

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

MEZI DOKUMENTEM A FIKCÍ V SOUČASNÉ POLSKÉ FOTOGRAFII

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
MONIKA ŁOPACKA

OPAVA 2019

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

MEZI DOKUMENTEM A FIKCÍ
V SOUČASNÉ POLSKÉ FOTOGRAFII

BEETWEEN DOCUMENT AND FICTION
IN CONTEMPORARY POLISH PHOTOGRAPHY

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
MONIKA ŁOPACKA

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí bakalářské práce : MgA. Jan Brykczyński
Oponent: MgA. Mgr. Ondřej Durczak



OPAVA 2019

ABSTRAKT:

Ve své práci se zabývám tématem dokumentární fotografie, která směřuje k inscenované a k tvorbě fikce. Sleduji historii fotografie a změny, ke kterým došlo v míře zasahování do obrazu, ve způsobu vyprávění a chápání dokumentu. Zkoumám také téma pravdy a fikce, odvolávám se na fotografie, zejména na příklady děl polských umělců a festivalů.

Klíčová slova:

fikce, pravda, příběh, dokumentární fotografie, dokument, kreaci, polské fotografie

ABSTRACT:

In my thesis I discuss with the subject of documentary photography that turns towards creation and creation of fiction. I follow the history of photography and change that have occurred in the degree of interference in the image, in the manner of narration and the meaning of the document. I am also researching the subject of truth and fiction, referring these issues to photography, especially on examples of works made by Polish artists and at art festivals.

Keywords:

fiction, truth, narration, documentary photography, document, creation, polish photography

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Monika LOPACKA**
Osobní číslo: **F140420**
Studijní program: **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **Mezi dokumentem a fikcí v současné polské fotografii**
Téma anglicky: **Between document and fiction in contemporary Polish photography**
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 :

Ve své práci se zabývám tématem dokumentární fotografie, která směřuje k inscenované tvorbě a k tvorbě fikce. Sleduji historii fotografie a změny, ke kterým došlo v míře zasahování do obrazu, ve způsobu vyprávění a chápání dokumentu. Zkoumám také téma pravdy a fikce, odvolávám se na fotografie, zejména na příklady děl polských umělců a festivalů.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Jurecki K.: Historia fotografii polskiej do roku 1990, "Culture.pl" 4.06.2002, dostupný [www:](https://culture.pl/pl/artukul/historia-fotografii-polskiej-do-roku-1990)
<https://culture.pl/pl/artukul/historia-fotografii-polskiej-do-roku-1990>
Mazur A.: Decydujący moment, Kraków 2012
Mazur A.: Historie fotografii w Polsce 1839-2009, Kraków 2009
Mazur A.: Nowi dokumentaliści, Warszawa 2006
Potocka A.M.: Fotografia, Warszawa 2010
Saj A.: Zmienna wartość fotografii, dostupné [www:](https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Andrzej_Saj.pdf)
https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Andrzej_Saj.pdf Sikora S.:
Fotografia. Między dokumentem a symbolem, Izabelin 2004
"Strony", nr 3 Nieprawda, Sputnik Photos, listopad 2017 dostupné [www:](http://strony.sputnikphotos.com/wp-content/uploads/2017/11/STRONY_3_rozkladowki.pdf)
http://strony.sputnikphotos.com/wp-content/uploads/2017/11/STRONY_3_rozkladowki.pdf
Rouille A.: Fotografia. Między dokumentem, a sztuką współczesną, Kraków 2008
Rzeczywistość, a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii, pod. red. Kozień-Świca M., Miskowiec M., Kraków 2008

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Jan BRYKCZYŃSKI**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **1. března 2019**
Termín odevzdání bakalářské práce: **26. dubna 2019**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 18. března 2019

Prohlašuji, že práci jsem vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

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

Poděkování patří MgA Janu Brykczyńskému za jeho neocenitelnou pomoc při psaní této práce.

Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi a všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, kamarádům a kamarádkám, které jsem zde našel, za jejich pomoc a inspiraci.

počet znaků: 145 855
počet stran: 129
počet normostran: 81
překlad: Michal Zadrobilek

Monika Łopacka, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.
dne 23. 4. 2019

Obsah	
Úvod.....	7
I. Definice pojmů – dokument a fikce.....	10
II. Od dokumentu k tvorbě – vývoj světové dokumentární fotografie.....	12
Počátky dokumentární fotografie – registrace, dokumentace, archivace, doskonalý záznam reality.....	14
Změny v přístupu k dokumentární fotografii – od dokumentace po tvorbu.....	19
III. Historie fotografie v Polsku.....	25
Počátky fotografie v Polsku – od vzniku fotografie po druhou světovou válku.....	25
Období po válce, Lidové Polsko 1944-1989.....	35
Změny bez změny po roce 1989.....	47
Situace po roce 2000 - od nového dokumentu k nejnovějším trendům.....	50
IV. Pravda a fikce v dokumentární fotografii.....	65
Problémy s otázkou pravdy a fikce v dokumentární fotografii.....	67
Fotografie v době post-pravdivé.....	70
V. Polské fotografické festivaly zabývající se tématem fikce ve fotografii.....	73
Měsíc fotografie v Krakově.....	73
Fotofestival v Lodži.....	79
Tiff festival ve Vratislavi.....	84
VI. Projekty současných polských fotografů.....	90
Zuza Krajewská <i>Imago</i>	92
Krzysztof Orłowski <i>North America</i>	96
Michał Patycki <i>The Sun</i>	100
Kaja Ratová <i>Kajnikaj</i>	104
Dominika Gęsicka <i>This is not real life</i>	109
Michał Matejko <i>Cizí (pol. Obcy)</i>	113
Hubert Humka <i>Evil Man</i>	117
Závěr.....	120
Použitá literatura.....	121
Internetové odkazy.....	122
Jmenný rejstřík.....	126

Úvod

Jsme posedlí, posedlí registrací a zachycováním. Bez ohledu na čas člověk usiluje o absolutní dokumentaci. Snažíme se zachovat a zachytit prchlivé okamžiky. Toužíme zachovat a zamrazit svět, přičemž obraz je nástroj, který nám to do jisté míry umožňuje.

Máme však i další posedlost, posedlost příběhem. Na jedné straně chceme zaznamenat svět do obrazu, na druhé straně chceme objektivizovat naše myšlenky a dát tvar tomu, co je nemateriální. Vyprávíme každodenní příběhy. Události, situace či reflexe lze sdělit miliony způsobů v závislosti na autorovi a úhlu pohledu.

Ale co se stane, když nám realita začne unikat a rozmazávat se. Co když nebudeme schopni odhadnout, zda nám autor vypráví „skutečný“ příběh, nebo nám popisuje obraz ze svojí fantazie. A pokud vytvořil příběh pro umělecké účely, má kategorie pravdy a fikce ještě nějaký význam? Není nejdůležitější sám příběh či vyprávění?

Současný fotografický dokument je často velmi obtížné kategorizovat, roztrždit a zařadit do konkrétní přihrádky. Autoři kombinují, míchají, vytvářejí stylové a žánrové koláže. Ohýbají realitu, vytvářejí své vlastní světy, zhmotňují sny. Dezorientují diváka – provází ho světem, který zdánlivě vypadá skutečně, aby se nakonec ukázalo, že je to jen fantazie nebo silně zmodifikovaný příběh.

Takové jevy lze pozorovat nejen ve světové fotografii, ale i v Polsku. Subjektivní dokument se zde vyvíjel po celá léta. A s každým dalším rokem se objevují cykly ve stylu storytellingu, který inklinuje k umělecké tvorbě. A není to tvorba jen obrazem, ale jde také o způsob, jak vytvářet neexistující světy nebo vkládat neexistující prvky do reality, nebo dokonce vytvářet iluze a vydávat je příjemcům za pravdivé. Kategorie pravdy a fikce se stále více stírají. A zdá se, že dokument je silně ovlivněn autorem. V těchto příbězích nemůžeme jednoznačně oddělit autora od uměleckého díla. Možná, že sama příslušnost k polské kultuře, jež je složitá a často vyvolává touhu uniknout, způsobuje, že obraz umožňuje vytvářet dimenze, které krotí šedou, stále postkomunistickou každodennost? Krocení reality bylo v umění vždy běžné

a fotografie je pro to skvělým nástrojem. To je důvod, proč tolik tvůrců lavíruje mezi uměleckou tvorbou a dokumentem.

Dokumentární fotografie vždy čelila problémům ve snaze své kategorizace. Především z toho důvodu, že si musíme položit otázku, zda je vůbec možné vytvořit něco objektivního? Současné úvahy vedou k závěru, že žádný dokument není objektivní pravdou o světě, protože obraz je realitou filtrovanou přes autorovu perspektivu. I přes intenzivní úsilí nejsme schopni učinit absolutní záznam o tom, co vidíme.

Gordon MacDonald, kurátor Měsíce fotografie v roce 2017, velmi dobře shrnul způsob vnímání rozdílů mezi uměním a dokumentem, které často neumožňuje jednoznačné spojení kategorií reality a tvorby: *Fotografování je často vnímáno v binárních opozicích. Existují dokumentární fotografie, které jsou skutečné; na druhé straně umění, způsob, jak ukázat koncept, otázky. Dokument dává odpověď, umění pokládá otázku, jako by se jednalo o dvě odlišné formy. Podle mého názoru je fotografování proces, ve kterém je prostor pro jedno i pro druhé.*¹

Witold Dederko si všímá problému, který se týká způsobu vidění fotografie a reality, jakož i vztahu mezi obrazem-vědomím-světlem: *Existují dvě základní filozofické školy. Jedna tvrdí, že svět kolem nás je skutečný, druhá, že existuje pouze v našem mozku, v našem osobním vědomí. Podle první koncepce je rozlišování mezi objektem a jeho obrazem logické, podle druhé rozdíl ve skutečnosti neexistuje a vnímání světa a jeho obraz jsou dva identické jevy.*²

S ohledem na tento problém vidíme, že pojetí pravdy, reality, tvorby a fikce nejsou vůbec zřejmé a je to naše vědomí, které především ovlivňuje vnímání toho, co je posuzováno. Svět viděný na obraze či registrovaný naším okem je čten náhodně, často falešně nebo neúplně. Vidíme svět útržkovitě a s patřičnými filtry.³ Mluvíme zároveň o otázkách fyzických jak i metafyzických. Oko nás klame při vnímání světa, pokud jde o velikosti, tvary a barvy, ale i naše zkušenosti, zážitky a emoce ovlivňují

¹ Nowicka M.: *Ufo, fake news, wirus. O Festiwalu Miesiąc Fotografii opowiada Gordon MacDonald*, „Co jest grane?” 18.05.2017, dostupný na: <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,21832117,146952,Ufo--fake-news--wirus--O-Festiwalu-Miesiac-Fotogra.html>,

² Dederko W.: *Przedmiot rzeczywisty i jego obraz*, Varšava 1989, s. 4,

³ Tamtéž, s. 6-7,

neobjektivní pohled. Odkud tak bouřlivé diskuse a filozofické úvahy na téma pohledu na svět a schopnosti naší narativity.

Ve své práci bych ráda sledovala různé stupně ingerence fikce do dokumentu a vazby mezi tvorbou a dokumentem v polské fotografii. V Polsku se dokumentární fotografii po období krize vrátil její lesk, přičemž v posledních letech jsme svědky četných proměn této formy a elementů pravdy, fikce či umělecké tvorby. Počet fotografických festivalů, které se v uplynulých letech dotkly této problematiky nezřejmých forem, je impozantní. Stále více umělců sahá po různých typech nástrojů a jazyka a vytváří úžasné příběhy. Spektrum sahá od dokumentů, které jsou jen do určité míry "přizdobené" fikcí, až po projekty, které můžeme směle označit za *fake photography*. Autoři si hrají s divákem a jeho způsobem vnímání reality.

Při fotografování mě vždy zajímalo tajemství, nedořečený konec a otevřená interpretace. Líbí se mi, když autor záměrně mate diváka, vytváří atmosféru úzkosti, když nevíme, jestli mu můžeme důvěřovat nebo nás vede do zcela nepoznaných oblastí. Vyprávění reality, která neexistuje, bylo až dosud známo spíše z literatury. Jako filolog polského jazyka velmi oceňuji možnost takové tvorby ve fotografii. Samozřejmě sama umělecká fotografie splňuje tyto charakteristiky, ale míchání žánrů pro mě bylo vždy zajímavější, protože si myslím, že taková forma umožňuje větší možnosti vyjádření a vysokou flexibilitu výkladů. Prohlížení příběhu, jeho vyprávění nebo také dořečení příběhu, který vidíte na obrázku, je fascinující. Zdá se, že akt dokumentace a tvorby si protiřečí. A přesto žádný dokument nedokáže plně odrážet realitu. Proč ji tedy nevytvořit.

V prvních částech své práce se zabývám světovou historií dokumentární fotografie, abych načrtla měnící se přístup k jejímu charakteru. Dále pak prezentuji historii polské dokumentární fotografie od samého počátku jejího vzniku až do současnosti. Představím krizi dokumentárních forem a obnovení jejich obliby. Poté analyzuji fikci ve fotografii. V další kapitole píšu o třech festivalech v Polsku, které se zabývaly tématem fotografie fikce nebo hranicí dokumentu a umělecké tvorby, a v poslední kapitole popisují konkrétní fotografické projekty polských umělců, kteří se pohybují na pohraničí dokumentu, umělecké tvorby a fikce.

I. Definice pojmů – dokument a fikce

Abychom byli schopni hovořit o kategoriích pravdy, fikce, tvorby a dokumentu, je zapotřebí nejprve zvážit definice těchto pojmů.

Podle definice Wikipedie je dokument *faktickým svědectvím o fenoménu vytvořený ve formě vhodné pro dané místo a čas*,⁴ podle definice Slovníku polského jazyka jde o *materiál ve formě textu, fotografie nebo jakéhokoliv objektu s důkazní nebo informační hodnotou*,⁵ v Encyklopedii se můžeme dočíst, že jde o *každý materiální předmět, který je svědectvím o skutečnosti, jevu nebo lidské myšlence*.⁶

Předpokládá se, že oficiálně se pojem “dokumentární fotografie” objevil poprvé ve vztahu k filmu, přičemž byl použit Johnem Griersonem v roce 1926, který odkazoval na filmy Roberta Flahertyho *Moana*. Byl to první film klasifikovaný jako etnografický. V roce 1928 byl tento koncept použit pro popis fotografií Eugena Atgeta a Andre Kertesse. Nicméně již bratři Lumierové používali termín “dokumentární film” v odkazu na své filmy. Použití pojmu „dokumentární fotografie“ získalo soudobý kontext teprve ve dvacátém století, protože dříve slova dokument a fotografie byla chápána jako souznačná.⁷ Andre Rouille píše o počátcích přístupu k dokumentární fotografii. Využíváno ji jako nástroj, ve kterém je užitek upřednostněn nad estetikou a krása je pouze přidanou hodnotou. Hlavními úkoly jsou použitelnost, reprodukce a zachycení. Fotografie musí být ostrá, stálá a viditelná. Na rozdíl od umění, kde je hlavní doménou kvalita a estetické hodnoty. Dokumentární fotografie se vztahuje na rozdíl od fotografických expresí pouze k hmotným a existujícím objektům a k realitě.⁸ Z tohoto titulu vzniklo mnoho problémů s chápáním dokumentu, jelikož se snažil fotografii zbavit možnosti aspirovat na tvůrčí a uměleckou činnost.

Téměř každá fotografie, která představuje něco ze světa kolem nás, může být považována v určitém smyslu za dokument. Nicméně termín „dokumentace“ je obecně přijímán k popisu snímků pořízených spíše za účelem informovat než inspirovat či

⁴ Wikipedie, dostupný na: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dokument>,

⁵ Słownik Języka Polskiego PWN, dostupný na: <https://sjp.pwn.pl/sjp/dokument;2555296.html>,

⁶ Encyklopedia PWN, dostupný na: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/dokument;3893484.html>,

⁷ Sikora S.: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 21-22,

⁸ Rouille A.: *Fotografia. Między dokumentem, a sztuką współczesną*, Krakov 2007, s. 63-64,

vyjádřit osobní pocity.⁹ V polovině dvacátého století začíná být dokumentaristika chápána jako vědomá umělecká iniciativa a objevuje se snaha znovu definovat tento termín.¹⁰ Jedna z teorií Nigela Warburtona vylučuje možnost slučitelnosti jakékoliv fikce s dokumentem, Pierce poukazuje na to, že téma musí být úzce spjato s realitou. Další teorie odkazují na antropologický přístup, věnují pozornost nejen vědeckému kontextu, ale také tomu estetickému, *kteřý kombinuje objektivní obraz reality se subjektivním pohledem člověka, kteřý chce tuto realitu představit*.¹¹ Diskuse o koncepci jsou stále aktuální, protože neustálé změny v oblasti vizuality a umění způsobují transformaci ve vytváření současných pojmů. Udržování realistického postoje ve fotografii je v době digitální fotografie ve skutečnosti zastaralé.¹²

Slovo fikce odvozené od latinského slova *fictio* znamená tvoření, tvarování, vymýšlení, přetvářku, klam, předstírání, lest, podvod.¹³ Wikipedie rozvíjí definici literární fikce – *vlastnost představovaného světa spočívá v tom, že je výtvořem, kteřý nelze ověřit srovnáním s vnější realitou vůči samotnému uměleckému dílu. Konstrukce díla a jeho jednotlivé prvky se mohou týkat ne-literárních elementů (zkušenosti jednotlivce či sociální skupiny, historie). Fikce se týká jak realistických, tak fantastických děl*.¹⁴

Fikce stojí v naprostém nesouhlasu s konceptem dokumentu. Dva protichůdné jevy se však často setkávají i v tématu dokumentární fotografie. Tyto jevy mají mnoho společného, co se týče způsobu definice, historických zvrátů, v projevech manipulace, propagandy nebo jednoduše tvorby. Ve fotografii fikce často vypadá tak pravdivě, že ji vnímáme jako dokument. A právě oblast mezi těmito koncepty a jejich variabilita v historii fotografie mě zajímá nejvíce.

Pojmy pravda, fikce, tvorba a dokument jsou hlavními tématy, na kterých budu reflektovat své úvahy.

