

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ  
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ



SLEZSKÁ  
UNIVERZITA  
V OPAVĚ

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

# **Adam Sobota, Monografie**

**BARTOSZ WROTNIAK**

Opava 2017

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ  
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ  
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE



SLEZSKÁ  
UNIVERZITA  
V OPAVĚ

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

# **Adam Sobota, Monografie**

**Adam Sobota, Monograph**

**BARTOSZ WROTNIAK**

Obor: Tvůrčí fotografie  
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus  
Oponent: doc. Mgr. Josef Moucha

Opava 2017

## Abstrakt

Adam Sobota, Monografie. Ve své práci představuji osobnost Adama Soboty, jednoho z nejvýznamnějších polských teoretiků historie polské fotografie, kurátora Národního muzea (Muzeum Narodowe) ve Vratislavi, autora mnoho kritických textů, článků, knih věnovaných otázkám z pomezí umění a fotografie. Práce je doplněna o rozhovory s Adamem Mazurem, Krzysztofem Jureckým a Adamem Sobotou.

**Klíčové slova:** Adam Sobota, Národního Muzea ve Vratislavi, kurátor, dějiny fotografie, muzejní sbírky, výstava fotografií, publikace, filozofie, umělecká kritika, interview, dokumentární fotografie, Polský moderní fotografie

## Abstract

Adam Sobota, Monograph. In my work I present the character of Adam Sobot, one of the most important Polish theorists in the history of Polish photography, the curator of the National Museum in Wroclaw, the author of many critical texts, articles, books devoted to the issues of the border of art and photography. The work is supplemented by interviews with Adam Mazur, Krzysztof Jurecki and Adam Sobota.

**Key words:** Adam Sobota, National Museum in Wroclaw, curator, history of photography, museum collections, photography exhibition, publications, philosophy, art criticism, interview, documentary photography, contemporary Polish photography

**SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ**  
**Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě**  
Akademický rok: 2016/2017

## **ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE**

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bartosz WROTNIAK**  
Osobní číslo: **F120493**  
Studijní program: **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**  
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**  
Název tématu: **T: Adam Sobota, Monografie**  
Téma anglicky: **T: Adam Sobota, Monograph**  
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

### **Zásady pro vypracování :**

**Adam Sobota, Monografie.** Ve své práci předatavuji osobnost Adama Soboty, jednoho z nejvýznamnějších polských teoretiků historie polské fotografie, kurátora Národního muzea (Muzeum Narodowe) ve Vratislavi, autora mnoho kritických textů, článků, , knih věnovaných otázkám pomezí umění a fotografie. Práce je doplněna o rozhovory s Adamem Mazurem, Krzysztofem Jureckým a Adamem Sobotou.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Konceptualność Fotografii, Adam Sobota, 2004 r. Galeria Bielska BWA

Szlachetność techniki – artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku, Adam Sobota, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, 2001

Fotografia – historia i sztuka. Adam Sobota, Katalog zbiorów fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wydawnictwo Muzeum Narodowego we Wrocławiu, 2007.

Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce. Krzysztof Jurecki, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2008 r.

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

Vedoucí bakalářské práce

**prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**

Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce:

**18. dubna 2017**

Termin odevzdání bakalářské práce:

**30. dubna 2017**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS  
vedoucí ústavu

V Opavě 19. dubna. 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a uvedl v ni veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské university v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Podpis:

V Opavě dne:

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ  
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ  
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: doc. Mgr. Josef Moucha

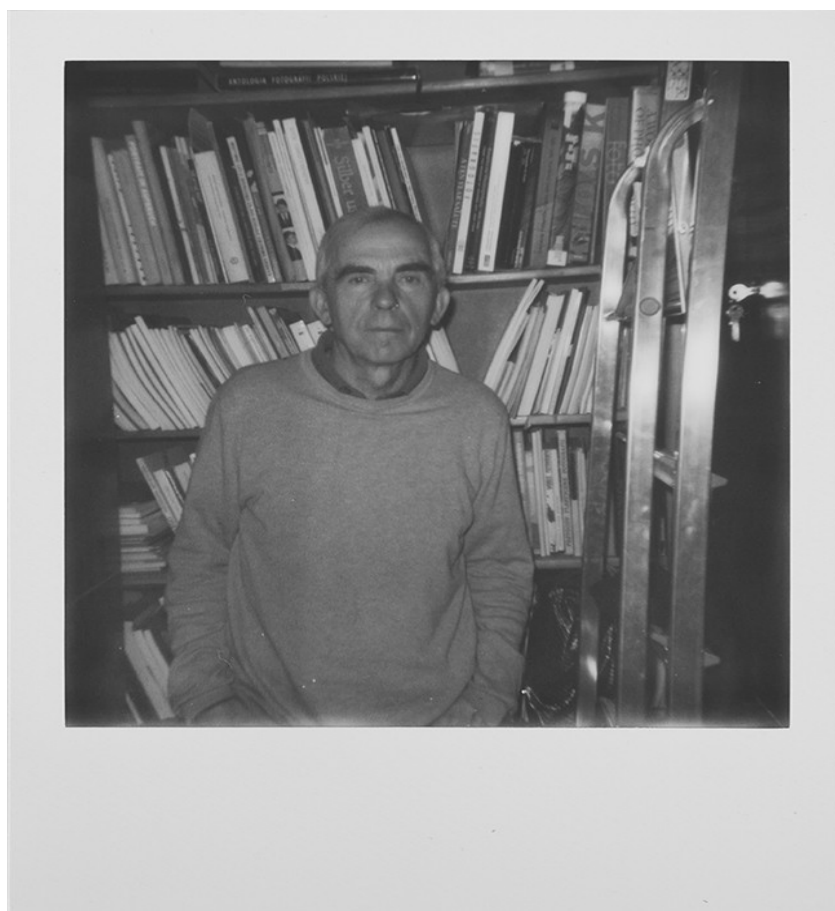
## **Poděkování**

Děkuji prof. Vladimíru Birgusovi za pomoc a opodstatněnou kritiku během procesu vznikání práce a ostatním pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, všem, které jsem tam poznal.

## Obsah

Abstrakt.....	3
Prohlášení.....	6
Poděkování.....	7
1. Úvod.....	10
2. Adam Sobota. Od polonistiky přes filozofii k fotografii.....	12
2.1 Pracovní začátky v Národním muzeu ve Vratislavi, první výstavy a Kritické texty, setkání. Pedagogická práce.....	18
3. Zofia Rydet a její tvorba, sociologický dokument, antropologie polské fotografie.....	25
3.1 Antifotografie. Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs. Sběrka Beksińského prací v Národním muzeu ve Vratislavi. Geneze sbírek.....	29
4. Sběrky fotografie v polských a zahraničních muzeích.....	32
5. Adam Sobota o své práci, plánech do budoucna, důchodu, knihác publikačních a výstavních plánech, trhu se sběratelskou fotografií a o fotbale.....	46
6. Krzysztof Jurecki o Adamovi Sobotě, práci kurátora v Muzeu umění v Lodži, problémech současné polské fotografie.....	55
6.1 Kolem desetiletí. Polská fotografie 90. let.....	71
7. Adam Mazur, rozhovor o vlivu Adama Soboty na polskou uměleckou kritiku.....	79
8. Resumé.....	83
9. Bibliografie Adama Soboty.....	85





**Adam Sobota**

fot. Bartosz Wrotniak

## 1.Uvod

Adam Sobota se narodil v Łodygowicích u Żywce, odkud pocházela jeho matka. Velmi brzy se jeho rodina přestěhovala do Gliwic, kde Adam Sobota navštěvoval základní a posléze střední školu.

Do Vratislavi se dostal teprve během vysokoškolského studia, v letech 1966-1970 na Vratislavské univerzitě studoval polonistiku.

Po získání diplomu pracoval nárazově, protože nemohl najít stálou práci. Na konec se rozhodl z Vratislavi odjet a začal pracovat jako učitel v Gliwicích. Získal místo učitele polštiny na Střední integrované škole.

Po roce didaktické práce se dozvěděl, že vratislavské Národní muzeum hledá uchazeče na pozici vedoucího oddělení fotografie, tehdy pracovní fotografie.

Adam Sobota záhy poté přijel do Vratislavi a podal svou přihlášku na volné místo v Národním muzeu. Zajímavé je, že ho fotografie jako taková dříve nezajímala, protože ho zaujala tak zvaná nová média a film. Tématem jeho magisterské práce bylo porovnávání různých teorií filmového jazyka.

Podle Adama Soboty ho studium polonistiky na tuto práci velmi dobře připravilo, protože nejdynamičtější oblastí v tehdejších humanitních vědách byl strukturalismus založený na lingvistických koncepcích, které tvořily základ těch nejprogresivnějších směrů v umění, konceptuálních směrů. Myslel si, že tuto problematiku může snadno uchopit, na rozdíl od historiků umění, kteří se vzdělávali na základě kánonu, v němž moderní umění končí impresionismem.

Koncepce nového vedoucího pracovní fotografie se brzy dočkaly uvedení do praxe.

Adam Sobota reorganizoval a rozšířil fotografické sbírky muzea - oproti dřívějšímu základu založenému na piktorální fotografii. Protože jsem chtěl zajímavě popsat práci kurátora Národního muzea ve Vratislavi a dozvědět se různé zajímavé příběhy spojené s prací kurátora a kritika, nabídl jsem svému hrdinovi uskutečnění krátkého rozhovoru.

Na začátku Adam Sobota se setkáním jen nerad souhlasil. Schovával se za práci, ptal se, jestli opravdu chci popisovat jeho dílo, jestli to vůbec může být zajímavé?

Myslím, že můj spolubesedník je velice skromný člověk, který sám o sobě příliš nemluví, ale když už během rozhovoru řešíme nějaký problém, něco ho zaujme, dokáže se otevřít a krásně vyprávět. Je vidět, že jde o jeho největší vášeň, že mu to, co dělá, přináší velké potěšení, je jedním z mála, kdo o sobě může říci: dělám to, co mám rád.

Setkali jsme se v jeho pracovně v Národním muzeu. Je to místnost nevelkých rozměrů, s malou knihovničkou, počítačem a psacím stolem, uvnitř panuje pološero, jediné okno vede na vnitřní stranu budovy. První dojem je naprosto jiný než ten, který jsem si stvořil ve své hlavě. Očekával jsem velkou pracovnu s mnoha různými a zajímavými předměty, fotografiemi na zdech. Chci položit několik pro mě důležitých otázek, které, jak doufám, přinesou mnoho cenných informací, které nenajdeme v žádné knize, článku a už vůbec ne na internetu.

## 2. Adam Sobota. Od polonistiky přes filozofii k fotografii

**Bartosz Wrotniak:** Věděl jste během studia polonistiky, čemu byste se chtěl věnovat, že to bude právě umění? Měl jste konkrétní plány?

**Adam Sobota:** Ne, neměl jsem přesný plán. Zajímaly mě především otázky spojené se široce chápanou kulturou a polonistika se mi zdála být takovým nejšestrannějším oborem. Brzy se ukázalo, že to byla správná prognóza, protože tehdy ještě neexistovaly takové obory, jako kulturologie, ty se vydělily z polonistiky. Personální obsazení ve Vratislavi tvořili lidé, kteří dříve pracovali jako vědci na polonistice a věnovali se např. divadlu, jako pan Janusz Degler, moderní literatuře v širším kontextu, jako prof. Pietraszko, nebo vizuální kultuře v antropologickém kontextu. Rozhodně tam panovala velká rozmanitost. Samozřejmě tvrdé jádro polonistiky tvořily záležitosti spojené s lingvistikou, literaturou a historií literatury, ale velmi silně rozvinuté byly i jiné směry, obzvláště pokud se o někdo zajímal, tak se tomu mohl věnovat. Věnoval jsem se filmu a při volbě tématu jsem nenarazil na žádné překážky.

Moc rád na svá studia vzpomínám. Tehdy jsem navazoval první kontakty se současným uměním, s umělci orientovaným na konceptuální umění, umění

pojmu, tak se tomu ve Vratislavi říkalo. Někteří z asistentů nebo odborných asistentů, mladších zaměstnanců na polonistice, měli k tomuto prostředí velmi blízko, věděli o tom, občas pozvali nějakého umělce, na hodinách se diskutovalo, chodilo se na různé akce, výstavy. Byly to počátky, ale tehdy jsem si nemyslel, že bych se tomu věnoval profesionálně. Mohu říci, že má práce v Národním muzeu ve Vratislavi byla věcí náhody. Tak to vyšlo, že nastal okamžik, kdy se zakladatel sbírky fotografií, pan Henryk Derczyński, rozhodl odejít do důchodu.

Během roku prošlo tímto oddělením několik lidí, ale nikdo se v něm nemohl zorientovat a všichni to vzdali.

Tehdejší vedoucí oddělení současného umění, Mariusz Hermansdorfer, uznal, že jsem uchazeč, který se na tuto pozici hodí. Pan Mariusz Hermansdorfer byl člověk, který měl své preference, ale snažil se poznat scénu současného umění, to se týkalo především fotografie nebo nových médií, přímo ho nezajímala, ale chápal, že je to důležitá oblast. V mé činnosti mi ponechal naprostou volnost. Tak začalo mé dobrodružství s Národním muzeem, které trvá dodnes.

Mezitím si Adam Sobota na Ústavu filozofie Vratislavské univerzity doplnil doktorát, přemýšlel také o akademické kariéře. Následně se v devadesátých letech Adam Sobota v širokém měřítku věnoval pedagogické činnosti. Začal pracovat na Vyšším studiu fotografie, kde vedl Svaz polských umělců fotografů. Nejdříve v Łucznicu a následně, když se změnilo zřízení v Polsku a systém financování, byla škola přenesena do Zelené Hory, kde se zmíněný obor proměnil na tak zvaného manažera kultury. Lidem, kteří se chtěli stát fotografy a umělci, to nevyhovovalo, takže po určité době spustil toto studium Wojtek Zawadzki v Jelení Hoře. Sobota jezdil dlouhou dobu do Łucznic, vedl také příležitostné přednášky na Vratislavské univerzitě a na Akademii výtvarného umění ve Vratislavi.

**A.S:** Nastal okamžik, na konci devadesátých let, kdy si zaměstnanci uměleckých vysokých škol nejen uvědomili, že jsou nová média nezbytný nástroj, ale také to, že je jejich praktická i teoretická znalost nezbytná. Stalo se to pod vlivem komputelizace a digitální kultury, jak jí říkám. Velice rychle se začaly otevírat multimediální obory nebo fotografické obory v rámci těch multimediálních, jako např. v Poznani. Brzy to nastalo i na všech jiných vysokých školách, univerzitách, touto skupinou problémů se začaly zabývat různé humanitní fakulty. Jezdil jsem i do Poznaně, kde jsem vedl hodiny na

dálkovém studiu na Akademii umění. Protože mimo muzeum titul kurátora vlastně nic neznamena, rozhodl jsem se, že bych měl získat doktorský titul.

Našel jsem vhodnou osobu, která souhlasila, že se stane vedoucím mé práce, tedy prof. Kurowického, filozofa, který se velmi intenzivně věnoval otázkám estetiky. Tehdy pracoval na univerzitě v Zelené Hoře. Po jistou dobu jsem si dokonce myslel, že bych se vzdal práce v muzeu a nechal se zaměstnat na vysoké škole. Přijali mě na pracovní smlouvu v Zelené Hoře a rychle jsem dokončil svůj doktorát na Ústavu filozofie.

**B.W:** Proč právě na Ústavu filozofie?

**A.S:** Protože bylo velice těžké najít vedoucího, který by se orientoval v těchto tématech, na jiném oboru než na filozofii. Až nyní nastala situace, že se tomu věnuje velmi mnoho lidí, tito lidé už mají odpovídající vědecké hodnosti, že mohou být vedoucími dizertačních prací, takže dnes to není těžké, ale tehdy to nešlo snadno. Možná by to bylo snadnější na umělecké vysoké škole, ale já jsem nechtěl získat umělecký diplom, jen akademický. Popravdě řečeno jsem neměl nějaký velký výběr, takže to pro mě nakonec byla velice příznivá situace. Prof. Kurowicki nemusel sdílet mé názory, ale byl velice otevřeným člověkem a poskytoval mi rady, které jsou během psaní doktorské práce nezbytné.

Především bylo nutné splnit jistá formální kritéria. Chopil jsem se následujícího tématu: „Estetické problémy fotografického piktorialismu na pozadí vazeb umění a techniky v devatenáctém a ve dvacátém století“. Šlo o velice rozsáhlé téma, ale cítil jsem se být pro něj kompetentní, případně jsem si to myslel, minimálně v tomto rozsahu. Ovšem pomoc profesora Kurowického spočívala právě v tom, co tam musí být, aby to uspokojilo filozofické prostředí, aby tato práce byla přijatelná na Ústavu filozofie.

**B.W:** Co jste dělal?

**A.S:** Rozšířil jsem ty otázky, které se pojily s a týkaly se filozofické interpretace a techniky a otázek spojených s její přítomností v umění od starověku. Snažil jsem se zohlednit nejvýznamnější názory a filozofické postoje z této oblasti. Byl to pro mě velký problém. Musel jsem složit zkoušku z filozofie jako hlavní zkoušku.

Nikdy jsem nestudoval samotnou filozofii, kromě toho, že jsme na studiích měli prvky filozofie, ale to šlo o marxistickou filozofii, takovou, kterou se nikdo nijak zvlášť neučil, takže obsáhnout to vše byl značný problém, ale podařilo se mi z toho vybruslit. Především díky tomu, že jsem se soustředil na postmoderní otázky. Veškerou problematiku jsem si dosazoval do kontextu současné situace, což nakonec nebylo až tak těžké, protože postmodernismus se opírá o různé spekulace odkazující v značném rozsahu na různé otázky spojené s historií kultury. Pojem postmodernismus, minimálně v osmdesátých a devadesátých letech, se často spojoval s opozicemi typu: modernismus a postmodernismus od kultury antického světa. Vztahuje se to k mé osobní historii.

V roce 1987 jsem byl na soukromém výjezdu do New Yorku. Strávil jsem tam dva měsíce, dost intenzivně jsem shromažďoval literaturu k tomuto tématu, protože tehdy se ještě v Polsku postmodernismu příliš mnoho lidí nevěnovalo.

Toto heslo se občas objevilo, ale v jakési zbytkové a specifické podobě, protože u nás byl tento pojem velice zmatený. V okamžiku, kdy se tato debata na Západě rozezněla, u nás začaly změny spojené s hnutím Solidarita a s celou situací po stanném právu.

Otázky kultury se posuzovaly především v tomto kontextu, což se ideálně hodilo k různým aspektům postmoderní debaty, ta má svůj skutečný počátek na konci osmdesátých let. Po návratu z Ameriky jsem na základě materiálů, které jsem nashromáždil, napsal velký text, který vyšel v časopise *Odra*. Byl to jeden z prvních textů, v nichž jsem se snažil analyzovat různé postoje, které zastupovali hlavní protagonisté této možnosti. Pracoval jsem tam pět let, dokud se nezměnilo personální složení tohoto ústavu, samozřejmě k horšímu. V souvislosti s tím jsem se se svou pedagogickou činností přesunul do Hlohova, můj známý, který učil v Zelené Hoře, se stal rektorem Státní profesní vysoké školy v Hlohově a jako první spustil fakultu výtvarného vzdělávání. Pracoval jsem tak, že jsem jeden den v týdnu odjížděl na přednášky a během těch ostatních jsem pracoval v muzeu.

**B.W:** Co na to tehdejší ředitel?

**A.S:** Ředitel muzea souhlasil s tím, že mi odpustí pondělky, takže jsem nemusel upustit od práce v muzeu a 10 let jsem pracoval na dvě pracovní smlouvy. Bylo to dosti vyčerpávající, to musím přiznat: během jednoho dne jsem vedl 10 až 12 vyučovacích hodin, včetně dojíždění to zabralo 13-14 hodin. Samotná fotografie nenaplňovala všechny tyto hodiny, byla jen jednou jejich částí. Spadala sem i historie kultury a historie umění. Pro mě to také byla velká výzva a na začátku jsem s tím byl spokojen, protože mě to nutilo podívat se na tyto věci v širším kontextu, což se nakonec také týkalo práce. V muzeu s tolika odděleními, jako je to, ve kterém pracuji, se na všechno musíte dívat v širokém kontextu různých oblastí. Jako zaměstnanec muzea jsem se musel věnovat také provázení po různých galeriích středověkého umění, malířství, takže jsem si musel poskládat, jakou to má hodnotu ve vztahu k těmto nejnovějším jevům v kultuře.



Pro mě bylo samozřejmé, že by se na to mělo nahlížet takto a takto by se to mělo také interpretovat. Zdá se mi, že jsem se tím odlišil od těch historiků umění, kteří se během práce v muzeu velice snadno uzamknou ve své specializaci. Je to příliš nezajímá. Někdo, kdo se zajímá o baroko, si myslí, že umění skončilo společně s barokem, i když to třeba neříká nahlas, tak to tak vypadá v praxi. Ovšem fotografie je obor, v němž je umělecký jev velmi záhadný. Samozřejmě můžete mít vlastní názor na to, co to je, ale ve skutečnosti hodnota fotografie v této oblasti, podle mého názoru, spočívá v její proměnlivosti a relativitě. To není její nedostatek ale největší přednost, je to velká výzva. Každý může používat libovolné prostředky, někomu se to může líbit a už je z něj umělec, funguje tímto způsobem, ale jak to opodstatnit ve

vztahu k jiným úhlům pohledu? Zdá se mi, že je to velmi vážný problém, který vyžaduje, jak se tomu říká, filozofickou flexibilitu. V tomto smyslu je tato filozofie velice užitečná, ale rozhodně nemusí být chápána ortodoxně. Samozřejmě jsou takoví, velice vážní, teoretici, kteří se snaží založit své závěry na konkrétním systému, přičemž analyzují estetické problémy např z hlediska Husserleho nebo fenomenologie nebo nějaké analytické filozofie.

## **2.1. Pracovní začátky v Národním muzeu ve Vratislavi. První výstavy a úspěchy. Kritické texty, setkání. Pedagogická práce.**

**B.W:** Pamatujete si na svou první výstavu nebo první fotografickou událost, kterou jste pořádal nebo spolupořádal ve Vratislavi v Národním muzeu?

**A.S:** V Národním muzeu ve Vratislavi jsem začal pracovat v polovině roku 1974. V sedmdesátých letech jsem připravil několik pro mě významných fotografických výstav a ty byly výzvou. Monografie Aleksandra Krzywobłockého, autora avantgardních fotomontáží. Vyžadovalo to hluboké studium daného problému a nutno říci, že v sedmdesátých letech vlastně neexistovala literatura, z níž bych se mohl vzdělávat. Co se týče historie fotografie, měl jsem v zásadě knihu Urszuly Czartoryské „Przygody plastyczne fotografii” (Dobrodružství umělecké fotografie), kterou tvořil soubor textů publikovaných v měsíčníku Fotografia. To bylo samozřejmě velice významné, ale kromě ní existovaly ještě nějaké drobné texty, které zveřejňoval měsíčník Fotografia, často napůl amatérské, takže se to dalece lišilo od situace, v níž se nacházíme dnes. Je to

nesrovnatelné, tehdy jsem se musel všechno naučit sám, protože nebyl nikdo jiný, od koho bych se mohl učit, byl to pár let potýkání. Na štěstí Krzywobłocki tehdy ještě žil, mnohé jsem se tedy mohl dozvědět také od něho. V muzeu dříve proběhla výstava skupiny Ares, kterou připravil Piotr Łukaszewicz, ta se pro mě stala základem ke zpracování dalších mých výstav a následně jsem jezdil do Varšavy, setkával se s různými umělci, např. Mieczysławem Bermanem, autorem fotomontáží jiného typu než Krzywobłocki, protože byly konstruktivistické a on jako ideový komunista dělal propagandistické věci. Věnoval se historii avantgardy a fotomontáže, byl autorem velice hodnotných knih o Mieczysławu Szucukovi společně se Sternem, byly to vlastně první práce na toto téma.

