

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



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA
V OPAVĚ**

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
Ekonomická témata ve fotografii Konrada Pustoły
Krzysztof Sienkiewicz

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



SLEZSKÁ
UNIVERZITA
V OPAVĚ



TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
Ekonomická témata ve fotografii Konrada Pustoły
Economic themes in the photography of Konrad Pustoła
Krzysztof Sienkiewicz

Obor: tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: MgA. Jan Brykczyński,
Oponent: doc. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph. D.

Abstrakt

Konrad Pustoła je fotograf s ekonomickým zázemím. Ve své fotografii sáhl po tématech souvisejících s ekonomikou a transformací ekonomiky v Polsku od centrálně plánovaného k volnému trhu. Pustoła používá mnoho různých estetik, včetně použití trendu New Topographics. Pro Pustoła je fotografie nástrojem pro vyprávění konkrétního obsahu a popisování sociálních problémů. Tato práce je analýzou způsobů, kterými Konrad Pustoła mluví o různých aspektech ekonomie.

Klíčová slova: Konrad Pustoła, fotograf, dokumentární fotografie, polská fotografie, ekonomika, New Topographics

Abstract

Konrad Pustoła is a photographer with an economic education. In his photography Pustoła touches the subjects of economy and the transformation from centrally planned economy to market-oriented economy in Poland. Pustoła uses different aesthetics, including the New Topographics trend. For Pustoła Photography functions just as a tool to tell stories and describe social problems. This work is an analysis of the ways in which Pustoła explores different aspects of economics in his photography.

Key words: Konrad Pustoła, photographer, documentary photography, Polish photography, economy, New Topographics

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2018/2019

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Krzysztof SIENKIEWICZ**
Osobní číslo: **F150191**
Studijní program: **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**
Název tématu: **Ekonomické tématy ve fotografii Konrada Pustoy**
Téma anglicky: **Economic issues in photography of Konrad Pustoa**
Zadávající ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Konrad Pustoa je fotograf s ekonomickým zázemím. Ve své fotografii sáhl po tématech souvisejících s ekonomikou a transformací ekonomiky v Polsku od centrálně plánovaného k volnému trhu. Pustoa používá mnoho různých estetik, včetně použití trendu New Topographics. Pro Pustoa je fotografie nástrojem pro vyprávění konkrétního obsahu a popisování sociálních problémů. Tato práce je analýzou způsobů, kterými Konrad Pustoa mluví o různých aspektech ekonomie.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Cotton, C., "Fotografia jako sztuka współczesna", Universitas, Warszawa, 2010

"Krucze medium. Rozmowy o fotografii", Pix.house, Poznań, 2018

"New Topogrpahics. Photographs of a man-altered landscape", Steidl, 2010

Pustoa K., "Album", Fundacja Nowych Działań, Warszawa 2017

Pustoa K., "Widoki wadzy", Bęc Zmiana, Warszawa, 2011

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Jan BRYKCZYŃSKI**

Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **2. června 2019**

Termín odevzdání bakalářské práce: **28. června 2019**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 2. června 2019

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Poděkování:

Děkuji Janovi Brykczyńskiemu za pomoc a cenné připomínky.

Souhlas se zveřejněním:

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

počet znaků: 37 354

počet stran: 42

počet normostran: 21

překlad: Filip Koky

Krzysztof Sienkiewicz,

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě dne 28.06.2019

Obsah

Abstrakt	3
Prohlášení a Poděkování	6
1.Úvod	8
2.Životopis a vývoj tvorby.....	9
3.Ekonomická témata v pracích Konrada Pustoły.....	11
3.1.Polská transformace a nedostavěné budovy.....	12
3.1.1.Nedokončené domy.....	12
3.1.2. Nedokončené továrny.....	20
3.1.3.Transformace.....	24
3.2. Výhledy mocných.....	31
3.3. Společenství a neoliberalismus.....	35
4. Závěr.....	37
Použitá literatura.....	39
Internetové odkazy.....	40
Jmenný rejstřík.....	41

1. Úvod

„Fotografie podávají důkazy. Něco, o čem víme z doslechu a o čem pochybujeme, se zdá být potvrzeno, vidíme-li to na fotografii.“¹ – Susan Sontag

Konrad Pustoła byl výjimečný fotograf, jehož archív se ještě nedočkal důkladné analýzy. Ve své tvorbě se věnoval řadě témat, která byla společensky důležitá a často zároveň obtížná a kontroverzní. Důležitý prvek jeho fotografií představují ekonomické motivy, což lze snadno dát do souvislosti s autorovým vzděláním. Tato práce se soustřeďuje na to, aby představila zmíněná témata a podrobila je formální analýze, a to také z hlediska účinnosti komunikace mezi autorem a divákem. Konrad Pustoła v celé své tvorbě, nejen úzce fotografické, měl ve zvyku dávat obsahu nadřazenou roli nad formou, čehož si lze snadno všimnout i při letmé analýze jeho archívu.

Tato práce je rozdělena do čtyř částí. Kromě úvodu se skládá ještě z nástinu životopisu a vývoje Pustołovy tvorby a také z detailní analýzy vybraných fotografických projektů, ve kterých lze nejlépe vidět ekonomická témata, jimž se umělec věnuje. Jednotlivé cykly jsou srovnány s podobnými projekty, které vznikly jak v polské, tak i zahraniční fotografii. V závěru jsou představeny všechny dříve uvedené vývody a stručná analýza osudu autora archívu od chvíle jeho úmrtí.

¹ Sontag S., O fotografii, s. 11.

2. Životopis a vývoj tvorby

Konrad Pustoła patří k těm tvůrcům, jejichž cesta k zachycování skutečnosti prostřednictvím fotoaparátu vedla přes vzdělání ve zcela jiném oboru. Pustoła, který se narodil v roce 1976 ve Varšavě, absolvoval v roce 2003 Fakultu ekonomických věd na Varšavské univerzitě. Během studia ekonomie se rozhodl ještě pro studium kamery na Státní vysoké filmové, televizní a divadelní škole L. Schillera v Lodži (dokončil ho v roce 2004) a konečně, v rámci následující kroku, vystudoval Fakultu fotografie na londýnské Royal Collage of Art (2008). Z průběhu takové vzdělávací dráhy je tak patrné Pustołovo směřování k fotografii a umění. Nezpopchybnitelnou autoritou a jedním z nejdůležitějších učitelů na Pustołově cestě k fotografii byl fotograf architektury Juliusz Sokołowski, na jehož semináře Pustoła docházel ještě během studia na Varšavské univerzitě. Později se Sokołowským v letech 2000–2002 spoluvytvořil jednu z pozoruhodnějších iniciativ v oboru současné polské fotografie, čili projekt Koalicja Latarnik. Zasludou ceny z roku 2001, kterou Pustoła získal v soutěži Konkurs Polskiej Fotografii Prasowej (Soutěž polské tiskové fotografie), promluvil do oblasti reportážní², tiskové fotografie, ačkoliv jeho pozdější kariéra vedla spíše střídavě cestou dokumentaristy a vizuálního umělce. Dodejme, že umělce viditelně angažovaného v politická témata, umělce se silně vyhraněnými názory, které artikuloval ve své tvorbě.

Fotografie se pro Pustołu od určitého okamžiku stala především nástrojem, jak obrátit pozornost veřejnosti ke konkrétním politicko-ekonomickým problémům lidí, kteří mu byli blízcí. Jeho fotografická tvorba se rozvíjela paralelně s jeho prací, kterou věnoval tvorbě časopisu „*Krytyka Polityczna (Politická kritika)*“, jehož byl spoluzakladatelem³. Časopis „*Krytyka Polityczna*“, se podobně jako náměty, kterými se umělec zabýval, vyznačuje levicovým úhlem pohledu na ekonomická a společenská, a v důsledku tedy i politická témata. Tento rys v Pustołově tvorbě lze spatřovat mimo jiné v cyklu „*Dark Rooms*“, který představuje speciální pokoje v gay klubech, ve kterých lze provozovat sex s náhodnými partnery, a který ve skutečnosti vypráví o uvěznění ve společenských rolích a o samotě.