⁹ Rosenblum N.: *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005, s. 155,

¹⁰ Leśniak K.: *Dyskusje nad pojęciem i istotą dokumentu fotograficznego*, s. 86, dostupné na: http://quart.uni.wroc.pl/archiwum/2010/18/quart18_Lesniak.pdf,

¹¹ Tamtéž, s. 86,

¹² Sikora S.: *Fotografia w czasach zgiełku. Kilka uwag o dokumencie i „Powiększeniu”*, s. 114, dostupné na: <https://www.academia.edu/19647120/>

Fotografia w czasach zgiełku. Kilka uwag o dokumencie i „Powiększeniu”,

¹³ Wikipedie, dostupné na: <https://pl.wiktionary.org/wiki/fictio>,

¹⁴ Wikipedie, dostupné na: https://pl.wikipedia.org/wiki/Fikcja_literacka,

II. Od dokumentu k tvorbě – vývoj světové dokumentární fotografie

Vynález fotografie do jisté míry uspokojil věčnou touhu člověka po zaznamenání reality. Mimetismus byl fotografii přičítán od jejího vzniku. Vznik umění je spojen se snahou odrážet realitu. Dokonce i pravěký člověk chtěl popsat svět, jak ho viděl, ale jeho omezené nástroje a dovednosti takový záznam neumožňovaly. Nicméně po vynálezu fotografie situace se obrátila. Nejdokonalejší zachycovací technika, která umožnila dosud nemožné zachycení pravdivosti a realismu, se ukázala být příliš dokonalá. Proto začaly být zaváděny techniky, které nám umožnily tuto rekonstrukci zdeformovat a dát fotografům kreativní, až malířský charakter. Umělci bojovali, aby obraz nebyl formálně podobný objektu. Dederko si myslí, že již na samém počátku fotografování bylo možné rozlišovat různé typy fotografií a cíle, ke kterým měly sloužit. Naturalismus, realismus a surrealismus mají různé úrovně reprezentace reality a obsahu, a zároveň mají různý způsob dopadu na příjemce. Naturalistická forma čili forma postrádající uměleckou výpověď, se snaží o zápis, nikoliv o představení jakéhosi tématu, snaží se být objektivním realismem a přináší do obrazu obsah. Surrealismus a realismus jsou spolu propojené. Avšak surrealismus do obrazu vnáší svou pravdu, je subjektivní a interpretuje obraz svým způsobem. Tyto druhy se navzájem mísily a ovlivňovaly tvorbu nových směrů v umění, a to i ve fotografii. Střídavě se snažily prezentovat věci co nejúplněji, nebo naopak – chtěly tvořit a utíkat od realistické reprezentace objektu obrazu, chtěly hledat obsah za obrazem.¹⁵

Povaha fotografie nám vnucuje přesvědčení, že je mimetická ze své podstaty, jinak řečeno, že je svědectvím skutečnosti. Víra v obraz a realitu zachycenou na něm je velmi silná, ale je také neustále zpochybňována.¹⁶ Duální povaha fotografie, kombinace hmotných fyzikálních a chemických jevů s uměleckými a filosofickými hodnotami, symbolikou a fenomenologií způsobují, že se fotografie stále vymyká způsobem své interpretace i kategorizace. Záznam reality a jak i jeho přeměna do fotografie

¹⁵ Dederko W.: *Przedmiot rzeczywisty i jego obraz*, Op.cit., s. 54-57,

¹⁶ Koszowy M.: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Krakov 2013, s. 33-34,

způsobují, že popis pravdivosti obrazu či autorovy záměry vždy způsobují problémy, stejně jako i témata k diskuzi. Problematika kategorizace fotografie jako umění stále vede k diskusím mezi kritiky, a to navzdory skutečnosti, že již ostavila 180 let své existence a její přítomnost v galeriích a ve světě umění je brána automaticky. Pokud široce chápáná umělecká fotografie takové vášně již nezpůsobuje, dokumentární fotografie je stále častým předmětem diskuse kvůli své hodnotě jako umění. Víme, že fotografování není jen záznamem skutečnosti, ale slouží i tvůrcům k vyjádření svých intelektuálních záměrů, podobně jako například malířská díla.

Již samo rozdělení fotografií do samostatných kategorií znamená problém pro jejich identifikaci. Sławomir Sikora píše, že je běžné dělit fotografie na dokumentární a umělecké, přičemž dokumentární fotografie kombinuje objektivitu, realitu, pravdu a vědu, zatímco umělecká fotografie je estetickým zážitkem, kreativním hledáním.¹⁷ Jsou tedy tyto dva principy vzájemně se vylučující, nemohou koexistovat v jednom díle? Sikora si myslí, že tyto oblasti se nemusí vylučovat a mohou se překrývat. Zkoumá, jakým způsobem se to může dít. Také přístup k dokumentární fotografii hodně změnil. Kdysi byla nástrojem pro záznam reality, dnes se stala nedefinovaným hybridem, stojícím na hranici dokumentu a záměrně vytvořeným dílem uměním. Abychom porozuměli těmto změnám, které nastaly ve vnímání dokumentární fotografie, měli bychom se zabývat jejími proměnami a měnícím se přístupem k její tvorbě a interpretaci.

¹⁷ Sikora S.: *Fotografia...*, Izabelin 2004, s. 9,

Počátky dokumentární fotografie – registrace, dokumentace, archivace, dokonalý záznam reality

Fotografie byla od počátku zaměřena na zachycení co největšího počtu témat na film. Malba nikdy neměla takové imperialistické záměry...) Fotografický záznam našel praktické uplatnění při dokazování pravdivosti událostí. Fotografie je považována za nevyvratitelný důkaz toho, že se něco stalo. Snímky mohou být zkreslené: ale vždy předpokládáme, že něco, co sledujeme, existuje nebo existovalo. Bez ohledu na omezení (amatérské) a kritiku (uměleckou) vztahující se k osobnosti a dovednostem fotografa vnímáme v každém snímku nevinnější, a proto užší vztah k viditelné realitě než v jiných případech jejího zachycování.¹⁸

Dokumentární fotografie prošla od svého vzniku velkou transformací. Základem fotografie jako takové je její dokumentární charakter. Od počátku byla charakterizována pravdivostí a věrným zachycením. Nový nástroj umožnil zaznamenat realitu, v čemž měl výhodu oproti malířství. Převažujícím rysem, který určoval fotografii té doby, byla objektivita. Byla považována za nejdokonalejší metodu záznamu. Období vynálezu fotografie se časově shoduje s obdobím pozitivismu, který postuloval neosobní oddanost realitě, reprodukci, věrné zobrazení světa.¹⁹ Umělecký projev ustoupil střízlivému pohledu na svět. Fotografie uspokojovala potřeby společnosti devatenáctého století, kterými byly rozšiřování znalostí o světě, materializace a industrializace. Témata, která se objevovala především v souvislosti s fotografickým záznamem, jsou architektura, příroda, války, města, vesnice, společnost, medicína - vše, co mělo být využito pro získávání a archivaci znalostí.²⁰ O dokumentární fotografii se oficiálně začalo mluvit až ve dvacátém století, ale má se za to, že dříve byla tato hodnota přiřazena fotografii automaticky a pojmenování tímto způsobem by bylo tautologií.²¹

¹⁸ Sontag S.: *O fotografii*, s. 6-7 dostupné na:
https://monoskop.org/images/8/85/Sontag_Susan_O_fotografii.pdf,

¹⁹ Sikora S.: *Fotografia...*, Izabelin 2004, s. 19,

²⁰ Rosenblum N.: *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005, s. 155,

²¹ Sikora S.: *Dokument dziś W: Rzeczywistość, a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*, Krakov 2008, s. 54,

V roce 1910 bylo na 5. Mezinárodním kongresu fotografie rozhodnuto, že pojem „dokumentární fotografie“ může být použit pouze v případě vědeckého výzkumu a její převažující vlastností by měla být její archivní hodnota. Ještě po dlouhou dobu převažovala užitečnost fotografie a její hlavní úkoly, tj. dokumentace a užitečnost, nad uměleckými hodnotami.²² Fotografie dávala příležitost vytvořit mechanizovanou pravdu (za pomoci optiky a chemických jevů), aniž by bylo nutné tuto pravdu dále dokazovat. Účast člověka na vytváření obrazu musela být v takovém fotografickém dokumentu neutralizována, aby byla zachována co nejčistší forma. Pravda byla fundamentální hodnotou fotografie. Dokonce i metafora popisující fenomén fotografie vypovídaly o tom, jak s ní bylo zacházeno. Například metafora zrcadla – chování odrážejících se objektů v obraze – svědčí o tom, že dáváme obrazům rysy věrohodnosti, věrného záznamu, který nelze zfalšovat, vytvořeného bez lidské účasti či výkladu. Koncepce objektivitu fotografie byla ještě dlouho pěstována. V roce 1852 Louis de Cormenin tvrdil, že: *fotografie neobsahuje ani fantazii ani podvod, ale jenom nahou pravdou*.²³ Fotografie byla brána ryze jako věc pravdy, která postrádá filosofický rozměr či lidský faktor. Sloužila vědcům či badatelům a stala se doplňkem stávajících omezených vědeckých nástrojů. Umožnila přesnou identifikaci prvků, které do té doby nebyly viditelné. Fotografický obraz byl považován za ideální odraz toho, jak se objekt vyskytoval v přírodě.²⁴ Tento ideální způsob „napodobování“ reality znamenal, že na počátku fotografií nebyla připisována žádná umělecká hodnota.

Historik umění William M. Ivins jr. se o atmosféře kolem fotografie v oné době vyjádřil sledujícím způsobem: *devatenácté století začalo vírou v pravdivost všeho, co bylo možno chápat rozumem, aby skončilo vírou v pravdivost všeho, co bylo možno vidět na fotografii*.²⁵ Panovalo nadšení nad možnostmi nového vynálezu, nad dotržením obrazu od tvůrce, *fotografie byla viděna jako neutrální médium, a proto měla nést pravdu*.²⁶

Fotografie byla využívána ke zdokumentování změn v průmyslu a architektuře. Byly vytvořeny fotografie archivující tvorbu objektů, pomníků, silnic, lodí, měst,

²² Rouille A.: *Fotografia...*, Krakov 2007, s. 63,

²³ Tamtéž, s. 70 [cit. za]: Cormenin L.: *La lumiere* W: Rouille A.: *La Photographie en France*, s. 124,

²⁴ Tamtéž, s. 66-72,

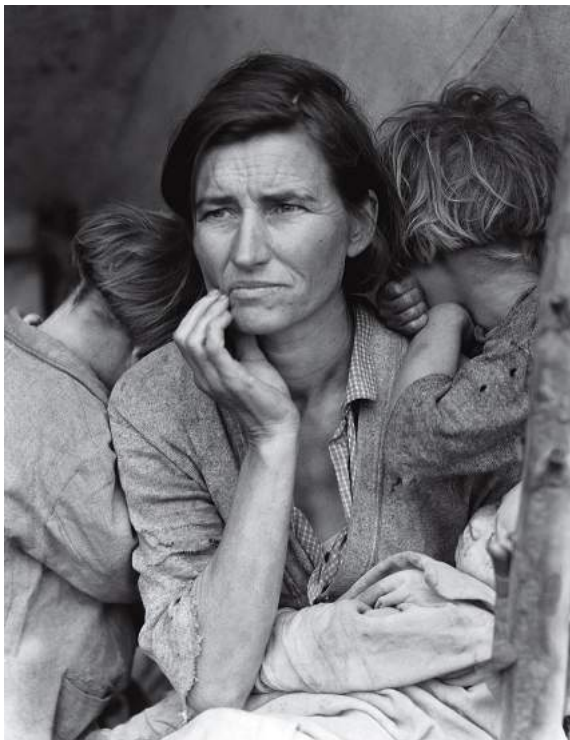
²⁵ Rosenblum N.: *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005, s. 155 [cit. za]: Ivins Jr.: *Prints and Visual Communication*, Cambridge Massachusetts 1953, s. 94,

²⁶ Potocka A. M.: *Fotografia*, Varšava 2010, s. 45,

továren, železničních tratí. Přispěla také k oblasti archeologie, kde se těšila stále největší oblibě. Na fotografiích bylo zaznamenáno dědictví Blízkého východu, Egypta či Řecka. Ve Francii během dynamických změn Paříže byl kladen důraz na zachování paměti původního města pro budoucí generace. Mimo jiné Charles Marville i Eugène Atget vytvořil „archivy této paměti“. Ve Spojených státech během zavedení programu FSA (Farm Security Administration) zaměřeného na upozorňování na situaci amerických zemědělců v době krize, měla fotografie však intervenční charakter se zaměřením na sociální problémy. V tomto duchu tvořili mezi jinými Dorothea Lange, Walker Evans či Arthur Rothstein. Rovněž Jacob Riis či Lewis Hine upozorňovali ve svých projektech na nejchudší části společnosti. V Německu měla fotografie velmi vyprávěcí formu. August Sander vytvořil sociologický atlas profesí a tříd pomocí zobrazení jejich zástupců. Albert Raenger Patzsch představil industrializovaný svět a Karol Blossfeld vytvořil fotografie zobrazující rostliny zblízka. Německá dokumentární fotografie měla obrovský dopad na celou Evropu. Düsseldorfská fotografická škola Bernarda a Hilli Becherových propagovala objektivitu ve způsobu odkazu reality.²⁷

Tyto hlavní způsoby vnímání dokumentární fotografie mají stále silný vliv na fotografii a dnes vystupují jako mixy či hybridy. Dokument již není jen registrací reality či historie, ale pohybuje se i v jiných oblastech než jen v sociologii nebo antropologii. Není už pouze nástrojem registrace či archivace, ale stal se součástí umění. I dnes však způsobuje mnoho problémů a témat k diskusi. Mluví se o postojích umělců a jejich přístupu k objektivní prezentaci věcí nebo o míře uměleckého projevu ve fotografii.

²⁷ Pijarski K.: *Fotografia dokumentalna i historie* W: Mazur A.: *Nowi dokumentaliści*, Varšava 2006, s. 35-36,



Dorothea Langeová, *Kočující matka*, Kalifornie 1936



Arthur Rothstein, *Písečná bouře v cimarron kraji*, 1937



Lewis Hine, *Kouření novin v Skeeter's Branch*, St. Louis, Missouri 1910



Walker Evans. *Děti na verandě*. Mississippi 1936



August Sander, *Mistr Mason*, 1926



Albert Renger-Patzsch *Míchací zařízení uhlí*, 1929



Karl Blossfeldt, *Adiantum pedatum*, 1898-1926



Bernd Becher a Hilla Becher, *Vodní věže*, 1972-2009

Změny v přístupu k dokumentární fotografii – od dokumentace po tvorbu

Kde končí a kde začíná tvorba a dokumentace. Zdá se, že obě oblasti si odporují, avšak dnes víme, že ve fotografování nejde pouze o registraci. Každý aspekt fotografie je spojen s uměleckou tvorbou a určitou subjektivizací předmětu. Neexistují dva lidé, kteří fotografují objekt stejným způsobem. Mohou to být technické rozdíly nebo takové, které vyplývají z našeho vědomí či zkušeností. Každá fáze fotografování zanechává subjektivní posouzení situace na obrázku. Z gesta fotografování, způsobu vyprávění, uspořádání obrazů nezanechává historii lhostejnou a děláním každé akce vytváříme vlastní příběh.

Konec devatenáctého století lze považovat za začátek dělení fotografie na dokumentární a uměleckou. Do té doby nebylo zcela jasné, jak definovat nové médium a jak nazývat fotografa – řemeslníkem, vědcem, kouzelníkem, tvůrcem, umělcem? Vznikl také nový fenomén – amatérský fotograf.²⁸ Fotografie dávala možnost rodinné dokumentace i záznamu každodenního života. Tyto jevy přispěly i ke vzniku dokumentární fotografie. Rodinná alba byla především tvořena kvůli zachycení historie a k vyprávění příběhů.

Sławomir Sikora připomíná, že na možnost manipulace fotografií poukazyval již Hyppolite Bayard v roce 1840, když si byl vědom rétoriky fotografického obrazu a nutnosti jeho interpretace.²⁹ Dokumentární základy fotografování se začaly hroutit. Tvůrcům již nestačí pouze zaznamenat akci a vytvořit inventář dějin. Do fotografie bylo propašováno stále více prvků subjektivizace reality a elementy, které měnily fotky z nudných záznamů na média nesoucí v sobě emocionální vrstvy, které mohly ovlivňovat pocity diváků. Navíc se začalo ukazovat, že obdiv nad objektivitou fotografie byl výrazně přehnaný. Důvěra, s níž byl nový vynález vnímán, začala být zpochybňována. Fotografie se přestala vnímat jako neutrální médium, pravda jí nebyla přirozeně přičítána a ukázalo se, že je to ve skutečnosti médium, které interpretuje. Fotografie

²⁸ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 80-81,

²⁹ Sikora S.: *Dokument dziś W: Rzeczywistość, a dokument*, Krakov 2008, s. 55,

totiž může zapojit kreativitu a mít umělecký výraz.³⁰ Fotoграфové se museli popasovat s mnohými nadějemi, které byly přisuzovány tomuto médiu a které silně zasahovaly do tvorby. Fotografie ve skutečnosti milně vytvářela iluzi pravdy.