Po válce proběhla první výstava k tématu avantgardní fotomontáže v roce 1970, připravil ji Janusz Bogucki, který tehdy vedl Současnou galerii ve Varšavě.

Toto byly mé první průzkumy, vlastně jediné, o co jsem se mohl opírat. Značná část materiálu, který máme k dispozici dnes, byla tehdy jednoduše neznámá, např. Witkacyho tvorba. Teprve přelom sedmdesátých a osmdesátých let přinesl celou řadu výstav jmen jako: Podsadecki, Brzeski, Witkacy, samozřejmě několik lidí vědělo, že vznikly nějaké fotografie, ale přelom přinesl teprve rok 1980 nebo 1981, kdy Muzeum umění v Lodži uspořádalo výstavu.

To byla naprosto jiná situace, konala se také výstava Sztuka reportażu (Umění reportáže), kterou jsem organizoval. Byla to velká výstava v roce 1980, týkala se nejzajímavějších jevů v kategorii sociální fotografie, dokumentující nebo vyjadřující se prostřednictvím sociálních témat. V souvislosti s tím jsem provedl rozsáhlou heuristiku ve sbírkách, které byly vlastně nezpracované. Tehdy existovalo jen toto oddělení fotografie, založené v roce 1963, v roce 1977 v Muzeu umění v Lodži podobné oddělení vytvořila Urszula Czartoryska. Vlastně nebyli lidé, kteří by se tomu věnovali, kromě takových osob, které se zajímaly o současné umění a něco v tomto směru dělaly, jako např. Józef Robakowski,

který je svým vzděláním nakonec také historik umění a zajímal se o historii avantgardy.

Museli jsme vykopat velmi mnoho věcí, byly to objevy. Účastnil jsem se také aktivit galerie Permafo z Vratislavi, které byly velice formující. Navazovali jsme kontakty s jinými důležitými umělci, rovněž ze zahraničí, protože toto postkonceptuální hnutí se opíralo o mezinárodní kontakty, např. poštovní umění.

Šlo o velice dynamickou situaci alternativní kultury, ta v podstatě sice také působila v jistém oficiálním uměleckém životě, ale státní orgány k ní přistupovaly spíše tolerantně, chápaly ji jako nepodstatnou okrajovou záležitost.

Úřady k tomu nepřistupovaly vážně a samotné umění se naopak prezentovalo velice vážně, ať už ve studentských klubech, nebo na akcích, jako byly výstavy pořádané galerií Permafo, trvající jeden den, nebo podobné akce, takže než mohly úřady zakročit, tato setkání skončila. Samozřejmě všechno se muselo nejdříve nahlásit. Ale pro mě to byl takový politický folklor, který patřil k oněm dobám, později se konaly výstavy, které se týkaly buď vybraných polských umělců nebo uchopily konkrétní problémy, např. výstava Witolda Romera v osmdesátých letech. Právě výstavní činnost měla základní význam, protože tehdy jste se jednoduše ponořili do daného tématu, ale také jste tím shromáždili nějaké práce, získali je do sbírek. Pokud bychom seděli v nějakém oddělení, nic bychom nevěděli, nic bychom nedělali, protože by to nikoho nezajímalo. Naštěstí to můj nadřízený zcela chápal a neměl jsem žádné problémy s odjezdy na služební cesty nebo s řešením různých záležitostí, ovšem nejčastěji improvizovaně, protože je nutné zmínit, že tehdy se pracovalo ve velmi provizorním systému.

**B.W:** Pane Adame, řekněte mi, prosím, jak se získávaly fotografické práce do muzea? Bylo to v těch dobách těžké, něco, co přinášelo problémy?

**A.S:** Tehdy se především poznávali lidé, kteří měli vlastní nebo cizí práce, navrhovalo se jim, aby něco darovali nebo prodali. Peněz na nákupy jednotlivých děl sice nebylo mnoho, takže se nakupovalo jen trochu, z větší části šlo o dary, tehdy to nebylo až tak vzácné. Např. různé instituce se rády zbavovaly fotografických sbírek, vůbec si jich nevážily, alternativu představovalo vyhození těchto fotografií na smetiště. Myslím, že se to dnes už stává vzácně, možná vůbec ne. Dnes máme dosti přehnané představy, jakou mohou mít takové věci cenu a lidé za kloví co očekávají velice mnoho peněz, astronomické částky.

Myslím, že to je otázka mediálního marketingu, ovšem velmi mnoho věcí do sbírek jsem získal, když v Polsku proběhly systémové změny a skončilo financování sdružení, kdy různé instituce likvidovaly své galerie, např. galerie Empiku, které často byly fotografické galerie, i ty upadaly. V jejich sklepech ležely fotografie, které nashromáždil zde pracující vedoucí. Tyto fotografie měly samozřejmě různý statut, protože je buď oni sami nevraceli a nikdo se o ně nehlásil nebo byla výstava např. financována. Aby se pomohlo umělci nebo se nehradily jisté výdaje, měla takováto galerie fondy a kupovala práce z výstav. V jistý okamžik jsem se jim ozval, že bych takovéto práce rád přijímal do sbírek a ještě lepší by bylo, kdybych si sám mohl vybrat, které práce chci a tak to několik let vypadalo.

Z dnešního hlediska bylo právní postavení těchto prací naprosto nejasné. Nutno říci, že tehdy muzea i jiné instituce, které kupovaly fotografie, neuzavíraly takové smlouvy, jaké se uzavírají dnes a jsou povinné, mluví o tom, že si kupují i jistá autorská práva. Nikdo se tomu nevěnoval, v jistém okamžiku se tato záležitost dostala do polského Sejmu, v devadesátých letech bylo shledáno, že do jistého okamžiku tyto smlouvy ze své podstaty zahrnovaly také

ta pravidla, která se při podobných transakcích běžně dodržují. Šlo o archiválie různého druhu, někdy dosti poničené, protože se s nimi často zacházelo dosti brutálně, pamatuji si, že dokonce v Galerii Zachęta někdo dokázal práce velice významných autorů přibít k přičce hřebíky.

Na druhé straně to vůbec umožňovalo činnost, protože pořádání takovýchto nezávislých výstav v galeriích byly aktivity bez podpory státních institucí, které štědře financovaly výstavy, např. při příležitosti třicátého výročí PLR nebo polsko-sovětského přátelství, případně výročí revolučního hnutí.

Uspořádání výstavy se opíralo o minimální prostředky, kdyby se musely splňovat dnešní podmínky, nemohly by tyto aktivity z ekonomických důvodů vůbec vzniknout a zaujmout prostor.

Takováto improvizace měla dvě stránky: na jedné straně se v této činnosti skrývala jistá síla, protože byla prchavá, chvíli tady, chvíli tamhle, dala se přivést v kufru, což se dělo především po vyhlášení stanného práva, kdy se takováto alternativní činnost nadále rozvíjela na základě kontaktů a zkušeností z předchozích desetiletí. Ovšem později bylo nutné přizpůsobit se jistým podmínkám. Ve Vratislavi se konaly akce jako: Konference Východ-Západ, které pořádal Jerzy Olek, který se o tom dosti bolestivě přesvědčil na vlastní kůži. První Foto konferenci za účasti předních umělců pořádal za velice spartánských podmínek.

Během druhé ho už silně protáhli zahraničním tiskem, proto, že nějakým Němcům pověsil výstavu v kostele svatého Vincence, tehdy ještě nerekonstruovaném, kde byla vlhkost a tyto fotografie se zvlhly, no a oni měli výhrady, že to nebylo správně zajištěné, že nebyly dodrženy správné podmínky, jako při zahraničních výstavách. Čekali, že standardy budou stejné jako na Západě.

Myslím, že z umělecké stránky to bylo nejtěžší během transformace, a co se týče samotné myšlenky umění, žádné problémy nenastaly, protože toto umění, říkejme mu alternativní, založené především na foto médiích, působí podle stejného chápání umění, jaké panovalo na Západě. Pád komunismu z tohoto hlediska nikoho nepřivedl do nějakého zmatku nebo krize. Problémem se staly nové ekonomické a finanční výzvy. Rychle se ukázalo, že peněz je ještě méně, protože za komunismu tyto částky sice nikdy nebyly obzvláště vysoké, ale stačily na jisté projekty.

V osmdesátých letech jsem působil v redakci teoretického bulletinu „Obscura“, kteří mnozí považovali za jeden ze zajímavějších titulů, vycházel od roku 1982 do roku 1990.

Zasloužil se o něj především Jerzy Busza, vycházel díky penězům Federace amatérských fotografických sdružení. Amatérské hnutí a lidové umění mělo dobré dotace, protože se to shodovalo s komunistickou ideou, ale našli bychom

tam ambiciózní lidi s velice progresivními postoji, kteří si vůbec nemysleli, že jsou za tyto finanční příspěvky povinni chválit vládu.

Představenstvo souhlasilo, že bude tento bulletin vydávat za vlastní peníze, i když Jerzy Busza řekl, že nikdy nenapíše ani slovo o Federaci amatérských fotografických sdružení a toto své slovo dodržel.

Každé desetiletí má samozřejmě vlastní specifika, spolupráce s uměleckým prostředím, které se věnovalo foto médiím, šlo o smíšené prostředí. Jedni se považovali za fotografy a jiní ne, i když jedni i druzí tvořili velice zajímavé fotografické práce.

V kontextu kurátorské práce Adama Soboty se je jistě nutné mluvit o jeho spolupráci s Andrzejem Lechowiczem a Natalíí Lach Lachowicz při pořádání akcí soustředěných kolem galerie Permafo. Následně Sobota spolupracoval s Mezinárodním trienále kresby, které reaktivovali jako akci v duchu sedmdesátých let. V jednom z našich rozhovorů Adam Sobota vzpomínal: V

roce 1995 jsme uspořádali mezinárodní akci, díky tomu jsem se neomezoval na samotnou zónu fotografie, věnoval jsem se umění mnohem širším způsobem, protože bylo samozřejmé, že se realizuje v mnohem širším spektru činnosti.

V další části rozhovoru se zmiňuje: Fotografie může být buď dokumentární nebo se může změnit v estetický systém, nedá se smysluplně vysvětlit nebo popsat, pokud se omezíme na fotografický okruh.

To samé se týká etapy digitální revoluce. Fotografie, jaká existuje dnes, může být smysluplně popsána jen v rámci celé mediální situace, můžete být samozřejmě milovníkem chromových technik, nebo jiných podobných, např. fotografických krajinek, ale s jejich pomocí se nedá vysvětlit, co tento jev znamená pro současnou kulturu. V celé historii fotografie pozorujeme její postup, který se v daný okamžik pojil s přísunem ideí, na jedné straně nejdynamičtější disciplíny, která se v daný okamžik rozvíjela, např. lingvistiky, strukturalismu, pak antropologie nebo např. nových médií, a s ní spojených teorií, které mají velice široké spektrum. Týkají se do značné míry technických otázek, kulturních otázek. Tyto otázky se týkají také genetických manipulací

nebo výzkumu mozku, protože to, jak vnímáme fotografii, úzce souvisí s tím, jak mozek vnímá obrazy. To vše tam kdesi do sebe zapadá, rozumíme tomu čím dál lépe. Proč to tak je?

Protože se to neustále prezentuje v tomto kontextu, stejně jako fotografie v kosmickém prostoru, která se rozvíjí díky čím dál tím dokonalejším teleskopům, dále se to přenáší do mikrosvětů, které se ukazují, tedy do vizuálních představ o světě. Dnes, to je nebývalé, to člověk vlastně není schopen intelektuálně pojmout, i to dělí společnost na generace, které v tom vyrostly a chápou to stejně samozřejmě jako vzduch, a druhé, kteří k tomu stále přistupují jako k něčemu navíc. Aktuálně se nacházíme v situaci, že v praxi a v teorii jsou nejvýznamnějšími osobnostmi lidé, kteří se narodili v epoše před počítači a jsou formováni jinými situacemi a jiným systémem. Já samozřejmě nejsem neustranný, protože k nim patřím a myslím si, že máme největší potenciál,



abychom mohli tento jev vyhodnotit a porovnávat. Pracuji už tak dlouho, že se všechny tyto etapy staly mým prožitkem.

### **3. Zofia Rydet a její tvorba, sociologický dokument, antropologie polské fotografie**

Velice často jsem se také zapojil do práce různých porot, které se věnovaly hodnocení prací zasílaných do různých soutěží. To je velice zajímavý problém, protože to je obvykle skupina lidí, v níž má každý jiný úhel pohledu. Ve velmi krátkém čase je nutné činit rozhodnutí a pak velmi rychle vychází na povrch, kdo a čím je vnitřně řízen. V tu chvíli si člověk může velice jasně uvědomit, co ho vede k tomu, že činí takovouto volbu. Proto to byl pro mě vždy zajímavý zážitek. myslím, že fotografie je v současné kultuře dokumentující médium, ale v umění se na jedné straně odvolává na dokumentárnost nebo s ní

operuje, ovšem na druhé straně k ní přistupuje relativně nebo dokonce tuto věrohodnost a dokumentárnost zpochybňuje.

Vlastně od osmdesátých let se na základě ideje postmodernismu zpochybňuje důvěryhodnost dokumentu. V jiných oblastech ovšem posiluje. Ovšem neustále je konečným důkazem pravdivosti nějaké teorie nebo popisu možnost daný jev fotograficky zdokumentovat. To samé se týká i fotografování vesmíru a jiných zákroků, které vedou k tomu, aby šlo o naturalistický model, nebo přinejmenším samotnou fotografii.

Nemyslím si, že by se to rychle změnilo, jestli se to vůbec někdy změní. Při účasti na sympóziích spojených s uměním slyším něco úplně jiného. Jde o fotografie, které se schválně tváří jako reálné, ukazují neexistující osoby, nyní to převažuje hlavně ve filmu. Postprodukce je větší částí filmové realizace, možná už teď jsou herci, kteří neexistují a jsou známí. Fakt je, že kritika dokumentarismu je do značné míry opodstatněná, ale jde to mnohem dál. Protože se zpochybňuje vlastně všechno a to už je problém.

Protože diskuze o těchto věcech zůstává povrchní, je to jednoduše blábolení. Vlastně nedochází k rozhovorům na skutečně podstatné úrovni, nebo se to podaří jen málokdy. Když Zofia Rydet fotografovala své hrdiny v interiérech, také s nimi do určité míry manipulovala a vytvářela z těchto lidí jisté „lidové sochy“, protože to byla její vize lidství. Její životní zkušenost.

Kdo ve skutečnosti byli lidé z jejich snímků? To se už nikdy nedozvíme. Proč se vyskytovali v těchto podmínkách, šlo přece o velice špinavé, zanedbané interiéry. Nevíme, jestli za to mohla chybějící sociální péče, jestli je k tomu dohnal systém nebo jednoduše špatné materiální podmínky? To jsou věci, které by vyžadovaly jiný, antropologický přístup, pobyt v tomto prostředí a právě takové fotografie nemáme. Samozřejmě se tento přístup také rozvíjel, ale je mnohem vzácnější, myslím, že jde o zásluhu všech těch postmoderních teorií.

Ty upozornily na to, že všechno je objektem jisté strategie a nic není samozřejmé, ale to, že nic není samozřejmé, neznamená, že je všechno falešné. V Polsku jsme díky pobytu ve specifickém systému, politické situaci, byli velmi zvyklí na jednoznačné hodnocení věcí, např. jsem pro nebo jsem proti.

**B.W.:** Chcete tím říci, že snímky Zofie Rydet byly vlastní tvorbou, která se otřela o dokument?

**A.S.:** Je to jasné. Jde o dokument. Nepřestavovala věci, nevynášela je z domu. Děravé boty, slepice běžící pod pecí, to byla situace, na něž na místě narazila, ale víte, je to stejné, jako by někdo přišel k vám domů a zastihl vás v nějaké náhodné situaci. Mohl byste být nespokojený s tím, že vás to představuje nepravdivě, že takový vůbec nejste. Autor této fotografie měl nějaký důvod, že lidi vnímá takto. Zofia Rydet měla poněkud spirituální přístup k realitě. Měla své životní přechody, inspirovala se různými duchovními prožitky, byla věřící.

Velmi silně k ní promlouval křesťanský přístup, že každý člověk je potencionálně světec. Každý z nás má v sobě tyto predispozice a je nutné to v daném člověku vidět, obzvláště v takových lidech, kteří si s sebou nesou nějaké těžké prožitky a nepřízeň osudu. Právě oni jsou zosobněním utrápených lidových soch světců, což je vidět na jejích fotografiích.

Rydet ráda chodila po těchto vesnicích, těch nejstarších domech, předměstích. Je to vidět, když chodila po domácnostech inteligence, jde o velice nudné fotografie. Všechny její černobílé snímky, pořízené v těch ošklivých domech, získávají charakter naivního, primitivního umění, např. jako u umělce z jižního Polska, Nikifora, který maloval podobně.

Zofia Rydet své fotografie nejednou kolorovala, vlepovala do nich květiny, budovala z těchto fotografií kapličky, např. v cyklu: Nieskończoność dalekich

dróg (Nekonečnost dalekých cest). Šlo o ten druh pohledu, díky němuž získala název: sociologická fotografie.

Ale je sociologická nebo není? Sociologové mají své preference. Jedni by s tím souhlasili, jiní ne, ale to v tomto kontextu není podstatné. Pamatuji si sedmdesátá léta, kdy mladí fotoreportéři z mládežnického tisku ostře kritizovali sociální realitu. Vlastně dělali určitou satiru a ve značné míře to bylo publikováno v novinách. Šlo přitom o skutečný obraz země? Ano i ne. Skutečností bylo, že Gierek v sedmdesátých letech za půjčené peníze stavěl silnice, železniční tratě, bytová sídliště, ovšem tito fotografové ta sídliště ukazovali ze strany bláta, v němž se utápěli lidé, např. jako v televizním seriálu Alternatywy 4. Byla to taková groteska. Všechny tyto práce se podařilo shromáždit na výstavě Przejgląd fotografii socjologicznej (Přehled sociologické fotografie) v Bielsku-Białé v roce 1980, právě na podzim, už po proběhlých stávkách.

Tehdy bylo velmi zajímavé, jak emocionálně jsme k dokumentární fotografii přistupovali. Pokud na této výstavě bylo cokoli spíše neutrální, lidé to jednoduše negovali, přímo na to útočili. Pamatuji si, jak na sympóziu přijel

Zbigniew Dłubak. Vystavil zde své staré fotografie krajiny, více méně z padesátých, ze šedesátých let. Byla to předměstí, esteticky neutrální fotografie.

Šlo o to, aby to byla taková neutrální fotografie. Dłubak během svého vystoupení řekl, že fotograf dokumentarista musí být neutrální, protože je to zárukou významu jeho fotografie. Doslova ho z toho sympózia málem vyhnali, protože se to velice lišilo od onoho emocionálního vybuzení spojeného s fotografií. Ale z teoretické stránky to bylo velice, velice zajímavé, víme, že Dłubak vždy postupoval tímto způsobem, nezávisle na tom, jakou měl politickou příslušnost. Ovšem v současnosti se dokumentární etos naplňuje také velice zajímavě. Vidíme v něm spoustu nuancí, mnoho lidí svou činnost zakládá na pocitu této relativity, takže se mi zdá, že neexistuje důvod popírat to z hlediska nějaké ideologie. Tak jako kdysi modernisté negovali piktorální přístup a pak

byli sami negováni. Skutečností zůstává, že dnes můžeme díky novému pohledu fotografii hodnotit trochu jinak, pro její mnohoznačnost a nejednoznačnost. Např. snímky Augusta Sandera, které sociologové jednoznačně interpretovali, ovšem jejich význam spočívá v tom, že nebyly jakousi exemplifikací nějakého dogmatu, o tom svědčí skutečnost, že se nelíbily nacistům, protože tato společnost byla záhadnější. Dobře, možná bychom se ale měli vrátit k vaší otázce.

### **3.1. Antifotografie. Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs. Sběrka Beksińského prací v Národním muzeu ve Vratislavi. Geneze sbírek.**

**B.W.:** Rád bych se zeptal na kolekci Beksińského fotografií, kterou jste shromáždil v Národním muzeu ve Vratislavi?

**A.S.:** To je zcela jistě jedna z nejvýznamnějších památek, které se mi pro Národní muzeum ve Vratislavi podařilo získat. V sedmdesátých letech nastal

okamžik, kdy Beksiński hodlal opustit své rodné město, Sanok, a přestěhovat se do Varšavy, protože chtěli zbourat jeho rodný dům. Dozvěděl jsem se o tom od jistého člověka z Valbřichu, který znal Beksińského osobně, a tento člověk mi řekl že Beksiński přemýšlí o tom, co udělat se svým archivem, protože nemůže vzít všechno s sebou a muzeum v Sanoku to jednoduše nechce. Tehdejší ředitel Muzea v Sanoku byl, otevřeně řečeno, velký nepřítel samotného Beksińského a jeho tvorby. Hned jsem si naplánoval cestu do Sanoku.

Bylo léto, takže jsem ji spojil s výletem přes Nízké Beskydy a následně jsem jel vlakem do Sanoku, kde jsem navštívil Zdzisława Beksińského, abych si prohlédl jeho sbírku. Byl jsem přijat velmi vřele a sám umělec mi řekl, že mi rád daruje větší část svých archivních věcí, takže jsem po návratu do Vratislavi uspořádal přepravu do Sanoku. Tehdy nám daroval práce pro výstavy, kterých bylo kolem 150, přesné číslo si nepamatuji. Ty nejslavnější kompozice na dřevovláknitých deskách a sochařské objekty z plechu z konce padesátých let, pár soch, pár sádrových hlavy, když ještě pracoval v neoavantgardním stylu.

Podářilo se mi přesvědčit ředitelství muzea, aby zakoupilo tři obrazy, které jsem si mohl vybrat, takže jsem vybral tři obrazy a nějaký soubor kreseb, které jsme

také koupili a fotografické práce a sochy jsme od umělce dostali jako dar. Některé ze soch už jsou v stálé expozici muzea, také reliéfy.

Obrazy prezentujeme sporadicky, spíše při příležitosti výstav. Občas pořádáme tyto výstavy, i když je nyní konkurenčně dělají i v Muzeu v Sanoku, kterému Beksiński odkázal jako dar celý archiv, který měl ve Varšavě. Mezitím se v Muzeu v Sanok stal ředitelem pan Banach, který byl nadšencem pro Beksińského tvorbu.

Ne vše je podle mě akceptovatelné. Muzeum v Sanoku často připravuje výstavy, na nichž se objevují reprodukce z Beksińského negativů. To je pro mě dosti diskutabilní záležitost.

**B.W:** Proč?

**A.S:** Za prvé, nikdy nevíme, jak by je zkopíroval sám Beksiński, on sám nikdy nekopíroval negativy, prováděl montáže nebo si vybral kousek záběru a dosvítit ho. Byl to vlastně malíř, jeho způsob vidění byl velmi malířský, zajímaly ho určité efekty, určitá kvalita šerosvitu. Někdo jiný to tak nedokáže, udělá to úplně jinak. Když pak vidím tyto fotografie na různých výstavách, jsou úplně jiné než ty, které znám jako Beksińského snímky, a než ty, které jsem shromáždil v Národním muzeu ve Vratislavi. Tu výstavu ze Sanoku jsem viděl na jednom fotografickém festivalu a nejsem o ní zcela přesvědčen. Pozitivy byly příliš kontrastní.

Je zajímavé, že v osmdesátých letech měl Beksiński značné úspěchy u Japonců, kteří kupovali velkou část jeho obrazů, vydali o něm také malířsko-fotografickou knihu. Tehdy pro ně reprodukoval ze svého archivu. Protože už tehdy bydlel ve Varšavě a neměl přístup do temné komory, zadal to nějakému fotografovi z pobřeží, nejspíš z Gdaňsku, který pro něj zhotovil kopie fotografií. Pak Beksiński část reprodukcí schválil, ale zbytek přikázal vyhodit, ovšem ukázalo se, že tyto pozitivy skončily v soukromých rukou a z různých lidí se tak

stali sběratelé Beksińského fotografií. Podle mě by se to mělo dělat otevřeně a poctivě. Říci, jaký je zdroj těchto fotografií, protože by se mohla poškodit Beksińského tvorba.