² Za pozornost stojí skutečnost, že ačkoliv byla cena udělena v soutěži tiskové fotografie, kterou si můžeme spojovat s reportážní fotografií, Pustoła svůj cyklus realizoval pomocí velkého formátu na černobílých polaroidech.

³ Po úmrtí Konrada Pustoły časopis *Krytyka Polityczna* založil stipendijní program, který nese umělcovo jméno a který je udělován fotografům, jež se zabývají sociálními tématy.

Přítomen je také v cyklech „*Nieskończone domy (Nedokončené domy)*“ a „*Nieskończone fabryki (Nedokončené továrny)*“, které popisují důsledky polské společenské transformace po pádu komunismu a jejichž analýza tvoří mimo jiné jádro této bakalářské práce.

Konrad Pustoła zemřel mladý, v roce 2015, a přesto po sobě stihl zanechat bohatý archív. Jedním z rysů, kterým se umělcův archív odlišuje od ostatních, je jeho různorodost, a to jak z hlediska oblastí zájmu a polohy umělcova hlasu, tak i z hlediska estetické a technické rozmanitosti. Pustoła ve své tvorbě používal různé techniky, počínaje klasickými, velkoformátovými fotografiemi („*Sanna*“), přes polaroidy („*Siena*“), střední formát („*Nieskończone domy (Nedokončené domy)*“), malý obrázek („*Widoki władzy (Výhledy mocných)*“), panorama („*Dark Rooms*“) až po mobilní telefon („*Wieczór kawalerski (Pánská jízda)*“) nebo techniku fotografování pomocí dírkové komory („*Warszawa (Varšava)*“). Nevyhýbal se ani formátu videa, například v práci nazvané „*Biało-czerwoni (Bílo-červení)*“. V důsledku tohoto přístupu, až na pár výjimek, pořizoval materiál, který byl vizuálně velmi nesusoudný. Fotografii používal spíše k tomu, aby sděloval určitý obsah, než aby zkoumal její estetiku a možnosti tvořit díla, která nesou umělecké rysy. Často ji považoval za důkaz. Trpělivě a precizně vybíral techniku podle obsahu, kterých chtěl ztvárnit, což mělo zajistit dosažení očekávaného účinku. V tomto přístupu můžeme spatřovat umělcovu tvůrčí metodu, a možná i provokativně definovaný styl. Skutečnost, že část jeho projektů je si vizuálně podobná, vyplývá spíše z podobnosti obsahu nebo oblasti tématu, o kterém pojednává, než z faktu, že by Pustoła hledal estetickou soudržnost v tom, čemu se v angličtině říká *body of work*.

3. Ekonomická témata v pracích Konrada Pustoły

Sławomir Sierakowski v nekrologu Konrada Pustoły napsal: „o jeho [Pustołově] pracích se správně psalo, že mají sociologický rys”⁴. S tímto tvrzením můžeme souhlasit, ale je potřeba také dodat, že je doprovází také nesmírně důležité ekonomické motivy. Sociologie a ekonomie, zejména ten směr ekonomie, který vychází z kořenů společenských věd, jsou příbuzné vědy, které nezřídka vysvětlují podobné mechanismy z různých úhlů pohledu. Pustołówův zájem o ekonomii, čili vědu o hospodaření, se u něj nevytratil v okamžiku ukončení jeho studia na Varšavské univerzitě. S větší nebo menší intenzitou se projevuje také v dalších fotografických projektech. Na tomto místě musíme zmínit především tyto fotografické cykly: „*Nieskończone domy (Nedokončené domy)*“, „*Nieskończone fabryki (Nedokončené továrny)*“, „*Transformacja (Transformace)*“, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu (Všechno pevné se rozplývá ve vzduchu)*“ a „*Widoki władzy (Výhledy mocných)*“. Toto pronikání sociologických a ekonomických motivů v autorově tvorbě zdůraznila u příležitosti výstavy v Centrum Sztuki Współczesnej v roce 2012, na které Pustoła představil projekt „*Biało-czerwoni (Bílo-červení)*“, jeho kurátorka, Ewa Gorzadek: „*Konrad Pustoła je umělec, který ve svých projektech analyzuje vizuální aspekty společenských a ekonomických vztahů. Jeho práce mají sociologickou povahu, autor v nich zaujímá kritický pohled a současně neupouští od vysokých estetických kvalit*”⁵. Sám autor k tomu uvedl: „*Studuji ekonomii a zajímá mně analýza společenských vztahů, ekonomických podmínek a jejich vliv na život jedince*”⁶.

Konrad Pustoła takto definoval své zájmy a společenskou roli jako tvůrce v rozhovoru s Justynou Gorzkiewicz pro portál justnote.info: „*To, co dělám, je vždy ukotveno v kontextu. Vždy je to odrazem nebo výsledkem společenských vztahů. Společensko-ekonomická témata jsou mi blízká, byť už jen z důvodu mého vzdělání. Nevidím pro sebe jinou možnost. Umělec promlouvá z pozice, která mu dává určitou symbolickou moc. Je vybavený nástroji z oboru estetiky a může je, nebo dokonce musí, používat ve sféře politiky nebo vzdělávání, nejen v oblasti umění. Pouze pak bude mít umění reálnou šanci ovlivňovat podobu skutečnosti, ve které žijeme*”⁷.

⁴ <https://krytykapolityczna.pl/kraj/pozegnanie-konrada/> (cit.: červen 2019)

⁵ <https://culture.pl/pl/tworca/konrad-pustola> (cit.: červen 2019)

⁶ <http://fototapeta.art.pl/2001/amx.php> (cit.: červen 2019)

⁷ <http://justnote.info/wywiady/krytycznie-z-konradem-pustola> (cit.: červen 2019)

Konrad Pustoła otevřeně hovoří nejen o svém zájmu o společensko-ekonomická témata, ale zdůrazňuje také, že jako umělec má povinnost se zapojovat do veřejné debaty. Tato bakalářská práce je věnována hledání právě těchto stop ve fotografově díle a jeho angažovanosti ve veřejném diskurzu.

3.1. Polská transformace a nedostavěné budovy

3.1.1. Nedokončené domy

Skupinová výstava pod názvem „*Nowi dokumentaliści (Noví dokumentaristé)*“, která proběhla v roce 2006 v galerii Centrum Sztuki Współczesnej ve Varšavě a jejímž kurátorem byl Adam Mazur, se stala příležitostí k představení projektu „*Nieskończoność domy (Nedokončené domy)*“ Konrada Pustoły. Projektu, o kterém sám Mazur napsal, že je v něm výrazně patrný vliv autorova vzdělání⁸. V souvislosti s tím byl fotograf zařazen do skupiny dokumentaristů, což v kontextu jeho pozdější, rovněž multimediální tvorby, není úplně samozřejmé. Cyklus „*Nedokončené domy*“ velmi precizním a současně úsporným způsobem vypráví příběh o polské společenské transformaci po pádu komunismu, s důrazem na její ekonomickou dimenzi. Fotografie zachycují opuštěné stavby rodinných domů, které spojuje jeden charakteristický rys. Jedná se o stavby financované z úvěrů, které se poskytovaly v 90. letech 20. století, ihned po politickém převratu, kdy se Poláci začínali seznamovat s kapitalismem a jeho možnostmi a kdy se ekonomika pružně rozvíjela. Avšak krize z přelomu století vedla k tomu, že tyto stavby, na které můžeme pohlížet také jako na výraz touhy osamostatnit se od ostatních a na příležitost vytrhnout se z unylosti bydlení v charakteristických komunistických panelácích, byly zastaveny z důvodu nedostatku peněz. V důsledku toho zůstaly v příměstské a venkovské krajině jako pomníky těžkostí a nástrah společenských přeměn a ekonomické naivity první „úvěrové“ generace.