Hippolyte Bayard *Autoportrét jako utonulý*, 1840

V roce 1887 Jacob Riis začal pracovat jako fotograf pro policii a také pro newyorské noviny. Toto datum lze považovat za začátek sociálně angažované dokumentární fotografie. Riis fotografoval místo činu, bídu a chudobu. Dnes se má za to, že některé z těchto dokumentárních fotografií byly záměrně upraveny – s opatrností vybíral publikované fotografie, chtěl, aby měly vhodnou náladu a ukazovaly specifickou atmosféru tím, že fotografie stylizoval (např. odvrácený pohled postavy).³¹

³⁰ Potocka A.M.: *Fotografia*, Varšava 2010, s. 45-46,

³¹ Sikora S.: *Fotografia*, Izabelin 2004, s. 23-24,



Jacob A. Riis, Odhalení nové poloviny New Yorku

Když byla ve třicátých letech dvacátého století během působení americké FSA (Farm Security Administration) vytvořena fotografická dokumentace společnosti, hlavním cílem byla typizace následujících skupin. Roy Stryker – šéf vedení – uložil fotografům, jakým způsobem mají fotografovat tím, že jim stanovil konkrétní oblasti činnosti, prostředí, preferované pocity a náladu, jakož i obecnou rétoriku fotografií. Výsledné fotografie byly charakteristické typizací se skrytými individuálními prvky. Výjimkou byl Walker Evans, který odmítl spolupráci s FSA a ve svém projektu *American Photographs* následně vytvořil historii subjektivní vize Ameriky. Album vzbudilo diskuzi nad mírou intervence umělce do díla. Diskutovalo se o tom, zda jeho dokumentace americké společnosti je registrací, nebo je spíše vytvořena Evansem s tím, že se fotografie přizpůsobily určité představě Ameriky, kterou on předpokládal.³² Vystala otázka, zda

³² Pijarski K.: *Fotografia dokumentalna i historie* W: Mazur A.: *Nowi dokumentaliści*, Varšava 2006, s. 36,

je to objevování, či tvorba. Album bylo hloubkově analyzováno Alanem Trachtenbergem, který upozornil na vnímání celé sady Evansových fotografií a zkoumal je jako soubor navzájem interagujících prvků. Poukazuje na jejich vzájemné vztahy a doplňování. Poukazuje na to, že aparát není jen kopírovacím zařízením, ale také konstrukčním nástrojem, a že se podílí na tvorbě reality. Také poznamenává, že není ideálním a neomylným nástrojem. Navazuje na podobnosti s procesem psaní, jelikož tato činnost není jen kopírováním, ale i interpretací a konstrukcí významu. Trachtenberg cituje Siegfrieda Kracauera, když říká, že *realita je konstruktem*.³³ Tento způsob diskuse o dokumentární fotografii ukazuje, nakolik zde vystupuje závislost na jiných faktorech, jakými jsou umístění v konkrétní situaci, kombinace s dalšími fotografiemi nebo úvodní myšlenka k ovlivňování jejího odběratele. Jednotlivé fotografie budou vnímány odlišně než celý set: *každá fotografie nachází svůj doplněk v celém díle, její hlas se vrací jako ozvěna celku*.³⁴

Trachtenbergova analýza upozorňuje na fotografovou tvorbu reality. Je to nesmírně důležitý moment v historii dokumentární fotografie, což nám umožňuje zcela nový pohled na konstrukci a cíle, kterým fotografie sloužily. Přestává být jen záznamem a stává se příběhem. Objevuje se zde téma fikce ve fotografii. Zatím nikoliv s ohledem na tvorbu falešných příběhů se za pomoci fotografie, ale lze si povšimnout, že každá interpretace je svého druhu fikce. Výtvar fotograf je překladem jeho myšlenky na fotografii. Fikce je zde také chápána ve vztahu k antropologii jako *něco vytvořeného, vytvářeného*.³⁵ Proto můžeme Evansovi přiznat, že se zasloužil o přelom v chápání dokumentární fotografie. Ukázal, že dokument není jen pozorováním či zaznamenáváním, ale může to být i tvůrčím procesem. Dokument není jen reprezentací, ale také tvorbou. Fotografové si začali uvědomovat, že dokument slouží k pozorování, a tedy i k interpretaci.³⁶

Estetické hodnoty dokumentární fotografie byly stále diskutovány. Část si myslela, že taková fotografie by měla být antiestetická, protože když se jí přičítají

³³ Sikora S.: *Fotografia*, Izabelin 2004, s. 23-24,

³⁴ Tamtéž, s. 27,

³⁵ Tamtéž, s. 28,

³⁶ Saj A.: *Zmienna wartość fotografii*, s. 201 dostupné na: https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Andrzej_Saj.pdf,

takové hodnoty, ztratí svou původní funkci, kterou je záznam a dokumentace.³⁷ Spor pokračuje i dnes, ovšem v jiné formě vzhledem ke změně přístrojů či vnímání fotografování. Nicméně efekty syrového přístupu k dokumentaristice můžeme vidět například v případě soutěží dokumentární fotografie, reportáží či fotografií ulice, kde je objektivita rozhodující vlastností. Samozřejmě dnešní dokumentární fotografie se estetizuje mnoha různými způsoby, ale vždy jsou s rozpaky přijímány situace, kdy je umělec „načapáný“ při intervenci do fotografie, poněvadž ze zásady novinářská fotografie nemůže falšovat realitu.

Co je zajímavé z hlediska problematiky dokumentu a tvorby ve fotografii, je její využití v nedemokratických režimech, ve kterých se fotografie stala jedním z nástrojů propagandy. Revoluční umění a avantgardní tvorba nenašly své místo v nových režimech. Byly považovány za neužitečné nebo dokonce škodlivé, přičemž jejich hlavními vlastnostmi byly agitace práce a systému. *Bylo nutné nejen sladit mysl se mašinérií, ale také se vzdát veškerého individuálního humanistického myšlení.*³⁸ Komunismus propagoval prezentaci ideje lidské práce a harmonii člověka se strojem. Byly vytvořeny fotografie dokumentující těžkosti pracovníků, výroby a průmyslu a práce v továrnách. Cílem bylo ukázat velké výrobní úsilí a moc systému. „Nová věčnost“³⁹ byla založena během komunismu v Rusku a Německu. Ačkoli myšlenky tohoto proudu byly potlačovány, jejich forma byla používána při tvorbě děl s propagandistickými účely. Na jedné straně měla surová fotografie velmi dokumentární charakter, když ukazovala tvrdou práci a dělníky. Nicméně, využívání s konkrétních stylizačních figur bylo důležité při tvorbě komunistické reality propagující vládu. Takové fotografie nebyly jen záznamem, ale především pečlivě naplánovaným politickým závazkem. Na první pohled realistické obrazy ve skutečnosti vytvořil vizi totalitního státu. Příkladem takové "absorpce" díla režimem byly fotografie Rodchenka, na kterých představil průmyslové a výrobní závody, stroje, čímž si získal sympatie sovětské moci. Díky ideologické konformitě umělec mohl tvořit během

³⁷ Sikora S.: *Fotografia*, Izabelin 2004, s. 23-24,

³⁸ Brauchitsch B.: *Mała historia fotografii*, Varšava 2004, s. 111,

³⁹ Nová věčnost, v malířství také *magický realismus* – směr v umění protichůdný k expresionismu a abstrakcionismu. Umělci tohoto trendu nahradili vizi a symboliku expresionismu prezentováním reality objektivně, často se satirickým zabarvením. Místo abstrakce směřovali k realismu (nebo dokonce naturalismu), někdy docela brutálnímu a cynickému. (Wikipedie) dostupné na: https://pl.wikipedia.org/wiki/Nowa_Rzeczowość,

tohoto období bez námitek vládnoucích.⁴⁰ Podobná situace se odehrála v Německu, kde nacisté zneužili portréty Erny Lendvai-Dircksenové zobrazující různé rasové typy. Podporovali rozšíření sbírky o portréty lidí z Německa, Flander, Norska, Dánska, aby ospravedlnili antropologickou nadřazenost germánských národů. Tím vytvořili svoji vizi Velké německé říše.⁴¹ Dokumentární fotografie byla použita na podporu fiktivních vědeckých teorií a vytvořila tak lživou realitu. Fotografie v té době byla dokonalým tvůrčím nástrojem používaným k posílení pozice a moci a k vytvoření kultu vůdců.

Přístup k dokumentární fotografii a její specifika podléhala dynamickým změnám a diskuse o možnosti obsažení pravdy ve fotografii jsou nadál aktuální. Hlavní funkce, které jsou jí připisovány, balancují mezi dokumentací, subjektivním pohledem a konečně i fikcí a tvorbou. Spektrum je široké od rozhodujícího okamžiku reportéra, sociálně angažované fotografie, subjektivní a intimní fotografie až k dokumentárnímu filmu vytvořenému, inscenovanému a kombinovanému s novými médii. Autorita fotografického dokumentu mizí a umělci ho dekonstruují. Hranice mezi realitou a fikcí se stále více rozplývá.⁴²

⁴⁰ Tamtéž, s. 114,

⁴¹ Tamtéž, s. 118-119,

⁴² Tamtéž, s. 249,

III. Historie fotografie v Polsku

V historii polské fotografie můžeme sledovat rozvoj několika trendů. Až do devadesátých let se nejvíce rozvíjely směry umělecké fotografie, např. piktorialismus, avantgarda či konceptualismus. Dokumentární fotografie v Polsku má vzhledem k politickým turbulencím velmi zmatečnou historii. Desítky let kvůli cenzuře za komunistického režimu byla možnost svobody projevu omezená. Zákazy stanovené ideologií a limity ve svobodě projevu byly destruktivní pro tvorbu. Právě proto bylo v Polsku možné rozvinutí v této oblasti fotografie teprve po politických změnách v roce 1989. V kapitole budu popisovat události a změny v Polsku, které měly vliv na vývoj fotografie obecně, ale také na dokumentární fotografii, přičemž upozorním na otázky pravdy, fikce a představování reality za pomoci fotografie.

Počátky fotografie v Polsku – od vzniku fotografie po druhou světovou válku

Historie počátků fotografie v Polsku je velmi nejasná. Komplikovaná politická situace 19. a 20. století ztěžuje jednoznačné zařazení umělců s ohledem na jejich původ nebo místo pobytu. Již v roce 1893, který je považován za počátek fotografie v Polsku, se objevila v tehdejší rozdělené státě informace o novém vynálezu v "Magazynie Powszechnym".⁴³ Z tohoto období se bohužel zachovalo málo děl, proto je velká část znalostí založena na reprodukcích, zmínkách a grafikách. Názory na to, kdo byl prvním oficiálním fotografem Polska, se různí a výzkumníci mají odlišné názory. Aleksander Maciesz si myslí, že jím byl Maksymilian Strasz. Witold Dederko se domnívá, že šlo o Jędrzeje Radwańskiego. Juliusz Garztecki a Grażyna Plutecká uvádějí Maurycyho Scholtza. Nicméně po prvních dvou uvedených nezůstala zachována žádná práce, ale pouze zmínky, a třetí byl pravděpodobně německého původu. Za první dílo

⁴³ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 83,

je proto považován portrét Adama Brzostowského z roku 1842 od Antonína Wysockého.⁴⁴

Podobně jako v jiných částech Evropy i v Polsku bylo populární pořizování portrétů. Vzniklo množství fotografických dílen, které tvořily snímky v masovém měřítku. Studijní fotografie z tohoto období jsou charakteristické složitě vytvořenou dekorací a stylizovanými modely. Jedná se o dokument tehdejšího měšťanstva, jejich touhy po luxusu a eleganci. Ze začátku byly fotografie pořizovány bez specifického záměru, poté se ale staly mementem rodinných alb a památkou různých jubileí. Mezi klienty fotografických dílen patřili především šlechtici, buržoazie, střední měšťanstvo, inteligence či umělecké kruhy.⁴⁵ Časem se začaly dokumentovat sociální a profesní skupiny. Fotografie začala „vycházet“ z ateliérů, stávala se pouliční fotografií a tím i fotografií dokumentární, neboť zaznamenávala život, společnost, pracoviště a ukazovala hierarchii společnosti a sociální vztahy.

Fotografie sloužily také k politickými účelům. V 19. století byly využívány ke katalogizaci a identifikaci polských vlastenců během mnohých povstání. *Policejní album* vzniklo v 60. letech 19. století a jednalo se o dokumentaci lednového povstání. Bylo vytvořeno policejním hodnostářem Platonem Fredericksem, který sesbíral portréty povstalců vyfotografovaných v polských ateliérech. Sestavení do alba nadávalo těmto fotografiím nový příběh, který komponován katem. Snímky vytvořené na polských teritoriích byly sloužily jako nástroj represe v rukou záborových mocností, když fotografie opatřily sugestivními tituly jako *Zatracení*, *Hledání*, *Podezřelí a Vyhnaní*. Dokumenty se staly v rukou jejich sběratele děsivými vzhledem ke účelu opatření těchto sbírek a způsobu jejich zneužití. Nicméně na druhou stranu fotografie z alba také posloužily k patriotickému povzbuzení společnosti tím, že padlí povstalci dostali konkrétní identitu. Kontext, který fotografiím dali utlačovatelé, poukázal na jejich bezcitnost a posloužil jako objektivní důkaz jejich zacházení s Poláky.

Další agitační akce, která vyvolala ve podrobené společnosti hněv a vzdor, bylo ateliérové fotografování mrtvol zabitých v nepokojích. Jedním z nejznámějších děl na toto téma je fotografie Karla Beyera *Pět mrtvých* (1861, pol. "Pięciu poległych"), která

⁴⁴ *Tamtéž*, s. 84,

⁴⁵ *Tamtéž*, s. 105,

se stala symbolem boje za nezávislost. Síla jediné dokumentární fotografie byla ohromná. Její kopie byly rozesílány po celé zemi a ukázaly obnaženou krutost nepřítele. *Zuávi smrti* (1863, pol. *Żuawi śmierci*) Waleryho Rzewuského jsou kolektivním portrétem povstalců. Byli prezentováni jako romantičtí hrdinové a válečníci. Pořizovaly se rovněž fotografie žen ve smutku – byly to snímky plné martyrologie a symboliky.⁴⁶ Podrobíme-li tyto fotografie obecné analýze, vyvstane nám z nich struktura národa. Obraz není jen záznamem času, ale ovlivňuje také náladu příjemců, spoluvytváří jejich morálku a spiritualitu. Další snímky vytvářejí historickou naraci a budují národní identitu.



Karl Beyer, *Pět mrtvých*, 1861

⁴⁶ *Tamtéž*, s. 91-92,



Walery Rzewusky, *Zuáví smrti*, 1863

Na přelomu 19. a 20. století se díky rozvoji technologie mohla fotografie dostat do ulic. Kapesní stroje se staly dostupnými i pro amatéry. Příkladem jsou fotografie ze soukromého archivu polského spisovatele Stanisława Ignacyho Witkiewicze. V roce 1891 byl založen Klub milovníků fotografického umění ve Lvově.⁴⁷ Členy amatérských skupin byli především zástupci buržoazie a aristokracie, kteří své fotografie stále rozvíjeli v duchu piktorialismu, který byl v Polsku velmi oblíbeným směrem. V roce 1929 byl založen Polský fotoklub⁴⁸ kolem fotografa Bułhaka, který byl obdivovaným a napodobovaným představitelem fotografického řemesla.⁴⁹ Téma těchto děl byla často velmi banální a naivní, či dokonce kýčovitá. Ve snaze o uměleckou kvalitu se umělecké povědomí vytrácelo. Zaměřovalo se na formu a obsah již nebyl tak důležitý. Proud fotografie se směřovaly na mytologizaci minulosti, tradicích a idyle. Takovou

⁴⁷ *Tamtéž*, s. 311,

⁴⁸ *Tamtéž*, s. 318,

⁴⁹ Fotografika – termín vytvořený Janem Bułhakem ve dvacátých letech 20. století s cílem rozlišení fotografů-umělců (čili fotografů) od řemeslníků. Byl vytvořen spojením slova *fotografování* a *grafika*; známý je pouze v polském kontextu. (Wikipedia) dostupné na: <https://en.wikipedia.org/wiki/Photography>,

formu tvorby lze interpretovat jako pokus uniknout z obtížné polské situace do obrazů jednoduchého a idylického života. Mezi piktorialisty lze zařadit Edwarda Hartwiga, Tadeusze Wańského, Bolesława Gardulského či Tadeusze Cypriana.⁵⁰



Tadeusz Wański, *Čekání na návrat rybářů*, 30. léta



Tadeusz Wański, *Před kostelem*, konec 30. let



Tadeusz Wański, *Motława, Gdańsk* 30 let

⁵⁰ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 323,

Koncem 19. století se v polských zemích objevila novinová fotografie. Konrad Brandel je považován za prvního polského novinového fotografa, který v roce 1881 zkonstruoval "fotorevolver" pro momentní fotografie.⁵¹ Momentní fotografie a pokusy zachytit daný okamžik se staly novým způsobem, jak se vyjádřit prostřednictvím fotografie. Prvními reportéry v Polsku byly Konrad Brandl, Wojciech Piechowski a Władysław Karoli. Fotografovala se města, architektura, krajina, ale i události. Brandlův vynález revolucionizoval přístup k fotografii, fotografie mohly být pořízeny ve větším měřítku, bylo možné i zastavit pohyb.⁵²



Konrad Brandel, *Dostihová scéna*, 1891 nebo 1892

⁵¹ Jurecki K.: *Historia fotografii polskiej do roku 1990* „Culture.pl” 4.06.2002, dostupný na: <https://culture.pl/pl/artukul/historia-fotografii-polskiej-do-roku-1990>,

⁵² Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 69-172,

V roce 1910 vytvořil Marian Fuks první tiskovou agenturu. Avšak v meziválečném období se reportáž netěšila velké oblibě a nebyla všeobecně respektována. Fotografie byly často anonymní a fotožurnalista nebylo prestižní povolání. Šlo o období, ve kterém zcela převažujícím směrem byl piktorialismus. Na polských územích byl obzvláště známým Jan Bułhak, který byl považován za umělce a vynikajícího portrétistu, proto je také zvaný „otcem polské fotografie“.⁵³ Pojil dohromady národní a umělecké hodnoty.



Jan Bułhak, *Gohdan - pohled z okna zámku*
1925



Jan Bułhak, *Bohdan - pole s osamělou břízou*
1925

⁵³ Jurecki K.: *Historia fotografii polskiej do roku 1990*, „Culture.pl” 4.06.2002

Teprve v roce 1933 založili fotoreportéři Syndikát polských fotožurnalistů. Zástupci tohoto směru byly Janusz Smogorzewski, Witold Pikiel nebo Henryk Poddębski.⁵⁴



Henryk Poddębski, *Stánek s trhem s ovocem v Mały Rynek, Krakov, 1927*

Nicméně fotografie představující realitu stroze a pravdivě nebyly v té době poptávané, fotografové nebyli docenění a jejich práce byla považována za zbytečnou. Reportáže se měly týkat společenských událostí, luxusních plesů, události ze světa aristokratů, bez společenské angažovanosti a bez ukazování chudoby. Jejich cílem bylo prodat náklad, a proto se musely zaměřit na zobrazování účastníků akcí. Ve třicátých letech ve Spojených státech či v Československu vzkvétala společenská reportáž, v Polsku fotografie z této oblasti byly zcela nedoceny a marginalizovány. Fotografy, kteří se v této oblasti snažili působit, byli Aleksander Minorski, Zofia Chomętowska⁵⁵ či Jerzy Benedykt.⁵⁶ Teprve v období Lidového Polska se zvyšuje zájem o společenský

⁵⁴ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 176,

⁵⁵ *Dokumentalistki. Polskie fotografi XX wieku*, ed. Lewandowska K., Varšava 2008 s. 25,

⁵⁶ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 178,

dokument. Vedle reportážní fotografie na konci devatenáctého století bylo možné nalézt také prvky dokumentární fotografie, které sloužily lidovému a etnografickému výzkumu. Fotografie začaly vykazovat umělecké hodnoty, přičemž ve 20. letech Buřhak vytvořil termín „fotografika“ (umělecká fotografie). Měl velký zájem na tom, aby dokumentární fotografie byla uznána jako umělecká forma. Do té doby se za umění převažovala pouze piktorální fotografie. V letech 1937-38 byl vytvořen termín „piktorální dokument“, který odkazoval na propagandistickou fotografii té doby.⁵⁷ Piktorální fotografie ještě dlouhou dobu dominovala, nejvýraznější změny v této oblasti byly patrné až v 50. letech 20. století.