**B.W:** Proč?

**A.S.:** Protože prezentujeme a zveřejňujeme amatérské snímky, nebo také, které by on sám spíše neodsouhlasil. Podle mého cítění se z něj dělá jakási nejistá postava a on přitom ještě nemá takovou mezinárodní pozici, že by všechno, čeho se Beksiński dotkl, bylo důležité, jako např. u Picassa nebo jiného klasika.

Jak je vidět, problém autenticity fotografických děl není něco úplně okrajového. Na jedné straně máme co do činění s velkým rozvojem fotografie, probíhají aukce, dá se říci, že současná fotografie prožívá svou malou renesanci. Píší malou, protože na mladé médium má čím dál tím širší okruh příjemců, lidí, kteří se o ni zajímají. To je přirozené, protože během takovýchto procesů se objevují lidé, kteří nemusí jednat zrovna poctivě, chtějí získat nějaký kapitál nebo se snaží alespoň na chvíli zapojit se. To se samozřejmě netýká jen Beksińskiego prací, ale právě v případě tohoto umělce se divím, že nemáme vypracovány žádné mechanismy, které by nás ochránily před pokusy o podvody. Pokud to uznáme za konkrétní problém, tak jak si můžeme být jisti, že v muzeích a galeriích máme co do činění s originálními pracemi? Jaké jsou mechanismy zkoumání autentičnosti prací? Mají zaměstnanci muzeí odpovídající kvalifikaci pro hodnocení tohoto jevu? Možná se na tuto otázku nepovede najít odpověď, ale začnu shromažďováním informací o samotném stavu fotografie v muzeích v Polsku a v zahraničí.

#### **4.Sbírky fotografie v polských a zahraničních muzeích.**

Jak vypadají sbírky fotografie v polském muzejnictví? Ve snaze odpovědět na tuto otázku jsem se rozhodl zeptat se v několika polských muzejních institucích na sbírky fotografie. Nejdříve jsem kontaktoval Národní muzeum v Krakově. Na pomoc mi přišla paní Martyna Dąbrowska, vedoucí sekce kontroly sbírek oddělení hlavního inventarizátora Národního muzea v Krakově.



Národní muzeum v Krakově vlastní kolekce staré fotografie. Ve struktuře muzea najdeme celé oddělení hromadící sbírky s touto tematikou. Kolekce zahrnuje 109 900 tis. položek. Sbíрка je rozdělena na následující soubory:

Fotografické pozitivy na papíru

Pohlednice

Proklamace

Smuteční oznámení

Varia

Devocionálie

Alba a knižní alba

Ilustrační etikety

Netypické pozitivy

Reprodukce

Desky

Obrátil jsem se také na Národní muzeum v Poznani. Od paní Katarzyny Szurkowské, oddělení inventářů Národního muzea v Poznani, jsem obdržel následující informace:

Vážený pane, v odpovědi na Váš dotaz obsažený v e-mailu níže si Vás dovoluji informovat, že v sbírkách našeho muzea je uloženo celkem asi 1 000 uměleckých fotografií (Galerie současného mění; inventář FV -971 položek

Muzeum historie města Poznaně /pobočka NMP - přibližně cca 20 položek).

Další místo, které jsem požádal o informace, je Národní muzeum ve Varšavě. Dostal jsem následující odpověď:

Sbíрка fotografie v Národním muzeu ve Varšavě má naprosto jiný charakter, než ta ve vratislavském Národním muzeu. S její specifičností se můžete seznámit díky katalogu „Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie” (Fotosenzitivní. Sbíрка fotografie v Národním muzeu

ve Varšavě), vydaném v roce 2009. Počet fotografií v našem muzeu je přibližně 100 000 položek.

Danuta Jackiewicz, kurátorka  
Ikonografické a fotografické sbírky  
Národní muzeum ve Varšavě

Na mou žádost odpovědělo také Národní muzeum v Gdaňsku.

Vážený pane,

zasílám informace o počtu fotografií, které se v současnosti nacházejí ve sbírkách Národního muzea v Gdaňsku (s rozdělením na jednotlivá oddělení/pracoviště):

Oddělení moderního umění:

Oddělení fotografie (Gdaňská galerie fotografie):

- Pracoviště gdaňské fotografie: 4106 fotografií
- Pracoviště umělecké fotografie: 280 fotografií
- Pracoviště fotografie území ztraceného Polskem po 2. světové válce: 3147 fotografií
  - Pracoviště fotografie Varia: 1452 fotografií
  -

Divadelní oddělení:

- Pracoviště dokumentačních sbírek: 1299 fotografií

Etnografické oddělení:

- Dokumentačně-historické oddělení: 181 fotografií

Pobočka Muzeum šlechtických tradic v Waplewě Wielkém:

- 269 fotografií

### Pobočka Muzeum národní hymny v Będominu

- 9 fotografií

–

S úctou

Weronika Grochowska

### Slezské muzeum v Katovicích

Slezské muzeum v Katovicích bylo vytvořeno usnesením Slezského sejmku v lednu 1929. Působilo do propuknutí 2. světové války, znovuotevření se dočkalo v roce 1984. V současnosti muzeum vlastní více než 75 tis. exponátů, také spojených s historií Katovic. Nejcennější je sbírka polského malířství z přelomu 19. a 20. století, čítající 233 obrazů, získaná z Hornoslezského muzea v Bytomi. Kromě toho instituce shromažďuje sbírky v archeologickém, etnografickém, historickém, uměleckém oddělení a oddělení amatérského umění. Fotografická sbírka Slezského muzea v Katovicích zahrnuje více než 35 tis. snímků, z toho 8500 pozitivů a 4000 skleněných a celuloidových negativů. Sbírkou se týkají dějin, kultury a společnosti Horního Slezska, historických událostí, jako je 1. a 2. světová válka, povstání a plebiscit na Horním Slezsku až po systémové změny v Polsku v 80. letech. V souboru etnografických fotografií za pozornost stojí kolekce 649 skleněných a celuloidových negativů Mieczysława Gładysze vzniklá v meziválečných letech

během terénního výzkumu kultury horalů Slezských Beskyd. Různorodost krajiny, pohledy na obce a architektonické památky představuje soubor architektonicko-urbanistické fotografie.

S obdobnou žádostí jsem se obrátil i na Muzeum umění v Lodži.

Po konzultaci s hlavním inventarizátorem Muzea umění jsem obdržel počet stanovený na základně záznamů v přírůstkové knize. Jde o stav k 31.12. 2016. V přírůstkové knize bylo do té doby zapsáno: 3056 položek.

Úplně nakonec jsem obdržel odpověď od Centra současného umění Zamek Ujazdowski.

Ve svých sbírkách máme kolem 1000 fotografických prací.

Národní muzeum ve Vratislavi

Národní muzeum ve Vratislavi vzniklo v lednu 1947. Do značné míry převzalo dědictví v předválečném městě působících německých muzeí, jako bylo Královské muzeum umění a starožitností (vytvořené v roce 1815), Slezské muzeum výtvarného umění (1880) a Slezské muzeum uměleckého řemesla a starožitností (1899). V počátečním poválečném období se instituce jmenovala Státní muzeum, následně Slezské muzeum a v roce 1970 se dočkala povýšení na úroveň národního muzea. Fotografická sbírka muzea zahrnující celkem asi 11 tis. položek zahrnuje ateliérové fotografie, rodinné snímky, krajinky (např. z Tater a mnoha polských měst), reportážní fotografie, snímky dokumentující náboženský život (cesty Jana Pavla II. do Polska, počínaje první výpravou v roce 1979) a zobrazující polskou společnost od předválečného období, přes PLR a konče současností. Značnou část sbírek tvoří fotografie předválečné Vratislavi – její architektury a obyvatel, a také snímky dokumentující poválečnou obnovu města. Mezi autory si pozornost zaslouží jména, jako jsou Zdzisław Beksiński, Karol Beyer, Stanisław Bizański, Anna Beata Bohdziewicz, Adam Bujak, Jan Bułhak, Zofia Chomętowska, Franciszek Groer, Edward Hartwig nebo Jerzy Lewczyński.

O informace jsem požádal také Národní muzeum v Praze. Odpověď, která ke mě přišla, mě překvapila.

Bohužel, neznáme přesný počet fotografií, které se nacházejí v našich sbírkách. Více informací o našich sbírkách najdete na webových stránkách eCollections - kulturní dědictví online: <http://en.esbirky.cz/> Můžete vyhledávat podle typu sbírky.

Když na webových stránkách ve vyhledávači označíme fotografické sbírky, ukáže nám program celkový počet: 4 454 položek.

## Morawska Galeria w Brnie

Sbírka byla založena v roce 1962, patří tedy k nejstarším evropským sbírkám umělecké fotografie v muzeích umění. Přes 25 000 sbírkových předmětů pokrývá celou historii média fotografie na území dnešní České republiky a zčásti i Slovenské republiky. Z doby před rokem 1918 je ve vlastnictví sbírky přes 5000 fotografických prací z celého světa, především z území bývalého Rakouska - Uherska. Z doby po roce 1918 vlastní sbírka kolem 300 fotografií zahraničních autorů.

Statut sbírky, seznam fotografů zastoupených ve sbírce a seznamy všech aktivit sbírky od jejího počátku do roku 1989 obsahuje katalog Moravské galerie v Brně Sto padesát fotografií z roku 1989. Seznam přírůstků a aktivit sbírky za léta 1989-1998 obsahuje katalog My 1948-1989. Fotografie ze sbírky Moravské galerie v Brně, vydaný v roce 1999.

## Muzeum Umění Olomouc

Podsbírku fotografie tvoří přes sedm a půl tisíce kusů exponátů. Sbírkový materiál dokumentuje převážně fotografickou tvorbu z oblasti české provenience v období 20. století. Sbírka vznikla v roce 1966. Za prvních dvanáct let existence sbírky se podařilo shromáždit kvalitní soubor bezmála osmdesáti fotografií, zahrnující jak klasiky avantgardní fotografie, tak i soudobé progresivní autory.

Po roce 1978 nastal ve sbírce desetiletý útlum. Akviziční činnost se obnovila počátkem devadesátých let 20. století, kdy z podnětu Pavla Zatloukala byla vytvořena rozsáhlá kolekce autorů olomoucké skupiny DOFO.

Koncem devadesátých let se stala kurátorkou sbírky Helena Mrázová Musilová a v souvislosti s přípravou rozsáhlého výstavního projektu Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989 se začal v profilu sbírky vytvářet soubor domácí fotografické produkce v časovém průřezu od šedesátých do konce osmdesátých let dvacátého století.

Sběr materiálu byl zaměřen především na konceptuálně pojatou fotografii a také na prozatím opomíjenou fotografickou dokumentaci akcí a happeningů.

Vznikla dnes naprosto unikátní kolekce, která je v kontextu ostatních fotografických sbírek v České republice zcela výjimečná a příležitostně se stále rozšiřuje. K dalšímu posunu ve sbírce došlo začátkem nového tisíciletí. Velké množství přírůstků se podařilo uskutečnit z výstavní přehlídky Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století. Od začátku roku 2007, od kdy je kurátorkou podsbírky Štěpánka Bielešová, se sběr materiálu zaměřil i na klasiky české meziválečné fotografie, jejichž práce zatím ve sbírce chyběly. Díky spolupráci s teoretičkou fotografie Annou Fárovou se podařilo získat například díla Františka Drtikola, Jaromíra Funka, Jaroslava Rösslera, Eugena Wiškovského, Josefa Sudka. Dnes je sbírka klasifikována jako třetí největší sbírkový fond toho druhu na území ČR.

Zahrnuje jak černobílé fotografie, tak i řadu ušlechtilých tisků z období 20. let minulého století. Od konce 90. let se ve sbírce začaly shromažďovat i ukázky fotografie 21. století.

#### Uměleckoprůmyslové museum v Praze

Sbírka fotografie obsahuje asi 55 000 pozitivů a 30 000 negativů. Zachycuje počátky a vývoj české fotografické tvorby v kolekci daguerrotypií, souborech vizitek a kabinetek ateliérové produkce 19. století. Obsahuje také jedinečné fotografické studie Alfonse Muchy. Z fotografie 20. století jsou mezinárodního

významu pozůstalosti Františka Drtikola a Josefa Sudka. Bohatě je zastoupena také česká fotografická avantgarda.

Druhá polovina 20. století je dokumentována mimo jiné i diplomními soubory absolventů pražské FAMU. Podchycena je i reklamní fotografie. Ze zahraničních autorů je ve sbírce zastoupen například Nadar a Man Ray.

Můj zájem o fotografické sbírky mě samozřejmě přivedl také do Museum of Modern Art, MoMA. I odtud přišla odpověď velmi rychle.

Ve sbírkách máme přibližně 25 000 fotografií.

Následně jsem se s tím samým dotazem obrátil na Centre Pompidou v Paříži. Počet předmětů v naší sbírce fotografií se odhaduje na 47 351. Toto hodnocení nezohledňuje mnoho fotografií, které ještě nejsou veřejně rozšířeny.

S prosbou o zaslání pro mě potřebných informací jsem se obrátil i na Národní muzeum v Budapešti. Odpověď mi přišla velmi brzy.

Oddělení historické fotografie Maďarského národního muzea disponuje ve svém soupisu asi 204 000 pozitivy a 100 000 negativy. Kromě toho vlastníme desítky tisíc jiných fotografických materiálů, které nejsou dostupné v knihách, ale mají speciální systém dokumentace (na příklad zděděné z vydavatelství nebo už neexistujících novin).

#### Maďarské muzeum fotografie v Kecskemét

Naše sbírka obsahuje více než milion položek, nejstarší je daguerrotypie pořízená v roce 1840. Dokazuje to, že přes historickou orientaci při stavbě fotografického archivu muzeum nezapomínalo, že zítra získají současné obrazy historickou hodnotu.

Mezi všemi maďarskými fotografy, kteří se stali za hranicemi slavnými, uchováváme významné kolekce autorů André Kertész, László Moholy-Nagy, György Kepes, Robert Capa, Cornell Capa, Paul Almásy, Brassai, Marton

Munkácsi, Ata Kando a dalších. Shromažďujeme také hodnotné fotografie skvělých fotografů, kteří zůstali v Maďarsku, jako jsou József Pécsi, Rudolf Balogh, Károly Escher, Angelo, Olga Máté. Vlastníme také snímky všech významných současných fotografů, mezi nimi Tamáse Fénera, Pétera Kornissa a Gábora Kerekese. Kromě toho vydáváme knihy, rozšiřujeme množství maďarské literatury specializující se na fotografii, jde o tři až čtyři monografie ročně. Muzeum pomáhá badatelům, je školícím místem pro studenty univerzity, pomáhá jiným muzeím a veřejným a soukromým sbírkám.

Věnujeme se výzkumu a zpracováváme databázi. Každý rok pořádáme 5-6 výstav na místě nebo v zahraničí. Pracujeme na získávání nových fotografií a své služby zpřístupňujeme na internetu.

Sbírka fotografie v Muzeu George Eastmana patří mezi nejstarší a nejlepší na světě, obsahuje více než 400 000 fotografických položek pocházejících od roku 1839 do současnosti. Zahrnuje práce zhotovené všemi hlavními fotografickými procesy, od daguerrotypie po digitální fotografii. Od amatérských hledání k uměleckému projektu, od vědeckého výzkumu k dokumentaci. Kolekce zahrnuje práce více než osmi tisíc fotografů a nadále se rozvíjí.

Victoria and Albert Museum v Londýně

Historie sbírky fotografie ve V & A úzce souvisí s vývojem muzea jako celku. Prvním zakladatelem byl Henry Cole, nadšenec a příznivec umění fotografie. S tvorbou fotografické sbírky začal v roce 1856, kdy vzniklo Muzeum jižního Kensingtonu, v současnosti V & A. Od té doby se kolekce rozrostla na mezinárodní úroveň a zahrnuje více než 300 000 fotografií od roku 1839 do současnosti.

Metropolitní muzeum v New Yorku

Vzniklo v roce 1992 jako nezávislá kurátorská instituce. Oddělení fotografie zahrnuje sbírku více než 25 000 děl zahrnujících historii fotografie od jejího vzniku ve třicátých letech do současnosti. Mezi poklady z prvních let patří

vzácná fotografická deska Williama Henryho Foxe Talbota pořízená jen několik měsíců poté, co svůj vynález představil veřejnosti, velká sbírka portrétních daguerrotypií firmy Boston ze Southworth a Hawes, snímky krajiny amerického Západu Timothy O'Sullivanova a Carletona Watkinse a skvělé příklady francouzské fotografie z 50. let 19. století Edouarda Balduse, Charlese Nègre, Gustavea Le Greya, Henriho Le Secq, Nadara a jiných.

Stieglitzova sbírka je obzvláště bohatá na velké tisky Edwarda Steichena. Obzvláštní pozornost přitahují tři velké, unikátní reprodukce budovy Flatiron,



každý má poněkud jiný odstín, vyvolávající odlišný okamžik soumraku ve městě. V Stieglitzově kolekci najdeme také: F. Hollanda Daye, Adolpha de Meyer, Gertrude Käsebier, Paula Stranda a Clarence Whita.

Ve fotografických sbírkách se nachází několik jiných významných kolekcí: evropská a americká avantgarda, meziválečná fotografie, mezi nimi nejvýznamnější práce autorů Berenice Abbott, Brassai, Walker Evans, André Kertész, László Moholy-Nagy a Man Ray. Sbíрка fotografií byla obohacena o převzetí kolekce Gilman Paper Company Collection v roce 2005, považované za nejlepší sbírku fotografie v sokromých rukou na světě. Gulmanova kolekce se skládá z více než 8 500 fotografií, je obzvláště bohatá na francouzské, britské a americké fotografie a také arcidíla z přelomu století a z období moderny.

Poválečná léta zastupují významní američtí fotografové, jako jsou Harry Callahan, Robert Frank, William Klein a Garry Winogrand.

Sbíрка muzea je obzvláště silná v zastoupení různých směrů fotografie od roku 1960, což je vidět na pracích Douglase Hueblera, Roberta Smithsona a Charlese Raye; „Düsseldorfská škola“ s účastí děl Bernda a Hilly Becherových a jejich studentů Thomase Strutha, Thomase Ruffa a Andrese Gurského; „Generation Pictures“, včetně Cindy Sherman a Richarda Prince a dalších významných současných umělců, kteří používají fotografii, jako jsou Rineke Dijkstra, Adam Fuss, Felix Gonzalez-Torres, Rodney Graham, Sigmar Polke a

Jeff Wall. Osobní archiv Walkera Evanse, získaný v roce 1994, sleduje vývoj tohoto amerického mistra dokumentárního stylu.

Archiv obsahuje téměř 40 000 negativů a fólií a také momentky z Evansova dětství, vyprávění, korespondenci, knihovnu, sbírku pohlednic a barevné polaroidy pořízené v posledním roce života. V roce 2007 The Metropolitan Museum of Art oznámilo přijetí archivu Diane Arbus, včetně stovky ranných fotografií umělkyně, negativů a kontaktních otisků z 6,500 svitků filmu a její kolekce fotografie, knihovnu a osobní dokumenty. Zároveň s touto akvizicí muzeum koupilo dvacet nejznámějších fotografií Arbus.

## Museum of Fine Art Houston

Fotografická sbírka muzea zahrnuje více než 30 000 položek zahrnujících celou historii média, od jeho vynalezení po současnost.

Sbírka fotografie zahrnuje také současné umění shromážděné muzeem z mnoha oblastí. Ve sbírce fotografie se nacházejí práce více než 4000 fotografů. Oddělení představuje nejvýznamnější sbírku snímků na základě rotačního systému v historii fotografování. Ve sbírce jsou zastoupeny prakticky všechny fotografické procesy, od daguerrotypie, platiny a gumostisku na přelomu 19. a 20. století a želatinových papírů, kolódiových papírů a veškerých technik barevné fotografie v moderní době.

Mezi silné stránky sbírky spadá americká fotografie disponující bohatými zdroji fotografie občanských práv, fotografie z Texasu a Photo League, avantgardní meziválečná fotografie, fotoreportáž, evropská fotografie devatenáctého století a japonská fotografie. Byly sestaveny příklady z každého kontinentu, včetně významných prací z Argentiny, Mexika, Ruska a bývalého Československa. Sbírka muzea je proslulá pracemi Roberta Franka - více než 400 jeho fotografiemi a originálními maketami knih *The Americans* and *The Lines of My Hand*. V muzeu se nacházejí také všechny Frankovy filmy, které muzeum rovněž distribuuje.

## Muzeum Ludwig v Kolíně

Muzeum Ludwig prezentuje na ploše 8000 metrů čtverečních práce mnoha umělců z celého světa. Sbírka Ludwig Muzeum obsahuje příklady z nejvýznamnějších období a postojů ve vývoji umění 20. století a současného umění. V muzeu se nacházejí následující sbírky: stálá expozice, sbírka fotografie, the best of, dočasné výstavy a zapůjčené sbírky. Muzeum Ludwig vlastní skvělou sbírku fotografie zahrnující přibližně 70 000 prací od začátku fotografie v 19. století do současnosti. Jinou důležitou částí sbírky fotografie je

digitalizace sbírky ve vědeckých databázích pro badatele. Muzeum Ludwig disponuje jednou z největších a nejvýznamnějších sbírek umění devatenáctého a dvacátého století v Evropě. Pouhý rok po vzniku Muzea Ludwig v roce 1976 položil základní kámen současné sbírky fotografie nákupem děl ze sbírky L. Fritz Gruber. Sbíрка se neustále rozšiřovala díky L. Fritzovi a Renatě Gruber. Gruber navázala první kontakty s fotografy v Německu a v zahraničí a jako pořadatelka Photokina-Bildershauen.

V posledních desetiletích byla sbírka aktualizována prostřednictvím nákupů a darů včetně děl Andrese Gurskyého, Thomase Ruffa, Wolfganga Tillmanse, Christophera Williamse a Sherrigo Levinea.

Všechny práce ve sbírách muzea musejí pravidelně podstupovat zákroky konzervátorů.

Fotografické práce jsou velice citlivé na světlo a mohou být vystaveny jen po tři měsíce. Muzeum vyvíjí veškeré úsilí, aby prezentovalo vybrané práce z fotografické sbírky ve stálé expozici.

Několik muzejních institucí v Polsku i v zahraničí mi doposud neodpovědělo, možná má prosba vyžadovala podrobný průzkum, možná unikla pozornosti osob, jimž jsem ji adresoval, nebo se prozaicky dostala do koše. Snažil jsem se dotaz odeslat na vedení a oddělení fotografie, pokud se v struktuře muzea vyskytovala.

Co se týče sbírek fotografie, jsem velice rozčarován. Kromě Národního muzea v Krakově a Národního muzea ve Varšavě, kde počet shromážděných fotografií přesahuje množství sto tisíc, nemají ostatní instituce, jako třeba

Muzeum umění v Lodži nebo Centrum současného umění ve Varšavě, fotografických sbírek mnoho. Přemýšlím nad tím, z čeho to vyplývá? Přeci v každém větším městě máme čím dál větší množství soukromých škol vzdělávajících v oboru fotografie. U každé Akademie výtvarného umění se nachází fakulta nových médií. Fotografie nás provází každý den, v tisku, televizi, na internetu. Každý rok se koná několik významných fotografických festivalů, pořádají se výstavy. Lidé komunikují prostřednictvím obrazů, v

novinách je čím dál tím těžší najít nějaký zajímavý obsah, články, ale je v nich čím dál více fotografií. Prakticky se fotografuje vše. Tak proč máme tak malé sbírky?

Myslím, že je to především otázka tradice. Češi, Němci, Rusové, Nizozemci, Francouzi, Maďaři o tuto tradici pečují, je velmi silná a má pevné základy. Je to vidět na každém kroku, ve vydavatelství, magazínech věnovaných fotografii, knihkupectvích zásobených krásnými fotografickými publikacemi a knihami, v pořádání výstav a fotografických událostí, festivalů, autorských setkání.