⁸ Mazur A., *Decydujący moment*, s. 254.



Fotografie č. 1 Konrad Pustoła z cyklu „*Nieskończone domy (Nedokončené domy)*“

Wojtek Wilczyk v recenzi knihy „*Konrad Pustoła. Album*“, která vyšla pod redakcí Karoliny Ochab až po fotografově smrti, píše, že pro diváky musel být typologický cyklus „*Nedokončené domy*“ překvapením, protože se objevil ihned rok po snímcích z projektu „*Warszawa (Varšava)*“ zhotovených technikou dírkové komory⁹. Skutečně, změna estetiky, tématu a pozice autora v projektu je dramatická. Konrad Pustoła, který dříve v černobílé barvě experimentoval s polaroidy a velkoformátovou fotografií, k níž používal starý, dřevěný aparát Graflex, a v barvě se realizoval mimo jiné prostřednictvím fotografie z mobilního telefonu, zvolil v „*Nedokončených domech*“ zcela jiný přístup. Fotografie jsou

⁹ <https://www.herito.pl/aktualnosci/recenzja-albumu-konrad-pustola-album-opracowanego-przez-karoline-ochab> (cit.: červen 2019)

učesané, vizuálně téměř nudné, a autor zdánlivě omezuje svou roli na maximálně průzračného pozorovatele. Zde se z vizuálního hlediska i z hlediska metody fotografování sama nabízí souvislost se směrem Nové hlediska i z hlediska metody fotografování sama nabízí souvislost se směrem Nové topografie (New Topographics), který vznikl v sedmdesátých letech 20. století a který se vyznačuje právě takzvaným nulovým stylem¹⁰.

Cyklus „*Nedokončené domy*“ se skládá z fotografií, které jsou si vizuálně velmi podobné. Každá z nich představuje hrubou konstrukci domu, opuštěnou v prostoru¹¹, zachycenou čelně nebo pod mírným úhlem. Pohled z úhlopříčky ve výsledku zvětšuje hmotu budovy. Na snímcích převládá zimní krajina. Je zataženo, světlo je měkké, rozptýlené, stíny jsou vykresleny jen slabě a barvy jsou tlumené, téměř špinavé. Tato nenápadná, až odpudivá vizualita je v celém cyklu nesmírně jednotná. Zdá se, že autor usiluje o to, aby dosáhl utopické průzračnosti média, nebo alespoň ukázal divákovi, že poslední věcí, na které mu záleží, je estetizace tématu. Avšak samozřejmá asociace s dílem nestorů německého typologického stylu ve fotografii, manželů Berndem a Hillou Becherovými, nám velí, abychom na tyto snímky pohlédli jinak.

Fotografie se podle Becherových ideálně hodila ke sběru obrazů objektů za tím účelem, aby byly potom ve zmenšeném měřítku spolu sestaveny a bylo možné je porovnat¹². Becherovi měli v oblibě sestavovat obrazy vodojemů a jiných pozůstatků pro průmyslové činnosti v německé krajině do mozaik a sestav a tato metoda se osvědčuje také u Pustoľových fotografií. Charlotte Cotton o fotografiích manželů Becherových napsala, že představují emocionálně neutrální dokumentaci historických budov a vyznačují se nestrojeností a systematickostí¹³. Rozdíl ve srovnání s Pustoľovým cyklem se týká formální stránky. Becherovi usilovali o technickou perfektnost, a tím se snažili o objektivismus a detailní srovnání podobných staveb mezi sebou, naopak Pustoľa promyšleně od této technické dokonalosti v určitém smyslu upouští. Snímky mají správnou kompozici, všechny svislé linie jsou svislé, stěny budov se nesbíhají do nebe, ale nic navíc. Pustoľa však paradoxně přesně touto operací dosahuje vizuální jednoty, a tedy také určité formy estetizace.

¹⁰ Nordstrom A., [In:] New Topographics, Steidl, New York, 2009, s. 76.2019)

¹¹ Z popisu projektu i z nejnovějších dějin Polska víme, že se jedná o pozemky, které byly čerstvě převedeny z orné půdy na stavební parcely, což se odráží v atmosféře prostředí, ve kterém fotografované stavby stojí.

¹² Brauchitsch von B., Mała historia fotografii, s. 240.

¹³ Cotton Ch., Fotografia jako sztuka współczesna, Universitas, Kraków 2010, s. 16.



Fotografie č. 2 a 3 Srovnání prezentace prací Konrada Pustoly z cyklu „*Nedokončené domy*“ s typickým způsobem prezentace prací Bernda a Hilly Becherových



Fotografie č. 4. Konrad Pustoła z cyklu „*Nedokončené domy*“

Můžeme se zamyslet nad tím, proč se autor rozhodl pro právě takový přístup k vizuální vrstvě, když je z analýzy jeho dosavadní tvorby známo, že obratně zachází prakticky s každou fotografickou technikou. Lze předpokládat, že jako žák Juliusze Sokołowského má zcela jistě perfektní dovednosti v oblasti fotografie architektury¹⁴. Odpověď bychom měli znovu hledat v přístupu nové topografie z minulého století. Fotografie v tomto pojetí pojednává o člověku často velmi působivým, avšak nepřímým způsobem. Oko objektivu ulpívá především na budovách, krajině, nejčastěji takové, které je přetvořená člověkem, na veškerých stopách po jeho činnosti. V podstatě se soustřeďuje na sběr důkazů o konkrétních procesech: těch, které tvoří danou společnost, které se týkají historie, veškerých proměn prostředí, které započal člověk, i takových, jež mají ekonomickou povahu. Fotografie zde působí jako důkaz.

Pustoła se nejčistším z dostupných způsobu staví do role pozorovatele, který dokumentuje důsledky polské ekonomické transformace. Hledá v prostoru výsledky působení konjunkturálního cyklu, jehož výmluvnými příklady jsou opuštěné stavby rodinných domů. Jako zkušený experimentátor se snaží o to, aby nekontaminoval vzorek, přestože z kvantové fyziky víme, že pozorovatel má vždy vliv na výsledek pokusu. Na rozdíl od manželů Becherových vkládá do cyklu prvek odlišnosti: budovy jsou nafotografovány podobně, ale záběry se trochu liší, a proto má divák dojem, že si je prohlíží vlastním, neomezeným pohledem. Konrad Pustoła označil 90. léta 20. století, jejichž dědictvím tyto stavby jsou, za dobu „*megalomanského, turbooptimistického narativu*“¹⁵. Narativu, kterému lidé uvěřili, protože jejich generace nikdy neprožila žádnou ekonomickou krizi¹⁶. Pustołou pečlivě vyfotografované domy jsou tedy dokladem o prvním rozčarování tržní ekonomikou v Polsku.

Zajímavým protějškem k Pustołovým „*Nedokončeným domům*“ je projekt Nicolase Grospierra pod názvem „*Not Economically Viable!*“ Grospierra se v něm zabývá téměř totožným tématem, a činí to vizuálně podobným způsobem; stejně pomocí typologické formy fotografované nedokončené domy na území Polska. Grospierrův úhel pohledu je nicméně jiný. Umělec se věnuje tématu především z hlediska zastavování krajiny.

¹⁴ Potvrzení této teze představuje technicky ideální cyklus „*Transformacja (Transformace)*“.