Po první světové válce se v Polsku začala objevovat avantgardní fotografie, která se bouřila proti tradici a chtěla formulovat nové umělecké směrnice. Vliv na rozvoj avantgardy mělo umění z jiných oblastí Evropy. Téma modernizace se zdálo být přirozené v situaci rekonstrukce a budování nového státu. Tento směr představovali: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Aleksander Krzywobłocki, Jan Alojzy Neuman, Karol Hiller,⁵⁸ Piotr Piotrowski, Andrzej Turowski či Stanisław Czekalski.⁵⁹ Experimentovali s obrazem, tvořili koláže a fotomontáže, inscenovali.

Z období druhé světové války se mnoho fotografií polských autorů nedochovalo. Archivy se často opírají o fotografie vytvořené německými okupanty, kteří pečlivě dokumentovali průběh bojů. Válečná narace okupanta se ukazuje docela zajímavý kontext tvorby polské historie. Jde především o fotografie vražd, obětí, poprav, zničených měst a vítězství nad Poláky. V polských vojenských oddílech nebyl dostatek fotoreportérů na plný úvazek a mnoho děl bylo také zničeno. Objevilo se několik polských jmen reportérů v souvislosti s tzv. zářijovou kampaní z roku 1939: Jan Ryś, Henryk Śmigacz a Stanisław Kubicz,⁶⁰ a rovněž fotografie z ghatt: Henryk Ross, Mendel Grossman,⁶¹ osvobození Osvětimi: Henryk Makarewicz.⁶² Během Varšavského povstání byla fotografická činnost vedena Úřadem informací a propagandy Zemské armády, který se mimo jiné zabýval dokumentací postupu na

⁵⁷ *Tamtéž*, s. 182-185,

⁵⁸ *Tamtéž*, s. 381,

⁵⁹ *Tamtéž*, s. 383,

⁶⁰ *Tamtéž*, s. 196,

⁶¹ *Tamtéž*, s. 199,

⁶² *Tamtéž*, s. 205,

frontě, ale v archivech se nacházejí i fotografie každodenního okupačního života. Fotografové rovněž tvořili na bojišti: Eugeniusz Haneman, Jerzy Tomaszewski, Stefan Bakuła, Wacław Żdźarski, Joachim Joachimczyk, Eugeniusz Lokajski atd. Kromě reportážních záběrů z bojů zahrnují kolekce také portréty, každodenní život, a dokonce i svatby povstalců.⁶³



Henryk Rossa, *Z ghetta Lodžů podél budovy z kbelíků*. 1940-1944



Joachim Joachimczyk, *Varšavské povstání*, 1944



Henryk Ross, *Z věznice ghetta v Lodži na ulici Czarnecki, rallye před deportací*, 1940-1942

⁶³ *Tamtéž*, s. 212,

Období po válce, Lidové Polsko 1944-1989

První momenty po válce dávaly naději na znovuzískání nezávislosti a obnovu země. Již v roce 1946 se konala Bułhakova výstava – Ruiny Varšavy. O rok později byla založena Polská unie fotografů (pol. Polski Związek Artystów Fotografów, od roku 1952 pol. Związek Polskich Artystów Fotografików), která propagovala uměleckou fotografii.⁶⁴ Fotografie byla nástrojem, který vládní orgány nemohly během komunistického období opomenout. Poskytovala informace vládnoucím, byla kontrolovaná a využívána pro účely propagandy. Stejně jako v jiných oblastech komunisté rekrutovali umělce, aby tvořili fotografie pro jejich potřeby a v souladu se stanovenými kánony a obsahy. Všudypřítomnou byla cenzura a vylučování umělců, kteří jednali v rozporu s komunistickou myšlenkou. Při analýze fotografií z tohoto období by proto neměly být přehlíženy politické souvislosti. I když se předpokládá, že dokumentární fotografie je „pravdivá a skutečná“, je obtížné jí tyto rysy přisuzovat s vědomím, v jaké ideologii byla vytvořena. Tvorba reality prostřednictvím fotografování totiž byla enormní, ale nevyplývala z umělcovy vize, nýbrž ze směru příkázaného vládou. Vzhledem k této politické situaci byl hlavním trendem ve fotografování nadále piktorialismus. V kulturní hierarchii komunistů byli tito umělci nejvíce podporováni a respektováni.

V prvních momentech po druhé světové válce před tím, než Sověti přišli k moci na snímcích vidíme hlavně ruiny po okupaci, hroby, zříceniny. Dominuje dokumentární fotografie. Zřícenina se zde stává figurou a symbolem. V této náladě tvoří Jan Bułhak, Leonard Sempoliński, Krystyna Łyczywek, Edmund Zdanowski, Janina Mierzęcka,⁶⁵ Maria Chrzęszczowa či Krystyna Gorazdowska.⁶⁶ *Nová komunistická vláda ke své propagandě využila dokumentaci procesu obnovy Varšavy a její návrat k životu.*⁶⁷ Na troskách země po okupaci se zrodil nový socialistický stát. Systémové změny jsou zobrazeny, jako kdybychom vstupovali do nového, lepšího světa. Zanecháváme za

⁶⁴ Jurecki K.: *Historia fotografii polskiej do roku 1990*, „Culture.pl” 4.06.2002,

⁶⁵ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 228,

⁶⁶ *Dokumentalistki*, ed. Lewandowska K., Varšava 2008 s. 42,

⁶⁷ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 229,

sebou ruiny a vstupujeme do nové éry. Další etapou byly fotografie znázorňující rekonstrukci země.



Zofia Chomętowska, *Al. Jerozolimskie*, 1945-1946



Maria Chrzęszczowa, *Pl. Napoleona*, 1945

Vrchol spojení ideologie a fotografie spadá do padesátých let. Socrealistická fotografie se dělila do tří směrů: klasicistní, piktorální a reportážní.⁶⁸ V duchu piktorální fotografie tvořil Jan Buřhak. Součástí tohoto trendu je jeho album *"Fotografia ojczysta"* z roku 1953, kde umělec velmi esteticky ukazuje krajinu, zejména oblastí získaných po válce. Zobrazoval vlast v krásných obrazech, což bylo v souladu s politikou vlády. Dokument sorely nepřijímal žádné avantgardní trendy a experimenty. Fotografie měla mluvit jednoduchým jazykem, být srozumitelná masám a odkazovat na tradiční hodnoty. Představiteli tohoto trendu byli: Henryk Makarewicz či Wiktor Pentala. Předchůdce této práce, rudimentární komunistická realita ve stylu dokazování velkého života v lidovém Polsku, byla vyfotografována. Jazykem tvorby socialistického realismu byla fiktivní realita a její prezentace jako kdyby byla pravdivá shodně s názorem systému, který ji stvořil. Piktorialisté vyjadřovali ochotu podepsat se pod takový způsob komunikace. Během tohoto období proběhlo mnoho výstav, soutěží a dalších fotografických iniciativ a postava umělce-fotografa byla novým fenoménem, který tvůrcům přidával na hodnotě. Socialistický realismus nebyl obdobím nové tvorby, ale byl založen spíše na staré stylistice, nebo dokonce „absorboval“ dříve vytvořené fotografie.



Henryk Makarewicz, *Autobusová zastávka v Nové Ocelárně*, 1964

⁶⁸ Jurecki K.: *Historia fotografii polskiej do roku 1990*, „Culture.pl” 4.06.2002,



Henryk Makarewicz, *Żelazobetonáři*, 1959



Mieczysław Berman, *Pojdź z nami*, 1946

Komunismus také využíval avantgardní, surrealistické a konstruktivistické práce ke své propagandě, zejména pak koláže a fotomontáže (např. Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnerówna, Jan Potoliński, Janusz Maria Brzeski, Kazimierz Podsadecki, Mieczysław Berman).⁶⁹ Byly využity k tvorbě letáků či plakátů. Fotomontáž dala neomezené možnosti pro vytváření reality, umožňovala iluzorní smysl pro pravdu, protože fotografie je přeci "záznamem reality". V rukou propagandy měla fotomontáž budovat realitu, falšovat ji a vytvářet nepravdivý svět. Na druhé straně bylo mnoho avantgardních umělců marginalizováno nebo museli používat jazyk nepřímý, tak by nemohli být osočeni ze zaujetí proti vládě.

V roce 1948 proběhla slavná *Výstava moderní polské fotografie* (často nazývaná jako „výstava šilenců“), během které bylo možné vidět netradiční díla usilující o moderní formy vyjadřování. Mezi těmito neo-avantgardními umělci byli: Zbigniew Dłubak, Edward Hartwig, Leonard Sempoliński či Fortuna Obrąpalská.⁷⁰ V pozdějším období: Jerzy Lewczyński, Bronisław Schlabs, Zdzisław Beksiński, kteří byli v opozici proti socialistickému realismu, piktorialismu a dokumentární fotografii.⁷¹



Zdzisław Beksiński, *Zóna*, 1957

⁶⁹ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 387-388,

⁷⁰ *Tamtéž*, s. 401,

⁷¹ *Tamtéž*, s. 407,

Nová generace poválečných umělců změnila definici umění. Zejména 60. a 70. léta přinesla významné změny. Fotografie se vyvíjela ve směru k umění, spojovala se do různých hybridních forem s jinými oblastmi jako např. s malbou, solemi, happeningy či body-artem. Fotografie je zde někdy uměleckým dílem a někdy nástrojem dokumentujícím daná umělecká díla. V roce 1968 se na výstavě *Subjektivní fotografie* objevila zcela nová forma a role fotografie – jako umělecké dílo, objekt a instalace. Umělci, kteří dosud nebyli spojováni s fotografováním, ji začali používat, a to i k dokumentaci svých děl (např. fotografování performancí a happeningů). Po fotografii sáhli také následující konceptuální umělci: Zbigniew Dłubak, Natalia LL, Jarosław Kozłowski a Andrzej Dłużniewski.⁷² Někteří tvůrci vytvářeli umělecké objekty pomocí fotografií pořízených jinými fotografy (např. Alina Szapocznikow vytvořila sochy pomocí fotografií Romana Cieślewicze).⁷³

Aspekt objektivit byl devalvován. Fotografie se stala nástrojem v rukou umělce užívaným k manipulaci a interpretaci reality. V oblasti konceptuálního umění, nových médií, dokumentace a analýzy mediálního jazyka vznikl také obor fotomedialismus, *který měl využívat výzkumné a vědecké zkušenosti (mimo jiné z oblasti lingvistických věd) k definování poselství a hranic médií v rámci svobody tvorby a interpretace*.⁷⁴ Skupinami, které v této oblasti zkoumaly a vytvořily, jsou: Warsztat Formy Filmowe, Zero 61 a také umělci: Robakowski, Różycki, Mikołajczyk, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek, Zbigniew Bruszewski, Natalia LL nebo Andrzej Lachowicz.⁷⁵ Umění se stále více zabývalo tématem chápání reality a jejím vnímáním, otázkou percepce, kontextem a umístěním těchto témat ve fotografii. Významným momentem v historii polské fotografie je založení umělecké skupiny „Łódź Kaliska” v roce 1979, která tvořila inscenovanou, kritickou a angažovanou fotografii. Skupina vyjadřovala svůj nesouhlas s realitou PLR, používala parodii či pastiše a jejich fotografie byly jakýmsi druhem performance.

⁷² Tamtéž, s. 417,

⁷³ Tamtéž, s. 417,

⁷⁴ Wykrota A.: *Krótką historią fotografii – kształtowanie się funkcji i roli fotografii*. Část druhá, dostupné na: „Pix house” [www: https://pix.house/krotka-historia-fotografii-ksztatowanie/](https://pix.house/krotka-historia-fotografii-ksztatowanie/),

⁷⁵ Jurecki K.: *Historia fotografii polskiej do roku 1990*, „Culture.pl” 4.06.2002,



Andrzej Lachowicz, *Já ty on*, 1970



Natalia II, *Spotřební umění*, 1972

Vracíme-li se však k dokumentární a reportážní fotografii, po politickém tání dochází k velkým změnám i ve fotografii. Významným momentem v historii polské fotografie byla výstava *Lidská rodina* Edwarda Steichena představená v Polsku v roce 1959. Změnila způsob vnímání výstav a započala nový způsob myšlení o fotografii. Další etapou byl vznik magazínů. V roce 1950 vyšel časopis "Świat" v čele s Władysławem Sławným. Časopis přispěl k rozvoji fotožurnalistiky v Polsku. Začaly se vydávat politicko-společenské reportáže, diskutovány byly aktuální události. Tým se skládal z následujících fotoreportérů: Konstanty Jarochofski, Jan Kosidowski, Wiesław Prażuch.⁷⁶ Fotografie přestaly ukazovat jen "zázraky komunismu" a obrátily se k sociálním problémům. Pocity spojené s politickým táním se projevy i ve fotografii. Po období zanícení nad novým, lepším komunistickým světem přišel čas na odkrytí klamu, který stvořila komunistická realita. Samozřejmě, že každá záležitost byla filtrována přes cenzuru, takže se zdaleka nejednalo o svobodný projev. Takže se nejednalo o projevy kritiky orgánů nebo systému.

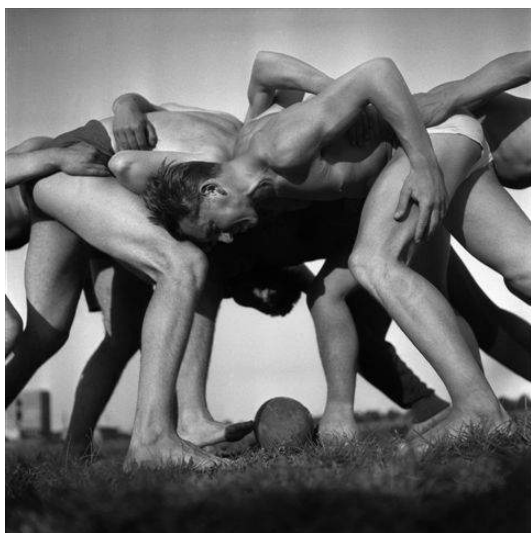


Tydenní svět, 1951-1969

⁷⁶ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 239,



Konstanty Jarochoński, *Stodoła na procházce*, „Świat” nr 7



Jan Kosidowski



Konstanty Jarochoński

Druhým významným časopisem, který vznikl v tomto období, bylo "Polsko". Skupina fotografů: Piotr Barącz, Jerzy Busz, Marek Holzman, Irena Jarosińska, Eustachy Kossakowski a Tadeusz Rolke tvořili daleko více estetickým a inscenačním způsobem.⁷⁷ Lze to označit za začátek tvorby v polské reportážní fotografii. Začaly se používat různé techniky a způsoby jak "podvádět". Jan Kosidowski ve svém průvodci pro fotožurnalisty hovoří přímo: "Fotografie lže"; „*Stačí jen několik technických prostředků, nějaké dovednosti a vybavení a svět klamu stojí před námi. V tomto zmatku pravd a polopravd, deformací a nepravd není ani sám fotograf vždy schopen se vyznat.*"⁷⁸ V rozhovoru Małgorzaty Purzyńskiej s Tadeuszem Rolkem spisovatelka připomíná frázi, kterou řekl Eustachy Kossowski: "Magazín "Polsko" byl přece jenom režimním a propagandistickým plátkem, který ukazoval pouze jednu stranu mince, a to tu lepší. Dělalo se to dost inteligentně".⁷⁹ Rolke poukazuje na to, že šlo především o autocenzuru. Fotografie a její spolehlivost v představování světa a jeho tvoření, byla bezpochyby závislá na systému.

Dalším krokem ve vývoji dokumentární fotografie byl návrat do čisté formy, bez estetizace, obracení se ke každodennímu životu a obyčejnosti. V tomto duchu tvořil Zbigniew Dłubak. Byly to "obyčejné" obrazy, které však obsahovaly uměleckou analýzu reality, její vnímání a způsob percepce. Byl to obrat ke konceptuální teorii umění. V podobném duchu tvořili: Andrzej Wróblewski, Leonard Sempoliński, Piotr Janik a také Zofia Rydetová,⁸⁰ jejíž cyklus *Sociologický záznam* je jedním z nejznámějších polských dokumentů. Její osobnost je velmi důležitá pro dějiny sociální fotografie a je důležitým mezníkem pro pozdější vývoj sociologické fotografie v 70. a 80. letech. Cílem bylo „odelhat“ realitu vykonstruovanou komunismem. Kritizován byl socialistický realismus a jeho vzorce. Toto období fotografie skončilo zavedením stanného práva v roce 1981, kdy autentická dokumentární fotografie sejit do opozičního podzemí. Následuje nová kapitola, ve které se nalézáme tyto fotografy: Chris Niedenthal, Stanislaw Markowski či Boguslaw Nieznalski.⁸¹ Tvoří fotografie

⁷⁷ Tamtéž, s. 240,

⁷⁸ Tamtéž, s. 241, Z: Kwiatkowski G: *Jesteśmy optymistami*, „Polska” 1965, č. 11, s. 4-7.

⁷⁹ Purzyńska M.: *Tadeusz Rolke. Moja namiętność. Mistrz fotografii rozmawia z Małgorzatą Purzyńską*, Varšava 2016, s. 146.