Přítomnost fotografie v kultuře a jejím veřejném prostoru je čímsi přirozeným, myslím, že v Polsku byla tato situace po dlouhou dobu rozhodně horší.

Možná je to otázka mecenášství umění, které u nás chybí, nebo se možná jen nevytvořilo.

Lidé, kteří by uměli o umění pečovat, propagovat ho, ale především ho shromažďovat, tvořit sbírky, archivovat.

Může se to zdát být málo zajímavá aktivita, i když věřím, že se vždy najdou nadšenci i na tomto poli umění, lidé, kteří k tomuto problému přistoupí úkolově a vyřeší ho. Pomalu se to mění, i když mám dojem, že v současnosti došlo k zaplavení vším, co souvisí s fotografií, mezi mladými lidmi to začalo být velmi módní, doufám, že nepůjde jen o přechodný jev.

Ještě před 10-15 lety bylo velice těžké koupit odbornou literaturu o fotografii v polštině, knihy o historii fotografie a o estetických otázkách prakticky neexistovaly. Z mých rozhovorů s Adamem Sobotou a Krzysztofem Jureckým nevyšel až tak barevný obraz polské kultury. V jednotlivých muzeích se zavírají oddělení fotografie, tak jako v Muzeu umění v Lodži, programy některých ročníků fotografických festivalů jsou nečitelné a málo objevené, častěji jde o doslovné přenesení toho, co se děje na západě Evropy během velkých mezinárodních festivalů. Několik opravdu dobrých periodik věnovaných

fotografickým otázkám, teorii, estetice z trhu zcela zmizelo. Samozřejmě si jsem vědom, že se v současnosti mnoho věcí přesunulo na internet, je pravda, že výběr stránek a textů je nyní rozhodně větší než ještě před několika lety. Přistupuji k tomu s jistým odstupem, myslím si, že bychom tento jev měli dobře sledovat a bedlivě pozorovat, což ovšem vyžaduje obrovské množství vynaložené práce. Přesvědčí mě spíše kondenzovaná forma předávání informací s pomocí týdeníků nebo měsíčníku, jako tomu bylo např. u čtvrtletníku *Fotografia*.

Mnoho věcí bylo ukradeno během válek, mnohé se vyvezlo na Západ. Komunismus se s uměním vyrovnával velmi bolestně, mnoho umělců emigrovalo, mnozí nebyli nikdy objeveni. Kultura se vždy nacházela na okraji, byla to periferie, deficit a k fotografii se přistupovalo jako k umění druhé kategorie, jako k něčemu bezvýznamnému.

Tvorba velkých a krásných muzejních sbírek vyžaduje nejen velkou zručnost, organizační schopnosti, talent, peníze, ale také svého druhu dar, prvek, který podle mě v naší společnosti stále ještě chybí. Proto začal být nyní jev fotografie velmi módní. Fotografování, zveřejňování, sběratelství, autorská setkání, všechno to, co na Západě mělo svůj začátek ve 20. století, u nás teprve startuje.

Proto nám stále chybí aspoň jeden dobrý titul, periodikum věnované fotografii, dobré výstavy, setkání, umělecké iniciativy. Nechci říci, že to neexistuje, to by

byla lež, není to pravda, takovéto iniciativy jsou, pomalu se rozbíhají, další festivaly oslavují své další ročníky, ale podle mě je to teprve začátek.

Myslím, že se situace bude formovat v nejbližších dvou, třech desetiletích, půjde o svého druhu zkoušku času, ověření, jestli aktivity, k nimž nyní dochází, přežijí zkoušku časem a stane se z nich trvalý prvek naší kultury.

## **5. Adam Sobota o své práci, plánech do budoucna, důchodu, knihách, publikačních a výstavních plánech, trhu se sběratelskou fotografií a o fotbale.**

Protože jsem věděl, že je téma Beksińského pro Adama Sobotu velmi důležité, rozhodl jsem se během dalšího setkání položit ještě jednu otázku.

**B.W.:** Pane Adame, obešla by se polská fotografie bez Beksińského snímků?

**A.S.:** Samozřejmě, ale určitě by chyběly ty silné, výrazné práce, které se objevily v druhé polovině padesátých let v takové formě, v jaké je dělal Beksiński. Nikdo tehdy takto nefotografoval a zajímavé je, že jeho fotografie přestála zkoušku času a je dnes stejně aktuální, stejně zajímavá, jako tehdy. Ty fotografie nestárnou. Myslím, že to je nejlepší ověření kvality těchto prací. A víte, že Zofie Rydet na některých fotografiích Beksińského jasně napodobovala? Např. když na některých snímcích rozřízne záběr přes půl oka, vychází to pravděpodobně z toho, že si prohlížela a znala Beksińského fotografie a jistě se díky tomu osmělila, aby prezentovala fotografie tímto způsobem. Myslím si, že Beksiński vyvinul stejně velký vliv na Lewczyńského. V tomto smyslu mohu souhlasit, že by to mohlo být velké prázdné místo v historii polské fotografie. Sám Lewczyński je nesmírně důležitá osobnost, jejíž význam rovněž neustále roste, přitom získal uznání až na konci života, i když byl známý dříve. Šlo o velice oblíbenou osobu, působil ve Svazu polských umělců fotografů a zapojoval se do různých akcí, ale jeho nálezy, to, čemu říkáme archeologie fotografie, dokumentace, byly chápány dosti lehkovážně. Možná s výjimkou prací typu: „Nasze Powiększenie” (Naše přiblížení), protože to vyvolalo senzaci. S fotografiemi hledajících nebo s nalezenými negativy, se zkoumáním těchto historických nálezů měl velký úspěch.

Ale po pravdě , v kontextu těchto postmodernistických praktik, přivlastňování apod., se sám Lewczyński jeví jako jejich průkopník. Předešel většinu známých postmoderních umělců na Západě. Jeho práce jsou velmi silné, do značné míry využíval dialogy s Beksińským, protože Lewczyński neměl takovou intelektuální průpravu jako Beksiński. Byl jednoduše jiný typ člověka, více citlivý vůči kontaktům s lidmi, a Beksiński se izoloval, rád diskutoval, ale realita ho nezajímala. Nejraději by se od ní odřízl a maloval podle představivosti, naopak Lewczyński miloval kontakty s lidmi, nakonec to bylo společenství, které spolu pracovalo nejčastěji.

Nepochybně musíme přiznat, že Adam Sobota má velký přínos pro historii polské fotografie. Můžeme zde uvést mnoho jmen, ale jménem Beksiński a získáním jeho fotografických sbírek, malířských prací a soch se Národní muzeum ve Vratislavi odlišuje od jiných v Polsku. Myslím, že tím, co obzvláště charakterizuje práce shromážděné Adamem Sobotou, je jeho umělecká intuice, Je to něco více než samotný smysl a cit pro estetiku, znalectví, orientaci. Při pohledu na sbírky ostatních muzeí si myslím, že ta shromážděná mým spolubesedníkem je opravdu impozantní, co se týče sbírek a jména.

Adam Sobota se do důchodu ještě nechystá, když jsem se ptal na jeho nejbližší profesní plány, odpovídá, že právě dokončil práci na knize „Nowe horyzonty w nowych mediach – zjawiska sztuki polskiej 1945-1981” (Nové horizonty v nových médiích - jevy polského umění 1945-1981), nejbližším projektem bude výstava se stejným názvem, rozsáhlá knižní publikace, kterou napsal, brzy vyjde, právě končí s jejím zpracováním. Výstava se otevře 3. června 2017 v Pavilonu čtyř kopulí ve Vratislavi. Pokud jde o úmysly spojené s Národním muzeem, nemá v současnosti žádné plány. Během rozhovoru se sice zmínil o důchodu, ale nemluví o něm přímo a neprozrazuje žádné konkrétní plány. Při opětovném dotazu odpovídá:

**A.S.:** Možná brzy půjdu do důchodu, protože to už nejspíš trvá příliš dlouho. Myslím, že by se tu měl objevit někdo mladý a pracovat. Už takové adepty máme, společně s vedením muzea. Určitě se dále budu umění věnovat vědecky a jako koníčku, protože mám toto téma a tuto práci rád.

Nikdy mě to neunavilo, má to pro mě i další důležitý aspekt: společenský. Poznáváte lidi, kteří se také zajímají o mění, takže prostřednictvím kontaktu s nimi se v tom člověk pohybuje. Někdy je důležité to, že s někým hovoříte, vyměňujete si názory, myslím si, že je to stejně důležité jako publikace.

Samozřejmě nadále publikuje dost různých textů, v souvislosti s projekty, které se objevují, např. naposledy psal text do monografie Zbigniewa Łagockého, kterou vydala Akademie umění v Krakově. Sobota si vzpomíná na zábavnou situaci, cituji „(...) je pravda, že ztratili poznámky v textu, no ale to je těžké, vždycky se něco musí stát...“.

Napsal také několik textů při příležitosti jubilejní výstavy dolnoslezského, vratislavského okruhu Svazu polských umělců fotografů, nyní připravuje prezentaci rekapitulující Bienále horské fotografie v Jelení Hoře, které existuje od roku 1980. Výstava představí výběr shromážděných prací z různých let, v galerii ve Vratislavi, Domku Romaňském, proběhne v druhé polovině července. Adam Sobota ještě nyní v Umělecké radě Domku Romaňského společně s Andrzejem Sajem a Andrzejem Rutynou mimo jiné zodpovídá za program výstav. Můj spolubesedník během rozhovoru se mnou zdůrazňuje, že fotografie pro něj má i aspekt soukromé, společenské činnosti. Je třeba kultivovat vztahy mezi fotografy, takováto setkání jsou profesionálně nezávazná.

**A.S.:** Méně mě interesují oficiální výroční setkání, typu jako třeba sedmdesáté výročí Svazu polských umělců fotografů, které se naposledy konalo ve Vratislavi. Přiznám se, že z vlastní vůle bych si takovouto přednášku nepřipravil, ale zapojil mě do toho Andrzej Rutyna.



Pro mě to není fascinující téma, i když doufám, že jsem vás během setkání neunudil k smrti. Samozřejmě bych raději mluvil o něčem úplně jiném. Kdyby mi nebylo určeno téma, určitě bych navrhl něco naprosto jiného. Něco, co řeší nějaký problém. I když existence Svazu polských umělců fotografů je problém, ale pro mě nejdůležitější. Během tohoto setkání byl přítomen jistý pán, který se věnoval zajímavé otázce, kdo by mohl být hvězdou, tahounem současné polské fotografie? Myslím si, že je to určitý problém, např. sestavení takovýchto žebříčků, a je to vůbec možné, aby existovala pyramida tohoto druhu? Je to už umělá konstrukce nebo ne? To už považuji za velice zajímavý problém umělecké, sociologické, možná dokonce filozofické povahy. Toto téma by se dalo zajímavě okomentovat, jaká jsou kritéria takového problému? Tento řečník se odkazoval na jméno, které mi nic neříkalo, a tvrdil, že podle něj jde o nejvýznamnější postavu na americké scéně. Lidé, kteří pokládají nemoudré otázky, je neformulují nejšťastněji, ale mluví o klíčových problémech. Dokonce i otázky, proč nějaká fotografie na aukci stála tolik? To je především problém ohodnocení a samotného trhu fotografie. Jako třeba mnou během přednášky zmíněná fotografie Andrease Gurského, skvělého německého fotografa, jehož snímek se před několika lety prodal na jedné z aukcí za astronomickou částku. Samozřejmě, nelze to ignorovat, protože už se to děje a lidé se tím řídí. Samozřejmě mohou říkat, že důležité jsou hodnoty a jestli je to slušné, ale vždy se zajímají o to, kolik někdo vydělává? Nyní si můžeme na internetu přečíst, že některý z mladých polských politiků vydělává 50 000 PLN na nové pozici, že je to skandál, ale ve skutečnosti, koho to zajímá?

Existuje umělec, Zdzisław Sosnowski, byl kdysi hvězda, na začátku sedmdesátých let, v současnosti bydlí v Paříži. Udělal velmi inteligentní věc. Než začal studovat, hrál v Kaliszi fotbal, v bráně, byl to brankář.

Víte, třetí nebo druhou ligu. Hrál tam několik let a když začal studovat, dospěl k závěru že umělecká kariéra a sportovní kariéra mají mnoho společného.

Jako nejsmysluplnější spojení těchto faktorů prozkoumával téma: Goalkeeper. Fotografoval sebe v obleku s doutníkem, jak v bráně chytá míč.

V *Goalkeeperu*, tedy cyklu fotografií a videí tvořeném od roku 1974, se Zdzisław Sosnowski soustředil na analýzu procesů tvorby simulování) současných mýtů, propagování idolů a jejich úžasných kariér masmédií. Za tímto účelem exponoval procesy vzniku významů, tvorby zastoupení, smyslu v sítí globálních komunikačních médií.

**A.S.:** Je pravda, že existuje fotbalista jménem Lewandowski, který z Legionowy přejde do Lechu, asi za 10 000 PLN, případně za nějakou nepříliš velkou částku, pak ho koupí Borussia Dortmund za pár milionů a následně ho koupí Bayern Mnichov za několikanásobek této částky. Můžeme se ptát, existují jiní, velice dobří sportovci, kteří stojí např., řekněme, milion euro, proč je Lewandowski šedesátkrát lepší? Je určitě o něco lepší než jeden nebo druhý fotbalista, ale kdyby toho levnějšího postavili dopředu, tak by možná také střílel tolik gólů, jenže takto musí běhat a přihrávat míč, protože takový je jednoduše systém. Ve sportu se melou obrovské peníze, možná se tam částečně perou špinavé peníze a stejné je to v umění. Vytvoří se nějakí lidé, např. Górski, který je nepochybně velmi dobrý umělec, ale musí jeho práce stát čtyři a půl milionu dolarů? Právě, proč 4,5 milionu dolarů a ne milion?

Může samozřejmě stát více, než průměrná fotografie. Myslím, že stojí těch 4,5 milionu, protože je na trhu snazší najít takovou částku než např. sto tisíc.

Stává se to často, protože pokud má někdo spoustu milionů, má ten problém, jak s nimi nakládat, a sto tisíc to je přece částka, která se utrací např. za auto, za byt, za běžné věci. Nyní se to má tak, že velká částka přitahuje pozornost, pak můžete přitáhnout zadavatele reklamy, ty peníze se mnohonásobně vrátí a v tom to vězí. Stejně jako v muzeu, kde se provede nákup za velikou částku,

všichni o tom pak budou psát, ukáže se televize, rozhlas a následně budou přicházet turisté, lidé a náhle se v muzeu objeví sponzoři.

Během práce v muzeu jsem nikdy nemusel být byznysman, pracoval jsem jako státní zaměstnanec v státní instituci. Kdybych dal výpověď a začal podnikat, vedl bych vlastní galerii, určitě bych také uvažoval tímto způsobem, ale nemusím, takže to mohu komentovat. Ovšem mám svůj názor na ceny fotografií, které se objevují na aukcích ve Varšavě, ale nebudu to komentovat a kazit to svou kousavostí. Když někdo něco nakupuje, ať kupuje, mi osobně to může jemně vadit, protože když pak kupuji nějaké práce do muzea a nemám na výlohy velký rozpočet, náhle narazím na bariéru, i když jsem do jisté míry tento problém sám vyvolal. Mimo jiné proto, že se fotografie vyvíjela díky tomu, že jsem na tom dlouhá léta pracoval. Např. jsem k někomu přitáhl pozornost, uspořádal jsem výstavu, naspal článek, víte, je prokázáno, že odbornou diskuzi lze vést v podmínkách, kde neexistuje tlak. Kde se dá říkat pravda, protože v podmínkách, kde se manipuluje, nemá nikdo zájem říkat pravdu. Je to jednoduše kažení obchodu, takže pokud někdo chce vést upřímnou diskuzi, musím pro to nejdříve vytvořit podmínky. Víme, kdy lidé budou říkat to, co si myslí, a kdy budou spíše politikařit. Vždy to tak bylo, ale nestěžuji si na to, podobně se to má s tím Górkim, rád bych se dozvěděl, jak to vypadalo, proč získal takovou částku, i když to už v současnosti není rekord.

**B.W.:** Odkud to pochází, odkud se bere jev vyhánění tak vysokých cen?

**A.S.:** Není to myšlenka, která se někomu vylíhla v hlavě, ale následek jistého mechanismu, který působí na trh s uměním. Ten získal na dynamice a diktuje takovéto ceny. Víte, kdysi k tomu také docházelo, známe přece záznamy mecenášů umění ze starověkého Říma. Rozvíjelo se tam sběratelství. Bohatí Římané jezdili do Řecka, nakupovali sochy, přiváželi jiná umělecká díla, automaticky se mezi nimi spustila konkurence a ceny šly nahoru. Jedny věci byly cennější, druhé méně. Kopie byly často dražší než originály, protože pojetí originálu bylo kdysi naprosto jiné. Cenily se myšlenky, existovala dokonalá idea, která se měla naplňovat, pokud se ji někdo chopil první, soudilo se, že tuto ideu

ještě nemusel zcela pochopit, nebo to nevyšlo, Ten, kdo napodoboval, nebo kdo to opravil byl lepší, protože zdokonaloval. Stejně jako novější model Porsche je lepší než starší, i když i ten první je jistě vždy ceněný.

Ovšem kdysi mezi nejcennější objekty patřil kousek dřevěné desky. Ve starověku žili malíři známí z iluzionistického malířství. Jeden malíř navštívil druhého a ten udělal čáru jedním pohybem a druhý udělal středem této čáry svou. Ten první ještě dokázal vést středem svou čáru, takže to druhý vzdal. Obdivovalo se to jako vyspělé umělecké dílo. Stalo se jedním z nejcennějších objektů, na první pohled možná nic velkolepého, obyčejné čáry, ale koupil to Julius Caesar a umístil ve své vile. Bohužel vila shořela společně s deskou, ale vše je zdokumentováno a můžeme říci, že jde o čistě konceptuální záležitost. Stejně jako se ve 20. století vymyslelo, že konceptualismus něco boří, ale ukazuje se, že stejné mechanismy můžeme najít ve vzdálených stoletích, epochách, kdy už nefantazírujeme nad jeskyněmi s malbami, takže Góorskému se podařilo vydat, nebo byl naveden, na tuto cestu. To jsou samozřejmě jisté hypotézy, určitě bychom rádi viděli originál jeho práce, protože je to vlastně reprodukce, ale víme, že velmi dlouho pracuje na postprodukcí, na konečném výsledku, pracuje jako podle učebnic. Leonardo da Vinci sepsal příručku, jak používat *cameru obscura* a jak zařízení využívat, ale pak je nutné všechno upravit, např. perspektivu apod.

**B.W.:** Bude fotografie čím dál tím dražší?

**A.S.:** Asi ne, pochybuji, že by to tak bylo. Myslím, že trh to přirozeně upraví, protože fotografií se dělá velice mnoho a stále se bude dělat. Tento trh musí fungovat, to znamená, že někdo musí nakupovat, protože jinak by se aukce zhroutily, ovšem pokud to pro lidi bude příliš drahé, bude cena klesat a fotografie se nebude kupovat. Pak ti, kdo budou chtít prodat, sníží cenu. Určitě zůstane jistá skupina jmen a unikátních děl, která budou drahá, ale fotografie vždy těžila z toho, že se jí mohou všichni věnovat a je všeobecná. Myslím, že se budou rozvíjet místní fankluby fotografie, které si budou cenit např. snímků pořízených telefonem nebo jinými nástroji. Budou si mezi sebou vyměňovat

informace, jako je to třeba v případě sběratelství. Mnoho věcí, které lidi fascinují, mě vůbec nezajímá, např. kdybych šel po ulici a viděl to pod nohama, kopl bych do toho a jiní to prodávají na aukcích...

Určitě se to bude rozvíjet mnoha směry, ovšem pokud toho bude příliš, stane se zvláštní schopností představit to tak, abyste v lidech, kteří nejsou přímo spojeni s tímto tématem a nezajímají se o něj, vyvolali zájem.

**B.W.:** Reprezentuje Národní muzeum ve Vratislavi kromě stálé sbírky také hlavní proudy fotografie v Polsku, pokud ano, které, pokud ne, proč?

**A.S.:** Fotografie je prezentována jen na dočasných výstavách (poslední dobou jednou až dvakrát ročně) a ty zahrnují vybrané hlavní proudy. V současnosti se připravuje výstava „Nowe horyzonty w nowych mediach. Zjawiska sztuki polskiej 1945-1981" (Nové horizonty v médiích. Fenomény polského umění 1945-1981) (od 3. června), která představí nejvýznamnější realizace tohoto období.

**B.W.:** Je sbírka fotografie v muzeu digitalizována?

**A.S.:** Sběrka fotografie je digitalizována částečně. V posledních letech se to provádí průběžně, ale dřívější akvizice jsou digitalizovány z 30 %.

**B.W.:** Jaký je roční rozpočet muzea na výdaje spojené s nákupem fotografií pro sběratelské účely?

**A.S.:** Neexistuje samostatný rozpočet pro fotografii. Obecně se nakupuje ze zbytků rozpočtu.

**B.W.:** Vycházejí katalogy vydávané muzeem také v angličtině a jsou distribuovány za hranicemi Polska?

**A.S.:** Některé katalogy jsou dvojjazyčné, nejčastěji jde o krátká nastínění.

**B.W.:** Disponuje muzeum fondy dostupnými pro badatele a studenty?

**A.S.:** Takové fondy neexistují.

**B.W.:** Jaká je charakteristická vlastnost sbírek muzea, pokud jde o sbírky fotografie? Co je reprezentativní a co podle vás chybí?

**A.S.:** Jsou to sbírky prací považovaných za umělecké. Snažíme se, aby tyto sbírky byly reprezentativní pro polskou fotografii, ale je samozřejmé, že volba je předurčena rozhodnutím kurátora a možnostmi shromažďování, které jsou dosti špatné. Situace se v posledních letech silně změnila, protože většina uměleckých děl je realizována přes fotomédia <slovo 'fotomédia' je myšlenková zkratka, polský jazyk ho nezná> nebo se o ně alespoň otřela.

**B.W.:** Moc děkuji za rozhovor.

## **6. Krzysztof Jurecki o Adamovi Sobotě, práci kurátora v Muzeu umění v Lodži, problémech současné polské fotografie.**

Krzysztof Jurecki

Narozený v roce 1960, Absolvent historie umění na Jagellonské univerzitě v Krakově a doktorského studia na Ústavu umění Polské akademie věd ve Varšavě, od konce 80. let autor mnoha textů z oblasti historie umění a fotografie (časopisy „Projekt“, „Fotografia“, „Obscura“, „Obieg“, „Student“, „Format“, „Art&Business“, „Arteon“, „Krytyka Literacka“).

Stálý spolupracovník periodik „Kwartalnik Fotografia“ (2000-10) a „Exit“ (1990-2014). V současnosti píše pro „Format“ a magazín „O.pl“. Od roku 2007 spolupracuje jako kurátor s galerií Wozownia v Toruni. Od roku 2002 předseda mezinárodní poroty soutěže Cyberfoto v Czestochowé a od roku 2011 polské soutěže Bienále umění v Piotrkowě. Od roku 1997 člen AICA a od roku 2002 čestný člen ZPAF. Zajímá se o problematiku historie polské avantgardy a fotografie 20. století, včetně historie surrealismu, německé fotografie 50. let a americké fotografie po 2. světové válce. Autor knih: *Fotografia polska lat 80.* (Polská fotografie 80. let), ŁDK, Łódź 1989, *Słowo o fotografii* (Slovo o fotografii, společně s K. Makowským), ACGM Lodzart SA, Łódź 2003. Dřívější spolupracovník Polského vědeckého vydavatelství PWN ve Varšavě a Institutu Adama Mickiewicze ve Varšavě. V letech 1985-2005 pracoval v Muzeu umění v Lodži, kde byl v letech 1998-2005 vedoucím Oddělení fotografie a vizuálních technik. Kurátor mnoha výstav, např.: *Zmiana warty. Młoda fotografia polska* (Výměna stráží. Mladá polská fotografie, společně s K. Cichoszem) [1991]; *Edward Łazikowski. Prace z lat 1979-1998* (Edward Łazikowski).