¹⁵ Kruche medium, s. 27

¹⁶ Kruche medium, s. 27

V popisu projektu uvádí, že každý takový nedokončený dům představuje důsledek lidské tragédie, ale neupřesňuje, o jakou se jedná. Naopak zdůrazňuje jeho ošklivost. Grospierre považuje každou budovu za individuální příběh, zatímco Pustoła pátrá po společném ekonomickém mechanismu, který za ním stojí. Vzbuzuje to otázku, zda se nejedná o stejné téma vyfotografované, nebo při vědomí formální podobnosti spíše interpretované ze dvou různých perspektiv. Tím spíše, že fotografové na projektech pracovali v podobné době: Grospierre začal analyzovat krajinu z hlediska tohoto projektu už v roce 2003¹⁷, zatímco Pustoła svůj projekt uskutečnil v roce 2005. Vysvětlení souběhu zájmu obou fotografů může ležet v oblasti vzdělání, nejen Pustoła je totiž vystudovaný ekonom, Grospierre pro změnu absolvoval London School of Economics.

¹⁷ <https://www.calvertjournal.com/features/show/6529/power-architecture-ruins-houses-poland-nicolas-grospierre> (cit.: červen 2019)



Fotografie č. 5 Nicolas Groszpiere z cyklu „*Not Economically Viable*“

3.1.2. Nedokončené továrny



Fotografie č. 6 Konrad Pustoła z cyklu „*Nedokončené továrny*“

Z vizuálního a tematického hlediska se cyklus „*Nieskończzone fabryki (Nedokončené továrny)*“ z roku 2005 podobá cyklu „*Nedokončené domy*“. Pustoła zde opět pátrá po efektech ekonomické recese, ale tentokrát na příkladu podnikatelů a jejich nepromyšlených investic. Fotograf dokumentuje opuštěné konstrukce továren a skladů, k nimž ani nebyla dostavěna jakákoliv infrastruktura. U „*Nedokončených továren*“ se setkáváme s větší vizuální soudržností než u projektu „*Nedokončené domy*“, a to především kvůli omezené rozmanitosti architektonického řešení tohoto typu budov. Rozmanitost záběrů je stále však mnohem větší než ta, na kterou lze narazit u manželů Becherových. Z autorovy biografie

víme, že jeho názory na neoliberální ekonomický model byly kritické. Adam Mazur v textu ke knize „*Konrad Pustoła. Album*“ zdůrazňuje, že tyto dva cykly představují dokumentární záznam pohybů konjunktury, které jsou pro tržní ekonomiku typické, a zároveň jejich formálně vytríbenou kritiku¹⁸.

Sám autor opuštěné stavby označuje za „*němé památníky proher, zklamání, očekávání, rodinných tragédií a tvrdou lekci temné stránky tržního hospodářství*“¹⁹. Mazur i Pustoła tak současně upozorňují na nejdůležitější rys těchto projektů: využívají skutečnost, že každá fotografie je pouze malým výsekem časoprostoru, a proto má autor možnost jakoby „ukázat prstem“ divákovi, čeho by si měl všimnout. Z estetického hlediska Pustoła v obou projektech trochu ustupuje do pozadí, soustřeďuje se na optimální představení tématu, ale z hlediska obsahu nelze pochybovat o tom, že nám nedokončené stavby podsouvá jako důkaz disfunkce tržního hospodářství.

Zajímavý vztažný bod pro cykly „*Nedokončené továrny*“ a „*Nedokončené domy*“ představuje projekt portugalského fotografa Helderera Sousy nazvaný „*Unfinished Projects*“. Sousa v něm vypráví příběh městečka Valongo na předměstí Porta, které mělo sloužit jako bytové zázemí pro tuto metropoli. Zvýhodněné ceny pozemků, výstavba příjezdové cesty a mohutná reklamní kampaň vedly k investičnímu boomu. Počáteční euforie se však neproměnila v dostatečnou poptávku po obytných budovách. V důsledku toho ve Valongu stojí konstrukce budov a rozestavěné stavby, v nichž příroda postupně nahrazuje místo člověka. Fotografie zachycují opuštěné budovy a prázdné prostory, krajina vůbec nepřipomíná rozestavěné město, ale město po katastrofě. Helder Sousa v textovém úvodu k projektu uvádí, že Valongo představuje metaforu krize celé portugalské společnosti²⁰. Je vidět, že tyto fotografie jsou nejen ve vizuální vrstvě, ale také obsahově podobné projektům Konrada Pustoły. Můžeme se pokusit o konstatování, že se tento vizuální jazyk vyznačuje velkou mírou univerzálnosti.

¹⁸ Mazur A., [In:] Konrad Pustoła. Album, s. 193.

¹⁹ Pustoła K. [In:] Konrad Pustoła. Album, s. 193.

²⁰ Sousa H. [In:] Topografias a Norte, s. 24.



Fotografie č. 7 a 8 Helder Sousa z projektu „*Unfinished Projects*“

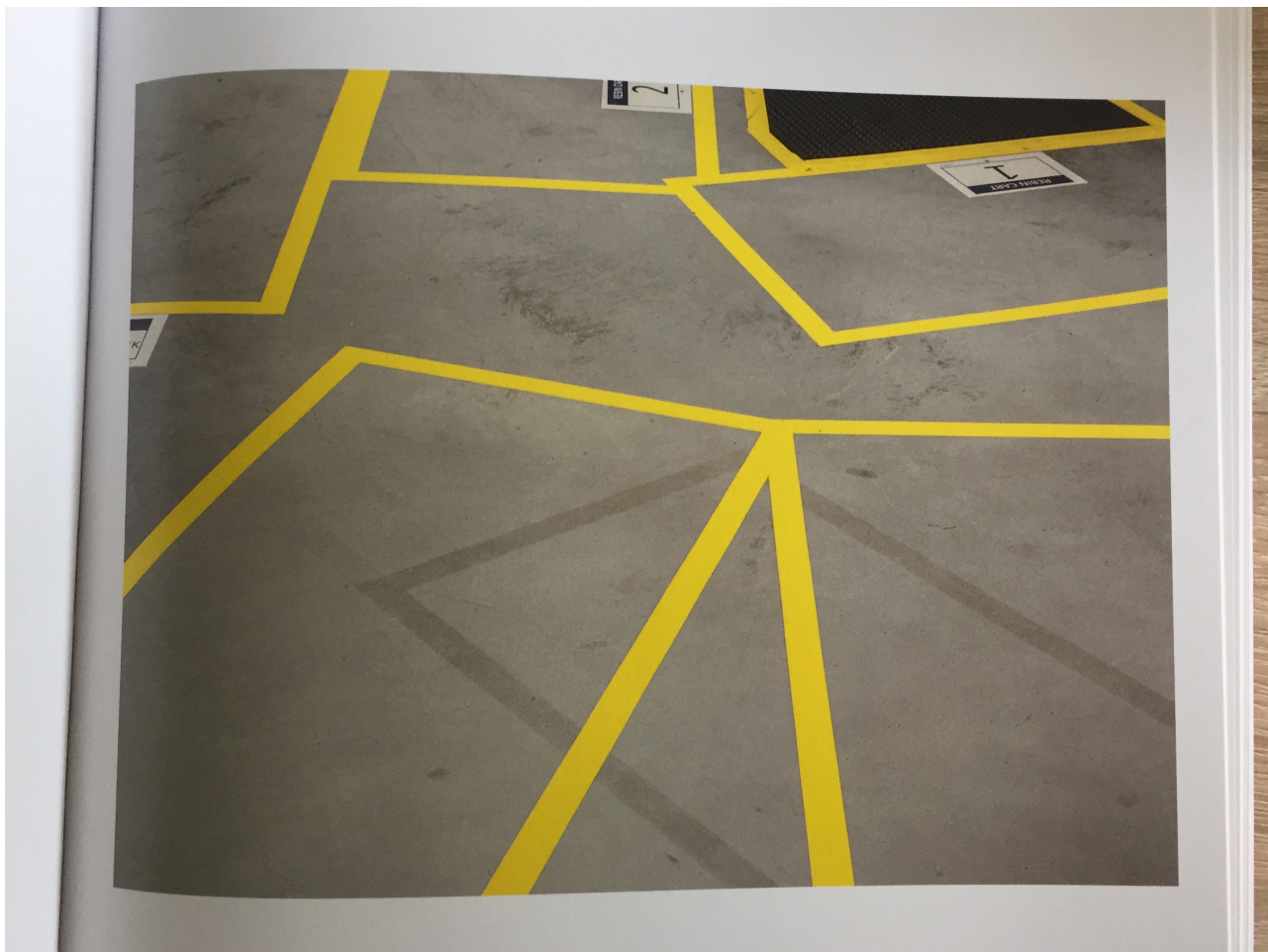
Na závěr bychom se chtěli zmínit o myšlenkových pokračovateli způsobu práce, který byl pro Pustołu typický, čili o fotografech soustředěných kolem volně definovaného fotografického směru nazývaného „normalismus“. Autoři tohoto pojmu, tedy kolektiv, který se původně nazýval Nudna Fotografia a dnes působí pod názvem Azimuth Press, vydali dosud dvě skupinové publikace nazvané „*Normalizm 1 (Normalismus 1)*“ a „*Normalizm 2 (Normalismus 2)*“. Každá z nich se vyznačuje hledáním „nudné“ estetiky, která se velmi přibližuje té, s níž velmi rád pracoval Konrad Pustoła. Avšak ve srovnání s výraznými Pustołovými kořeny vyrůstajícími ze směru New Topographics, ho fotografové soustředění kolem normalismu využívají jako vztažný bod. Jejich práce se nemusí nutně dotýkat analýzy člověkem přetvořené krajiny, ale využívají tuto nudnou estetiku jako způsob, jak objevit krásu v tom, co je zdánlivě nezajímavé. První díl Normalismu začíná heslem: „*We need time to lose interest in things*“²¹, které dobře vyjadřuje motivaci autorů. Důležité je zmínit, že dva cykly, které jsou v něm obsaženy, jsou věnovány právě portrétům domů.