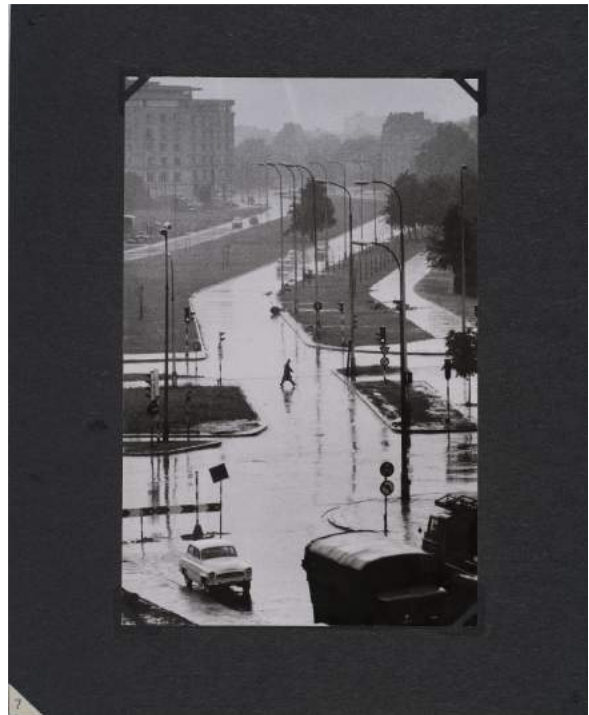
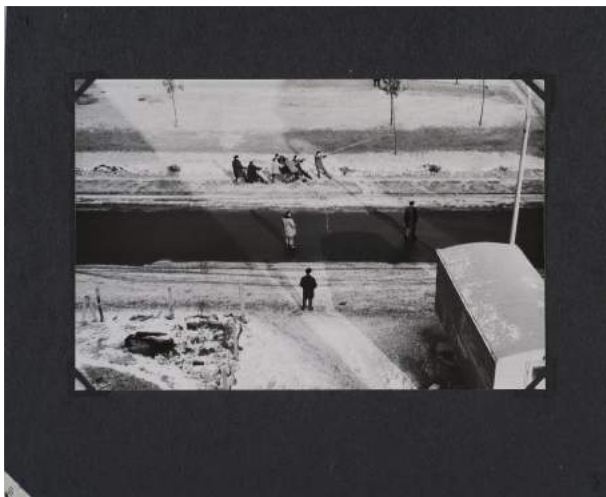
⁸⁰ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009, s. 246,

⁸¹ Tamtéž, s. 249,

z úkrytu během událostí stanného práva, v éře Solidárnosti a z demonstrací. Ve fotografii se vracejí vlastenecké motivy padlých, bojů a masových protestů kvůli politické situaci. Historickou stane se fotografie kina Moskwa Chrise Niedenthala s názvem *Čas apokalypsy* z roku 1981. Agentury pracují v podzemí a distribuují snímky i do zahraničí. Stále více fotografů se k situaci začíná vyjadřovat a individualizují svůj projev, zaměřují se na jednotlivce, např. v komentáři reality PLR na fotografiích Mariusze Hermanowicze nazvaném *Pohled z mého okna*. *Vychází Kronika let 1969-1979* či ironický *Fotodeník* Anny Beaty Bohdziewiczové. Fotografie se obracejí k individuálnímu vnímání, jsou to počátky fotografie subjektivní a polo-amatérské, která se výrazně rozvine po roce 2000.



Chris Niedenthal, *Čas apokalypsy*, 1981



Mariusz Hermanowicz, *Pohled z mého okna. Kronika let 1969-1976*

Umění osmdesátých let hledá řešení, která nepasují do systému. To je patrné zejména v neo-avantgardním umění. Pád komunismu nevytvořil v polském umění jasné hranice a velmi dynamické změny. Kritickým pohledem lze hodnotit i dění po roce 1989.

Změny beze změn po roce 1989

Pád komunismu je novou kapitolou v politice, systému, kultuře i umění. Zrušení cenzury po tolika letech dalo neomezené možnosti. Vzniklo mnoho nových vydavatelství a periodik. Od té chvíle jsme mohli vidět, co se děje za hranicemi, byli jsme informováni o politické a ekonomické situaci. Toužili jsme po novinkách ze Západu, rychle jsme vstoupili do éry kapitalismu a konzumu. Navzdory obnovené svobodě projevu umění stále kritizovalo realitu. Doba transformace je okamžikem, kdy je možné přetvořit traumata z dob Polské lidové republiky, dává šanci na hlasitou kritiku politiky. Umělci mohou sami interpretovat, vytvářet a formovat realitu. Téma vládnutí se často objevuje v umění, např. u Zofie Kulikové, Grzegorze Klamana či Konrada Kuzyszyna.⁸² Tělo se stalo jednou z hlavních oblastí zájmu umělců jako např. Katarzyna Kozyrová či Artur Żmijewski. Tradiční umění bylo mícháno s novými médii. Umění tohoto období je často velmi kontroverzní a vzbuzuje velké emoce, odkazuje na tělesnost a religiozitu, je obviňováno z urážky hodnot a morálky, např. *Vášeň* (2001) od Doroty Nieznalské, *Krevní pouta* (1995) a *Olimpia* (1996) Katarzyny Kozyrové. Umění chce být svobodné a také se zabývá tématem svobody. Jde o svobodu politickou, morální, ale také sexuální.



Dorota Nieznalska, *Vášeň*, 2001



Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996

⁸² *Tamtéž*, s. 450,

Devadesátá léta jsou také charakteristická přílivem populární kultury do Polska. S tím souvisí také obrovské množství barevných snímků v časopisech, kontroverze a skandály v tisku či fotografie hvězd od paparazzi. Média jsou plná chaotických obrazů, bez konkrétní myšlenky či vědomé tvorby. V tomto kontextu se vydělují fotografové, kteří tvoří hodnotnou dokumentární a reportážní fotografii: Tomasz Tomaszewski, Piotr Wójcik, Witold Krassowski, Adam Bujak, Tomasz Kizn, Krzysztof Miller nebo Piotr Jankowski.⁸³ V tomto období však v oblasti dokumentární fotografie nevznikají žádné přelomové práce. Fotografie vytvořená v 90. letech je především kritickým uměním a formální fotografií pro dokumentaci uměleckých děl nebo nachází využití při tvorbě objektů. Naše dlouholeté odtržení od západoevropské kultury znemožnilo rozvoj dokumentární fotografie. Vznikl také problém se spojováním umění a fotografie. Museli jsme přeorganizovat veškeré myšlení a fungování v oblasti umění, otevřít se novému jazyku a formě. I když jsme tento úkol zvládli z oblasti umění, fotografický jazyk se ještě dlouho v Polsku potřeboval rozvíjet. Jak píše Jakub Banasiak: *Fotografický vkus Poláků stále obrovsky dominuje estetika piktorialismu a znalostem odborníků se nepodařilo proniknout do vědomí širšího publika.*⁸⁴ Zjevně jsme zůstali pozadu a teprve od nedávna umazáváme ztracený čas a doháníme svět umění. Teprve následující roky přinesly významné změny v polském dokumentu.



Witold Krassowski, *Obrazy z Polska*, 1997

⁸³ *Tamtéž*, s. 261,

⁸⁴ Banasiak J.: *Co z tą fotografią?* V: Mazur A: *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999-2009*, Varšava 2009, s. 8,



Adam Bujak, *Kalwaria Zebrzydowska*

Situace po roce 2000 - od nového dokumentu k nejnovějším trendům

Pád komunismu nepřinesl velké a rychlé změny v polské dokumentární fotografii. Teprve po roce 2000 se situace mění a lze pozorovat projekty, které představují Polsko v nové realitě. Jak píše Krzysztof Miękus ve vztahu k výstavě *Polsko nyní* z roku 2006: *Musela se nejprve objevit generace fotografů, jejichž činnost spadá do období po roce 1989, abychom se mohli dočkat vážných dokumentárních počinů. Současné kritické pozorování vlastní země vyžaduje zvláštní intelektuální zralost.*⁸⁵

Na přelomu století bylo hned několik událostí ve světě umění a fotografie předzvěstí otevření nové kapitoly. Šlo např. o výstavu z roku 2002 *Kolem dekády, dále Polská fotografie 90. let*, kterou připravil Krzysztof Jurecki, Adam Sobota a Krzysztof Cichosz a která je považována za začátek nové éry ve fotografii a zakončením transformačního období.⁸⁶ Ale i na další události Adam Mazur pokazuje jako na průlomové a shledává v nich nové období fotografie. Zmiňuje vytvoření on-line časopisu *Koalicja Latarnik*, výstavy a workshopy pořádané kolem této komunity, knihu Zbigniewa Tomaszczuka *Lovci obrazů* (1998), *Antologii polské fotografie* Jerzyho Lewczyńskiego, knihy Adama Soboty, knihu *Nové jevy v polském umění po roce 2000*, výstavy *Noví dokumentaristé* (2006), *Antifotografie* (2007), *Wenus Polska* (2008), *Efekt červených očí. Polská fotografie 19. století* (2009), *Fashion Invasion* (2010), *Nepředstavený svět. Dokumenty polské transformace po roce 1989* (2012) či *Polsko nyní* (2006).⁸⁷

Nové tisíciletí přináší rozvoj technologií, médií a digitální fotografie, což výrazně ovlivňuje rychlost popularizace fotografie a její dostupnost. Vznikají nové fotografické školy a akademické obce, konají se semináře a kurzy dostupné každému. Internet umožňuje neomezený přístup ke znalostem a bezprostřední kontakt s jinými fotografy. Je to také období vzniku nespočetného množství více či méně známých nakladatelství a časopisů. Fotografie se rozvíjí v rostoucím počtu oblastí, které se pronikají a mísí. Po

⁸⁵ Miękus K.: *Teraz Polska V: „Pozytyw”* nr 04/05 (79) 2008, s. 6,

⁸⁶ Mazur A.: *Decydujący moment*, Krakov 2012, s. 9,

⁸⁷ *Tamtéž*, s. 10-11,

letech odříznutí od kultury mohou Poláci čerpat ze zahraničních fotografií a být přítomni v současných a dominantních trendech. Stále přibývá více fotografických akcí a festivalů. Měsíc fotografie v Krakově (2002) a Fotofestival v Lodži (2002) se stále vyvíjí a dorovnávají úroveň zahraničních festivalů. V této atmosféře změn se našel prostor pro dokumentární fotografii, která byla reakcí na kulturní a společenské změny v Polsku.

Skutečnost, že se polská fotografie v posledních desetiletích odtrhla od reality, by neměla být překvapením. Postulát představování těžkého života dělníků a rolníků, jejich potu a pravdy otevřeně formulované v socialistickém realismu zůstával pod kůží a následujících letech působil traumaticky. Polští fotografové byli znechuceni životem dělníků a rolníků. Kdesi někde na cestě se vytratil zájem o člověka. Objevila se kompenzace v podobě fantazie, přebytku představivosti, nabubřelého surrealismu, stále více domyšlivého portrétu, čím dál více odděleného od tělesnosti aktu, rozmazaného a zamlženého jako v akademickém kýči. Na alegorie odpovídalo umění alegorií. Polská fotografie podkopala svoje spojení s realitou. Dnes se ní vrací tím, že obnovuje žánr, který je nejtěžší – dokumentární fotografii s uměleckými ambicemi.⁸⁸

Text Doroty Jarecké *Představený svět* publikovaný v „Gazetě Wyborczé” vzbudil mnoho kontroverzí a otevřel dveře nové polemice o situaci dokumentární fotografie v Polsku. Mnoho lidí nesouhlasilo s tezí Jarecké o odchodu dokumentární fotografie od reality, ale kritička v dalším textu vysvětluje, že měla na mysli obecnou situaci umění v Polsku: *„Popisují to, co se děje v galeriích. Ještě před několika lety to, co vypadalo jako dokument, nemělo přístup do uměleckých salonů. Dnes ano. Je to velká změna. Nemůžu to opomenout“.*⁸⁹ Skutečnost, že dokumentární fotografie je považována za umění, je průlomová.

Začátek tisíciletí se stal novou kapitolou současné polské fotografie. Fotografové stále rozhodněji ustupují od fotografického „malířství”, snaží se prezentovat realitu takovou, jaká je. Umělci se jí snaží na svých fotografiích zachytit a analyzovat pomocí minimalistických prostředků. Zbigniew Dłubak ve své publikaci

⁸⁸ Jarecka D.: *Świat przedstawiony* W: „Gazeta Wyborcza”, 02.06.2004, dostupné na: <http://fototapeta.art.pl/2004/fri-t.php>,

⁸⁹ Jarecka D.: *Świat skrzywiony* W: „Gazeta Wyborcza”, 06.06.2004, dostupné na: <http://fototapeta.art.pl/2004/fri-t.php>,

Fotografie zakládá definici fotografie na pozorování skutečnosti.⁹⁰ Důležitými při tvorbě jsou předměty a jejich vize. Tvůrci se začínají více zajímat o sociální otázky, politiku a ekonomiku. Umělce "nového dokumentu" spojuje generační příslušnost (jde o osoby vyrůstající ve svobodném Polsku) a vracejí se ke zdrojům dokumentarismu v pojetí Griersona, kde dokument může být považovaný za umění.⁹¹ Umělci chtějí mluvit o každodenním životě pomocí jednoduchého jazyka, pomocí snímků.

Nový dokument je velmi různorodý. Jednou z otázek, kterými se zabývá, jsou změny a nová média. Na jedné straně je fotografové kritizují, na druhé straně jsou součástí nové mediální reality a reality tvorby umění. Mnozí umělci jsou spojeni s komerčním přístupem, vytvářejí reklamní fotografie, podílí se na podpoře prodeje (Mazur je označuje za „agenty změn“).⁹² Díky té dualitě mohou provést změny ve vnímání a přijímání symbolů diváky. Kapitalismus se v novém dokumentu silně odráží – vytváří fiktivní realitu, avšak fotografie nových dokumentaristů se snaží upozornit na skutečné problémy v opozici vůči kapitalismu. *Pozorování reality fotoaparátem vede k rozčarování světa*.⁹³ Tématu hry s médii se dotýkají ve svých fotografiích Zorka Project, Anna Bedyńska, Rafał Milach, Andrzej Kramarz či Łukasz Trzciński.



Zorka Projekt, *Matki*, 2005



⁹⁰ Mazur A.: *Nowi dokumentaliści*, Varšava 2006, s. 7,

⁹¹ Mazur A.: *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakow 2009, s. 258,

⁹² Mazur A.: *Nowi dokumentaliści*, Varšava 2006, s. 9,

⁹³ *Tamtéž*, s. 8,

Umělci se snaží popírat takovou realitu tím, že fotí realitu schovanou za mediálním spektáklem. Dokumentační objekty jsou přízemní věci, jsou to fragmenty světa, které by zdánlivě kdokoli mohl fotografovat. Adam Mazur porovnává takovéto úpravy s *ready made*s Marcela Duchampa nebo surrealistickými *objects trouves*, kde důležitým prvkem je gesto nalezení a přiřazování významu.⁹⁴ Fotografie si začíná všimat a dotýkat témat, která byla dosud vynechána, týkají se univerzálních problémů, jako je smrt, rodičovství či nemoci. Díky návratu k zapomenutým tématům týkajících se každodenního života se fotografie snaží demaskovat iluzi, kterou nám poskytují média. Na snímcích vidíme zdánlivě bezvýznamné a náhodné objekty, místa a lidi. Dalším důležitým faktorem je snaha zachytit změny, ke kterým dochází v Polsku. Objevují se snímky ukazující na morální a sociální změny stejně jako i ty, které se vztahují ke krajině země (např. Szymon Rogiński a jeho *Noční krajiny*, fotografie nedokončených domů Konrada Pustoły nebo *Not Economically* od Mikolaje Grospierra). Sociální fotografie ukazující transformace rodin, sociálních rolí či problematiku pohlaví jsou také vidět u Pustoły nebo Zorka Projectu.⁹⁵ Mezi nové tvůrce dokumentárních fotografií patří: Igor Omulecki, Wojciech Wilczyk, Przemysław Pokrycki, Agnieszka Brzeżańska, Mikołaj Groszpiere,⁹⁶ Filip Ćwik (a další členové Napo Images), kolektiv Sputnik Photos, Weronika Łodzińska (a další členové Vis-a-Vis), Krzysztof Zieliński, Jan Smaga czy Aneta Grzeszykowska.⁹⁷

Nové fotografie nás přibližují Evropě, už nejsme zemí odříznutou od Západu, ale plně se podílíme na jeho vývoji. Týkají se nás podobné zjevy a změny. Používáme stejné nástroje a média. Konečně máme prostor svobodně hovořit o politice, společnosti, pohlaví, náboženství a tradicích. Můžeme být rebely, mluvit nahlas a tvořit podle sebe, kritizovat realitu a ukazovat ji znovu a jinak. Subjektivní vnímání světa je také viditelné na fotografiích. Jsme stále trochu směsicí Východu a Západu. Kapitalismus nám nabídl mnoho, ale často v karikované podobě. Nové dokumenty zaznamenávají tyto změny a ukazují grotesku a směšnost situace. Umělci ironizují a pomrkávají po divákovi. Obrazy jsou často banální a jednoduché, fotografované

⁹⁴ *Tamtéž*, s. 8,

⁹⁵ *Tamtéž*, s. 10-12,

⁹⁶ *Tamtéž*, s. 9-10,

⁹⁷ Mazur A.: *Decydujący moment*, Krakov 2012, s. 23,

jakoby nechtěně, náhodou – jako by nás měla tato prostá forma přiblížit realitě. Pozorování nové polské reality zachytil Krzysztof Miękus na výstavě *Polsko nyní* (2006), již byl kurátorem. Vystavovanými umělci byli Grzegorz Dąbrowski, Kuba Dąbrowski, Mariusz Forecki, Magdalena Krajewská, umělecké duo Andrzej Kramarz a Weronika Łodzińska, Adam Lach, Roman Łuszki, Rafał Milach, Igor Omulecki, Przemysław Pokrycki, Radek Polak, Jacek Poremba, Konrad Pustoła, Agnieszka Rayssová, Szymon Rogiński, Aneta Solaková a Marta Zasępová, Marek Szczepański, Wanda Szumowska, Zbigniew Tomaszczuk, Łukasz Trzciński, Wojtek Wieteska, Wojciech Wilczyk, Krzysztof Zieliński, Ireneusz Zjeżdżała a Andrzej Zygmuntowicz. Druhou významnou výstavou, která představovala nové fenomény v současné polské fotografii, byli *Noví dokumentaristé* (2006) kurátora Adama Mazura. Prezentovanými umělci byli Anna Bedyńska, Agnieszka Brzeżańska, Mikołaj Groszpiere, Aneta Grzeszykowska, Andrzej Kramarz, Zuzanna Krajewská, Weronika Łodzińska, Franciszek Mazur, Rafał Milach, Igor Omulecki, Krzysztof Pijarski, Przemysław Pokrycki, Igor Przybylski, Konrad Pustoła, Szymon Rogiński, Jan Smaga, Wojciech Wilczyk, Albert Zawada, Krzysztof Zieliński, Zorka Project a Ireneusz Zjeżdżałka.