Práce z let 1979-1998) [1998]; *Zofia Rydet. Fotografie (1911-1997)* [1998]; *Pamięć obrazów. Grzegorz Przyborek i Aleksandra Mańczak* (Paměť obrazů. Grzegorz Przyborek a Aleksandra Mańczak) [1999]; *Zygmunt Rytko*.

*Ciągłość nieskończoności* (Zygmunt Rytko. Kontinuita nekončna) [2000]; *Jan Saudek. Fotografie* [2001]; *Cielesność ciała. Natalia LL i jej uczniowie* (Tělesnost těla. Natalia LL a její žáci, společně s M. Wicherkiewiczem) [2001]; *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.* (Kolem dekády. Polská fotografie 90. let, společně s K. Cichoszem a A. Sobotou) [2002]; *Fotoinstalacje Krzysztofa Cichosza* (Fotoinstalace Krzysztofa Cichosze) [2003]; *Prawdziwa historia grupy artystycznej Łódź Kaliska (1979-2004)* (Skutečný příběh umělecké skupiny Łódź Kaliska (1979-2004) [2004/2005]; *Jerzy Lewczyński. „Archeologia fotografii”. Prace z lat 1941-2005* (Jerzy Lewczyński. „Archeologie fotografie“. Práce z let 1941-2005) [2005]; *Erwin Olaf: Viriditatis Splendor. Fotografie z lat 1988-2003* [2005]; *Światło ze Wschodu* (Světlo z Východu) [2005-2006]; *XX wiek w fotografii polskiej. Z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi* (20. století v polské fotografii. Ze sbírek Muzea umění v Lodži) [2006]; *Andrzej Dudek-Dürer. Rekonstrukcja tożsamości. Fotografia i wideo. Prace z lat 1965-2005* (Andrzej Dudek-Dürer. Rekonstrukce identity. Fotografie a video. Práce z let 1965-2005) [2006-07]; *Diane Ducruet. Pasażerowie i inne fotografie* (Diane Ducruet. Cestující a jiné fotografie) [2007].

Od roku 2005 přednáší na Vysoké škole umění a návrhářství (Wyższa Szkoła Sztuki i Projektowania) v Lodži a v letech 1997-2010 na Akademii výtvarného umění (ASP) v Gdaňsku. Rovněž přednášel na Vysoké škole fotografie (Wyższe Studium Fotografii) ve Varšavě (1992-93), Akademii výtvarného umění (ASP) v Poznani (1994-96) a na Akademii výtvarného umění (ASP) v Lodži (1994-2005).



**Bartosz Wrotniak:** V čem podle vás spočívá individuální přínos Adama Soboty do přemýšlení o fotografii?

**Krzysztof Jurecki:** Myslím, že je to velmi velký přínos, především historický a, možná v menší míře, také teoretický. Adam Sobota uspořádal několik desítek výstav, mnohokrát byl porotcem v soutěži během fotografických konfrontací v Gorzowě. Je autorem několika významných knih, např.: Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku (Ušlechtilost techniky).

Umělecká dilemata fotografie v 19. a 20. století). Určitě bych zdůraznil jeho filozofickou přípravu, z jeho textů si pamatuji, že vždy odkazovaly na filozofické koncepce týkající se především modernismu a také v kontextu postmoderny. Je také badatel, který se obecně věnoval celé historii polské fotografie a historii lvovské fotografie. Pamatuji si, že takovéto výstavy proběhly v 80. letech v Národním muzeu ve Vratislavi. Adam Sobota se obzvláště věnoval různým autorům z Vratislavi, myslím, že je jednou z předních osobností, které formovaly tvář polské fotografie od 70. let. Jeho texty jsem četl, když jsem sám byl student. V polovině 80. letech šlo o velice významnou postavu, která publikovala ve „Fotografii“, to byl nejlepší polský fotografický časopis, myslím „Fotografii“, jejímž redaktorem byl Wiesław Prażuch. Později se Adam Sobota silně zapojil, především v počátečním období, do čtvrtletníku „Kwartalnik Fotografia“, který vycházel ve Wrześni. Z počátku byl redaktorem Zbigniew Tomaszczuk, později Ireneusz Zjeżdżałka.

**B.W:** Existuje v psaní Adama Soboty o fotografii nějaký charakteristický rys?

**K.J:** Charakteristický rys ve srovnání s jinými kritiky a autory textů může vyplývat z filozofického přesvědčení, já filozofické postoje Adama Soboty spojuji s buddhismem, nebo s jistou formou buddhismu. Nevím, jestli to víte, ale byl v jedné z prvních buddhistických skupin na začátku 70. let, soustředěné kolem Andrzeje Urbanowicze z Katovic. Nikdy jsem se neseťkal s jeho silnými polemikami nebo útoky.

Adam Sobota nikdy na nikoho neútočil, ani nebojoval, dokonce ani pokud se vyskytly nějaké recenze, které jeho výstavy kritizovaly. Byla jedna výstava, kterou jsem spolupořádal, třetím kurátorem byl Krzysztof Cichosz. Já jsem na útok odpověděl, Adam Sobota to nikdy nedělal, v tomto případě bych takovýto postoj spojil s jistou reflexí buddhismu spočívající v přijímání různých následků událostí nebo událostí bez pokusu s nimi bojovat, to je v tomto prostředí spíše netypické. Myslím, že jistým specifikem textů Adama Soboty je, že představují určitého tvůrce nebo daný jev v širokém kulturně-filozofickém textu, jinak než to dělala Urszula Czartoryska.

Kdybych měl jeho reflexi k někomu přirovnat, řekl bych, že se trochu podobá reflexi Lecha Lechowicze. Zdá se mi, že pokud má text přežít, měl by zastupovat nějaký styl psaní nebo reflexe.

Málokdo si to uvědomuje, ale životnost humanitních textů je velmi krátká. Na příklad: pokud bychom se zde zeptali mladých lidí, kteří začínají fotografovat, jaké znají texty např. od Jerzyho Buszy, myslím, že by mnozí z nich nevěděli, o koho jde. Ale pro mou generaci nebo pro lidi, kteří fotografovali v 80. nebo 90. letech, to byla vedle Urszuly Czartoryské, Adama Soboty, prvořadá postava, což vypovídá o tom, že koncepce jistého druhu, hodnocení jevů, někdy dokonce i fotografové, „zapadají“. Tedy pokud např. Adam Sobota, Urszula Czartoryska nebo já psal o nějakém fotografovi, který pro nás byl důležitý nebo dokonce velmi důležitý v 80. letech, ovšem spletli jsme se, protože nebyl důležitý, tedy jeho tvorba se ukázala být s časovým odstupem málo podstatná. Mohl bych zde uvést takováto jména, ale nechci to dělat...., čas je neúprosný korektor. Kromě tohoto historického výběru zůstává cosi, čemu říkáme historicko-teoretická reflexe, a myslím si, že právě to je specifikum Sobotových textů. Jednou uspořádal konferenci, tehdy pracoval na univerzitě v Zelené Hoře, byl to nejspíš r. 2002. I mě v té knížečce *Estetyka i racjonalność fotografii (Estetika a racionalita fotografie)*, (ed. A. Sobota), Wrocław 2002 najdete.

Šlo vlastně o pokus podívat se na historii fotografie z filozoficko-teoretického hlediska, Adam Sobota tuto konferenci připravoval. V současnosti je takových

věcí čím dál méně, což mě mrzí, a když se podíváme na 80. a 90. léta, tak jsme každý rok diskutovali, nebyly to hádky, ale upřímné diskuze, právě v Gorzowě Wielkopolském. Dříve se taková setkání konala v Uniejowě, ale těch jsem se neúčastnil, byl jsem moc mladý. Pak ještě nastal okamžik, když Svaz polských umělců fotografů uspořádal taková celopolská setkání v letech 1985 a 1986 ve Skocích. Všimněte si také, že nyní panují rozhodně lepší možnosti pořádat symposia a diskuze a neexistuje nic lepšího než diskuze.

V současnosti pořádají někdy symposia z oblasti otázek fotografie univerzity a akademie výtvarného umění nebo nějaké jiné instituce, ale to se mi nelíbí, je to totiž zkomercializované.

V praxi to vypadá tak, že účastník zaplatí např. 200-300 PLN za to, aby přednesl dvacetiminutový text a potom si někdo tyto peníze vezme a vydá knihu. To není, podle mého názoru, optimální cesta jak psát historii fotografie. Nyní tyto státní fondy, které dříve dostával Svaz polských umělců fotografů, na základě grantů získávají festivaly fotografie v Krakově, v Lodži, v Białymstoku. Všimněte si, prosím, že při příležitosti těch velkých festivalů se koná všechno možné, např. workshopy pro děti a jiné události tohoto typu, ale nedochází k tomu nejdůležitějšímu, nepokládají se otázky a nediskutuje se o tom, jaký je stav polské nebo evropské fotografie. A přitom přece dostávají po 200-300 tis. PLN z ministerstva a stejně tolik z města Krakova a Lodže. Rozhodli se tyto peníze vynaložit na soutěž, které říkají Grand Prix. Např. v Lodži je to cena: 10 000 PLN. Jen se mi zdá, že takovéto soutěže toho příliš nepřinášejí. Nevšiml jsem si, že by se z festivalu v Lodži nebo v Krakově vykrytalizoval nějaký nový fotografický jev nebo fotografický kolektiv. Pokud se každý rok mění porotci, bude jejich volba jiná, buď budou směřovat k dokumentu nebo k inscenizaci. Pamatuji si festival v Lodži, jediné takové zasedání, kterého jsem se účastnil, na které jsem byl pozván, se konalo v roce 2004. Probíhaly tam anglicky prezentace o tom, co se děje v Evropě. Já jsem mluvil o polské fotografii. Vlastně to bylo jediné mezinárodní setkání v Lodžském domě kultury.

**B.W:** Proč se festivaly vůbec nezajímají o kritiku nebo o dialog?

**K.J:** Zajímají se jen o to, aby upevnily názor, že to, co ukazují je nejdůležitější nebo velmi důležité. Ovšem nepřipouštějí, což je paradoxní, protože teoreticky žijeme v době postmoderny, nepřipouštějí výměnu názorů. Tento systém monopolizování fotografie několika festivaly má, jak to cítím, několik velmi špatných rysů. Ředitelé těchto festivalů nejsou odborně připraveni na takovou diskuzi, protože neznají historii fotografie, i když zastupují polskou fotografii (výstavy), nebo se účastní portfolio review. V tom spočívá paradox. Zde bych ještě dodal, že je to vina Ministerstva kultury a národního dědictví, protože v 50. letech ještě existoval odbor věnovaný fotografii, později finanční podpora dvou fotografických časopisů. Od 70. let do roku 1990 dostávaly státní dotaci „Foto“ a „Fotografia“. Vycházela ještě „Obscura“ (1982-89, šéfredaktor Jerzy Busza). Nyní panuje situace, že po několik let zde není žádné fotografické periodikum, na Ministerstvu kultury a umění není žádná osoba, která by za ni zodpovídala, tak jako je někdo zodpovědný za film nebo za divadlo. Vzniká něco velice hrozivého, něco, čemu se říká vakuum. Jinak se tento faktický stav nedá nazvat. Proč nemáme žádný vážený časopis o fotografii, měsíčník nebo čtvrtletník? Ti, kdo pořádají tyto festivaly, na to mají peníze. Je snadné přepočítat si tyto dotace, mají k dispozici obrovské částky, ale nemají zájem vydávat magazín o fotografii. Proč nemají zájem?

Protože vědí, a to je další paradox svědčící o krizové době, že nikdo nekoupí náklad např. pětitisícového čtvrtletníku. „Kwartalnik Fotografia“ z Wrześni se prodával, když panovaly dobré časy, a tehdy jsem s nimi úzce spolupracoval, ve třech možná čtyřech tisících výtisků, někdy to bylo horší. Tehdy ještě existovala konkurence, vycházely časopisy jako: „Pozytyw“ a „Świat Obrazu“. Panovala ostrá konkurence, ale později se „Kwartalnik Fotografia“, z toho co je mi známo, prodával v nákladech menších než tisíc výtisků. Zde máme další paradox. „KF“ nečetli dokonce ani studenti Akademie výtvarného umění v Poznani, což nám řekla Aleksandra Śliwczyńska, pozdější tajemnice redakce. Vyvolává to otázku

jaké znalosti reprezentovali ti, kteří dokončili tato studia, pokud nečetli „Kwartalnik Fotografia”?

**B.W:** Jak v práci Adama Soboty hodnotíte upevnění takových umělců, jako je Zofia Rydet nebo Zdzisław Beksiński?

**K.J:** Já bych zde ještě doplnil Lewczyńského, Bronisława Schlabse a Natalii LL. Byl jsem na té výstavě v roce 1994. Byla to jedna z důležitých výstav, které Adam Sobota připravil, jmenovala se „Antyfotografia i ciąg dalszy” (Antifotografie a pokračování), neboli: Beksiński, Lewczyński a Schlabs v Národním muzeu ve Vratislavi. Šlo o natolik důležitou výstavu, že ji dokonce Centrum současného umění ve Varšavě přeneslo do Varšavy. Já jsem společně s Adamem Sobotou pracoval na výstavě Zofie Rydet. Výstava měla premiéru v Lodži, šlo o nápad Urszuly Czartoryské, ale ta v roce 1998 zemřela.

Já jsem pokračoval v přípravách a pozval jsem ke spolupráci Adama Sobotu. Vlastně jsme my dva vybírali práce k vystavení, tak by se to mělo dělat. Společně se Sobotou jsme vybrali práce z původních materiálů, tedy reprodukcí Zofie Rydet, a k dispozici jsme měli sbírku několika tisíc snímků nacházející se v Rabce. Vybrali jsme ty práce, které se nacházejí především v Národním muzeu ve Vratislavi, protože tam je celý „Mały Człowiek” (Malý člověk), celý cyklus 163 fotografií. Ti, kteří to dělají nyní, jako v Muzeum Moderního Umění ve Varšavě, vybírají fotografie na výstavy na základě negativů! A nepřemýšlejí nad tím, že Zofia Rydet částečně, nebo převážně, pořizovala velmi podobné záběry a vybírala ten jeden správný, podobně jako Beksiński. Slavná Beksińského fotografie „Gorset Sadysty” (Korzet sadisty), která se nachází v Národním muzeu ve Vratislavi je, jak víme z korespondence a samotných negativů, výsledkem postupu, kdy Beksiński pořídil asi 30 záběrů této fotografie a vybral jeden negativ pro další práci. A to je třeba ctít, v případě Beksińského je to podobné jako se Zofií Rydet, a pokud ti lidé z Nadace Zdzisława Beksińského dostali tyto negativy a vybírají na výstavy jiné snímky, než samotný Beksiński, tak by to dělat neměli, a stejně to dělá Historické muzeum v Sanoku, tedy pan ředitel Wiesław Banach, který nás kdysi dávno zval, tedy

Adama Sobotu a mě, když ještě na konci 80. let nebyl ředitelem, ale když se v 90. letech stal ředitelem, úplně na nás zapomněl. Přesto se mi zdá, že naše texty, Adama Soboty a moje, o Beksińském jsou nejdůležitější.

Zatímco pan Banach dělá základní chybu, a to je historik umění, když vybírá Beksińského negativy, které on sám nikdy nekopíroval. Nejen to, Wiesław Banach vybírá rodinné snímky, nebo takové, na nichž Beksiński hezky fotografoval manželku, ale to nejsou umělecké fotografie, a on je zapojuje do knihy *Foto Beksiński* jako plnohodnotný materiál o Beksińském, což se rovná jeho nepochopení. K rodinným fotografiím nelze přistupovat stejně jako k uměleckým, víme, že každý fotograf nejčastěji fotografuje svou manželku a dítě. Beksiński fotografoval svého syna Tomka, když byl malý a potom už spíše ne.

Každý fotografuje svou rodinu, ale pokud to samotný fotograf nezapojuje do umělecké práce, nemáme nárok to udělat ani my, a pokud to už děláme, je nutné zdůraznit, že umělec nikdy nechápal takovéto reprodukce jako umělecký materiál.

Jde o naprosto zásadní chyby a problém spočívá dále v tom, že v Polsku máme méně historiků fotografie než v České republice a např. v České republice znám více profesionálních historiků fotografie, kteří by věděli, jak přistupovat k historickému materiálu, jak pořádat výstavy. Výstava Zofie Rydet, jako ta pořádaná MSN ve Varšavě, se opírala z 99 % o reprodukce z negativů, z toho co zůstalo po Zofii Rydet, a ne o originální práce. Poměr by měl být opačný. Vraťme se k Adamovi Sobotovi. Napsal velmi významné texty týkající se Beksińského a několikrát uspořádal profesionální Beksińského výstavy. Ve Vratislavi se nachází nejvýznamnější kolekce Beksińského prací, ale také jeho raných prací. Historie vypadala takto: Adam Sobota to popsal v „Odrze”, když v 70. letech Národní muzeum ve Vratislavi přijalo tento dar. Bylo to tehdy jediné z polských muzeí, které souhlasilo s přijetím souboru prací, tedy raného malířství, soch a kolekce více než 150 fotografií. Je to zajímavé, že když se v polovině 70. let Beksiński stěhoval do Varšavy, neexistovala v Polsku mimo Vratislav

instituce, která by souhlasila s přijetím souboru fotografií, a přitom jde o soubor nejcennějších Beksińského fotografií.

Najdete tam mimo jiné Beksińského cykly - originály a někde na webových stránkách muzea v Sanoku jsem viděl, že v publikacích nebo na výstavách pořádaných tímto muzeem byly použity reprodukce Beksińského cyklů. Zdůrazňuji, reprodukce, muzeum ale na to samozřejmě nijak neupozornilo. Takovou výstavu reprodukcí jsem viděl ve Varšavě před několika lety a v této podobě putuje po Polsku.

Všechno to byly reprodukce, dokonce v takové nějaké špatné kvalitě. Stejně i v případě Zofii Rydet si myslím, že, když tento cyklus, *Zapis socjologiczny* (Sociologický záznam), vznikl, byla jeho první přímluvkyní Urszula Czartoryska. Z toho co si pamatuji, znala Zofia Rydet Czartoryskou už na konci 50. let.

Czartoryska přijížděla do Gliwic, např. do Gliwického fotografického sdružení, byla také na výstavě „Antyfotografia“ (Antifotografie).

Pamatuji si velice důležitý text Adama Soboty o Rydet do katalogu k výstavě z roku 1999, na niž jsme nedostali z Ministerstva kultury a umění, myslím, že se tehdy takhle jmenovalo, ani jeden zlotý. Tehdy byla ředitelkou Zachęty Anda Rottenberg, já jsem se snažil, dříve to zkoušela Urszula Czartoryska, aby se tato výstava ocitla v Zachętě. Paní Anda o to neměla zájem a myslím, že to byla její velká chyba, že takovouto výstavu nepřijala. Vydali jsme rozsáhlý katalog a zdá se mi, že tento katalog z roku 1999 tvoří nejúplnější kompendium a především přináší pohledy z různých stran.

Adam Sobota v textu do tohoto katalogu velice trefně přirovnal a snažil se dokázat, že vliv Zofii Rydet a význam „Zapisu socjologicznego“ (Sociologického záznamu) můžeme přirovnávat k Janu Buřhakovi a koncepci „etnografické fotografie“. Může se zdát, že je to krkolomné přirovnání, ale v polské fotografii skutečně neexistovala taková idea iniciovaná fotografem a šlo o dvě nejvýznamnější poválečné myšlenky. Samozřejmě se našli fotografové, kteří měli vliv, na příklad Beksiński, jenže Beksińského program byl příliš extrémní, i kdyby se ho někdo chtěl chopit, a nikdo to neučinil. Mluvím zde o konci

padesátých let, kdy Beksiński napsal teoretický text „Kryzys w fotografii artystycznej i perspektywy jego przezwyciężenia” (Krise v umělecké fotografii a perspektivy jejího poražení). Beksiński se domáhal činnosti prostřednictvím fotografických souborů.

Jako to dělali i sovětští konstruktivisté ve filmu a paradoxně k tomu samému dospěl Institut tvůrčí fotografie v Opavě, jenže nevědí o Beksińského filmových souborech. Já už jsem se o to dokonce zmiňoval v několika svých textech, že nejnovější praxe studentů a absolventů z Opavy se dá srovnávat s Beksińským a s jeho koncepcí. Jenže tehdy byla samozřejmě jiná technika a tato technika je nyní dokonalejší. Adam Sobota se jistě velice silně podílel na významu takových jmen, jako je Zofia Rydet nebo Zdzisław Beksiński. A ještě někoho dalšího, mimo tato jména? Připomínal německého fotografa Hermana Krone a význam tohoto fotografa, který působil v Breslau.

Velice významná byla také jeho výstava prezentující celé období meziválečného dvacetiletí v Polsku. Aleksander Krzywobłocki, to je důležité jméno.

Adam Sobota uspořádal jeho výstavu, byla to asi jedna z prvních jeho výstav, když pracoval v muzeu, byl to rok 1975 nebo 1976. Tehdy ještě Krzywobłocki žil. Já jsem tu výstavu samozřejmě neviděl, byl jsem moc mladý, ale brzy poté jsem o ní četl a dobře znám její katalog. Řekl bych, že to je nadále nejvýznamnější práce týkající se Krzywobłockého, nikdo nepřipravil ani nenapsal lepší text, nikdo neuspořádal lepší výstavu týkající se Krzywobłockého. Samozřejmě velmi důležitým muzejním počinem je katalog fotografických sbírek. To je bezprecedentní záležitost, uvědomte si, prosím, nepamatuji si, kolik obsahuje z katalogizovaných objektů, ale určitě jde o několik, ne-li několik desítek tisíc, že žádné jiné polské národní muzeum, např. ve Varšavě nebo v Krakově, takovéto celkové zpracování nemá. Jde o nesmírně důležitou věc. Je důležité, aby byly fotografie správně popsány, pak přicházejí lidé, kteří je chtějí využít, já jsem si např. všiml v Národním muzeu v Krakově, kde jsou např. práce Kazimierza Podsadeckého a Janusze Marii



Brzeského z meziválečného období, že v jejich inventáři se uvádí, že jde o originální práce, ale já jsem jim říkal, že to jsou reprodukce, nanejvýš autorské reprodukce, a oni to nevěděli, protože se tam nikdo profesionálně nevyznal v historii fotomontáže. I to je jisté drama polského muzejnictví, můžeme už mluvit o dramatu, protože v něm pracuje málo odborníků, kteří by byli specialisty na fotografii. Z Muzea umění v Lodži jsem odešel v roce 2005. Byl jsem posledním vedoucím tamního oddělení fotografie, tři roky po mém odchodu oddělení zlikvidovali. A od té doby, tedy od roku 2005, tam neproběhla fotografická výstava, no možná dvě... Celá sbírka fotografie byla začleněna do oddělení moderního umění. Jenomže to, že se o ně nikdo nestará je jedna věc, druhá věc je, že nikdo nezpracovává, nepořádá výstavy, kterých bylo hodně, např. Witkacy. Když žila Urszula Czartoryska, byla výstava každých pár let, např. Witkacyho ve Stockholmu. V jistém okamžiku se z něho stal fotograf světového, už ne jen evropského, významu.

Na stránkách Museum of Modern Art v oddělení fotografie najdete snímky dvou Poláků: Witkacyho a Janusze Leśniaka. Do značné míry se na tom podílely výstavy např. v Muzeu umění v Lodži z osmdesátých let, které Witkacyho připomenuly. Obzvláště je to zásluha Czartoryské, která připomínala Witkacyho jako fotografa. Nakonec Witkacy ze všech polských fotografů udělal největší světovou kariéru.