²¹ Normalizm #1, s. 1.



Fotografie č. 9 *Normalismus #1*, dvoustrana

3.1.3 Transformace



Fotografie č. 10 Konrad Pustoła z cyklu „*Transformace*“

Další položkou v autorově tvorbě je širšímu publiku neznámý cyklus „*Transformace*“, který Pustoła vyfotografoval o dekádu později v roce 2014. Jeho obsáhlou část lze najít v publikaci „*Konrad Pustoła. Album*“. Tyto práce se významně liší od „*Nedokončených domů*“ a „*Nedokončených továren*“, což je na první pohled patrné už ve vizuální vrstvě. Tentokrát se díváme na perfektní, sterilní záběry, ve kterých hlavní roli hraje forma. Velkoformátové fotografie představují technický popis v každém prvku: kompozici, hře světla, rozložení barev. Mezi několika desítkami fotografií představenými v publikaci můžeme narazit na široké záběry z továren a skladů i na fotografie detailů, které často nabývají abstraktní podoby. Tato vizuální čistota a překvapivá učesanost fotografovaného

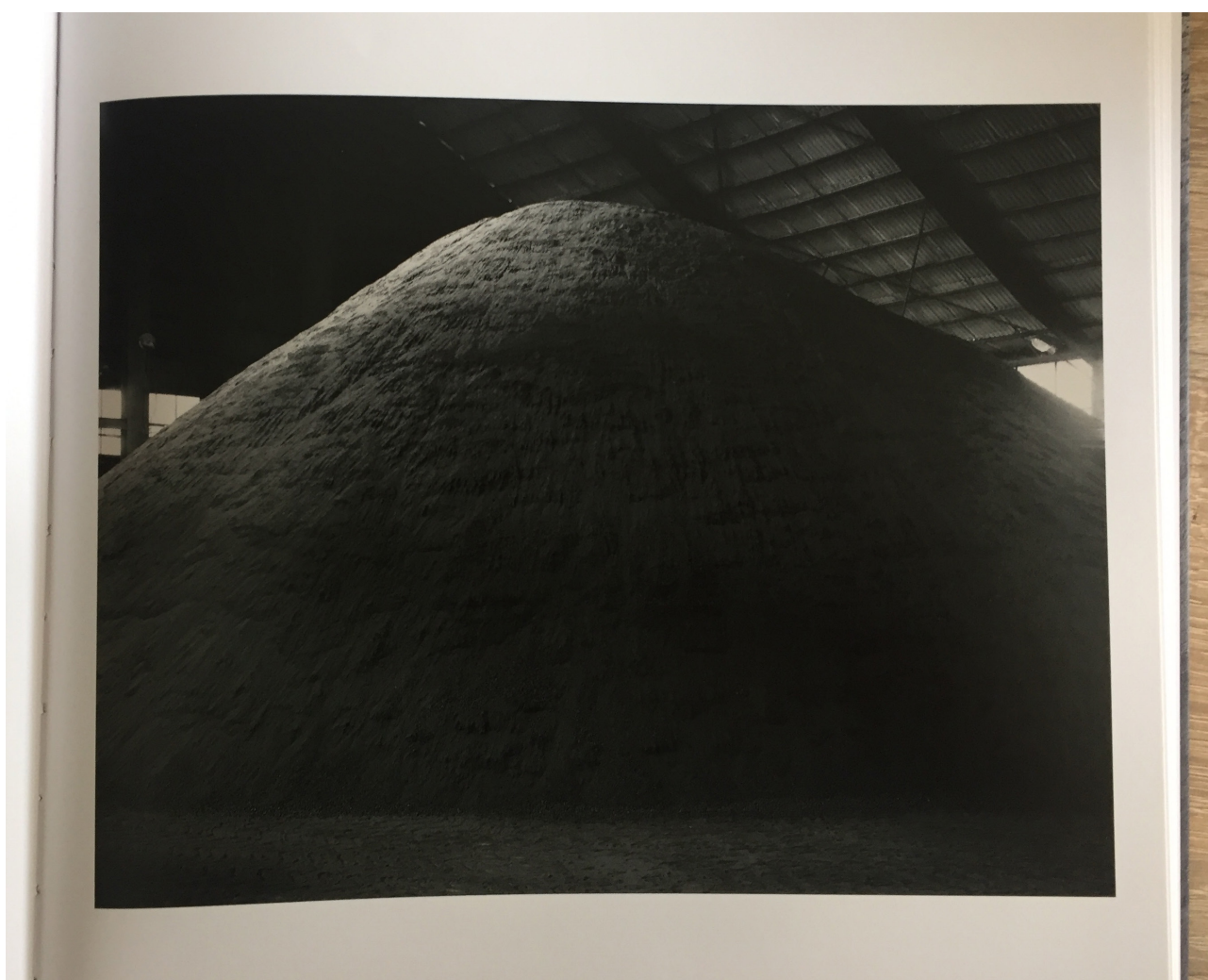
prostoru překvapují jediným: úplnou absencí člověka. Působivá dehumanizace prostupující tento cyklus má dva rozměry. První vyplývá ze skutečnosti, že edice fotografií do knihy se po smrti autora ujala Karolina Ochab, která se rozhodla zcela odsunout postavu člověka z alba. Protože projekt „*Transformace*“ nebyl za Pustołova života šířeji publikovaný, je obtížné říci, zda taková měla být jeho konečná podoba. Nicméně vezmeme-li v úvahu Pustołovy ekonomické názory, těžko se zbavíme dojmu, že takové rozhodnutí má smysl a opodstatnění. Tím spíše, že Pustołovy fotografie často na diváky působily skrze nepřítomnost člověka na snímku. Dokládá to například fotografův nekrolog na stránkách listu *Gazeta Wyborcza*, v němž Roman Pawłowski napsal: „v *Pustołově fotografii* ²² *chybí jediné – lidé*“ ²³. Dehumanizované prostory, ve kterých přece denně pracují lidé, nabývají univerzální podoby a do určité míry po té, co odezní náš vizuální úžas, začínají vzbuzovat úděs.

