan Museum of Art, metmuseum.org [dostęp: 17.08.2026].

Pracownia Romana Opałki w Teille, Culture.pl [dostęp: 17.08.2026].

Przemysław Kwiek, culture.pl; Archiwum Polskiego Performansu, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum.artmuseum.pl [dostęp: 17.08.2026].

Queer; Transwestytyzm, Encyklopedia LGBT, encyklopedia.edu.pl [dostęp: 17.08.2026].

Roman Opałka – szach-mat wobec nieskończonego, Dom Aukcyjny Polswiss Art, 13.05.2021, polswissart.pl [dostęp: 16.08.2026].

Ryszard Kisiel, pl.wikipedia.org; R. Kisiel, Mają państwo w domu zboka [rozhovor], queer.pl [dostęp: 17.08.2026].

Stanek J., To Do List – To Father a Son, To Build a House, To Plant a Tree, stanekjakub.com [dostęp: 18.08.2026].

Stanek J., What If We Tried to Tame the Light, stanekjakub.com [dostęp: 18.08.2026].

Sztaba W., Obraz za rozbitą szybą, witkacologia.eu [dostęp: 17.08.2026].

Warnke A., Rozbite szkło. Fotograficzna pasja Witkiewiczów, Culture.pl [dostęp: 17.08.2026].

Witkacy – portret wielokrotny według prof. Deglera, Polskie Radio Dwójka, polskieradio.pl [dostęp: 17.08.2026].

Władysław Bednarczuk, Muzeum Narodowe we Vratislaviu, mnwr.pl; Zdzisław Beksiński „Autoportret", 1955, mnwr.pl [dostęp: 17.08.2026].

Wojciech Klimala, Związek Polskich Artystów Fotografików, zpaf.pl; wojciechklimala.pl [dostęp: 18.08.2026].

Zygmunt Rytka, BLUFF, 1977, Archiwum Polskiego Performansu, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, archiwum.artmuseum.pl; Cykle autorskie, zygmuntrytka.pl [dostęp: 17.08.2026].

Żywa Rzeźba 1969-2019-?. Andrzej Dudek-Dürer, oprac. K. Dobrowolski, Centrum Sztuki WRO / zpaf.pl; artinfo.pl [dostęp: 17.08.2026].

VI. Nepublikované materiály a podklady poskytnuté umělci

Kaczmarczyk B., autorský popis cyklu „Vitalarium", materiály poskytnuté umělcem, 2026.

Tiskové a autorské materiály doprovázející výstavu Wistość cienia, Galeria Fotografii Galerii im. Sleńdzińskich, Białystok 2025.

Vlastní materiály autora práce týkající se realizace zinu během výuky na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.

Zych M., cykl „Trest" (Kara), materiály poskytnuté umělcem, 2026.

Seznam zkratek a symbolů

ITF / ÚFTaRT – Institut tvůrčí fotografie a reklamní tvorby, Slezská univerzita v Opavě (Instytut Twórczej Fotografii i Twórczości Reklamowej Uniwersytetu Śląskiego w Opawie).

MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie.

MSN – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

ZPAF – Związek Polskich Artystów Fotografików.