**B.W:** Zabíjí politická korektnost současné umění fotografie, není třeba absence politické korektnosti bránou k umění?

**K.J:** Myslíte vliv politiků a prezidentů na muzejní instituce? Myslím, že se řeší témata ovlivněná tím, co se dělo na začátku 20. století v Paříži a pak od 60.-70. let ve Spojených státech, v Londýně a nyní v Berlíně. Na jedné straně máme muzea, ale uvědomte si, prosím, že v Polsku je v polských muzeích velice málo výstav. Takových klasických, myslím, že v České republice je jich více. Prohlédněte si muzeum v Olomouci, město, které není velké, pořádá mnoho fotografických výstav, jak současných tvůrců, třeba i z Polska, např. tam měl nedávno výstavu Krzysztof Gołuch, konala se tam i výstava Jindřicha Štreita.

Myslím si, že politickou korektnost v polských muzeích tvoří jejich ředitelé a kurátoři těchto oddělení. Vymýšlejí svého druhu koncepce, které jsou náhodné, mimo činnost, jako tomu bylo v Muzeu umění v Lodži. Pokud si prohlédneme např. výstavy a programovou linii Czartoryské, pak mou, tak se týkaly avantgardy a modernismu, nebo jevů, které měly zrekapitulovat nějaký problém. A teď se zaměříme na program Muzea historie fotografie v Krakově Waleryho Rzewuského od 80. let. Kdyby se mě někdo zeptal, jaké tam jsou výstavy nebo jaká je specifikace tohoto muzea? Řekl bych, že nevím, nebo že toto muzeum nemá vlastní specifika. Výstavy se zde konají dvě, tři do roka, to je rozhodně málo. Každé muzeum je důležité, pokud dokáže něco spustit nebo nově objevit v jiném kontextu.

Myslím, že je zbytečné znovu objevovat Jerzyho Lewczyńského, minimálně v kurátorské praxi, ale dají se psát texty. Zofia Rydet, řekl bych, čeká na objevení, ale z originálních pozitivů, která sama dělala, a ne z těch, které se zhotovují nyní.

Tato politická korektnost se bude týkat např. toho, že nyní v politice státu roste konzervatismus, a to se určitě bude projevovat, nebo se to už projevuje, na výstavách v národních muzeích nebo ve velkých institucích. Nyní máme století avantgardy, po celém Polsku se konají výstavy a z prezidentské kanceláře vyšly texty, že avantgarda měla národní charakter (sic!). Samozřejmě tomu tak nebylo, avantgarda nikdy neměla žádný národní charakter. Poslední číslo magazínu „Szum” se chopilo tohoto problému. Najdete tam rozhovor s ředitelem Muzea umění v Lodži, Jarosławem Suchanem, který právě mluví o univerzálním nebo kosmopolitním, a ne národním, významu avantgardy. Množství výstav, které vstupují do Polska, na příklad na festival fotografie v Krakově, v Lodži, to je jen náhodný výsledek toho, co se děje v Arles, Braze, Dublinu nebo na jiných menších festivalech. Může to být např. výstava Martina Parra, historické výstavy, jako velice zajímavá výstava Alexandra Rodčenka s originálními pracemi z 20. a 30. let. Horší by bylo, pokud by politická korektnost vyplývala z příkazování něčeho, ovšem pokud jde o volbu kurátora nebo

nějakého týmu, jaké pracují na fotografických festivalech, berou na sebe riziko oni. Např. krakovský festival fotografie prezentuje velmi různou úroveň, někdy velmi dobrou, někdy nijakou. Podrobně jsem to sledoval, našli bychom tam opakování toho, co viděli bývalí ředitelé (Tomasz Gutkowski, Karol Hordziej) např. v Bratislavě. Např. proběhla výstava českého umělce Miroslava Tichého, velice zajímavé osobnosti, která byla objevena a prudce vstoupila do evropské historie a fotografie, stejně jako Sally Man, je dobře, že se expozice představily také v Krakově, takové výstavy jsou zapotřebí. Na druhé straně se je ale nutné ptát, a já se jaké vždycky ptám, ať v Krakově nebo ve Vratislavi, co jste objevili, jaký jev např. z Ruska, z Polska, z České republiky? Pro mě je velmi zajímavým českým fotografem např. Robert Kiss, student z Opavy. Sice virtuálně, ale představil jsem ho ve Spojených státech, a napsal jsem o něm na svém blogu. Stejně tak o jedné známé Rusce. Jmenuje se Jana Romanova, je to určitě jedna z nejznámějších umělkyní z Petrohradu, také jsem o ní na svém blogu napsal jako první, dá se to lehce ověřit. Stejně jako, když jsme mluvili o Beksińském, pokud zohledníme tak zvané vážné texty o Beksińském.

V roce 1960 ve „Fotografii“ vyšel text Czartoryské představující Beksińského, existuje několik rozhovorů, na příklad Juliusze Garzdeckého, v roce 1987 jsem napsal první text pro „Fotografii“, text o Beksińském.

Po 27 letech, po textech Czartoryské, z vlastní iniciativy, protože jsem věřil v tu fotografii, a teprve po tomto mém textu z roku 1987 se začaly objevovat Beksińského výstavy, které trvají dodnes, ale nyní jsou, řekl bych, zvlgarizované. Samozřejmě vulgarizované v uvozovkách. Jsou to špatné reprodukce, ty, které zhotovují v Sanoku, a zapojují je do těchto výstav. Práce, které Beksińsky nikdy nerealizoval. Problém spočívá v tom, že tyto festivaly, které jsem zde zmínil, ty dva největší, jsou monopolizovány, ten monopol spočívá v tom, že např. mně, Adama Sobotu a Lecha Lechowicze, tedy historiky, ke spolupráci nezhou. Řeknu, že jde o neúctu k jisté tradici. Zdá se mi, že vím více než někteří ředitelé a mohl bych jim pomoci. Nabízel jsme nějaké své výstavy jak v Lodži, tak v Krakově, ale nikdy je to nezajímalo. Jednou jsem

v roce 2007 psal do Krakova a poslal na soutěž výstavu prací Sylwie Kowalczyk, ale oni vybrali výstavu zpěvačky Brodsky. Sylwia Kowalczyk byla o rok později s tím samým cyklem „Chicas” pozvána do muzea v Lozanne, na první slavnou výstavu „reGeneration”. Pokud se vrátím k vaší otázce, na jedné straně představuje nebezpečí monopolizace, protože v rámci těchto festivalů nenabízí dialog, výměnu myšlenek, každý kdo chce, teoreticky může předvést své snímky, samozřejmě je může poslat na soutěž. V Krakově je „off”, v Lodži je Grand Prix, oni to monopolizují, monopolizují dokonce do té míry, že už delší dobu nedostávám na festivaly do Krakova a do Lodže pozvánky.

Já jsem jim dokonce v Krakově trochu radil a vymyslel jsem výstavu Zofie Rydet. Představte si, že mi za to dokonce ani nepoděkovali v katalogu, ani mailem. Byl to můj nápad a moje myšlenka realizovaná kurátorem Andrzejem Różyckým v Galerii Starmach. Později v deníku „Gazeta Wyborcza” napsali, že oni objevili Zofii Rydet. Nacož jsem to na svém blogu okomentoval. Od té doby, co jsem o tom napsal, mi přestali posílat pozvánky. Jsem si vědom, že i Urszula Czartoryska, Adam Sobota, Krzysztof Cichosz a jiní kurátoři jsme si cenili, dokonce jsme prezentovali „Zapis socjologiczny” (Sociologický záznam) ve světě.

Nyní vyšla kniha „Zofia Rydet Zapis” (Zofia Rydet záznam) v Gliwicích. Text opět napsal jeden z festivalových kurátorů z Krakova. Ve Varšavě, kde bylo na výstavu Rydet pořízeno 400 reprodukcí, plus pro edukační program (pro mě naprosto nesmyslně), se konalo sympozium, na nějž nebyl pozván ani Adam Sobota, ani já, ani Lech Lechowicz nebo Krzysztof Cichosz, nikoho z nás nepozvali na sympozium o Zofii Rydet. Ovšem oni dostali, snadno si můžete ověřit, jestli říkám pravdu nebo ne, z Ministerstva kultury na výstavu v MSN 208 000 PLN, to je obrovská částka. Z jiných fondů Ministerstva kultury byla vydána kniha, která stála několik desítek tisíc a tato výstava je nyní ve Francii, ale ne v Paříži, ne v Arles, pouze v Tours. Mám radost z této francouzské výstavy Zofie Rydet a napsal jsem to i přes své velice kritické názory vůči podobě této výstavy ve Varšavě. Ta výstava neměla s umělkyní, kterou jsem konec konců

znal, nic společného. Víím, že její fotografie vyrůstaly z křesťanských, dá se dokonce říci katolických, kořenů, ale v žádném textu, v žádném popisku na výstavě není toto téma zmíněno, to je evidentní chyba. Měli bychom ctít záměry fotografa. V „Gazetě Wyborczé” nesl jeden ze článků titulek: „Zofia Rydet, teroristka”, což pocházelo z textu Anny Beaty Bogdziewicz, která pro mě zastává dvouznačnou roli. Říká, že všechno je v pořádku a výstava byla dobrá, i katalog Zofie Rydet z Gliwic se jí velmi líbil. Jenže má se to tak: její fotografie jsou v katalogu, byla pozvána na konferenci o Zofii Rydet, její snímky byly i na výstavě. Kurátor nemusí být katolík, ale musíme se vztáhnout k tomu, co Zofia Rydet řekla v Różyckého filmu, napsala v textu, jak fotografovala, v co věřila. Sám mám jako kurátor někdy problémy, pokud navrhuji výstavy, na nichž se vyskytuje nějaký náboženský aspekt. Opravdu si myslím, že jsme v tomto došli k jakési absurditě. K podobné situaci došlo ve Vratislavi s Andrzejem Dudkem-Durerem, kterého si Adam Sobota také velmi cenil, prezentoval ho a mnohokrát o něm psal. Šlo o meditatívni prvek, otázku reinkarnace. Dorotą Monkiewicz Andrzeje nepřizvala na velkou a významnou výstavu „Dzikie Pola” (Divoká pole), což je podle mě základní chyba, protože je to podle mne osobní, Andrzej je jednou z nejzajímavějších osobností nejen Vratislavi, ale celého intermediálního umění.

V recenzi ve „Formatu” se o tom zmínila Anna Kutaj-Markowska. V tomto případě má slovo intermediální jistý význam, je to hudebník, performer, fotograf, umělec video-artu. Pro mě, jako pro osobu, která několik let pracovala v muzejnictví, to byl moment, kdy jsem si uvědomil, že muzejní instituce, významné galerie jsou samozřejmě politické instituce a vždy podléhaly takovému hodnocení a tlakům a tyto tlaky byly rozhodně větší v dobách komunismu. V 80. letech panovala cenzura a nyní je, jak bych tak řekl, nepsaná cenzura. Velmi snadno si všimnete, že jisté instituce prezentují to samé, ty stejné umělce.

**B.W:** A existuje něco jako tabu současné kritiky?

**K.J:** Myslím, že to už neexistuje. Kdysi to bylo reálné např. v socialistických společnostech, kde se nedalo o všem psát, např. o některých politických problémech, ale nevidím, že by nyní existovalo nějaké tabu, přímo naopak, útočí se např. na divadelní představení „Klątwa” (Kletba) ve Varšavě. Umění je záminkou pro hru na divadelním jevišti a k podnícení konfliktu. Já bych řekl, že nyní mají problémy právě takoví autentičtí náboženští autoři, jako např. Andrzej Różycki nebo Zbigniew Treppa , on sám mi to potvrdil. Tomu samozřejmě můžeme těžko říkat tabu. Postmoderní reflexe v méně nebo více liberální zemi, a v takové žijeme, vedla k tomu, že cenzura prakticky neexistuje. Samozřejmě někdo může být vystaven politickému procesu za divadelní kus, za fotografii nebo pokud někoho urazí nebo se dotkne náboženského cítění. Myslím, že nikdy nebude bezpodmínečná svoboda, protože umělec musí být zodpovědný za to, co dělá, např. práce „Pasja“ (Vášeň) Doroty Nieznalské z roku 2002 byla pro mě nezodpovědná, dokonce bych řekl hloupá, ale také si nemyslím, že by za to umělkyně měla být trestána. Umělec by v sobě měl mít cenzorské mechanismy a měl by být zodpovědný. Můžeme provokovat, ale je až příliš mnoho provokace a je to už velmi okoukaná taktika.

## 6.1.Kolem desetiletí. Polská fotografie 90. let.

Wokół Dekady” (Kolem desetiletí) o výstavě v Muzeu umění v Lodži, o kritice, která doprovázela tuto událost, hovořím s Krzysztofem Jureckým, spoluautorem a kurátorem této výstavy.

**Bartosz Wrotniak:** Pane Krzysztofe, rád bych se zeptal na situaci týkající se výstavy „Wokół Dekady“. Jakého přijetí se této výstavě dostalo a setkal jste se, a pokud ano, tak proč, s ostrou kritikou této události?

**Krzysztof Jurecki:** Myslím, že přijetí výstavy *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90.* (Kolem desetiletí. Polská fotografie 90. let) bylo dobré, můžeme se podívat do časopisů, které tehdy vycházely, byl to rok 2002. Výstava měla tři kurátory: Krzysztof Jurecki, Adam Sobota a Krzysztof Cichosz. Byla to velmi velká výstava, konala se nejen v Muzeu umění, ale také v Galerii FF a to na dvou patrech. Pak tato výstava putovala po Polsku, jistě byla v Katovicích, v Galerii Pusta, určitě byla v BWA v Bielsku-Bialé. Ovšem důležité je to, že ve „Fototapetě“, tedy internetovém periodiku Marka Grygiela, vyšel velmi ostrý a kritický text Adama Mazura, který tehdy začínal se svou činností kritika. Text se přesně týkal výstavy, která probíhala v Muzeu umění v Lodži, 8. března - 7. dubna 2002. Název textu byl překvapivý, *Śmieszna walka z wymagowanym światem* (Směšný boj s vymyšleným světem), později znovu vyšel v knize Adama Mazura *Kocham fotografię* (Miluji fotografii), která vyšla v r. 2009 a mám v ní věnování autora. Zdá se mi, že to byl text, který vznikl z následujícího důvodu. Marek Grygiel, který byl kurátorem v Centru současného umění ve Varšavě, se cítil být uražený a dotčený, že jsme ho k této výstavě nepřizvali jako kurátora. To je můj názor, a vykonavatelem těchto ambicí Marka Grygiela se stal Adam Mazur. Samozřejmě ke každé výstavě můžeme mít výhrady, neexistuje ideální výstava, které se týkají a jsou realizovány v době, kdy daný

jev ještě trvá. Protože když jsme např. výstavu v roce 2002 organizovali, tak se mnoho problémů, které začaly v devadesátých letech, ještě dále rozvíjelo.

Adam Mazur napsal mým zdáním příliš ostrý text, kde mi mimo jiné vyčetl, že jsem kritizoval část feministek, když jsem o nich řekl, že to jsou naivní feministky. I já jsem odpověděl velmi ostře, možná až moc ostře, titulem: *Z motyką na dekadę* (S motykou na desetiletí) a tak to skončilo.

On vystoupil s výhradou, že se této výstavě měla zúčastnit Basia Sokołowska, která se nacházela v okruhu Malé galerie a Centra současného umění. Nevím, jestli to Adam Mazur věděl nebo nevěděl, ale Basia Sokołowska měla svého agenta a ten požadoval po Muzeu umění za vypůjčení prací na tuto výstavu hodně peněz. Odmítli jsme, takové bylo zákulisí nepřítomnosti Sokołowské.

Adam Mazur mi také vyčetl, že chyběl Krzysztof Wodiczko, ale Krzysztof Wodiczko se tehdy neúčastnil kolektivních výstav, byl jsem s ním totiž také v kontaktu. On měl postoj, že se v Polsku nezapojuje.

Pokud se na Západě zapojoval, šlo o takové kolektivní výstavy, jako např. umění proti AIDS. Teď se to asi trochu změnilo, v jednom z textů částečně přiznal, že jsme měli pravdu, s odkazem na tuto výstavu prohlásil, že jeho hodnocení bylo příliš radikální.

Samozřejmě kdybych takovouto výstavu konstruoval, nebo kdybychom ji konstruovali, dnes, určitě bych na ní několik tvůrců, které jsme představili, z dnešní perspektivy už neprezentoval, na příklad proto, že právě zakončili fotografickou činnost.

Byli aktivní v 90. letech. Pro mě by největší chybou, pokud bych se na výstavu podíval takto, absence Andrzeje Różyckého. Přemýšleli jsme o něm, a druhou takovou chybou, k níž došlo, ale byla velmi rychle napravena, bylo nezastoupení Jerzyho Lewczyńského.

Chvilí poté jsem pro Lewczyńského uspořádal velmi velkou výstavu v Muzeu umění v Lodži v roce 2004. V devadesátých letech už Lewczyński opakoval problémy svého stylu.



Ale samozřejmě tam měl být, protože v devadesátých letech začínala recepce jeho nesmírně důležité koncepce - „archeologie fotografie“. Lidé začínali dospívat k tomu samému bodu, nebo se už dokonce odvolávali na Lewczyńského koncepci, která byla veřejně oznámena, pokud si to dobře pamatují, v katalogu výstavy v galerii Pusta nejspíše v roce 1997.

**B.W:** Pane Krzysztofe, na celém tom sporu mě nejvíc zajímá jedna věc. Pokud jde o kurátorský výběr prací na výstavu, umělců, fotografů, kteří byli na výstavu pozváni, tak vždy, když někoho vyberete, musíte automaticky také někoho odmítnout. Není možné udělat výstavu, na niž prezentujeme všechny umělce. Předpokládám, že v katalogu, který výstavu doprovázel, jste opodstatnil svůj kurátorský výběr?

**K.J:** Přesně tak to bylo a v textech se objevila i další jména nebo např. reprodukce jiných autorů v samotných textech.

**B.W:** Pokud je to v takovém případě váš subjektivní výběr a objeví se čtvrtý kurátor, který tento výběr zpochybní, vznikne text, v němž upozorňuje na jisté nedostatky, tak se ukáže, že text nebo polemika dostávají trochu jiný rozměr. Tyto útoky začínají být méně odborné, více ctižádostivé?

**K.J:** Tak to více méně bylo, všimněte si, prosím, Adam Mazur ve svém textu začal slušně, když uváděl ty, kteří zde podle něj chyběli, např. Edwarda Hartwiga, i když bych řekl, že pro mě Hartwig nebyl významný ani v osmdesátých, ani v devadesátých letech, jen v dvacátých, třicátých, čtyřicátých letech. Mazur zmínil např. Krzysztofa Wojciechowského, to je vlastně velmi sympatický fotograf z Malé galerie. Mám ho velmi rád, ale i teď, kdybych měl výstavu připravit v roce 2017, nepřizval bych ho na ni. Dále např. Tadeusz Rolke, pro mě přechválený fotograf, píše se o něm jako o velkém fotografovi,

viděl jsem několik Rolkeho výstav, ale jestli ho oceňují, tak si ho cení za sedmdesátá, osmdesátá léta, kdy byl v Německu a pracoval např. pro „Stern”. Marek Grygiel také občas pořádal velké výstavy v Centru současného umění Zamek Ujazdowski, my jsme z tohoto výběru Marka Grygiela prezentovali mnoho tvůrců, jména jako jsou např. Krzysztof Pruszkowski, Zbigniew Tomaszczuk, Józef Robakowski, Zygmunt Rytko, Andrzej Lech. Adam Mazur pořádal také např. Jakuba Byrczka, ale s veškerou úctou, jistě víte, že Jakub Byrczek není osobnost jako např. Bogdan Konopka nebo Andrzej Lech, myslím, že jeho fotografie rozhodně je, dá-li se to tak říci, pokračováním ideí jeho přátel nebo známých, v té době především Lecha.

**B.W:** Pamatujete si, jak početné byly těsně před vaším odchodem z Muzea umění v Lodži fotografické sbírky?

**K.J:** Samozřejmě musíme začít tím, že samotné oddělení fotografie vzniklo v roce 1997, jako Oddělení fotografie a vizuálních technik, s velkým písmenem, šlo o jakési navázání na intermediální koncepci ze sedmdesátých let, podle níž je fotografie stejný prostředek jako experimentální nebo vide art a shromažďovaly se i takovéto věci. Vznikl např. historický film Stefana Themersona: „Przygoda człowieka poczciwego” (Dobrodružství poctivého člověka) z roku 1937.

Byly tu práce Jalu Kurka, úryvky filmu „OR” také z třicátých let a měli jsme tu i trochu jiné práce ze sedmdesátých let, co se experimentálních filmů týče, mezi jejichž tvůrce patřili např. Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski a také Američan, už nežijící předchůdce video artu: Douglas Davis, ale těchto video prací nebo experimentálních filmů nebylo mnoho, udělal jsem několik nákupů, vyskytly se dary, třeba filmy Andrzeje Dudka-Dürera, díky mé činnosti, máme tu také filmy Marka Rogulského, kolektivu Leeżec, Marka Zygmunta.

Ještě za časů Czartoryské, kolem r. 1990, ale pod mým vlivem, byl zakoupen film Zbigniewa Libery „Obrzędy Intymne“ (Intimní obřady), tedy jedno z nejdiskutovanějších videí konce osmdesátých let. Když jsem odcházel z muzea,

bylo katalogových položek několik tisíc, ale pozor, protože pod jednou katalogovou položkou se může skrývat cyklus a cyklus může mít několik, někdy se stává, že několik desítek, takže myslím, že fotografií bylo kolem šesti tisíc, když jsem odcházel, a myslím, že od té doby se během těch několik let, které uplynuly, toho příliš nekoupilo.

Po mém odchodu byla do roku 2008 vedoucí oddělení moje asistentka, dr. Ewa Gałązka. Ale ředitel Jarosław Suchan oddělení zlikvidoval, což považuji za fatální posun. Nyní muzeum zvolilo nákupní strategii málo, ale velmi draze, takže byly např. koupeny práce amerického fotografa, dnes už nežijícího, možná spíše teoretika než fotografa: Allana Sekuly, ten měl výstavu Zachęte v roce 2009. Víím, že Muzeum umění koupilo dvě jeho fotografie za spoustu peněz, dokonce i na americké poměry. Existuje ještě jeden problém.

Po likvidaci oddělení fotografie byly všechny sbírky v roce 2008 začleněny do oddělení moderního umění. Pokud se ještě jednou vrátím k specifikům nebo rozdílu mezi Muzeem umění v Lodži a Národním muzeem ve Vratislavi, sbíralo Muzeum umění v Lodži práce především z hlediska modernismu a avantgardy, méně nebo téměř vůbec fotografie devatenáctého století.

S výjimkou několika známých osobností, ale těch fotografií je málo, jako např. Walery Rzewuski, Karol Beyer, to je polovina devatenáctého století, to se kupovalo a pořádaly se výstavy. Muzeum především kupovalo práce klasiků, snažilo se nakoupit klasiky nebo takové osoby, které působily slibně, tedy už působily na umělecké scéně přinejmenším několik let a dalo se se značnou dávkou pravděpodobnosti říci, že jde o významné fotografické počiny, např.: Mikołaj Smoczyński - byl důležitým nákupem v osmdesátých letech, ještě za časů Czartoryské, existuje také velká sbírka fotografického dokumentu, sbírka fotografií spojených s hnutím Solidarność, tedy ze stávek roku 1980 a z manifestací v roce 1981 (Stanisław Markowski). Jde o velmi rozsáhlou a na tomto pozadí se vydělující sbírku. Z významných nákupů a darů uvedu několik jmen: Andrzej Lech, Ewa Andrzejewska, Ireneusz Zjeżdżałka, Stanisław Woś, Joanna Zastróżna, nebo také Sokołowska, již připomínal Adam Mazur.

Zajímavé je, že Urszula Czartoryska Łódź Kaliskou hodně neměla v lásce. Vznikl konflikt mezi mnou, jejím asistentem, a jí, vedoucí oddělení, v roce 1988, kdy Urszula Czartoryska a tehdejší ředitel Ryszard Stanisławski Łódź Kaliskou přímo nesnášeli. Stačí se podívat, co se děje, třeba včera v Mocaku, v Krakově, se otevřela velká mezinárodní výstava věnovaná citování a pastišování, a nechybí na ni Łódź Kaliska.