²² Za zmínku stojí skutečnost, že první Pustołovy cykly zachycovaly člověka („Sanna“). Později Pustoła postupně člověka fotografoval více zprostředkovaně.

²³ <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,19031485,konrad-pustola-nie-zyje-fotograf-miast-bez-ludzi-felieton.html> (cit.: červen 2019)



Fotografie č. 11 a 12 Konrad Pustoła z cyklu „Transformace“



Fotografie č. 11 a 12 Konrad Pustoła z cyklu „Transformace“

Fotografie, které jsou součástí cyklu „*Transformace*“ vyvolávají asociace s motivy, kterým se věnovala americká fotografie, čehož si všímá Wojtek Wilczyk²⁴. Wilczyk zmiňuje snímky Taryn Simon, přičemž má zřejmě na mysli práce z cyklu „*An American Index of Hidden and Unfamiliar*“, ačkoliv zde lze určitě uvést ještě například práci Lewise Baltze z projektu „*89/91 Sites of Technology*“ nebo prakticky celý archív Edwarda Burtynského. V případě holandské fotografie lze zmínit Base Princena, jehož dehumanizované snímky z publikace „*Reservoir*“²⁵ místy formálně připomínají Pustołovy fotografie, ačkoliv jsou obohaceny o surrealistické motivy.²⁶ Na tomto místě bychom měli upozornit na skutečnost, že výše analyzované Pustołovy cykly byly charakteristické tím, že vycházely z polské reality. V případě „*Transformace*“ je téměř nemožné určit, ve které zemi byly pořízeny snímky, které se staly součástí projektu. Tyto souvislosti jsou zajímavé, protože v důsledku ukazují obrovské podobnosti ve fungování tržního hospodářství v různých částech světa, podobnosti, které běžně nazýváme termínem globalizace.

²⁴ <https://hiperrealizm.blogspot.com/2017/09/cisza-woko-albumu-konrada-pustoy.html> (cit.: červen 2019)

²⁵ Samotný název představuje odkaz k typu průmyslového objektu, který se často objevuje na fotografiích Bernda a Hilly Becherových.

²⁶ Princen B., *Reservoir*, s. 3



Fotografie č. 13 Edward Burtynsky z cyklu „China“



Fotografie č. 14 Bas Princen, „*Train Depot*”

3.2 Výhledy mocných



Fotografie č. 15 Výhled z okna předsedy Polské národní banky Marka Belky.
Konrad Pustoła z cyklu „Výhledy mocných“

Další oblast zájmů Konrada Pustoły, která je spojená s ekonomikou, představuje fenomén moci. Moc v Pustolově pracích se objevuje různými způsoby a získává také ekonomickou podobu. Fotograf zkoumá moc především v projektu pod názvem „*Widoki władzy (Výhledy mocných)*“, který vyšel v roce 2011 v knižní podobě a byl prezentován velmi zajímavou formou – na billboardech. Jiným, sotva zahájeným cyklem, který se věnoval moci, byl projekt „*Narządy wewnętrzne miasta (Vnitřní orgány města)*“, který měl dokumentovat místa, na kterých se rozhoduje o podobě města Varšavy, a měl se dotýkat tématu vyloučení.

„*Výhledy mocných*“ vycházejí z velmi prostého předpokladu, že fotografie může zprostředkovat divákovi pohled na svět očima jiného člověka. Aneta Szyłak o Konradu Pustołovi na svém blogu napsala: „*Konrada zajímalo nejen to, co vidí on sám. Řada z jeho prací je vyprávěním o cizím pohledu. O vidění tak, jak vidí někdo druhý*“²⁷. Do projektu „*Výhledy*

²⁷ <https://pilnemuzeum.org/2017/06/06/konrad-pustola/> (cit.: červen 2019)

mocných“ Pustoła fotografoval záběry, které běžně a denně vidí v práci přes okna kanceláří lidé, kteří mají moc různého druhu: politickou, ekonomickou, symbolickou.²⁸ Tím také umožnil divákům, aby po dobu prohlížení fotografie vstoupili do role daného hrdiny cyklu. Zpřístupnil jim úhel pohledu lidí, kteří mají skutečnou moc. Takto je potřeba chápat také zamýšlený, ačkoliv ne zcela realizovaný způsob prezentace cyklu, čili umístění fotografií s výhledy mocných na billboardech stojících v blízkosti míst, ve kterých byly dané fotografie pořízeny. Projekt byl navíc vydán v podobě publikace, která představuje specifický případ: byla rozdělena na krakovskou a varšavskou kapitolu a byla opatřena řadou textů, které tento materiál rozšiřují a jejichž autory jsou sociologové, spisovatelé nebo urbanisté. Jinými slovy, odborný a literární doprovod těchto fotografií se v této knize stává důležitější než samotná vizuální vrstva. Z hlediska této bakalářské práce jsou v projektu nejpodstatnější fotografie, které prezentují výhledy lidí na vysokých ekonomických pozicích, a pojem „reálné“ moci, na který se odvolává sám autor v úvodu ke knize.²⁹

Fotograficky publikaci „*Výhledy mocných*“ otevírá výhled z okna Marka Belky, předsedy Polské národní banky (NBP). NBP, jako každá centrální banka, představuje pro národní hospodářství klíčovou instituci. Právě ona rozhoduje o výši základních úrokových sazeb, a tedy ve velké míře podmiňuje náklady úvěrů a výnosy vkladů v komerčních bankách. Centrální banka je tak v důsledku schopná ovlivňovat inflaci a tempo hospodářského růstu, a také provádět operace na otevřeném trhu, čímž ovlivňuje množství peněz v oběhu. Jinými slovy, Pustoła nabízí divákům pohled ze služebního okna člověka, který přijímá rozhodnutí, jež se z finančního hlediska dotýkají každého občana. Autor se chová, jak sám říká, jako pašerák, protože přenáší přes pomyslnou hranici to, co je neviditelné, nedosažitelné. Často také říkával, trochu v rozporu s přístupem uplatněným ve *Výhledech mocných*, že na fotografii je nejdůležitější nikoliv to, co je na ní vidět, ale to, co nezachytila, protože tam se nachází prostor pro fantazii.³⁰ Co tedy vidí ze své kanceláře Marek Belka? Vysoký, zastíněný dvorek a dvě vzájemně kolmé stěny vybavené řadami totožných oken. Nic víc. Pojem ekonomické moci je možné definovat. Stručně řečeno ekonomická moc představuje takový druh moci, který se vykonává pomocí ekonomických nástrojů. Rejstřík těchto nástrojů může být široký

²⁸ Widoki władzy, s. 7

²⁹ Tamtéž, s. 7.