Mariusz Forecki, *BlueBox*, 2003



Kuba Dąbrowski, *Co tě trápí?*, 2004



Igor Omulecki, *Kozá*, 2003



Łukasz Trzciński, *Naší cizincé*, 2004



Aneta Solak, *Sokołów pod Jankami*, 2005



Michał Szlaga, *Xmas 2004*



Szymon Rogiński, *Západní Pomořansko, 2004*



Rafał Milach, *Mizející cirkus*, 2005

Rovněž se mění forma projevu umělců. K prezentaci fotografií neslouží již jen galerie a časopisy. Snadný přístup k internetu způsobil, že mladá generace může svými fotografiemi oslovit široké publikum. Foto blogy se staly nesmírně populární, a to jak mezi zkušenými umělci, tak i amatéry a studenty fotografie. Blogy jsou formou fotografického deníku, publikací každodenního života, tvorbou vizuálních poznámek. Často jsou tyto snímky velmi syrové, pravdivé, nepopírající realitu. Je to směs obrazů s volnou stylistikou, někdy velmi nevzhledná, naturalistická, bez zkrášlování, často bez pečlivého rámování, někdy velmi náhodná. Jde o dokumentární fotografie v nejčistší podobě – žádná lež, jen výseky reality, krátké zápisky. Použití analogových aparátů ukrytých v kapse dalo prostor zachytit momenty v každé situaci, často z úkrytu. Vznikají stovky fotografií z akcí, unavených tváří, cestování, fragmenty měst, intimních situací, práce, domov ... ve výčtu lze pokračovat do nekonečna. Sdílení jsou velmi subjektivní a patchworkové. Týkají se všeho. Ve způsobu jejich tvorby se odráží citlivost autora a jeho vnímání světa. *V tomto světě postdokumentu již nejde o změnu a společenské angažmá; je to velmi vrozený, intimní druh vizuálního vyprávění zdůrazňující individuální citlivost a uzavření, jedinečnost vlastní vize (i když jde o vizi podobnou té, kterou mají jiní bloggeři).*⁹⁸

Mnoho blogů vytvořených v té době je stále systematicky doplňováno. Rozvoj sociálních médií způsobil, že blogování je poněkud v úpadku, ale mnoho webových stránek, které byly v té době vytvořeny, stále funguje. Mazur za přední bloggery označuje: Kuba Dąbrowski, Michał Szlaga, Rafał Milach, Krzysztof Pacholak, Jakub Ryniewicz, Aleksandra Loská, Karolina Karwańska, Dawid Misiorny, Michał Łuczak atd.⁹⁹ Ale v každém fotografickém prostředí nelze bloggery spočítat. Intenzivní popularita blogování připadá na období po roce 2005. V roce 2011 byla v Gliwické Fabryce Drutu představena sbírková výstava *Blogspot* od Magy Sokalské, která ukázala fotografie mnoha fotografů: Anna Bajorková, Karol Grygoruk, Marcin Grabowiecki, Monika Kotecká, Kama Rokická, Rafał Milach, Marcin Morawicki, Michał Łuczak, Bart Pogoda, Silvia Senceková a Karolina Zajączkowská.¹⁰⁰ Také skupina shromážděná

⁹⁸ *Tamtéž*, s. 24,

⁹⁹ *Tamtéž*, s. 24,

¹⁰⁰ Grabowiecki M.: *Wystawa "BLOGSPOT" w Gliwicach*, „Fotopolis” 23.05.2011, dostupné na: <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/11318-wystawa-blogspot-w-gliwicach>,

kolem vrtislavského Centra pro kreativní postoje (Filip Zawada, Łukasz Rusznica či Krzysztof Solarewicz)¹⁰¹ působila v oblasti subjektivního dokumentu, když publikovala sbírku z novinových a intimních fotografií.



Michał Łuczak



Rafał Milach

¹⁰¹ Dąbrowski M.: *Wrażliwe pokolenie – intymność w fotografii współczesnej*, „Culture.pl” 16.02.2018, dostupné na: <https://culture.pl/pl/artukul/wrazliwe-pokolenie-intymnosc-w-fotografii-wspolczesnej>,



Kuba Dąbrowski



Karolina Zajączkowska

Nový dokument je návratem k realitě, bez klamu, vytvářením věrohodných obrazů, které usilují o pravdu. Jde o oslavu každodenního života, přizemních záležitostí a starostí každého člověka. *Vracíme se do tzv. materiality představeného světa. V tomto světě je vše servírováno jak na talíři – nejsou zde žádné skryté významy a nevyzpytatelná tajemství.*¹⁰² Uplynulo několik let a mimo „čisté“ dokumentární fotografie můžeme pozorovat rostoucí počet cyklů zdánlivě dokumentárních, které jsou ale směsí stylů. Narace často klame příjemce, falšuje realitu a propašovává fikci. Popularita dokumentární fotografie se nezmenšuje a stále vznikají nové publikace a výstavy.

Počet časopisů, webových stránek, časopisů, festivalů a soutěží způsobuje, že se prostor fotografování velmi dynamicky mění a budeme si pravděpodobně muset počkat nějaký čas na solidní publikaci, která shrne současné jevy. Je jisté, že dokumentární fotografie znamená dnes něco úplně jiného než ještě před několika lety.

Za posledních několik let se ve fotografii děje stále více. Díky kolektivům, které se zabývají dokumentárními tématy jako Sputnik Photos (2006) či Napo Images (2008), neztrácí fotografie popularitu, spíše naopak. Díky nim polská fotografie získává uznání na mezinárodním trhu. Mnozí fotografové usilují o podobnou tvorbu jako zástupci těchto skupin. Do skupiny Sputnik Photos patří fotografové: Andrej Balco, Jan Brykczyński, Andrei Liankevich, Michał Łuczak, Rafał Milach, Adam Pańczuk, Agnieszka Rayssová.¹⁰³ Vedou Mentorský program pro fotografy a výsledkem těchto studií jsou velmi zajímavé cykly vydané v knižních publikacích nebo na výstavách. Fotografy Napo Images jsou: Filip Ćwik, Maciek Jeziorek, Karolina Jonderková, Adam Lach, Piotr Małecki a Ewa Meissnerová.¹⁰⁴ Rovněž vedou mentorské workshopy. Obě skupiny již několik let úspěšně propagují své fotografie na četných výstavách, festivalech a časopisech a vytvářejí současné trendy ve fotografii.

Objevují se nové soutěže a jevy shromažďující se okolo současných umělců. Z těch zajímavých je možné zmínit iniciativu Debuts (2014)¹⁰⁵ – soutěž, která ukazuje nejzajímavější jevy mezi debutujícími fotografy. Výsledkem každé edice je výstava

¹⁰² Grygiel M.: *Nowe widzenie V*; Mazur A.: *Nowi dokumentaliści*, Varšava 2006, s. 25,

¹⁰³ <http://www.sputnikphotos.com>,

¹⁰⁴ <http://napoimages.com/en/>,

¹⁰⁵ <http://photodebuts.com>,

a knižní publikace.¹⁰⁶ Eastreet (2013)¹⁰⁷ je výstavou, která publikuje nejzajímavějších fotografie ve street stylu ve východní Evropě. Kurátory, kteří ji v roce 2013 iniciovali, jsou Tomasz Kulbowski, Joanna Kinowská, Aleksander Bochenek a Grzegorz Ostręga. Platforma Fresh from Poland (2014)¹⁰⁸ byla založena Grażynou Siedleckou, Katarzynou Rońkovou a Gosiou Friczovou. Tým se zabývá hledáním nejzajímavějších polských fotografií. Fotografie, které sbírají, jsou prezentovány na polských i mezinárodních výstavách a festivalech. Pix.house (2013)¹⁰⁹ je místo založené Adamem Wykrotou a Mariuszem Foreckým, kteří zde propagují dokumentární fotografii prostřednictvím četných výstav a publikací. Organizaci Contemporary Lynx (2013)¹¹⁰ založily Dobromiła Błaszczuková a Sylwia Krasonová a propaguje polskou fotografii v Londýně.



¹⁰⁶ *Tamtéž*

¹⁰⁷ <http://eastreet.eu>,

¹⁰⁸ <https://freshfrompoland.com/about-us>,

¹⁰⁹ <https://pix.house>,

¹¹⁰ <https://contemporarylynx.co.uk>,

Časopisy a internetové platformy zabývající se tématem fotografie jsou: "Szum", "Culture.pl", "Fotopolis", "Digitální fotoaparát" atd. Vzniklo mnoho galerií, ve kterých jsou též vystavované fotografie: Leica Gallery ve Varšavě, Galeria Trzecie Oko v Krakově, Raster ve Varšavě, Galerie Ego v Poznani, Bunkier Sztuki v Krakově, Muzeum Sztuki Współczesnej ve Vratislavi, BWA Wrocław, MOCAK v Krakově, Miejsce przy miejscu ve Vratislavi či Galeria Szara v Katovicích atd.

Je těžké počítat a držet krok s dalšími iniciativami v oblasti fotografie. Je jisté, že konečně začínáme dohánět mezinárodní úroveň. Samozřejmě ještě třeba hodně pracovat na přístupu k fotografování jako k umění či na způsobu financování iniciativ, ale všechny tyto aktivity ukazují, že situace fotografie se zlepšuje. Fotografie Poláků jsou vystavovány po celém světě, vyhrávají soutěže a festivaly. Již několik let pozorujeme na seznamu soutěže Lens Culture mnoho Poláků, kteří byli rovněž studenty Institutu tvůrčí fotografie. Časopisy, festivaly a zahraniční portály s potěšením ukazují naše umělce (např. Foam, The British Journal of Photography, GUP Magazine, Der Greif, Pararell, Gomma).

Není možné spočítat úspěchy polských fotografů. Dokumentární fotografie se má nyní dobře. Ale není to již ta stejná fotografie jako před několika lety. Tvůrci čerpají inspiraci z jiných proudů, pomocí fotografií vypráví své příběhy a tvoří je, avšak ne vždy jsou pravdivé a realistické.

IV. Pravda a fikce v dokumentární fotografii

Jsme opicemi, které vyprávějí příběhy, a jsme v tom dokonalí. Jakmile člověk dospěje, aby pochopil, co se kolem něho děje, začne žít ve světě vyprávění. Myslíme narativně. Děláme to tak instinktivně, že si toho nejsme vědomi. Vyprávíme se příběhy dostatečně rozsáhlé, abychom v nich mohli žít.¹¹¹

Žijeme v kultuře vyprávění. Každý den vymýšlíme příběhy, budujeme naraci – o sobě, o světě, o dojmech a snech. To se týká také fotografování. Kromě estetických hodnot by dílo mělo obsahovat vyprávění. Dokumentární fotografie není jen obrazem představujícím situaci, ale také nositelem jejího širšího obsahu. Zejména to vidíme nyní, kdy se dokumentární fotografie stále rozvíjí a mísí s jinými poli fotografování a umění. Storytelling ve fotografii je nyní asi nejdominantnějším trendem současné dokumentární fotografie. Stačí se podívat na festivaly a fotografické soutěže. Vítězi jsou lidé, kteří vytvářejí zajímavé příběhy, vyprávějí, tvoří a vymýšlejí narace. Některé příběhy se týkají globálních problémů, představují nám fragmenty světa. Jiné soubory fotografií zase ilustrují soukromé příběhy a nejsou to jen útržkové snímky života. Občas se jedná o příběhy až bolestně pravdivé, a naopak někdy jsou zcela imaginární. V tom spočívá velká síla fotografie, se kterou je možné udělat mnohé, neboť je flexibilní a velmi obsáhlá. Není to tak dávno, co by nikdo neoznačil smyšlený příběh za dokumentární fotografii. Ale dnešní pohled na umění umožňuje svobodu v tvorbě. A v jejím prostoru se nachází příběhy, které mohou vyhrát World Press Photo, u kterého se oceňuje spolehlivost a realita, stejně jako magické příběhy plné jemnosti a tajemství. Jak se domnívá Pijarski, fotograf se může o světě vyjádřit *kreativním*,

¹¹¹ Dziewit J.: *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, Katowice 2014, s. 10, v: Pratchett T., Stewart I., Cohen J.: *Nauka Świata Dysku II.Glob*, překl. P. W. Cholewa, Varšava 2009, s. 314,

*komplexním a originálním způsobem.*¹¹² Porovnává konstrukci příběhů ve fotografiích se způsobem budování literárního díla. Rouille říká, že úkolem dokumentární fotografie není představovat realitu, ale vytvořit svět pomocí vhodných prostředků.¹¹³

*Potřebujeme příběhy, abychom porozuměli světu (...), objevujeme sami sebe pomocí konfrontace. Je to demystifikace ve vlastních mýtů při setkávání se s cizími.*¹¹⁴

V těchto příbězích hranice reality a pravdy stále se rozplývá.

¹¹² Pijarski K.: *Fotografia dokumentalna i historie*, Op.ci, s. 36,

¹¹³ Rouille A.: *Fotografia...*, Op. cit., s. 76,

¹¹⁴ Dziewit J.: *Aparaty i obrazy...*, Op.cit., s. 10, v: Jaworski E., Kosowska E.: *Antropologia i hermeneutika. O tekstach Józefa Ligęzy*, Slezsko, Katowice 1994, s. 8,

Problémy s otázkou pravdy a fikce v dokumentární fotografii

Pojmy pravdy a fikce v umění způsobují mnoho problémů z hlediska filozofie, logiky, metafyziky, axiologie a estetiky. Umění z pohledu své definice je umělým produktem a napodobuje realitu.¹¹⁵ Vzhledem k tomu, že fotografie nebyla po dlouhou dobu považována za uměleckou disciplínu, ale spíše za dokumentární záznam, bylo zřejmé, že její pravdivost byla brána automaticky. Po letech takového ortodoxního přístupu byla fotografie podrobena dalšímu výzkumu a analyzována, zda je vůbec "skutečný" záznam možný. Po euforii z vynálezu objektivního nástroje pro záznam, nastal chaos v idejích a teoriích, které krotily prvotní nadšení. Fotografii nelze trvale připisovat myšlenku, že je oddělena od člověka a na něm nezávislá. Dnes je pro nás zřejmé, že v každém snímku fotograf zachycuje i svoji ideu, emoci nebo dokonce tvoří promyšlené struktury. *Pro tvůrce fotografie znamená pravda obrazu několik věcí. Za prvé definuje inspiraci a naznačuje možné významy. Za druhé je druhem plastického materiálu, který lze modelovat. Za třetí je partnerem vizuálního dialogu, protože i velmi "pokroucená" pravda fotografického obrazu může vyjadřovat zbytky svého smyslu pro realitu. Pro příjemce pravda o fotografickém obrazu není přístupná, ale dostává se mu pouze nejistá pravda ve fotografii.*¹¹⁶ Při posuzování reality obrazu se člověk nejprve zaměřuje na vnímání, na to, co vidí, a to ho vede k odkazům na realitu. Teprve poté se hlásí o slovo konotace umělecké, ideové, intelektuální či kulturní. To je důvod, proč je možné, aby obraz snadno klamal. Lidé do něho vkládají značnou důvěru a je pro ně těžké přijmout fakt, že fotografie může lhát. Hodnocení pravdy je také úzce spojeno s úhlem pohledu fotografa a s jeho přístupem k tématu. Záleží na něm, kolik pravdy zachytí na snímku: *pomocí napětí mezi fotografií a realitou definuje stupeň své přítomnosti, přičemž ji někdy zesiluje a někdy ji tají.*¹¹⁷

¹¹⁵ Konik R.: *Między przedmiotem a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*, Vratislav 2013, s. 78,

¹¹⁶ Potocká M.A.: *Fotografia*, Op.cit. s. 48,

¹¹⁷ Tamtéž, s. 50,

Pravda je považována za ekvivalent reality. Fotografie jsou tak reálné, že jim automaticky připisujeme pravdivost. Je to zavádějící přístup, ale dává nám pocit kontroly nad časem, jeho plynutím i nad naším okolím. Dokumentární fotografie za předpokladu, že je fyzickým reprezentantem reality, může manipulovat s příjemci, propašovat fiktivní obsah nebo pomocí dokumentárního stylu fotografovat zcela nepravdivé události nebo situace. Tvorba může také vykazovat snahy o zahrnutí emocionálního odkazu ve fotografii. V obrazech, které představují realitu a zároveň interpretují vlastní emoce, proto nemůžeme jednoznačně klasifikovat kategorie pravdy a lži. Kromě intelektuálních záležitostí a záměrů autora stojí za to věnovat pozornost i dalším aspektům tvorby obrazu, které mají význam pro systematizaci pravdy snímků: jsou jimi střih, inscenace, výběr prostoru, barvy, technické zásahy, montáž, výběr světla atd. Konečné posouzení je také ovlivněno přijímací metodou diváka. Jeho interpretace díla může být úplně jiná, než jaké byly předpoklady a záměr fotografa. Už samo přefiltrování obsahu přes záměr fotografa, způsobuje, že *lež obsažena v subjektivních úmyslech*.¹¹⁸ Vztah mezi skutečností, autorem a příjemcem vytváří řadu možných výkladů, jejichž elementy může každý prvek této závislosti narušit.

Objektivismus může být dokumentární fotografii přisuzován v závislosti na realismu, který aktuálně převažuje, na obecně přijímaných zvycích a na v současnosti převládajícím komunikačním kódu. To znamená, že objektivita a přisuzování pravdy dokumentární fotografii podléhá mnoha variabilním hodnotám a jevům v závislosti na kontextu a historicko-politické či společensky-zvykové situaci. Pravdou pro příjemce bude to, co je všeobecně známé a srozumitelné, ale ne nutně skutečné.¹¹⁹ Z tohoto důvodu je to pojem, který je nekonečně objemný. Pro historii polské fotografie je důležité, že po mnoho let v důsledku režimu a ideologické reality byla věnována větší pozornost kolektivu, nikoli jednotlivci. Z tohoto důvodu, byly způsoby tvorby interpretace zjednodušeny. Ve svobodných společnostech je jedinec brát individuálně.¹²⁰ Kromě toho, koncept pravdy byl silně pokřivený vnucenými způsoby myšlení a tvorby.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 58,

¹¹⁹ Sobota A.: *Odsłony dokumentalności W: Rzeczywistość a dokument...*, Op.cit., s. 63-66,

¹²⁰ Tamtéž, s. 69,

Pravda je rozkládána na prvočinitele řadou intelektuálů a filosofů. Zejména v době postmoderny se hledají nové definice umožňující vytvoření univerzální kategorie pravdy.