Nakonec jsem i v Muzeu umění připravil velkou výstavu s více než třemi sty pracemi Łódzi Kaliské, ale bez katalogu, téměř na úplném konci své činnosti v Muzeu umění v Lodži, na přelomu let 2004-2005 a tehdy došlo k dosti velkým nákupům Łódzi Kaliské. Oproti tomu mohu říci, že to, co tvoří Łódź Kaliska nyní, po roce 2005, to, čemu oni říkají „new pop“, např. představení v PGS v Sopotách, se mi nelíbí a myslím si, že to jsou velmi bezvýznamné práce.

Kdysi mi vytýkali, např. Józef Robakowski, že jsem apologetou Łodzi Kaliské, když Łódź Kaliskou otevřeně kritizuji, a na mém blogu si můžete přečíst příspěvek *Marek Janiak mydli oczy, tylko komu?* (Marek Janik hází písek do očí, jenže komu?) (<https://jureckifoto.blogspot.com/2009/12/marek-mydli-oczy-tylko-komu.html>), měli za to vůči mě také výhrady. Myslím si, že pokud některý známý tvůrce klesá z určité umělecké úrovně, a já jsem s ním byl svázán, měl bych ho o tom informovat. Mohu ho na to upozornit soukromě, během rozhovoru, ale mohu také upozornit nebo vyslat takovýto signál v podobě článku nebo textu. Nejde o text proti Łodzi Kaliské, nějaké obrazoborectví, kritiku, je to vlastně text, v němž je varuji, že vstoupili na určitou cestu, nejen opakování sebe sama, ale na cestu, kde se ztratili a tato cesta k ničemu nevede.

**B.W:** Obzvláště, když rolí kritika je také kritika určitých jevů, hodnocení

**K.J:** No právě, rolí kritika není jen říkat... tvoříte „pěkné fotografie“..., i když nejčastěji přicházíme do kontaktu s touto rolí kritiky. Řekl bych: je to úslužná, ale špatná role, protože mámí. Kritik bohužel často umělce oklamává, protože si něco jiného vnitřně myslí a něco jiné říká nebo píše. Řeknu to tak: bohužel,

kritika je většinou taková, mimo „Arteone” a mimo některé texty v „Szumu”. Jenže „Arteon” má pravicové postoje a kritizuje vše, co je levicové, „Szum” má takový postoj, že kritizuje vše, co je ze své podstaty náboženské a pravicové. Ani jedna ani druhá možnost není dobrá, protože mohou vzniknout jak dobré náboženské práce, tak mohou vzniknout dobré feministické práce, ale když čteme Karolinu Staszak, tak tvrdí, že feminismus je passé. Osobně si myslím, že feminismus neskončil, minimálně umělecky (např. Magdalena Samborska, Ewa Świdzińska nebo Zofia Kulik).

Co se týká vřatislavských sbírek, je jich nepochybně mnohem více a jsou reprezentativnější pro celou historii fotografie. Především pro prostředí v meziválečném období, pro lvovské prostředí, což je pochopitelné.

Oproti tomu sbírky Muzea umění v Lodži mají např. velkou sbírku československé fotografie, zastoupeny jsou především práce z meziválečného období, např. **František Vobecký**, **Vilém Reichmann** a poválečného, kdysi se mě ptal dokonce Vladimír Birgus, protože byl překvapen, že zde jsou takové velmi vzácné české práce, byla to zásluha Urszuly Czartoryské, která byla naprosto správně přesvědčena, že česká fotografie v meziválečném období měla mezinárodní postavení. Czartoryska byla jediným historikem umění v Polsku, který se v sedmdesátých letech zajímal nejen o fotografii, ale byla také přesvědčena o tom, že československé úspěchy v ničem nezaostávají za francouzskými nebo americkými.

Pokud dnes vezmeme do ruky knihy o historii fotografie, přečteme si o mnoha významných fotografech, především českých, méně už slovenských, z tohoto období. Určitě lze doplnit a připsat, že se Adam Sobota velice zasloužil o propagaci celého vřatislavského prostředí. Proběhlo několik výstav a nyní se také konala výstava spojená se ZPAF při příležitosti sedmdesátého výročí vzniku svazu. Vyšel katalog, to je velmi důležité, že tento Svaz polských umělců fotografů (ZPAF) ve Vřatislavi působí aktivně, protože např. v Lodži tento svaz vůbec nepůsobí a nejen to, ve většině polských měst vykazuje zanedbatelnou aktivitu, co se umělecké funkce týče, mimo dolnoslezskou, katovickou a varšavskou oblast. V Gdaňsku se teď otevřela výstava při příležitosti 70. výročí,

ale Gdaňského fotografického sdružení a ne Svazu umělců fotografů, tedy spíše teoretické amatérské organizace soustředící nadšence. ZPAF má být, minimálně ze svého založení, organizací profesionálních umělců.

Na konec musím říci, že pokud jde o Vratislav, tak se bojím toho, že Adam Sobota, podle toho co vím, pracuje i nadále sám a pokud odejde do důchodu, nebude to záminkou k likvidaci dalšího fotografického oddělení v Polsku? Pak zůstane jen oddělení v Národním muzeu ve Varšavě.

Je zde oddělení ikonografie a fotografie, ale kdybychom se podívali na aktivitu tohoto oddělení, jde o jednu velkou výstavu na přibližně 10 let, poslední takováto velká výstava byla Jana Bułhaka, na níž jsme se koncepčně podíleli s Adamem Sobotou. Tato Bułhakova výstava proběhla ve Vratislavi, já jsem ji viděl ve Vratislavi v Národním muzeu, ale to byl rok 2005-2006.

Nakonec jsem tuto expozici koncepčně vymyslel já, když jsem takovýto návrh v asi roce 2003 napsal kurátorce Danutě Jackiewicz z Národního muzea, ale pak, po otevření, se na to zapomnělo. Za sebe ještě přidám, že v Polsku chybí profesionálně připravené osoby, které by mohly pořádat výstavy, nakupovat, protože to je velice zodpovědná práce, prohlásit, že je to dobrá Lvovská fotografie nebo např. průměrná Lvovská fotografie. Čím dál častěji se na sběratelském trhu začínají objevovat falzifikáty a pokud takováto osoba nebude odborně připravena, může dokonce napáchat škody. Kdybychom zohlednili tak zvaný „muzejní trh“ nebo kriticko-muzejní, napočítali bychom skupinu 10 osob?

*Rozhovor autorizován 26.04.2017*

## **7. Adam Mazur, rozhovor o vlivu Adama Soboty na polskou uměleckou kritiku.**

Rozhovor s Adamem Mazurem o Adamovi Sobotovi, stavu současné kritiky a fotografie, rozhovor je součástí písemné práce Adam Sobota, Monografie.

Adam Mazur,

Historik umění a amerikanista, polský historik umění, kritik a kurátor, amerikanista, šéfredaktor magazínu Szum. Pracoval jako kurátor v Centru současného umění Zamek Ujazdowski ve Varšavě. Přednáší na Vysoké škole sociální psychologie (Szkola Wyższa Psychologii Społecznej), Akademii fotografie (Akademia Fotografii) ve Varšavě, Umělecké univerzitě (Uniwersytet Artystyczny) v Poznani a na Jagellonské univerzitě (Uniwersytet Jagielloński). Šéfredaktor magazínu „Szum“, býval šéfredaktorem magazínu „Obieg“ a členem týmu čtvrtletníku „Krytyka Politycza“. Člen Sdružení historiků umění (Stowarzyszenie Historyków Sztuki).

Věnuje se především historii a kritice fotografie. Byl kurátorem výstav, jako jsou např. *Efekt czerwonych oczu* (Efekt červených očí, 2008), *Wenus* (Venuše, 2008), *Nowi dokumentaliści* (Noví dokumentaristé, 2006). V roce 2009 vyšla kniha *Kocham fotografię* (Miluji fotografii), která představuje soubor jeho textů o fotografii a která se ještě v tom samém roce dočkala druhého, rozšířeného a opraveného vydání. V prosinci 2008 na Historické fakultě Varšavské univerzity obhájil dizertační práci *Fotografia w rozszerzonym polu. Społeczne i artystyczne użycia fotografii w Polsce*[1] (Fotografie v rozšířeném poli. Sociální a umělecké využití fotografie v Polsku). Na jejím základě vznikla kniha *Historie fotografii w Polsce 1839-2009* (Historie fotografie v Polsku 1839-2009), oceněná na LV soutěži kněze prof. Szczęsného Dettloffa o vědeckou práci mladých historiků umění.

**Bartosz Wrotniak:** V čem podle vás spočívá individuální přínos Adama Soboty do přemýšlení o fotografii?

**Adam Mazur:** Přínos Adama Soboty leží především v gigantické práci na sbírce fotografií Národního muzea ve Vratislavi, jejím zpracování a zpřístupnění veřejnosti a odborníkům. Je to práce historika umění a badatele rozepsaná do katalogů, knih, článků týkajících se fotografie 20. a 21. století.

**B.W:** Existuje nějaký charakteristický rys psaní Adama Soboty o fotografii ve srovnání s jinými kritiky umění, fotografie?

**A.M:** Adam Sobota imponuje svými znalostmi a horizontem. V jeho díle můžete najít průkopnické testy věnované konceptuální fotografii a také piktorální fotografii.

**B.W:** Zdají se být výstavy, jejichž organizátorem byl Adam Sobota, zajímavější než to, co se prezentuje v současnosti?

**A.M:** Především to jsou skvěle organizované a promyšlené výstavy, to je pro mě ve srovnání s převažující náhodností a neobratností nesmírně důležité. Stačí si srovnat hlavní výstavy muzejních sbírek z Vratislavi a např. z Gdaňska nebo Varšavy a uvidíte rozdíl. Nepořádek a nenápaditost v Gdaňsku, Varšavě, přehlednost, uspořádanost, překvapivé objevy a zvraty v psaní historie fotografie logicky vysvětlené kurátorem ve Vratislavi, je to dílna profesionála, který má vizi polské a mezinárodní fotografie a přenáší ji do své odborné práce. Tuto kvalitu jsem mnohokrát přirovnával k Urszule Czartoryské, s níž Sobota vede dialog a s kterou ho můžeme srovnávat, je to extratřída, zbytek kurátorů hraje vedle Soboty a Czartoryské druhou ligu.

**B.W:** Jak hodnotíte přínos Adama Soboty pro upevnění tvorby takových umělců, jako je Zofia Rydet nebo Zdzisław Beksiński?



**A.M:** Adam Sobota jako každý badatel, který má sebeúctu, vždy dbal na heuristiku a na základní výzkum. Díky tomu se mu do sbírek muzea podařilo získat arcičila a spustit proces jejich zpracování. Texty a katalogy pod Sobotovou redakcí představují pro každého historika fotografie v současnosti základní znalosti.

**B.W:** Ovlivnilo studium polonistiky na Vratislavské univerzitě a následně titul doktor humanitních věd v oboru filozofie způsob psaní / popisování samotné fotografie? Můžeme říci, že jde o filologický, intertextuální popis?

**A.M:** To mohu těžko zhodnotit. Texty jsou erudované a určitě zde, jako ve všech případech, studia sehrála svou roli, ale jen těžko se to dá změřit.

**B.W:** Které publikace, události, výstavy, jejichž autorem je P. Sobota, považujete za nejvýznamnější pro rozvoj polských dějin umění, fotografie?

**A.M:** Rozvinutí, katalogové zpracování a expozice sbírek muzea, to je Sobotovo životní dílo a nesmírně hodnotné základy tvorby historie polské fotografie.

**B.W:** Zabíjí politická korektnost současné umění fotografie, není třeba absence politické korektnosti bránou k umění?

**A.M:** Ano, politická korektnost je rozhodně problémem polské kultury a jejího přijímání.

**B.W:** Co vy, jako umělecký kritik, autor mnoha textů, kurátor, považujete za největší problém současné fotografie a samotné kritiky?

**A.M:** Chybějící institucionální podpora pro výzkum a pro mladé umělce je zásadní problém, to fotografické festivaly nezmění. Podobně zásadním

problémem je, že v současnosti chybí alespoň jeden vážný magazín o moderní a společné fotografii.

**B.W:** Existuje v polské realitě, je možná, tzv. správná, objektivní polemika mezi různými kritikami umění?

**A.M:** Ano

**B.W:** Pokud máme pojmy na téma umění formovány kritikou, nezpůsobuje to někdy, že galerie zůstávají prázdné?

**A.M:** Nerozumím otázce.

**B.W:** Existuje něco, co bychom v současnosti mohli označit za tzv. tabu uměleckého kritika, kritika fotografie?

**A.M:** Asi také nerozumím, o co jde? Pracuji v „Szumu“ a nevidím nějaká zvláštní tabuizovaná témata na straně kritiky. Poněkud jinak to vypadá u umělců a uměleckých institucí, ale to je už jiná záležitost.

**B.W:** Moc děkuji za rozhovor.

## 8. Resumé

Když se na mě prof. Birgus obrátil se žádostí o napsání monografie Adama Soboty, napadlo mě, že to bude jednoduchá a příjemná práce. Co může být těžkého na napsání textu o jednom z nejzajímavějších polských kritiků umění, fotografie? Je to přece také součást světa, který se týká mé osoby, mých zájmů, je mi určitým způsobem blízká. Rychle jsem se přesvědčil, že to nebude jednoduchý úkol. Problém nespočíval v dostupnosti materiálů, prací, textů. To vše máme k dispozici. Když jsem to shromáždil, uvědomil jsem si, že mohu velice snadno upadnout do nudy a banálnosti, nebo že forma přeroste obsah. Znam to sám na sobě, když se snažím číst knihy a pojednání týkající se historie fotografie, estetických otázek, zpracování současných jevů v umění, fotografii. Mnoho z nich je napsáno vysoce odborným jazykem, těžkým, nesrozumitelným, příliš intelektuálním. Řekl jsem si: buď opatrný, protože to je jednodušší cesta a nemusí se to povést! Proto jsem si hned odpověděl, jak zajímavě a se zaujetím vyprávět o někom, jako je Adam Sobota? Co nejjednodušeji! Co to pro mě znamená?

Jednoduše musím dát možnost vyjádřit se samotnému hrdinovi, ale i v tomto případě jsem počítal s tím, že mě to může zavést do slepé uličky. Když jsem se poprvé setkal s Adamem Sobotou, odnesl jsem si dojem, že není zcela zaujat tím, že o něm chce někdo napsat. Odcházel jsem s pocitem, jakoby mi chtěl říci, že v jeho práci se nedějí zajímavé věci, ohromující, takové, které lze zajímavě a neotřeale popsat. Jsem si, že to nebude snadné a už vůbec nepůjde o jednoduchý úkol.

Poté, co rozhovor chvíli trval, už můj hrdina nebyl tak skeptický. Vysvětlil jsem mu své důvody a přesvědčil jsem ho, že bych se s ním chtěl pro potřeby své práce setkat a zeptat se ho na několik pro mě významných témat v jeho profesionálním životě, textech, sbírkách, které nashromáždil v muzeu ve Vratislavi. Věděl jsem, že se mi nepodaří všechno stanovit hned.

Můj spolubesedník bude potřebovat čas, ale ne kvůli tomu, aby si všechno připomenul, ale kvůli tomu, aby se sžil s touto situací. Já bych se na jeho místě jistě cítil stejně nepohodlně, kdyby ke mě přišel mladý člověk a chtěl o mě psát nějaký důležitý text. Pro mě šlo o velice zajímavou zkušenost, trochu novinářskou.

Adam Sobota je výjimečně mlčenlivý a skromný člověk, se značným odstupem, což se dá pocítit už během prvního kontaktu. Když jsme přešli k otázkám, proměnil se ve skvělého diskutéra, který má obrovské znalosti, dokáže zajímavě vyprávět. Ano, mám pocit, že občas Sobota odbočí od tématu, rozvíjí mnoho různých témat, ale ve své práci schválně přemýšlím proč? Protože právě tento Adam Sobota mě zajímá nejvíce, to, co občas čteme mezi řádky nějakého tématu, to, co se často týká vedlejších, málo podstatných témat, jako jsou třeba politické nebo sportovní aluze. Pokud máme o někom mluvit upřímně a zajímavě, dovolme mu to a zaposlouchejme se také do tohoto vyprávění.

Abych se vyhnul zploštění problému, rozhodl jsem se k diskuzi přizvat další hrdiny: Krzysztofa Jureckého a Adama Mazura, kurátory, historiky umění, fotografie, znalce trhu. Adam Mazur na mé otázky odpovídal velice krátce a věcně, Krzysztof Jurecki rozvíjel témata a oblasti, na něž jsem se ptal. Doufám, že to bude zajímavé čtení. Jsem si vědom, že práce, kterou čtete, téma zcela nevyčerpala, možná jsem určité věci opominul a jiné zveličil, ale přesto všechno doufám, že se pokus uchopit pro mě tak obtížné téma, ukáže být správný.

Velmi rád bych srdečně poděkoval panu Adamovi Sobotě za nedocenitelnou pomoc během psaní práce a za věnovaný čas. Panu Krzysztofovi Jureckému a Adamu Mazurovi za cenné poznámky během rozhovoru.

## 9. Bibliografie Adama Soboty.

### Dr. Adam Sobota

Nar. 1947. V roce 1971 získal magisterský diplom na Vratislavské univerzitě. Velmi rád bych srdečně poděkoval panu Adamovi Sobotě za nedocenitelnou pomoc během psaní práce a za věnovaný čas. Panu Krzysztofovi Jureckému a Adamu Mazurovi za cenné poznámky během rozhovoru

o umění (polonistika) na základě práce *Film jako jazyk* (Film jako jazyk). Od roku 1973 pracuje v Národním muzeu ve Vratislavi v oddělení současného umění, kde se věnuje sbírkám umělecké fotografie; od roku 1995 na úrovni staršího kurátora.

V roce 2000 získal titul doktor humanitních věd v oblasti filozofie na základě práce *Estetyczne problemy fotograficznego piktorializmu na tle związków sztuki i techniki w XIX i XX wieku* (Estetické problémy fotografického piktorialismu na pozadí souvislostí umění a techniky v 19. a ve 20. století). Od roku 1990 se věnuje také pedagogické činnosti, přednáší historii a teorie fotografie a historii umění (např. na Akademii výtvarného umění v Poznani a ve Vratislavi, Zelenohorské univerzitě, Státní profesní vysoké škole v Hlohově, Vyšším fotografickém studiu Svazu polských umělců fotografů).

### Významné publikace.

#### I. Samostatné knižní publikace:

- *Szlachetność techniki – artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku* (Ušlechtilost techniky - umělecká dilemata fotografie v 19. a ve 20. století), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, 2001.
- *Konceptualność fotografii* (Konceptuálnost fotografie), Wydawnictwo Galerii Bielskiej BWA, Bielsko-Biała, 2004.

- *Fotografia – historia i sztuka. Katalog zbiorów fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu* (Fotografie - historie a umění. Katalog fotografických sbírek Národního muzea ve Vratislavi), Wydawnictwo Muzeum Narodowego we Wrocławiu, 2007.
- (připravuje se k vydání na začátku roku 2017) *Nowe horyzonty w nowych mediach – zjawiska sztuki polskiej 1945-1981* (Nové horizonty v nových médiích - fenomény polského umění 1945-1981), Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

## **II. Autorské publikace s charakterem vědeckých doprovodných publikací k výstavám:**

- *Aleksander Krzywobłocki: Fotomontaże* (Aleksander Krzywobłocki: Fotomontáže), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1977.
- *Zbigniew Dłubak, prace z lat 1945-1980* (Zbigniew Dłubal, práce z let 1945-1980), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1981.
- *Witold Romer 1900-1967* (monografie), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1983.
- *Fotografia we Lwowie do r. 1939* (Fotografie ve Lvově do roku 1939), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1991.
- *Antyfotografia i ciąg dalszy* (Antifotografie a pokračování), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1993.
- *Natalia LL – sztuka i energia* (Natalie LL - umění a energie) (monografie), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1993.
- *Stefan Arczyński – Fotografie* (monografie), Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1995.
- *Zdzisław Beksiński: Fotografie 1953-1959*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2001.

- *Zdzisław Sosnowski w obronie sztuki* (Zdzisław Sosnowski na obranu umění) text k obrazové publikaci k výstavě Z. Sosnowského: Goalkeeper vs Robokeeper, Muzeum Narodowe, Wrocław, 2012.
- *Wacław Ropiecki: Archipelag podróżującej galerii* (Wacław Ropiecki: Souostroví putovní galerie), text v publikaci k výstavě umělce, Muzeum Współczesne Wrocław, 2014.
- *Lwowska fotografia 1918-1939* (Lvovská fotografie 1918-1939), text do doprovodné publikace výstavy věnované architektuře a umění Lvova, Muzeum Architektury we Wrocławiu, září 2016 .

### **III. Odborná redakce kolektivních publikací:**

- *Fotografia we Wrocławiu 1945-1997* (Fotografie ve Vratislavi 1945-1997), ZPAF, Wrocław, 1997.
- *Estetyka i racjonalność fotografii* (Estetika a racionalita fotografie), Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław, 2002.

### **IV. Texty v antologiích a v kolektivních pracech:**

- *Fotografia awangardowa* (Avantgarní fotografie), in: “Od awangardy do postmodernizmu” (Encyklopedia kultury polskiej XX wieku), red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 123-146.
- *Fotografia we Wrocławiu 1945-1997* (Fotografie ve Vratislavi 1945 - 1997) (texty popisující různé otázky z oblasti: organizací, tvůrčích skupin, galerií, školství, sbírek, periodických akcí, výstav - celkem cca 4 vydavatelské archy). ZPAF, Wrocław, 1997.
- *Naturalność fotografii* (Přirozenost fotografie), in: “Fotografia – realność medium”, ( red. G. Dziamski, A. Kępińska, S. Wojnecki), ASP Poznań, 1998, s. 261-266

- *Karkonosze fotograficzne po r. 1945* (Fotografické Krkonoše po roce 1945), in: “Wspaniały krajobraz – artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku”, Berlin-Jelenia Góra, 1999, s. 330-336.
- *W kręgu tradycji* (V okruhu tradic) a *Organizacje zawodowe i twórcze oraz grupy artystyczne w historii polskiej fotografii* (Profesní a autorské organizace a umělecké skupiny v historii polské fotografie), in: “J. Lewczyński: Antologia fotografii polskiej”, Wyd. Lucrum, Bielsko-Biała, 1999, s. 254-255 a 269-273.
- *Fotografia* (Fotografie), in: “Dziesięciolecie Polski Niepodległej”, red. W. Kuczyński, United Publishers and Productions, Warszawa 1999, s. 370-375.
- *Techniczność i oddziaływanie symboliczne – zagadnienia racjonalności fotografii na przykładach twórczości Zbigniewa Dłubaka i Zbigniewa Staniewskiego*, (Techničnost a symbolické působení - otázky racionality fotografie na příkladech tvorby Zbigniewa Dłubaka a Zbigniewa Staniewského), in: “Estetyka i racjonalność fotografii” (red. A. Sobota), Wrocław, 2002 s. 43-58.
- *W miejsce ideologii* (Na místo ideologie), in: “Fotografia lat 90. – czas przemian czy stagnacji”, Łódzki Dom Kultury, 2003, s. 36-40.
- *Fotografia polska 1839-1939* (Polská fotografie 1839-1939), dodatek v: “Pod zaborami”, t. VI “Historii Polski”, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 2003.
- *Wizja miasta w fotografii polskiej od lat 1920.* (Vize města v polské fotografii od 20. let 20. století), in: “Punkt widzenia. Fotografia miasta”, Muzeum Historii Fotografii, Kraków, 2004, s. 25-34.
- *Fotograficzne karty pocztowe* (Fotografické pohlednice), in: “Aksjosemiotyka karty pocztowej II”, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004, s. 127-134.
- *Zbiory fotografii lwowskiej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu*



- (Sbírky Iwovské fotografie v Národním muzeu ve Vratislavi), in: "Dawna fotografia lwowska 1839-1939", "Centrum Europy", Lwów, 2004, s. 197-210.
- *Sfery sztuki* (Sféry umění), in: „Natalia LL – Texty”, Galeria BWA, Bielsko Biała, 2004, s. 175-179.
  - *Ciało jako monument – fotografie 1920-1955* (Tělo jako monument - fotografie 1920-1955), in: "Punkt widzenia. Fotografia ciała", Muzeum Historii Fotografii, Kraków, 2006.
  - *Czas jako fotografia* (Čas jako fotografie), „Rocznik Historii Sztuki” č. XXXI, PAN, Warszawa, 2006, s.5-22.
  - *Wyraz czasu w fotografii* (Projev času ve fotografii), „Dyskurs”, ASP Wrocław, č. 7/2008, s. 226-264.
  - *Priorytety fotografii polskiej 2 połowy XX wieku* (Priority polské fotografie 2. poloviny 20. století), in: „Fotografia polska XX wieku”, ZPAF, Warszawa, 2007.
  - *Potencjał dokumentu*, (Potenciál dokumentu), text v knize „Niezależna Agencja Fotograficzna Dementi”, Wrocław, 2007.
  - *Jan Bułhak i koncepcje narodowości w fotografii* (Jan Bułhak a koncepcie národnosti ve fotografii), in: „Jan Bułhak: Fotografik”, Muzeum Narodowe, Warszawa, 2009, s. 177 – 197.
  - *Konceptualizm kontekstualny* (Kontextuální konceptualismus), sborník z konference „Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki”, Galeria Sztuki Najnowszej, Gorzów Wielkopolski, 2010, s. 75-84.
  - *Polska fotografia 1939-1970* (Polská fotografie 1939-1970), 2010, text pro Ministerstvo kultury a národního dědictví.
  
