

Łukasz Gorczyca: O nesmrtelnosti uměleckých institucí

Text: Łukasz Gorczyca
Český překlad: Izabela Szulc
Anglický překlad: Christopher Smith

Obrazy muzeí v ruinách patří k nejnosnějším toposům moderní a postmoderní kultury. V ostravském PLATO takové vize přináší Lukáš Jasanský a Martin Polák, avšak připisují jim sílu hnací, nikoliv symbolickou. Jejich fotografie se odehrávají na tenké hranici mezi dokumentem a inscenací a vracejí umění roli média jako zprostředkovatele mezi realitou a tím, co je potenciální.

Jeden z mnoha možných začátků tohoto příběhu se odehrál ve Vilniusu. V roce 1944 Rudá armáda – podruhé v průběhu téže války – vstupuje do města a definitivně se ujímá moci. Nejlepší tamní fotograf Jan Bułhak, průkopník běloruské, litevské a polské fotografie, obdrží zakázku na zdokumentování válečných škod. Spolu se synem pořídí více než 300 snímků. Jednou z budov ležících v ruinách je bytový dům v ulici Elizy Orzeszkowé 3, který vyhořel 10. července po výbuchu bomby. Bułhak v něm měl byt i ateliér. Shořelo veškeré vybavení včetně knihovny a archivu negativů a fotografií. O měsíc později, 8. srpna, zemřela fotografova manželka. Bułhakem vytvořený dokument ruin Vilniusu tak můžeme vnímat jako zvláštní druh zprávy: úředního záznamu ztrát a zároveň emocionálního rozloučení s dosavadním životem, pracovištěm a bydlištěm, místem a krajinou, jež byly pro umělce nejdůležitější inspirací.

Po dokončení zakázky odjíždí Bułhak spolu se synem do Varšavy, kde opět – tentokrát na uvítanou – fotografují ruiny. Jednou z budov zachovaných v dobrém stavu je monumentální sídlo Národního muzea z přelomu 20. a 30. let. V roce 1946 v něm Bułhak jako první fotograf v dějinách této instituce představuje samostatnou výstavu nazvanou Varšava 1945 ve fotografických

obrazech Jana Buřhaka. Na dochovaném archivním snímku pózuje umělec v tlustém kabátě s kožešinovým límcem a fotoaparátém na krku před panely s fotografiemi. Bělost čerstvě vymalovaných stěn kontrastuje s Buřhakovými „fotografickými obrazy“ ruin a sutin, ale především s apokalyptickou krajinou města v ruinách, rozprostírající se za zdmi muzea.

Příklad Jana Buřhaka, jednoho z prvních vědomých tvůrců topografické fotografie v tomto regionu, ukazuje klíčová napětí doprovázející tento umělecký žánr: především politický kontext dokumentární fotografie, ale také institucionální hlad po obrazech potřebných k budování vlastních dějin a identity. Fotograf nejen zaznamenává současný stav, ale skrze své fotografie buduje a stvrzuje pořadí významnosti. Mezi četnými fotografickými svědectvími zbořeného města je nejtěžší najít obrazy čtvrtí, jimž se válečné škody vyhnuly. Buřhakovy fotografie však nejsugestivněji utvářejí vizi dějinné katastrofy za pomoci obrazů malebných ruin podle antických vzorů. Buřhak chápal svou úlohu jako určitou uměleckou službu vůči historickým katastrofám, ale i vůči potřebám národní propagandy.

Figura zbořeného města je jedním ze základů evropské vizuální kultury. Byla využívána již mnohokrát a různými způsoby, počínaje Pompeji přes Varšavu, Drážďany, Bejrút až po Aleppo. Je lákavé zamyslet se nad specifickou typologickou podskupinou obrazů ruin, totiž nad ruinami uměleckých institucí. Vznikla už někde taková sbírka? Muzeum zničených, vyhořelých nebo vykradených muzeí a uměleckých center? Taková fotografická sbírka, svérázné institution porn, by bezpochyby měla velký rétorický potenciál. Zánik muzejních institucí však nezpůsobují jen války či zemětřesení. Kdo by čekal, že největší existenciální krizi uměleckých institucí za poslední desetiletí vyvolá epidemie chřipky?

„Today’s art institutions are often stuck in a mode of imaginary participation, while real audiences might give these institutions a wide berth“ – takto začíná oficiální prohlášení letošního ročníku festivalu Steirisher Herbst v Štýrském Hradci. „Such self-isolation represents a huge blind spot of contemporary art, especially when it consists of social, activist, engaged, and participatory practices. Why don’t we as curators try to escape our comfort zones and safe spaces, refuse to be among our own all the time – whoever this ‚our own‘ might be – and give others the right to an aesthetic ‚otherness,‘ to fiction, theatricality, and perhaps naivete? Why don’t we tell more nuanced stories, whose moral is not so evident? Why don’t we stop knowing for sure what is good and what is bad?“