Fotografie v době post-pravdivé

Současná kultura se silně točí kolem tématu pravdy a fikce. Žijeme v době, kdy si již nemůžeme být jisti důvěryhodností poskytnutých informací. Manipulace, tvorba a fikce jsou standardními procedurami v politice, kultuře a médiích. Jejich pomocí se ovlivňují společenské nálady. Na vlně politických událostí v Evropě a ve Spojených státech (jako např. Brexit, prezidentská volební kampaň v USA, stále intenzivnější populistický jazyk politiky a médií) a kvůli koncentraci emocí, nikoli faktů a argumentů, se zrodila post-pravda.¹²¹ Redaktoři Oxfordského slovníku vyhlásili termín post-pravda (posttruth) slovem roku 2016.¹²² Dezinformace, nedostatek konkrétních detailů a nekonečné sliby způsobují, že každá informace v našem pojetí může být chápána jako pravdivá. Možná dokonce i kategorie pravdy a nepravdy již zcela devalvovaly. Neomezený přístup ke znalostem a aktuálním informacím způsobil, že jsme přestali kriticky vnímat veškerý obsah. Každý má právo prezentace ve veřejném prostoru a jakýkoli komentář může přinést něco nového, ne nutně hodnotného do diskuze diskusi. Jak píše Krzysztof Połajko: *Univerzální pravda není nástrojem pro rozvoj lidstva; naopak – slouží k jeho zotročení*.¹²³ A poukazuje na to, že pravda je zapletena do politiky a moci. Kritizuje také mnoho myšlenek postmodernistů, kteří opakují do nekonečna ty samé formulace, přičemž je neustále dekonstruuují a lepí znovu dohromady, čímž ohýbají jejich význam. To vede k nebezpečnému vyhlazení univerzálních kategorií, které chybí při kritickém hodnocení nebezpečných jevů. To vede také k uzavírání do skupin s podobnými hodnotami a ke ztrátě otevřenosti vůči širšímu diskurzu. Posiluje to negativní emoce, nadměrné zapojení do záležitostí, způsobuje nedostatek klidného hodnocení situace a vytváří víru ve falešné teorie. *Prvkem postmoderního dědictví je přesvědčení o vztahu mezi pravdou a subjektivním prožitkem. (...) Přesvědčení o pravdivosti nějakého prohlášení je spojeno se skutečností, že s tímto tvrzením se cítíme emocionálně*

¹²¹ Post-pravda (ang. post-truth) – situace, kdy fakta jsou méně důležitá při utváření veřejného mínění než odkazy na emoce a osobní přesvědčení dostupné na: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Postprawda>,

¹²² Drożyńska M.: *Intro #3 V: „Strony”*, s. 3, nr 3 *Nieprawda*, listopad 2017 dostupné na: http://strony.sputnikphotos.com/wp-content/uploads/2017/11/STRONY_3_rozkladowki.pdf,

¹²³ Połajko K.: *Post-prawda po postmodernizmie V: „Strony”*, s. 4-5, nr 3 *Nieprawda*, listopad 2017 dostupné na: http://strony.sputnikphotos.com/wp-content/uploads/2017/11/STRONY_3_rozkladowki.pdf,

svázání. *Pravda je naší pravdou: to znamená, že to, v co věříme, určuje, kým jsme a naopak,*¹²⁴

Fungovat v takové nekritické realitě s nadbytkem emocí ve veřejném diskurzu způsobuje, že pro nás obtížné filtrovat informace. Stali jsme se podezřívavými. Nevěříme expertům a specialistům, připisujeme jim skryté negativní záměry, které slouží politickým hrátkám. Výsledkem takového přístupu k pravdě, hodnocení reality subjektivním a emocionálním způsobem a na druhé straně nadměrné skepse je intelektuální chaos.¹²⁵

Všechny tyto kulturní a politické jevy nemohou zůstat bez odezvy ve světě umění i v současné fotografii. Ovlivňuje to výběr témat stejně jako i způsob jak vytvořit jazykový projev. Situace okolo post-pravdy se projevuje různými způsoby. Jedná se o subjektivně konstruované dokumenty, které se dotýkají globálních problémů, přes projekty zaměřené na emoce a historii samotného tvůrce, až po fotografické mystifikace nebo hry s dokumentární formou. Vytváření reality se často objevuje i v novinové fotografii. Michał Łuczak uvádí příklady, jak média manipulují se svým publikem. Stačí správná kompozice snímku, výběr záběru, zachycení okamžiku nebo sugestivní titulek fotografie, abychom změnili kontext fotografie. Polské tiskové agentury často používají fotografie jako formu ilustrace, čímž ztrácejí svůj původní význam a přiřazují zcela jim nové.¹²⁶ Tímto způsobem můžeme libovolně měnit obsah a dát zcela jiný význam obrazu. Fake news jsou médií vytvářeny denně chytlavými titulky a fotografiemi, které nemají nic společného s reálnými událostmi. Často je znalost příjemců založena pouze na titulcích, aniž by se začetli do obsahu článku.

Tvorbu takového obsahu lze přirovnat k žánru filmu – mockumentu, který se také projevuje ve fotografii. *Mockument je filmový žánr používající techniky tvorby dokumentárního filmu (např. archivní fotografie a video materiály, objektivní narativní hlas v pozadí, komentáře expertů či očitých svědků), nicméně zobrazuje fiktivní události a postavy, často přehnaným způsobem, který se blíží parodii.*¹²⁷ Vymýšlení termínu pro

¹²⁴ Tamtéž, s. 5,

¹²⁵ Tamtéž, s. 6,

¹²⁶ Łuczak M.: *Fotografia. Kontekst dopisz sobie sam V: „Strony”, s. 9-11, nr 3 Nieprawda*, listopad 2017 dostupné na: http://strony.sputnikphotos.com/wp-content/uploads/2017/11/STRONY_3_rozkladowki.pdf,

¹²⁷ Dobryslownik.pl dostupné na: <https://dobryslownik.pl/slowo/mockument/222372/>,

tento fenomén bylo komplikované: *falešný dokument*, *pseudo-dokument*, *přehnaný dokument* či *kvazi-dokument*.¹²⁸ V takových projektech autor vytváří celou kompozici způsobem, který odkazuje ke skutečným událostem, které se ale nikdy nestaly. V polštině je definice žánru vytvořeného Johnem Griersonem v roce 1926 ve vztahu k filmu Roberta Flahertyho *Nanook of the North* často přeložena jako *tvůrčí interpretace reality*. Znovu se objevuje otázka – čím je obecně realita? Grierson poukazuje na to, že tvůrčí realismus dovoluje autorský pohled v dokumentu, který interpretuje realitu prismatem samotného režiséra. Světová organizace dokumentárních filmů definovala v roce 1948 dokumentární film jako filmový záznam různých aspektů reality interpretovaných buď faktickým natočením, nebo také za pomoci věrohodné a oprávněné rekonstrukce reality.¹²⁹ Proto jsou paradokumenty, kreativní zásahy, inscenace a ingerence možné v i případě dokumentárního žánru.¹³⁰ Ve fotografii se rovněž využívá podobných prostředků, přičemž jejich škála může být od malých kreativních zásahů až po úplné zfalšování.

Příklady takových projektů budou rozebrány ve dvou následujících kapitolách, které popisují fotografické festivaly v Polsku a konkrétní sety od polských fotografů.

¹²⁸ Zwiefka A.: *Mockumenty. Między dokumentem a fikcją* V: „Znaczenia”, nr 13/2015 *Wolność*, dostupné na: <http://www.e-znaczenia.pl/?p=1265>,

¹²⁹ *Tamtéž* za: M. Hendrykowski, *Słownik pojęć filmowych*, Poznań 1995,

¹³⁰ Zwiefka A.: *Mockumenty. Między dokumentem a fikcją*, *Op.cit.*,

V. Polské fotografické festivaly zabývající se tématem fikce ve fotografii

Mnoho současných fotografů používá hybridní formy dokumentárních filmů, když kombinují realitu s fikcí a záměrně matou diváka tím, že mu rozmazávají míru pravdy obsaženou v příběhu. V souvislosti s tím, fotografické festivaly také nezůstávají lhostejné k tomuto tématu. V posledních letech jich můžeme v Polsku vyjmenovat hned několik, které se dotkly tématu tvorby v dokumentech či falšování reality.

Měsíc fotografie v Krakově

Fikce byla motivem, který se na festivalu objevil mnohokrát. V roce 2011 edice nesla název *Alias*. Název byl inspirován literárním pseudonymem – heteronymem, který označuje fiktivní postavu vytvořenou autorem, tzn. jeho alter ego. Takové „osobě“ je dána vlastní biografie, vzhled, identita, styl nebo názory, které mohou odporovat názorům umělce. K účasti na akci byli přizváni umělci z celého světa. Jejich úkolem bylo vytvářet díla s využitím vytvořeného "já", a realizovat tak projekt spojený problémy fikce a reality.¹³¹

Nicméně v edici z roku 2017 nazvané *Podívej* (pol. *Popatrz*) byl hlavní program s názvem *Zvenku, uvnitř* (pol. *Zewnątrz, wewnątrz*) ještě silněji spjat s tematikou fikce, pravdy a fake news. Gordon MacDonald – kurátor Měsíce fotografie – píše o fikci ve fotografii toto: *Přesvědčení, že fotografický obraz nese nějakou pravdu, je stále pevně zakořeněné v lidském vědomí. Stalo se to bohužel nástrojem manipulace (...) Lidé se rozhodli vzdát se pravdy na úkor svých vlastních přesvědčení, do popředí se dostávají kreacionisté a zastánci teorií o ploché Zemi. Proto je tak důležité si neustále klást otázky o tom, v co, jak a proč věříme.*¹³² Hlavní program se dotýkal tématu utváření vlastního chápání světa

¹³¹ Grabowiecki M.: *Miesiąc Fotografii w Krakowie 2011 - pierwsze doniesienia* V: „Fotopolis”, 17.02.2011 dostupné na: <https://www.fotopolis.pl/warsztat/porady-fotograficzne/10881-miesiac-fotografii-w-krakowie-2011-pierwsze-doniesienia>,

¹³² Dyszlewicz E.: *Wszystko i nic. Rozmowa z Gordonem MacDonaldem* V: „Szum” 19.05.2017 dostupné na: <https://magazynszum.pl/wszystko-i-nic-rozmowa-z-gordonem-macdonaldem/>,

v situaci, kdy jsou fakta a znalosti stále méně důležité a realita je založena spíše na pojetí víry. Na výstavě *Neřešitelný moment* (pol. *Nierozstrzygający moment*) se objevily fotografie, které měly prokázat pravidelné návštěvy mimozemšťanů na Zemi. Představena byla kolekce kurátora, ve které najdeme fotografie z amerického UFO Photo Archive, a také část nazvaná *Místo pozorování* (pol. *Punkt obserwacyjny*), která se skládá z fotografií nezávisle fungující výzkumné skupiny *UFO-Video* z Varšavy, jež působí od 50. let.¹³³ Kdysi byly fotografie využívány v rámci výzkumu, nicméně dnes umístěné v galerii získaly umělecký rozměr. Výstava kromě fotografií obsahuje také dokumentaci. Po zhlédnutí výstavy sama vyvstane otázka – je fenomén UFO pouze globální mystifikací, přehnaným výkladem jevů, které lze vysvětlit, nebo jde kompletní fikci. Obraz konzumujeme, aniž bychom přemýšleli, zda sledovaný dokument představuje skutečné události.



Edyard Billy Meier, *Ufo Foto Archiv Wandelle'a Stevensa*, Kolekce Goodna Mcdonalds

¹³³ *Tamtéž*,

Také další festivalové výstavy se zabývaly oblastí dokumentu. Projekt Susan Lipperové *Grapevine. 1988-1992* je komplexním dokumentárním příběhem o malém americkém městečku. Nicméně fotografie, které vidíme, nezachycují dění v reálném čase, ale jsou aranžovanými scénami ze života obyvatel provincie. Dostali příležitost vytvořit si svou vlastní identitu pomocí fotografií.¹³⁴ Takový přístup k dokumentární fotografii zavdává další otázky k diskusi o objektivitě a tvorbě.



Susan Lipper, *Grapevine* 1988-92

Projekt Válka, kterou vidíme (pol. *Wojna, jaką widzimy*) je souborem různých způsobů vnímání války vytvořené z pohledu umělců, přičemž prezentuje tento fenomén různými způsoby. Práce stojí v opozici vůči reportážním fotografiím, které chladně prezentují události, protože se na fenomén dívají z dálky, zapojují emoce a myšlenky a vytvářejí tak novou vizi války.¹³⁵

Libanon a Płaszów – nová archeologie (pol. *Liban i Płaszów – nowa archeologia*) od Diany Lelonkové představuje poválečné vědomí vybudované na základě nalezených předmětů. Umělkyně zachází s prvky, které zanechala na místě příroda nebo člověk, jako se scénografií, vytváří příběh událostí a kolektivní paměti.¹³⁶

¹³⁴ <http://2017.photomonth.com/pl/portfolio/susan-lipper/>,

¹³⁵ <http://2017.photomonth.com/pl/portfolio/wojna-jaka-widzimy/>,

¹³⁶ <http://2017.photomonth.com/pl/portfolio/diana-lelonek-liban-i-plaszow-nowa-archeologia/>,



Diana Lelonek, *Libanon a Płaszów*, 2017

Sekce Show Off poukázala na téma člověka ztraceného v dnešní realitě, zapleteného do konfliktů, nejistoty, nedostatku perspektiv a bez pocitu bezpečí. Svět už není přátelským místem a stále na něm hledáme své místo. Uměleckými projekty v této sekci, které silně odráží ve své konstrukci uměleckou tvorbu nebo míchají dokumentární formy s inscenacemi, jsou: Kaja Ratová se svým Kajnikaj, Czerteż od Terje Abusdal, Jan Cieřlikiewicz a jeho Nulová hypotéze (pol. Hipoteza zerowa). V poslední kapitole popířu blížě projekt Kaji Ratové.





Jan Cieřlikiewicz, *Nulová hypotéza*

Fotofestival v Lodži

V roce 2017 se také Fotofestival v Lodži věnoval tématu post-pravdy a fikce. *Can you imagine? / Uvěříš? byl názvem hlavního programu. Festival lze popsat následujícím způsobem: Uvěříš? Necháš se podvádět? Opravdu věříš tomu, co vidíš? Opravdu věříš, že vidíš všechno? Vítejte v realitě, v níž není nic zřejmě a ani na první pohled jasné. Vítejte v paralelních světech, ve kterých je snadné se ztratit, pokud byt jen na chvíli ztratíte ostražitost. Zveme Vás na setkání s umělci, kteří budou testovat Tvoji představivost! Příjemce nucen k tomu, aby zpochybnil to, co mu je na fotografiích předkládáno, aby se stal pozorným pozorovatelem. Presentované projekty spojuje výrazový jazyk, který má upozornit na absurditu reality nebo se snaží popsat nehmotné jevy. Umělci tvoří spektakl a vyzývají diváka, aby se na něm podílel a studoval souvislosti.¹³⁷ Na festivalu jsou prezentovány fotografie, které z fiktivních prvků budují realitu a také takové, pomocí kterých divák vstupuje do zcela imaginárního světa.¹³⁸ Kurátoři představili různé vize fiktivní reality. Joan Fontcubert představil své tři projekty: *Fauna* (1989), *Herbarium* (1982), *Konstalace* (1994), ve kterých často hravě prezentuje imaginární realitu, přičemž odkazuje na vědu a využívá motiv archivů, což u diváka způsobuje rozpaky a dezorientaci. Noémie Goudalová ve svých dílech zkoumá hranice vnímání a metafyziky. Představuje projekt *Southern Light Stations* (2014) - fotografie sférických instalací připomínajících planety, které jsou neproporcionálně velké vzhledem ke krajině v pozadí. Autor otevírá prostor pro divákovu interpretaci a představivost v rámci tématu vztahu člověka s nebem a o jeho hledání odpovědí. Augustin Rebetez vytváří surrealistické obrazy, ve kterých míchá fikci s realitou. Na festivalu byl kurátorem výstavy šestnácti umělců, z jejichž díla následně Rebetez stvořil instalaci. Martin Kollar představil *Provisional Arrangement* (2016) - projekt, který řeší téma dočasnosti. Zahrnuje v něm problémy postkomunistické transformace, zájem o krajinu či abstrakci a snaží se vytvořit portrét současné reality založený na neustálé změně. Fotograf buduje obrazy tak absurdní, že se můžete dlouze zamýšlet nad jejich věrohodností.¹³⁹*

¹³⁷ <http://fotofestiwal.com/2017/fotofestiwal-2017/dasz-wiare/>,

¹³⁸ Góra M.: *Witajcie w świecie (fotograficznej) fikcji V: „I-D”* 1.06.2017 dostupné na: <https://i-d.vice.com/pl/article/a3e47z/witajcie-w-swiecie-fotograficznej-fikcji>,

¹³⁹ <http://fotofestiwal.com/2017/fotofestiwal-2017/dasz-wiare/>,

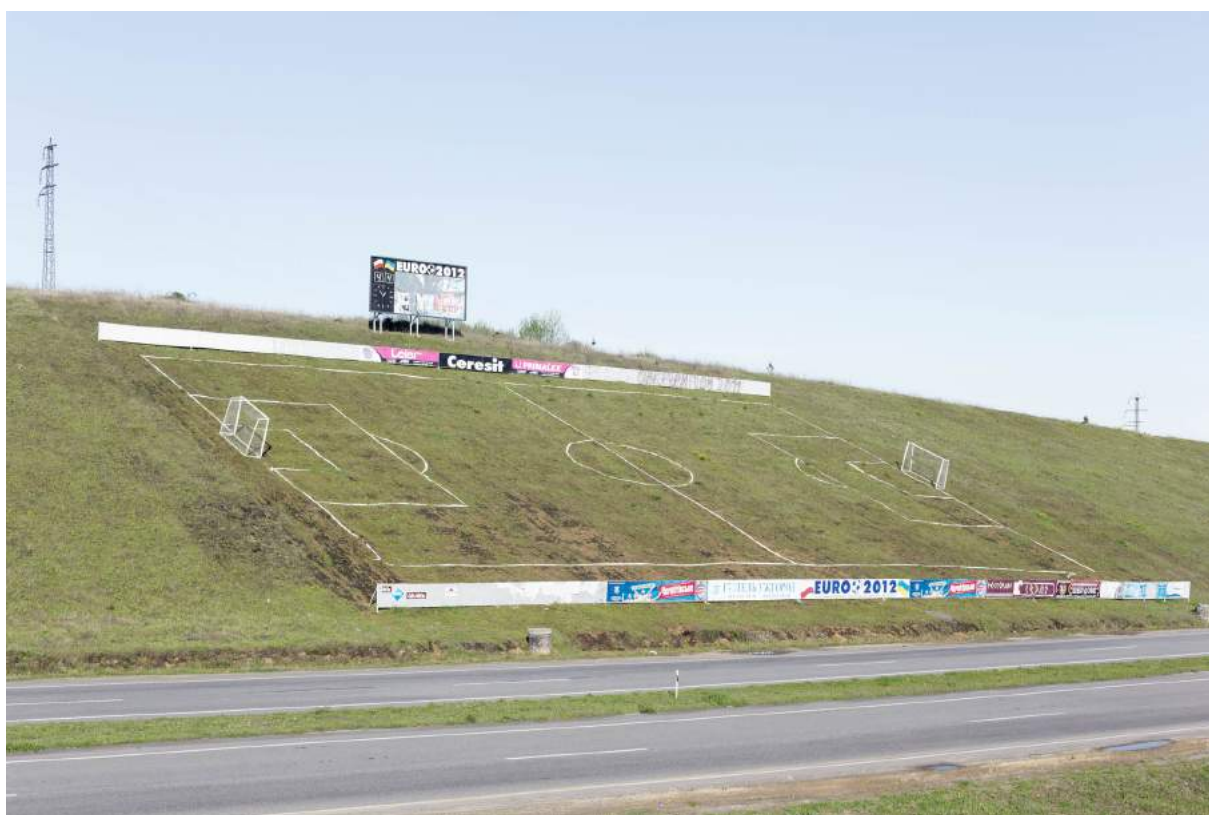
Ve festivalové soutěži Grand Prix Fotofestival byli oceněni umělci z celého světa, kteří se dotýkají tématu reality mnoha různými způsoby. Polským zástupcem byl Dominika Gęsická s projektem *This is not real life*, který podrobněji popíši v další kapitole.