  - *Album obecności Natalii LL* (Kniha přítomnost Natalie LL) a kalendář tvorby umělkyně, in: Natalia LL – Opera omnia, Ośrodek Kultury i

sztuki, Wrocław, 2010, s. 23-27 a 208-237.

- *Przeszłość jako terażniejszość – społeczny apel fotografii* (Minulost jako současnost - sociální apel fotografie), in: „Społeczne dyskursy sztuki fotografii” (materiały ze sympozja), Akademia Sztuk Pięknych, Poznań, 2010, s. 61-67.
- *Dzieło sztuki jako koan* (Umělecké dílo jako koan), in: „Koany w elektrowni. Dzieło sztuki jako koan” (materiały ze sympozja), Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom, 2010, s. 169-175.
- *Na granicy monitora* (Na hranici monitoru), text v katalogu výstavy „Ryszard Jędrus: Wideobiekty”, Galeria FF, Łódzki Dom Kultury, Łódź, duben 2010.
- *PERMAFO 1970-1981*, texty do publikace „Permafo”, Muzeum Współczesne Wrocław, 2012, s. 112-117 a 410-439.
- *Otwarte pole interpretacji dokumentu w nowych mediach* (Otevřené pole interpretace dokumentu v nových médiích), in: „Dyskurs – pismo naukowo-artystyczne” ASP Wrocław, č. 15, 2012/2013, s. 150-161.
- *Fotografia zorganizowana* (Organizovaná fotografie), in: „Historia, terażniejszość i współczesne dylematy fotografii”, ZPAF, Wrocław 2013, s. 47-56.
- *Pojemność nowych mediów* (Kapacita nových médií), in: „Media, nowe media”, Uniwersytet Kielecki, 2012/2013, s. 19-22.
- *Foto-obiekty* (Foto-objekty), text v katalogu výstavy „Foto-obiekt”, ZPAF Warszawa a Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2013, s. 5-10.
  
- *Amator czyli miłośnik* (Amatér neboli milovník), text v publikaci 8 Biennale Fotografii w Poznaniu, Galeria Arsenał, Poznań, 2013.

- *Pomiędzy abstrakcją a intymnością – fotografujące artystki w Polsce 1957-1968* (Mezi abstrakcí a intimitou - fotografující umělkyně v Polsku 1957-1968), in: „Kobiety i sztuka około 1960 roku”, ed. Ewa Toniak, Warszawa, 2013.
- *Wokół wideo* (Kolem videa), text v materiálech ze sympózia tvořícího doprovodný program k 1. celopolské video soutěži v Gorzowě Wielkopolském 2014
- *Odzyskana nowoczesność w fotografii polskiej drugiej połowy lat pięćdziesiątych XX w.* (Znovuzískaná modernost v polské fotografii druhé poloviny padesátých let 20. stol.), Roczniki sztuki śląskiej XXIII, Wrocław 2014, s. 155-179.
- *Studio prób fotograficznych i filmowych ZOOM* (Studio fotografických a filmových zkoušek ZOOM), práce vydaná Muzeem v Gliwicích, duben 2015.
- *Grupa twórcza SEM* (Tvůrčí skupina SEM), publikace vydaná Polským muzeem v Chicagu, květen 2015.
- *Galeria Sztuki Najnowszej* (Galerie nejnovějšího umění), text zveřejněný v měsíčníku „Odra”, 2015.
- *Przekroczyć postmodernizm* (Překročit postmodernismus), text v katalogu „Marek Rogulski: Aerolit – zaplatanie energii”, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, 07.-08.2015.
- *Fenomeny „Odryki”* (Fenomén „Odryki“), text v katalogu výstavy Romualda Kutery v Současném muzeu Wrocław, 2014.
- *Fotografia jako terapia* (Fotografie jako terapie), text in „Wielkie i małe historie fotografii”, SHS i Instytut Historii Sztuki UW, Warszawa 2014 (datováno 2013), s. 159-169.

## **V. Publikace v časopisech a publikacích spojených s výstavami.**

- *Stefana Themersona droga od sztuki do sztuki* (Cesta Stefana

- Themersona od umění k umění), "Odra", Wrocław, č. 3, 1978, s. 29-33.
- *Some notes on the pictorial movements*, "Fotografia Polska", ICP, New York, 1979.
  - *Pictorialism and avant-gardism of the period 1918-1939*, "Fotografia" (special issue), Warszawa, 1979, s. 5-7.
  - *Polish Art. Photography 1900-1939*, "History of photography", London, č. 1, 1980, s. 18-34.
  - *Edmund Osterloff 1863-1938*, "Fotografia", Warszawa, č. 1, 1981, s. 29-32.
  - *Wokół piktorializmu (Kolem piktorialismu)*, „Obscura”, Warszawa, č. 4, 1983, s. 19-25.
  - *Obserwacja mas (Pozorování mas)*, "Obscura", Warszawa, č. 8, 1983, s. 17-27.
  - *Witold Romer*, "Fotografia", Warszawa, č. 2, 1984, s. 39-41.
  - *O polskiej fotografii subiektywnej, (O polské subjektivní fotografii)*, "Obscura", Warszawa, č. 9/10, 1985, s. 8-18.
  - *Fotografia i postmodernizm (Fotografie a postmodernismus)*, Biuletyn ZPAF (speciální číslo), Warszawa, 1987, s. 138-147.
  - *Co to jest postmodernizm (Co to je postmodernismus)*, "Odra", č. 7/8, 1987, s. 39-43.
  - *Inter-medium*, "Polska fotografia intermedialna lat 80-tych", BWA, Poznań, 1988.
  - *In the spirit of the Avant-garde*, "Polish perceptions – ten contemporary photographers 1977-1988", Collins Gallery, Glasgow, 1988.
  - *Fotografia w muzeum sztuki (Fotografie v muzeu umění)*, „Obscura”, Warszawa, č. 1, 1988.

- *Wrocław – chłodnym okiem* (Vratislav - chladným okem), "Co slychać? – sztuka najnowsza", A. Bonarski, Warszawa, 1989.
- *Świadomość archiwum*, (Vědomí archivu), "Świadomość archiwum. Materiały XIX Konfrontacji fotograficznych", Gorzów Wielkopolski, 1989, s. 5-12.
- *Zbiory fotografii w Muzeum Narodowym we Wrocławiu* (Sírky fotografie v Národním muzeu ve Vratislavi), „Odra”, č. 6, 1989 (výtvarný dodatek).
- *Granice i użyteczność* (Hranice a užitečnost) (analýza strategie moderního umění), „Format”, č. 1, 1991, s. 7-10.
- *Luxus dla wszystkich* (Luxus pro všechny) (popis činnosti výtvarných umělců „Luxus”), „Format”, č. 2/3, 1991, s. 28-33.
- *Życie jako sztuka* (Život jako umění) (analýza tvorby Andrzeje Dudka-Dürera), „Format”, Wrocław, č. 4/5, 1992; anglická verze vyšla v uměleckém pololetníku „ND”, Austin, Texas, 1992.
- *Galeria Permafo 1970-1981* (Galerie Permafo 1970-1981), „Format”, č. 6/7, 1992, s. 14-16 a 109.
- *Poza socwiczem* (Mimo socvěk) (analýza tvorby Zofie Kulik), „Zofia Kulik”, Galeria FF, Łódź, 1992; také v katalogu výstav umělkyně v BWA Sopot, 1993; anglická verze (*Beyond soc-ages*) v „Imago”, Bratislava, č. 2, 2003, s. 36-43.
- *Pseudo 70*, (o problémech umění nových médií v Polsku 70. let), „Obieg”, CSW Warszawa, č. 1/2, 1993.
- *Desymbolizacje Zbigniewa Dłubaka* (Desymbolizace Zbigniewa Dłubaka), „Zbigniew Dłubak: Przeciw Stereotypom”, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, 1993.
- *Fotosynteza historii – historia fotosyntezy* (Fotosyntéza historie - historie fotosyntézy), „Krzysztof Pruszkowski: Fotologia”, Muzeum Narodowe, Warszawa, 1993.

- *Sfery sztuki* (Sféry umění) (kritický text a zpracování umělecké biografie), „Natalia LL: Sztuka i energia”, Muzeum Narodowe, Wrocław, 1993.
- *Photomedia and the avant-garde in the 1970s*, “Bulletin de la Societe des Sciences et des Lettres de Łódź”, Łódź, Vol. XLIV, 1994, s. 45-53.
- *O sztuce Staniewskiego* (O Staniewského umění), „Format”, Wrocław, č. 18/19, 1995, s. 74-76.
- *Photography: between language and reality*, “Bulletin de la Societe des Sciences et des Lettres de Łódź”, Łódź, Vol. XLVI, 1996, s. 73-82.
- *Fotografia polska lat dziewięćdziesiątych* (Polská fotografie devadesátých let), text vydaný formou brožury Galerií př, Centrum Kultury „Zamek”, Poznań, 1998.
- *Siła symbolu* (Síla symbolu) (analýza tvorby Andrzeje Urbanowicze), „Opcje”, Górnośląskie Centrum Kultury, č. 6, 1999, s. 45-48; rozšířená verze v „Andrzej Urbanowicz”, BWA, Jelenia Góra, 2002.
- *Zapisy Zofii Rydet* (Záznamy Zofie Rydet), „Zofia Rydet 1911-1997: Fotografie”, Muzeum Sztuki, Łódź, 1999, s. 8-12.
- *Obraz jest jak pismo* (Obraz je jako písmo (analýza uměleckého programu Jerzyho Lewczyńskiego), „Magazyn Sztuki – Obieg”, CSW Warszawa, č. 28, 2001, s. 68-73.
- *Metathematicism of technical imagining*, text přednesený na sympóziu “Why pictures now”, Galerii BWA, Kraków, 2001 a zveřejněný na webových stránkách galerie [www.bunkier.com.pl](http://www.bunkier.com.pl).; polská verze (*Autotematyzm technicznego obrazowania* - Autotematismus technického zobrazování) in: „Foto-tapeta”, CSW Warszawa, č. 1, 2002, s. 36-39.
- *Czas – zegar – fotografia* (Čas - hodiny - fotografie), „Czas w fotografii – czas fotografii”, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa, 2001 r
- *Fotografia wolnych wyborów* (Fotografie svobodných voleb), „Wokół

- dekady – fotografia polska lat 90.”, Muzeum Sztuki, Łódź, 2002, s. 23-26.
- *Obrazowanie światłem* (Zobrazování světlem) (o vybraných aspektech tvorby A. Pawłowského), „Andrzej Pawłowski 1920-1986”, BWA Katowice, 2002.
  - *Prawdopodobieństwo zmyśleń* (Pravděpodobnost smyšlenek) (analýza tvorby Krzysztofa Cichosze), „Krzysztof Cichosz”, Muzeum Sztuki, Łódź, 2003.
  - *Fotograficzna poezja wizualna – o kilku polskich twórcach* (Fotografická vizuální poezie - o několika polských tvůrcích), „Foto-tapeta”, CSW Warszawa, č. 1, 2003, s. 34-38.
  - *Fotografia i antyfotografia Zdzisława Beksińskiego* (Fotografie a antifotografie Zdzisława Beksińskiego), „Kwartalnik Fotografia”, č. 11, 2003, s. 91-95.
  - *Fotografia niezależna* (Nezávislá fotografie), „Katowicki underground artystyczny po 1953 roku”, BWA Katowice, 2004, s. 250-253.
  - *Codziennosc w globalizacji* (Každodennost v globalizaci), „Format”, Wrocław, č. 43, 2004, s. 6-8.
  - *Marian Kucharski* (analýza tvorby z let 1955-1970), „Marian Kucharski – mała retrospektywa”, Centrum Kultury „Zamek”, Poznań, 2004.
  - *Fotografia naiwna?* (Naivní fotografie?), „Jerzy Lewczyński: Archeologia Fotografii, prace z lat 1941-2005”, Muzeum Sztuki, Łódź, 2005.
  - *Fotografia i archeologia* (Fotografie a archeologie), „Stanisław Niedźwiecki – Persja 1917-1940”, Muzeum Karkonoskie, Jelenia Góra, 2005; rozšířená verze v „Dagerotyp”, IS PAN, Warszawa, 2006.
  - *Fotografie dla autorefleksji* (Fotografie pro autoreflexi) (analýza tvorby Andrzeje Dudka-Dürera), „Andrzej Dudek-Dürer: Rekonstrukcja tożsamości – prace z lat 1965-2005”, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław, 2006, s. 8-13.

- *Współczesność i autoportrety* (Současnost a autoportréty), „Media-art”, ASP Warszawa, č. 1, 2006, s. 64-69.
- *Refleksja* (Reflexe) (komentář tvorby umělce), in „Jaroslav Beneš: Fotografie”, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice, 2006.
- *Personalizm w medialności* (Personalismus v mediálnosti (o tvorbě Jerzyho Truskowského), „W stronę innego – obserwacje i interwencje”, BWA Katowice, 2006, s. 176-180.
- *Konceptualizm – kolejne podejście* (Konceptualismus - další přístup), „Format”, Wrocław č. 59/2011.
- *Nauka widzenia i słyszenia* (Studium vidění a slyšení) (o tvorbě Tomasze Sikorského, 13.500 znaků), „Format”, Wrocław č. 59/2011.
- *Fotografia w objęciach nowych mediów* (Fotografie v objetí nových médií), „Format”, Wrocław, č. 60/2011.
- *Spektrum „Zrzuty”*, text do „Sztuka i dokumentacja”, čísla věnovaného polskému umění 80. let
- *KwieKulik – sztuka w przestrzeni społecznej* (KwieKulik - umění ve veřejném prostoru), měsíčník „Odra”, Wrocław, 2015.

## **Použitá literatura**

Konceptualność Fotografii, Adam Sobota, 2004 r. Galeria Bielska BWA



Szlachetność techniki – artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku, Adam Sobota, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, 2001

Fotografia – historia i sztuka. Adam Sobota, Katalog zbiorów fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wydawnictwo Muzeum Narodowego we Wrocławiu, 2007.

Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce. Krzysztof Jurecki, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2008 r.

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

Fotografia – historia i sztuka. Katalog zbiorów fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Adam Sobota, Wydawnictwo Muzeum Narodowego we Wrocławiu, 2007.

Zdzisław Beksiński: Fotografie 1953-1959, Adam Sobota, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2001

Zdzisław Sosnowski w obronie sztuki tekst do albumu wystawy Z. Sosnowskiego: Goalkeeper vs Robokeeper, Adam Sobota, Muzeum Narodowe, Wrocław, 2012.

## **Použité internetové zdroje**

<http://www.mnwr.art.pl/>  
<http://www.mnw.art.pl/>

<http://www.mnp.art.pl/>  
<http://mng.gda.pl/>  
<http://mnk.pl/>  
<http://u-jazdowski.pl/>  
<http://msl.org.pl/>  
<https://muzeumslaskie.pl/pl/>  
<http://www.hnm.hu/>  
<http://www.museum-ludwig.de/>  
<http://fotomuzeum.hu/>  
<https://www.vam.ac.uk/>  
<http://www.metmuseum.org/>  
<https://www.moma.org/>  
<https://www.mfah.org/>  
<https://eastman.org/>  
<http://www.nm.cz>  
<http://www.moravska-galerie.cz/>  
<http://www.muo.cz/>  
<http://www.upm.cz/>  
<https://www.centrepompidou.fr/>  
<https://jureckifoto.blogspot.com/>  
<http://magazynszum.pl/tag/adam-mazur>

## JMENNÝ REJSTŘÍK

Abbott Berenice– 40

Almásy Paul– 39  
Andrzejewska Ewa– 76  
Angelo – 39  
Arbus Diane– 41  
Baldus Édouard– 40  
Balogh Rudolf– 39  
Banach Wiesław– 30, 62  
Becher Bernd i Hilla– 41  
Beksiński Zdzisław – 29, 29, 30,31, 36,46, 47,61,62, 63, 65, 68, 81  
Berman Mieczysław -18  
Beyer Karol – 36, 76  
Bielešová Štěpánka – 37  
Birgus Vladimir – 78, 84  
Bizański Stanisław – 36  
Bogdziewicz Anna Beata – 70  
Bogucki Janusz – 19  
Bohdziewicz Anna Beata – 36  
Brassaï – 39, 40  
Brodka Monika– 68  
Bruszewski Wojciech– 75  
Brzeski Janusz Maria -19, 65  
Bujak Adam -36  
Bułhak Jan– 36, 64, 79  
Busza Jerzy – 20, 23, 59 ,61  
Byrczek Jakub– 75  
Callahan Harry- 41  
  
Capa Comell– 39  
Capa Robert -39  
Cezar Juliusz– 52  
Chomętowska Zofia– 36  
Cichosz Krzysztof– 56, 58, 66, 69, 72

Clarenc Whita- 40  
Czartoryska Urszula -18, 19, 58 , 59, 62, 64, 66, 68, 69, 75, 76, 77, 78, 81  
Davis Douglas– 75  
Degler Janusz – 12  
Derczyński Henryk – 12  
Dijkstra Rineke – 41  
Dłubak Zbigniew – 28  
Drtikol František – 38  
Dudek-Dürer Andrzej– 57, 70, 75  
Erwin Olaf– 57,  
Escher Károly– 39  
Evans Walker – 40, 41  
Fárovou Annou– 38  
Fénera Tamáse– 39  
Frank Robert– 41, 42  
Funka Jaromír – 38  
Fuss Adam– 41  
Gałązka Ewa– 76  
Garztecki Juliusz– 68  
Gierek Edward– 27  
Gładysz Mieczysław – 35  
Gołuch Krzysztof– 66  
Gonzalez-Torres Felix– 41  
Groer Franciszek– 36  
Gruber L. Fritz - 42  
Gruber Renatě - 42  
Grygiel Marek – 69, 72, 75  
Gursky Andreas– 41, 43, 50, 52, 53  
Gutkowski Tomasz– 67  
Le Greye Gustav– 40  
Hartwig Edward– 36,74  
Hermansdorfer Dariusz– 13

Holland Day Fred– 40  
Hordziej Karol– 67  
Huebler Douglas– 41  
Jackiewicz Danuta – 79  
Janiak Marek– 77  
Jan Paweł II – 36  
Jurecki Krzysztof– 44, 72, 85  
Käsebier Gertrude– 40  
Kepes György -39  
Kerekese Gábor– 39  
Kertész André – 39, 40  
Kiss Robert – 68  
Klein William– 41  
Konopka Bogdan– 75  
Kornissa Pétera– 39  
Kowalczyk Sylwia– 68  
Krone Herman– 65  
Krzywobłocki Aleksander – 18, 65  
Kulik Zofia– 78  
Kurka Jalu- 75  
Kurowicki Jan – 14  
Kutaj-Markowska Anna– 70  
Lech Andrzej– 75, 76  
Lechowicz Andrzej – 23  
  
Lechowicz Lech– 59, 68, 69  
Leśniak Janusz– 66  
Levine Sherrie– 43  
Lewandowski Robert – 50,51,  
Lewczyński Jerzy – 36, 47, 57,61, 62,67, 73,74  
Libera Zbigniew– 75  
Łagocki Zbigniew– 48,

Łazikowski Edward-56  
Łukaszewicz Piotr – 18  
Man Ray– 37, 40  
Man Sally– 68  
Mańczak Aleksandra -56  
Markowski Stanisław– 76  
Máté Olga – 39  
Mazur Adam– 72, 74, 75, 80, 85  
Moholy-Nagy László -39, 40  
Monkiewicz Dorota– 70  
Mucha Alfons - 38  
Munkácsi Marton– 39  
de Meyer Adolph– 40  
Nadar – 37, 40  
Natalia LL – 23, 56, 61  
Nègre Charles– 40  
Nieznalska Dorota– 71  
Nikifor – 27  
Olek Jerzy -22  
Parr Martin– 67  
Pécsi József – 39  
Pietraszko Stanisław – 12  
Podsadecki Kazimierz – 19, 65

Polke Sigmar– 41  
Prażuch Wiesław– 58  
Prince Richard– 41  
Pruszkowski Krzysztof– 75  
Przyporek Grzegorz -56  
Reichmann Vilém– 78  
Robakowski Józef – 19, 75,77

Rodczenko Aleksandr– 67  
Rodney Graham-41  
Rogalski Marek– 75  
Rolke Tadeusz– 74  
Romanova Jana– 68  
Romer Witold – 20  
Rottenberg Anda– 64  
Różycki Andrzej– 70  
Rösslera Jaroslav– 38  
Ruff Thomas– 43  
Rutyna Andrzej– 49  
Rydet Zofia – 25, 26, 27, 46, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 81  
Rytka Zygmunt – 56, 75  
Rzewuski Walery- 67, 76  
Różycki Andrzej– 69 , 71  
Saj Andrzej– 49  
Samborska Magdalena– 78  
Sander August – 28  
Saudek Jan - 56  
Sekuła Alina– 76  
Schlabs Bronisław – 29, 61,62  
Sherman Cindy– 41  
Smithson Robert– 41  
Smoczyński Mikołaj– 76  
Sokołowska Basia– 73  
Sosnowski Zdzisław– 50  
Stanisławski Ryszard– 77  
Staszak Karolina– 78  
Steichen Edward– 40  
Strand Paul– 40  
Struth Thomas– 41  
Suchan Jarosław– 67, 72, 76

Sudek Josef– 38, 37  
Szczuka Mieczysław -19  
Le Secq Henriho – 40  
Śliwczyńska Aleksandra– 61  
Świdzińska Ewa– 78  
Štreit Jindřich– 66  
Talbot William Henry Fox – 40  
Themerson Stefan– 75  
Tichý Miroslav - 68  
Tillmans Wolfganga– 43  
Tomaszczuk Zbigniew– 58, 75  
TO'Sullivan Timothy– 40  
Treppa Zbigniew– 71  
Urbanowicz Andrzej– 58  
Wall Jeff– 41  
Watkins Carleton– 40  
Williams Christopher– 43  
Winogrand Garry– 41  
Wiškovský Eugen– 38  
Witkacy – 19, 66,  
Wodiczko Krzysztof– 73  
Wojciechowski Krzysztof– 74  
Woś Stanisław– 76  
da Vinci Leonardo- 53

Vobecký František– 78  
Zastróżna Joanna– 76  
Zawadzki Wojtek – 13  
Zjeżdżałka Ireneusz– 58, 76  
Zygmunt Marek– 75