Jmenný rejstřík

Adam Rzepecki, 90–95
Adrian Lach, 193–202
Andrzej Dudek-Dürer, 4, 25, 32–38, 215, 218
Andrzej Lachowicz, 4, 75–76, 135–136, 148
Andrzej Różycki, 133, 143–147, 211, 216
Andy Warhol, 7–8
Anna Kutera, 98, 104–105
Anna Lorenc, 2–3, 212
Anna Sielska, 1–3, 148, 154, 212–213
Antoni Zdebiak, 4, 23, 26, 38–44, 52, 70, 181, 213, 215
Artur Leończuk, 215
Artur Żmijewski, 204
Bartek Lurka, 160, 167–168
Bogusław Kaczmarczyk, 23, 185–189, 191–192, 218
Cezary Bodzianowski, 80–85, 216
Chuck Close, 7–8
Dita Pepe, 160, 168
Dominik Kuryłek, 51, 214
Ewa Mikusek, 3
Georges Bataille, 10, 209
Hippolyte Bayard, 9
Igor Pisuk, 4, 148, 152–154, 217
Jakub Stanek, 160, 177–180, 206, 217
Jan Kochanowski, 20
Jan Świdziński, 104, 210
Janusz Degler, 16
Jerzy Lewczyński, 127, 130–133
Johannes Gumpp, 5, 7
John Berger, 5, 209
Józef Głogowski, 20
Józef Robakowski, 1, 4, 39, 56–64, 210, 212, 216
Judith Butler, 10, 126, 209
Kacper Szalecki, 4, 80, 114–116, 211
Karol Radziszewski, 107, 109, 216
Katarzyna Szydłowska-Schiller, 204, 215
Kazimierz Bendkowski, 98–101
Konrad Kuzyszyn, 4, 133, 137–142, 216
Krzysztof Orłowski, 4, 152, 155, 160, 168–170
Krzysztof Wodiczko, 4, 77–78
Leonidas Donskis, 206, 209
Łukasz Rusznica, 4, 155–157
Maciej Osika, 4, 109–113, 194

Maciek Zych, 70, 160, 181–184, 218
Małgorzata Szandała, 1–3, 148, 154, 212–213
Marcel Duchamp, 11, 17–18
Marek Gardulski, 4, 44–47, 216
Marianne Hirsch, 126, 213
Mariusz Hermanowicz, 155, 157–159, 216
Maurycy Gomulicki, 4, 117–123, 194, 213
Michał Konrad, 4, 137, 139, 141–142, 160–166, 206, 216
Michał Smuda, 161
Michał Szlaga, 4, 117, 123–126, 213
Michel Foucault, 10, 101, 181, 209, 211
Nicholas Mirzoeff, 2, 10, 210
Paweł Bajew, 4, 117, 126–127, 217
Paweł Kwiek, 4, 69–74, 206, 217
Paweł Żak, 4, 133–137, 217
Piotr Uklański, 78–80, 217
Rafał Milach, 173, 205–206
Robert Cornelius, 8
Roland Barthes, 8, 10, 135, 140, 171, 209
Roman Opałka, 1, 4, 25–28, 206, 209, 217
Romuald Kutera, 98, 104–105
Ryszard Kisiel, 107–108, 217
Ryszard Waśko, 98, 101–103, 206
Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), 11–23, 43–44, 168, 189–190, 198, 203, 206–207, 211–212, 217
Stefan Wojnecki, 15
Tomasz Jeziorowski, 204–205, 213, 215
Tomasz Machciński, 4, 26, 29–31, 168, 206, 213, 216
Tomasz Tyndyk, 4, 152, 160, 170–173
Tomek Sikora, 126
Wacław Ropiecki, 4, 148–152, 155, 212
Wacław Szpakowski, 11, 17–18
Wiesław Hudon, 65–69, 211, 214–215
Władysław Bednarczuk, 23–25, 217
Władysław Kozakiewicz, 91
Wojciech Bruszewski, 6, 8, 211
Wojtek Klimala, 160, 174–176, 217
Zbigniew Libera, 4, 31, 49–56, 204, 212, 214
Zdzisław Beksiński, 127–129, 133, 209, 217
Zygmunt Bauman, 199, 206, 209
Zygmunt Rytka, 80, 85–90, 214, 218

Mužský autoportrét v polské fotografii

Počet stran: 221

Počet normostran: 126

Počet znaků včetně mezer: 227 484

Autor práce: Adrian Lach

Vedoucí práce: MgA. Iwona Germanek

Oponent: Mgr. MgA. Roman Franc

Institut tvůrčí fotografie

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Slezská univerzita v Opavě

Opava 2026