³⁰ Maślankiewicz N., Warszawa XXI wieku w obiektywie fotograficznym, s. 141.

a nejčastěji představuje různé formy ovlivňování finančních trhů. Svůj význam zde hraje také měřítko, protože ekonomickou moc může mít celý stát nebo skupina států, ale i jednotlivý člověk.³¹ Ekonomická moc má proto reálnou povahu, nikoliv symbolickou – právě takový typ moci zkoumá Pustoła ve svém projektu. Z tohoto důvodu se kromě předsedy NBP v projektu „*Výhledy mocných*“ objevily také pohledy z kanceláří například předsedy Hospodářské rady Předsedy rady ministrů Jana Krzysztofa Bieleckého, prezidentky Polské konfederace soukromých zaměstnavatelů Lewiatan Henryky Bochniarz nebo vedoucího Komise pro finanční dohled Andrzeje Jakubiaka.³² Každý z těchto lidí prostřednictvím řady ekonomických nástrojů ovlivňuje více nebo méně bezprostředním způsobem finanční situaci zbytku společnosti. Každý z nich má moc a možnost kontroly. Grzegorz Piątek a Jarosław Trybuś o tom napsali, že člověk, který se dívá přes okno, se zmocňuje kousku světa, a to je právě gesto kontroly a výkonu moci.³³

Podle Konrada Pustoły to, co člověk vidí, ho v určitém smyslu určuje.³⁴ Fotografie, které fotograf do projektu zařadil, vypadají tak, jako by zanevřel na schopnost zacházet s výřezem a světlem.³⁵ Působí jako zcela amatérské, někdy doslova nepodařené. Je to záměrný úkon, jehož zásluhou má divák největší šanci postavit se na místo člověka, který vlastní moc. Otázkou zůstává, zda tento jeden pohled, jeden malý výsek časoprostoru zakletý do fotografie, fakticky nabízí divákovi úhel pohledu člověka, který může rozhodovat o druhých. Nevíme přece, jak se tento výhled mění během dne. Dopadá do kanceláře hodně světla, nebo málo? A co listí na stromech? Jde přes okno slyšet hluk z ulice? Odpovědi na tyto a řadu jiných, malých otázek, které ovlivňují vnímání daného místa, a podle Pustołovy koncepce v důsledku také člověka, který ho využívá, nemůžeme poznat. Proto také zavržení estetizace fotografie a pokus napodobit pohled vnímaný holým okem se mohou zdát jako nedostatečné k tomu, aby mohla proběhnout zamýšlená výměna pozic. Dokonce i tehdy, jestliže se tento obraz nakonec objeví na všeobecně dostupném billboardu. Jako dobrý vztažný bod zde figuruje už dříve zmiňovaný cyklus Taryn Simon pod názvem „*An American Index of Hidden and Unfamiliar*“, která rovněž fotografovala veřejnosti nedostupná místa. Rozdíl spočívá v tom, že Simon si neodepřela výrazný styl a hledala místa, která svou atmosférou rozněcují

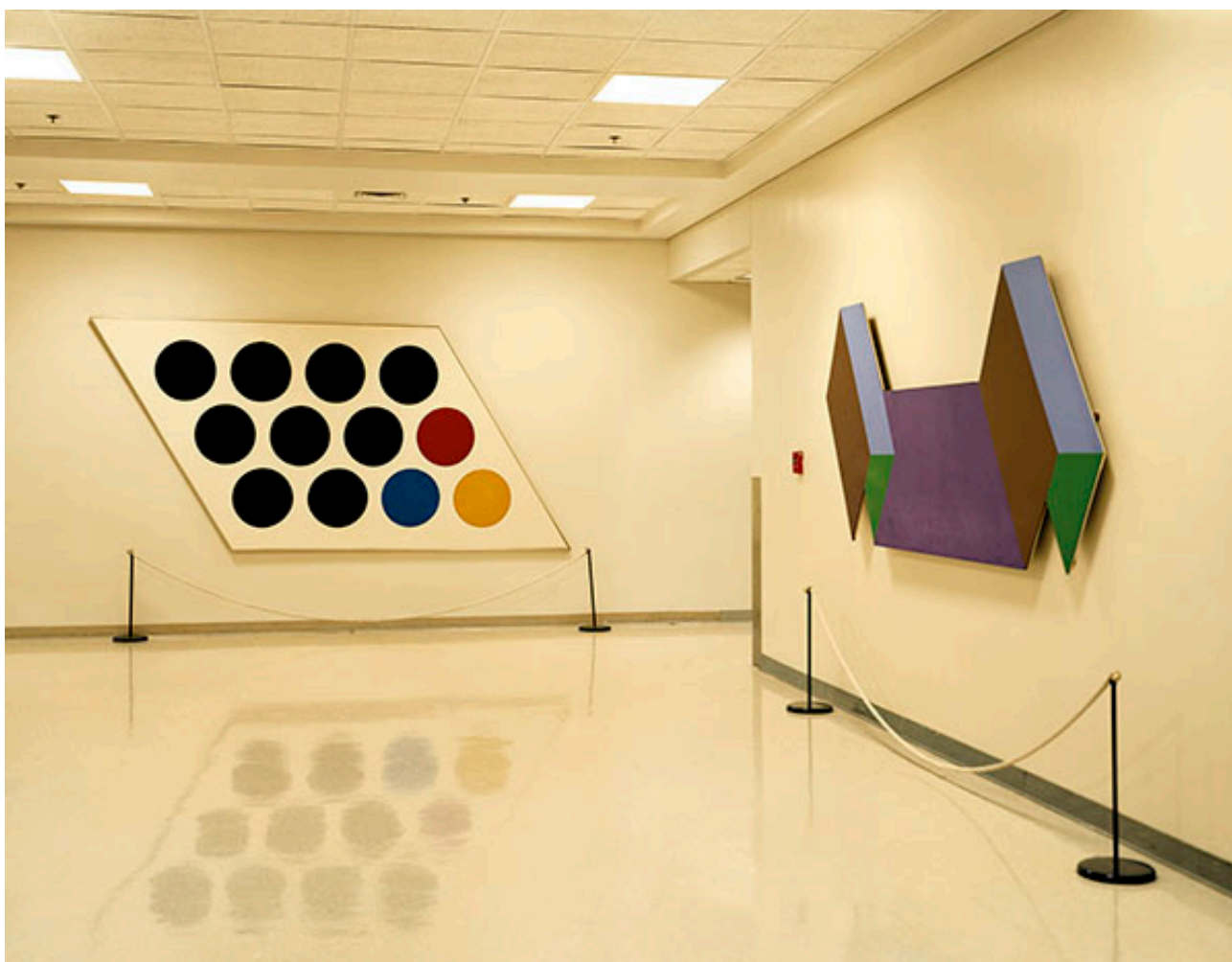
³¹ Whalley J., *Shifting Economic Power*, s. 3-4.

³² Stav v době pořizování fotografií do projektu.

³³ Piątek G., Trybuś J. [In:] *Widoki władzy*, s. 82.

³⁴ Kruche medium, s. 28.

³⁵ Tamtéž, s. 30.



Fotografie č. 16 Taryn Simon, sídlo CIA, z cyklu „*An American Index of Hidden and Unfamiliar*“

3.3 Společenství a neoliberalismus



Fotografie č. 17 Konrad Pustoła z cyklu „*Všechno pevné se rozplývá ve vzduchu*”

představivost diváků, jako například sídlo CIA. Konrad Pustoła jako fotograf s levicovými názory na ekonomiku a kritickým pohledem na neoliberální hospodářský model zkoumal nejen důsledky tržního hospodářství, ale také i alternativní způsoby fungování společnosti. Příkladem toho je projekt „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu (Všechno pevné se rozplývá ve vzduchu)*“, ve kterém se umělec zabývá tématem kibucu. Kibuc je zvláštní forma zemědělské farmy v Izraeli, která má podobu družstva. Představuje radikální formu socialismu³⁷. Znamená to, že půda a výrobní prostředky jsou společné a otázkou k řešení zůstává jejich kolektivní správa. Členové takového společenství mají stanovená rovná práva a povinnosti, ale nikoliv individuální vlastnictví. Pustołův zájem o toto téma souvisí

³⁷ Ne náhodou je název projektu citátem z Komunistického manifestu Marxe a Engels.

nejen s ekonomickými motivy v jeho tvorbě, ale také s tématem židovství, kterému se umělec také rád věnoval. Pustoľův projekt v případě kibuců vypráví o jejich střetu s neo-liberálním světem. Světem, který je na rozdíl od kolektivismu založený na konkurenci, zisku a sázce na individualismus. Pustoľa fotografuje společná místa, která mají už doby své slávy za sebou. Prostory chátrající, ponechané sobě napospas, protože jsou už nepotřebné. A tak fotograf, trochu opět v duchu New Topographics, hledá v člověkem přetvořeném prostředí znaky proměn celé společnosti. Fotografie jsou skličující, smutné. Někde se společný prostor prolíná s reklamou, která je typickým znakem kapitalismu. Kibucy, kdysi tak důležité pro národní identitu Izraele, prohrály ve střetu s ekonomicky se proměňujícím prostředím. Konrad Pustoľa se podobně jako v případě „*Nedokončených domů*“ a „*Nedokončených továren*“ dotýká tématu zklamání z kapitalismu. A znovu používá fotografii, v souladu s myšlenkou Susan Sontag, jako důkaz průběhu určitého procesu.