Je třeba přiznat, že představa prázdné galerie umění není nějaký obzvlášť exotický obraz. I v předcovidové době nám byla až příliš dobře známá. Otázka publika tak získává novou úroveň aktuálnosti, přestože jde o odvěké dilema umělců, nového umění a institucí, které ho propagují. Je zároveň těžké uvěřit v smrt těchto institucí. Tím spíše, že – jak ukazuje současná krize – bychom na poli umění jen těžko hledali sebestřednější, autoreflexivnější subjekty založené na avantgardním étosu zpochybňování současného řádu a vlastních omezení. Umělecké instituce totiž vykazují největší životnost právě ve chvíli, kdy se rodí nebo umírají. Asi nikdo nedokáže tento paradox vyjádřit lépe než dvojice fotografů Lukáš Jasanský a Martin Polák. Jejich fascinující fotografické dílo, které se skládá z několika desítek kratších i delších fotografických cyklů, se z velké části věnuje různým aspektům institucionalizace umění. PLATO, instituce v přechodné fázi mezi jednou z řady svých smrtí a blížícím se znovuzrozením, se obrátila na umělce s prosbou, která je zároveň intimní i veřejná. Intimní, protože jde o fotografický portrét instituce v negližé, v její prenatalní fázi. Veřejnou, protože se chtěla o tyto obrazy okamžitě podělit se svým současným a budoucím publikem.

Fotografové se oblékli do uniforem předáků umění. Vstoupili na staveniště se svým velkoformátovým fotoaparátem a v ruinách starých jatek vytvořili vlastní výstavu pro kameru. Na holých cihlových zdech byly zavěšeny archy neexponovaného fotografického papíru, ale také vybraná zátiší z cyklu Barevná fotografie (2010), která sugestivně ladí s hromadami cihel, haldami sutě a abstraktními konstrukcemi vytvořenými z opuštěného nářadí a stavebních materiálů. Diváci v PLATO, jako účastníci pandemické videokonference, se mohli seznámit se sofistikovanými černobílými kontaktními fotografiemi, které vyprávěly o naaranžované situaci. V první chvíli je těžké se rozhodnout, na co se soustředit – na samotné fotografie, na to, co představují, nebo na absurditu přesunu v čase a prostoru. Akce zdokumentovaná na fotografiích se odehrála pouze o pár desítek metrů dále, na druhé straně ulice. Díváme se na scény z minulosti, „živý“ přenos, nebo sledujeme výhled do domnělého budoucna? Deformace času a vzdálenosti jsou cítit čím dál víc. Kde je dál a kde blíž? Co se událo dříve a co později? V životě, v umění, v dějinách?

Hra s obrazem instituce a formou výstavy už byla předmětem dřívějších cyklů této dvojice fotografů.

Výstavy fotografií (1998) je sbírka černobílých pohledů na různé fotografické výstavy. Zdánlivě neutrální, dokumentární záběry ve skutečnosti zkoumají temnou sílu současných (ale jakoby odvěkých) výstavních konvencí.

V bravurním cyklu Ředitel a zakladatel (2011) umělci s fotoaparátem doprovázejí Antoniho Malczaka, ředitele Malopolského kulturního centra Sokol v Nowém Sączu, jehož den je poněkud ostentativně naplněn slavnostní rutinou: kravata, oblek, šálek kávy v kanceláři, procházka parkem, oběd se skleničkou vína, proslov na festivalu lidové kultury, služební auto, návštěva zkoušky klavírního recitálu. Nic se neděje, ale forma je zachována. Do této sekvence nesamozřejmým způsobem zapadají také fotografie z cyklu Kostely, kostely (2012), které ukazují, jak se fantaskní současná architektura může stát nástrojem identifikace (nebo alienace) sociální instituce, zde konkrétně katolické církve.

Jasanský a Polák zpochybňují možnost smrti instituce. Ve svých pracích ukazují její schopnost se znovuzrodit a činí tak na příkladu umění a fotografie, které se vzájemně uvádějí do stavu hibernace a reinkarnují. Ale současně sdělují pozoruhodný postřeh, překvapivou diagnózu životaschopnosti instituce. Kvalitou, která rozhoduje o jejím životě, totiž nejsou ideje, dokonce ani – hrůza! – umělci a umělkyně, nýbrž vše, co jsme si zvykli považovat za její největší zátěž: její materiální tkáň, byrokratické návyky, rutinní činnosti a jejich další opakování. Právě bez toho všeho instituce nemůže existovat a to vše je podstatou výjimečností jejího statusu: nikoliv pohyb, nýbrž stálost, nikoliv exces, nýbrž pózy a konvence jsou zde nositeli života. Struktura instituce v ní tvoří umění, nikoliv naopak, a dokumentaristé jsou důležitější než umělci.

Stejně jako u Bułhaka je zde fotografie a její aparát – archaická dřevěná krabička s objektivem upevněná na trojnohém stativu – jak svědkem, tak posledním arbitrem.

Łukasz Gorczyca je autor textů o umění a kurátor. Žije a pracuje ve Varšavě.