4. Závěr

Zamyslíme-li se nad ekonomickými motivy ve fotografii Konrada Pustoły, můžeme se pokusit odpovědět na dvě otázky: jaké metody autor používá k tomu, aby tyto motivy zdůraznil, a zda se mu to daří. Konrad Pustoła, jak ukazuje celé jeho dílo, se velmi obratně pohyboval mezi různými oblastmi fotografie a různým estetickým pojetím. Nadřazenou pozici v jeho práci měl vždy obsah, k němuž přizpůsoboval formu. Ne jinak tomu bylo v případě cyklů, které se týkaly ekonomiky a široce pojímaných hospodářských témat. Tyto cykly se z hlediska estetiky mírně od sebe liší, jedno však zůstává neměnné: fotografie nejčastěji slouží jako „důkaz ve věci“, namísto toho, aby uspokojovaly estetické citění diváka. Pustoła jako společensky angažovaný umělec se věnuje problematickým tématům: zklamání z tržní ekonomiky, spravování reálné moci, alternativním způsobům společenské organizace a modelům hospodaření v opozici ke kapitalismu. Navzdory tomu, že každé z těchto témat fotograf analyzuje z hlediska formy jiným způsobem, lze v nich najít určitý společný jmenovatel. Pustoła programově zobrazuje to, co je neviditelné nebo obtížně dostupné. V tom spočívá jeho chápání role fotografie a její nejdůležitější vlastnost.³⁸

O úspěšnosti vlastní tvorby hovořil Konrad Pustoła v rozhovoru s Maciejem Frąckowiakiem v knize *„Krucze medium. Rozmowy o fotografii (Křehké médium. Rozhovory o fotografii)“*: *„Na světě je příliš mnoho takových projektů, které jen vedou k tomu, že se cítíme být méně vinni. [...] Věřím v nás, v potenciál interakce mezi obrazem a člověkem, může se to dít také na podvědomé úrovni, ale děje se to. Proto se snažím, aby výstavy nebyly v galeriích typu white cube, chci trochu pomoci, aby se to rande člověka s myšlenkou podařilo“*³⁹.

Zdá se, že Pustoła skutečně udělal mnoho pro to, aby vytvořil divákům podmínky pro zdařilé rande. Vycházel vstříc divákovi, věnoval se široké paletě témat, činil tak jednou zcela nekonvenčně a jindy naopak pomocí klasických postupů. V určitém smyslu, když si člověk prohlíží všechny jeho projekty, může nabýt dojmu, že si v nich každý najde něco pro sebe. Konrad Pustoła se rovněž angažoval společensky, podílel se na vydávání politického magazínu *„Krytyka Polityczna“*. A v neposlední řadě je potřeba zmínit, že po sobě zanechal obrovský archív, který se stále dožaduje hlubší interpretace. V této souvislosti se

³⁸ V rozhovoru s Maciejem Frąckowiakiem Pustoła označuje fotografii za „gigantický poznávací nástroj“. [Krucze medium., s. 21]

³⁹ Krucze medium, s. 44

dotýkáme „ticha kolem alba Konrada Pustoły“⁴⁰, o němž psal na svém blogu dokumentarista Wojtek Wilczyk.

Ačkoliv Pustoła za svého života svými pracemi (například projektem „*Dark Rooms*“) nejednou vzbuzoval diskuse a kontroverze, tak po smrti nad jeho tvorbou zavládlo ticho. „*Album*“, které prezentuje široký výběr fotografií z umělcova archívu v podobě vizuálního eseje, který připravila Karolina Ochab, se nedočkalo téměř žádné recenze. Je to situace hodná zamyšlení, ačkoliv vysvětlení lze hledat v Pustołově metodě práce a ve výběru témat. Jeho různorodý archív má nepochybně podstatný rys levicového světonázoru. Navíc většina projektů, které jsou prezentovány v „*Albu*“, se už objevila ve veřejném prostoru dříve a setkala se s kritickou reflexí. Můžeme se však domnívat, že právě z hlediska důležitých ekonomických a sociálních témat, kterým se Pustoła věnoval, s postupem času jeho tvorba pouze získá na hodnotě a má šanci stát se tou, na níž se budou odvolávat následující generace fotografů. S ubíhajícím časem se vykreslí určitá perspektiva, která umožní střízlivou analýzu témat, která jsou pro polskou společnost obtížná a stále ještě nezpracovaná, jako například společenská transformace po pádu komunismu.

⁴⁰ <https://hiperrealizm.blogspot.com/2017/09/cisza-woko-albumu-konrada-pustoy.html> (cit.: červen 2019)

Použitá literatura:

Brauchitsch von B., Mała historia fotografii, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004
 Cotton Ch., Fotografia jako sztuka współczesna, Universitas, Kraków 2010
 Frąckowiak M., Kruche medium. Rozmowy o fotografii, pix.house, Poznań 2018
 Mazur A., Decydujący moment. Nowe zjawiska w polskiej fotografii po 2000 roku, Karakter, Kraków 2011

Maślankiewicz N., Warszawa XXI wieku w obiektywie fotograficznym, praca magisterska, Warszawa 2014

Nordstrom A., [w:] New Topographics, Steidl, Nowy Jork, 2009
 Normalizm #1, Nudna Fotografia, Warszawa 2010
 Normalizm #2, Azimuth Press, Warszawa 2013
 Princen B., Reservoir, deSingel, Antwerpia 2011
 Pustola K., Album, Fundacja Nowych Działań, Warszawa 2016
 Pustola K., Widoki władzy, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011
 Sontag S., O fotografii, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009
 Topografia a Norte, SCOPIO editorial line, 2013
 Whalley J., Shifting Economic Power, OECD Development Center, Monachium, 2009

Internetové odkazy:

calvetjournal.com

cargocollective.com/azimuthpress/normalizm

culturapolaca.es

culture.pl

fototapeta.art.pl

galleryluisotti.com

grospierre.art.pl

heldersousa.com

herito.pl

hiperrealizm.blogspot.com

justnote.info

konradpustola.org

krytykapolityczna.pl

moma.org

pilnemuzeum.org

warszawa.wyborcza.pl

Jmenný rejstřík

B

Baltz Lewis 23

Becher Bernd 14, 16, 18

Becher Hilla 14, 16, 18

Belka Marek 27, 28

Bielecki Jan Krzysztof 28

Bochniarz Henryka 28

Burtynsky Edward 23, 24

C

Cotton Charlotte 14

F

Frąckowiak Maciej 32

G

Gorządek Ewa 11

GrosPierre Nicholas 16, 17

M

Maślankiewicz Natalia 27

Mazur Adam 12, 18, 19

O

Ochab Karolina 13, 22, 33

P

Pawłowski Roman 23

Piątek Grzegorz 28

Princen Bas 23, 25

Pustoła Konrad 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33

S

Simon Taryn 23, 28

Sokołowski Juliusz 9, 16

Sontag Susan 8, 31

Sousa Helder 19, 20

Szyłak Aneta 26

T

Trybuś Jarosław 28

W

Wilczyk Wojtek 13, 23, 33