Joan Fontcuberta



Noémie Goudal, *Southern Light Stations*



Martin Kollar, *Prozatímníhy systém*



Anya Schiller, *Nádoby na odpadky místo srdce*, 2017



Olya Oleinic, *Nádoby na odpadky místo srdce*, 2017



Christian Patterson, *Nádoby na odpadky místo srdce*, 2017

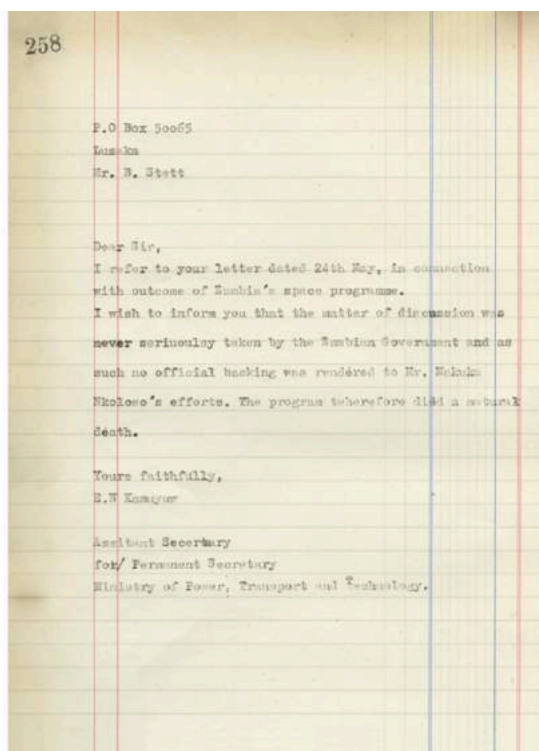
Tiff festival ve Vratislavi

Real Fake Photography bylo tématem vratislavského TIFF Festivalu v roce 2013. Projekty, které vybral Maciej Bujko (programový ředitel), jsou dokumenty čelící fikci. Příběhy jsou částečně nebo úplně vymyšlené a na divákovi je rozhodnutí, kde leží pravda a kde byl dodán klam. Festival je velmi blízký žánru mockumentu. V hlavním programu byly představeny čtyři projekty.

Projekt *The Afromauts* od Cristiny de Middelové velmi úzce kombinuje fikci s dokumentárním stylem. Cristina na svých surrealistických až groteskních fotkách vypráví příběh o zambijském letu do vesmíru – v roce 1964 se Edward Makukuka Nkolos rozhodne, že Zambie se zúčastní vesmírných závodů, které se zrovna odehrávají mezi USA a SSSR. Projekt bohužel nedostává dostatečné finanční prostředky na své realizace. Na snímcích vidíme skafandry astronautů, nástroje a novinové články, které svědčí o pravdivosti těchto událostí. Je to však příběh zcela založený na představivosti.¹⁴⁰



¹⁴⁰ <http://www.lademiddel.com/the-afromauts-1.html>.



Cristiny de Middel, *The Afronauts*

Paweł Fabjański v projektu *Polaroidy* zkoumá důvěru příjemce v metodu dokumentace tím, že pořizuje fotografie do rodinných alba. Takové fotografie jsou považovány za nejautentičtější, nicméně autor nám nedává odpověď, zda fotografie z jeho rodinných sbírek mohou být určitě zařazeny kategorie pravdivých.¹⁴¹

Fake Fake Art od Andrease Schmidta představuje 19 portrétů slavných umělců (např. Roy Lichtenstein či Andy Warhol), kteří pózuji se svými díly. Nicméně, to nejsou skutečné fotografie. Schmidt použil fotografie umělců stažené z internetu, zaměstnal retušéry a požádal je o montáž s kopiemi děl umělců z Číny vyfotografovaných Michaelem Wolfem, které publikoval v knize *Real Fake Art*. Padělání a kopírování staly nástrojem pro vytváření uměleckých děl.¹⁴² V další části práce představím poslední projekt Michała Matejka s názvem *Cizi (pol. Obcy)*.



Andreas Schmidt, *Fake Fake Art*

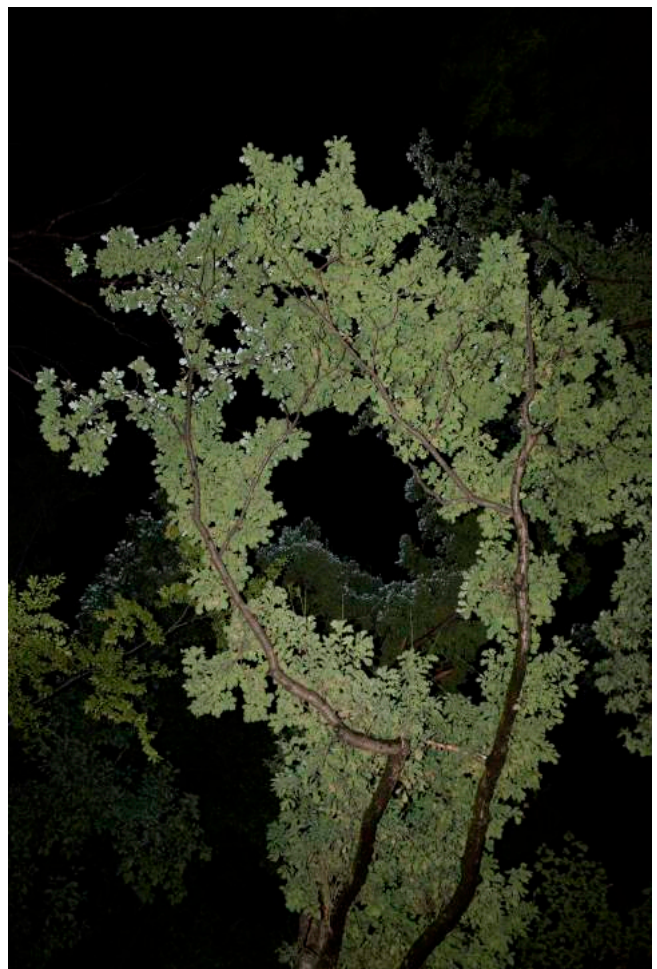
¹⁴¹ *Real Fake Photography*, 18-27.10.2013, Vratislav, TIFF FESTIVAL, s. 9,

¹⁴² Tamtéž, s. 8,

V sekci Debuty byly představeny následující projekty: *Nezvratné* (pol. *Nieodwracalne*) od Magdaleny Kulakové, *Necronomicom* od Wojciecha Skrzypczyńskiego, Katarzyna Zolichové s projektem nazvaným *Hutný popis* (pol. *Opis gęsty*) a Kacper Stolorz a Adrian Lach se svojí prací *Pareidolia*. Zejména poslední projekt upoutal mou pozornost ještě v průběhu festivalu. Projekt je příběhem složeným z fotografií, archivních dokumentů, novinových výstřžků, videa a zvuku. Představuje okolnosti tajemných úmrtí zvířat v okolí Rajczy. "Dokument" vychází z vědecké práce Antoniho Raczka, který zkoumá tyto nevysvětlené případy. Autoři sledují tento výzkum a hledají skryté významy v náhodných jevech a faktech.¹⁴³



¹⁴³ Grabowiecki M.: *Tiff Festival 2013 - relacja*, 22.10.2013 dostupné na: <https://www.fotopolis.pl/opinie/recenzje/15337-tiff-festival-2013-relacja>,





Kacper Stolorz a Adrian Lach, *Pareidolia*, 2013

Projekty prezentované v této kapitole jsou pouze přehledem prací prezentovaných na festivalech. Post-pravda, realita, pravda a fikce vždy vyvolávají emoce a mobilizují se k neustálému zkoumání těchto konceptů, což vede k novým realizacím. Hraní s konvencí mockumentu, dokumentu, smíšení skutečného a nepravdivého se stalo natrvalo součástí jazyka fotografie. Projekty jsou zajímavé a nenastavují pouze jednu cestu interpretace.

VI. Projekty současných polských fotografů

Projekty, které v této kapitole představím, využívají dokumentární styl a kombinují ho s dalšími žánry. Umělci využívají nástroje, kterými narace plynule přechází od pravdy k fikci, a mohou způsobit zmatení diváka či otevřít různé cesty k interpretaci. Mluvíme o krizi pravdy či o popření dokumentární koncepce. Domnívám se však, že tyto jevy vytvořily ve fotografickém dokumentu fascinující hybrid, který se často vymyká všem pravidlům a rámcům. V současné dokumentární fotografii není nic takové, jak by se mohlo na první pohled zdát. Fotografové přistupují ke svým projektům velmi kreativně, a kromě informací o světě do nich také zahrnují mnoho své emocionality, zkušenosti, koncepcí a často i fantazie.

Představím různorodá díla, přičemž některé budou vyprávět soukromé příběhy a jiné globální, ale dotknu se i projektů, které zkoumají imaginární jevy. Fikce je využívána fotografem různými způsoby. Někdy se fikce objevuje spíše ve způsobu odběru divákem, jako je to vidět v projektu Zuzy Krajewské *Imago*, kde je příběh pravdivý, nicméně emocionalita a způsob prezentace postav může vyvolat u diváka pocit podezření. Projekt Krzysztofa Orłowského *North America* je na povrchu také fotografickým dokumentem, ale kratičká informace na konci vyprávění diváka postaví do nesnadné situace a způsobí, že kontext celého sdělení je možné číst různými způsoby. Michał Patycki se v rámci projektu *The Sun* velmi hladce pohybuje od jednoho žánru k jinému, čímž vytváří příběh, v němž od začátku nevíme, zda je pravdivý nebo je jen jeho výtvořem. Někdy se fikce objevuje ve známém prostoru a pomocí vhodné vizuality a stylizace umělci vytvářejí mimořádné světy. V projektu Kaji Ratové *Kajnikaj* založeném na osobní historii vzniká imaginární realita s využitím fantazijních prvků nebo s použitím neobvyklých předmětů a jejich zapracováním do každodenního života. Také Dominika Gęsická v *This is not real life* buduje záhadnou, pohádkovou naraci založenou na skutečných prvcích. Další projekt – *Obcy* Michała Matejka je také založen na reálných předmětech, ale jejich umístěním do kontextu specifického fenoménu, jakým je UFO, projekt nabírá charakter mockumentu. Hubert

Humka v *Evil man* přivádí diváka k totální dezorientaci. V projektu, který vypráví o smrti, používá mix skutečných fotografií s těmi naprosto fiktivními, a tak se dotýká i tématu dokazování pravdy ve fotografii.

Pravda a fikce se nám stále vymykají z ruky a následující projekty dokonale ilustrují, jak rozmanitě je možné použít tyto otázky k tvorbě narace ve fotografickém příběhu.

Zuza Krajewská *Imago*

Zuza Krajewská je jednou z nejznámějších fotografek v Polsku. Známa je především kvůli módní a reklamní fotografii, ale také díky svým dokumentárním formám v soukromých projektech. V těchto dílech můžete jasně vidět motivaci pro tvorbu.

Projekt *Imago* vypráví o chlapcích z nápravného zařízení ve Studziencu. Nejedná se však pouze o dokumentaci života problematické mládeže, ale o pokus zachytit dětskou nevinnost v kombinaci se špatnými skutky, za které si tito chlapci odpykávají trest. Je to do značné míry příběh jejich neštěstí, stejně jako prezentace jejich dospívající povahy a vstupu do dospělosti.



Hmyz ve fázi imago vypadá jako dospělec, ale je menší. [...] Chitinové skořápky, které chrání jejich těla, jsou stále měkké a pružné, ztuhnou teprve časem¹⁴⁴. Tento popis přikládá k výstavě autorka. A právě tento okamžik, kdy se chlapci mění ve zralé muže zachytila na fotografiích. Za okamžik vstoupí do dospělosti, ale teď jsou to stále děti, které jsou neohrabané, zranitelné a do jisté míry nevinné, navzdory spáchaným činům. Jejich hrozivý vzhled je jen zdáním, protože pod ním jsou ještě dětmi.



Krajewská se na tyto kluky nedívá zaujatě a nepřichází za nimi s aparátem jen za účelem dokumentace. Na obrázcích vidíme spoustu jemných gest, snahu dostat z chlapců jejich citlivou stranu a zachytit jejich dětinství. Směšuje stylistiku dokumentární fotografie s inscenací. Přítomnost autorky lze na těchto fotografiích vidět velmi jasně. Ať už jde o proces skládání snímku, způsob portrétování či zvláštní zřetelem na tělesnost. Projekt by mohl být klidně fotografií módy, kdyby se jednalo o jiné hrdiny a jiné místo pořízení fotografií. Snímky neslouží pouze k zachycení

¹⁴⁴ Dąbrowski M.: *Zuza Krajewska, foto z knihy "Imago"* In: "Culture.pl" k dispozici [www: https://culture.pl/pl/dzielo/zuza-krajewska-fotografia-z-ksiazki-imago](https://culture.pl/pl/dzielo/zuza-krajewska-fotografia-z-ksiazki-imago)

momentů, ale také do jisté míry k jejich aranžmá nebo k použití správného kontextu. To je viditelné zejména na fotografii, která odkazuje na *Poslední večeři* – není zde zachycena zrežírovaná situace, ale zároveň byla vykonána pod pečlivým instruováním hrdinů autorkou. Zuza Krajewská píše o svém způsobu práce: *Nejsem dokumentaristka. Jednoduše registruji situace, které podle mého názoru znamenají více než se na první pohled zdá*¹⁴⁵. Její fotografie je velmi estetická, ale zároveň neklame. Díváme se na realitu, avšak silně přefiltrovanou přes fotografku. Na chlapce se díváme jejíma očima. Tato empatie nám umožňuje se silně vcítit do situace a osudu hrdinů.



Nejde tu o fikci ve smyslu vytvoření nereálné situace. Možná by se část veřejnosti mohla přiklonit k takovému výkladu. K výkladu, že tento příběh je fikcí, protože lze předpokládat, že budou postavy vnímat jen skrze činy, které spáchali. Budou se ptát, zda můžeme hovořit o zranitelnosti a nevinosti těchto hrdinů. Můžeme mít také pochybnosti, pokud jde o formu fotografování nápravného zařízení,

¹⁴⁵ Grabowiecki M.: Zuza Krajewska - "Když fotografuji, nemám pocit, že pracuji." Žiju " In: " Digitální fotoaparát "2.11.2017 k dispozici [www: https://digitalcamerapolska.pl/inspiracje/2822-zuza-krajewska-kiedy-fotografuje-nie-czuje-ze-pracuje-zyje](https://digitalcamerapolska.pl/inspiracje/2822-zuza-krajewska-kiedy-fotografuje-nie-czuje-ze-pracuje-zyje)

neboť nejde o čistý dokument, nýbrž o expresivní portréty plné emocí. Proto otázky pravdy a fikce zůstávají v eventuální sféře přijímání děl a jejich filtrování přes vlastní ocenění příběhu chlapců.

Zuza Krajewská vytvořila velmi silný projekt, který otevírá řadu možných analýz. Jedná se o dokumentární fotografii, naplněnou emocemi autorky a vytvořenou pomocí dovedností používaných při tvorbě komerčních projektů. Obdivuhodné je zachycení delikátnosti a citlivosti postav a obrat k příběhům hrdinů ve specifickém místě, které se v myšlenkách pojí s brutalitou.



Krzysztof Orłowski *North America*

Krzysztof Orłowski, student Institutu tvůrčí fotografie, se věnuje široce pojaté dokumentární fotografii. Častými hrdiny jeho příběhů jsou lidé spjatí s jeho rodinnými vazbami či přátelé. Vidíme atmosféru malých městeček a silné spojení s přírodou. Orłowski se zajímá o outsidersy a blízka jsou mu vyprávění zážitků z cest.

Kniha Krzysztofa Orłowského *North America* začíná textem, z něhož se dozvídáme, že se jedná o dokumentární projekt popisující cestu Chrise Orlovského a reportéra Jersey Fridaye po severní části Spojených států. Příběh je inspirován cestovatelskými filmy z 80. let. Reportéři zkoumají, jak nyní vypadá stát Idaho, obchází místní bary a mluví s lidmi. Vzniká příběh, který je vyprávěn prostřednictvím fotografií texty.¹⁴⁶



¹⁴⁶ Orłowski K.: *North America*, Poznaň 2018

Fotografie tvoří typický subjektivní dokumentární soubor, sledujeme cesty fotografa a reportéra. Díváme se na lidi a místa, která navštívili. Doprovodné texty tvoří formu cestovního deníku, kde jsou popsáni lidé a jejich příběhy, ale také příhody z cesty jako takové. Setkáváme se například s válečným veteránem, s bývalou narkomankou – cestovatelkou, s bezdomovcem, který si občas přivydělává jako Santa Claus, s místní umělkyní z Dakoty, s pastorem, který studoval architekturu v Austrálii, a s mnoha dalšími.



Nejdřív se zdá, že všechno je tak, jak má být. Robustní dokumentární fotografie, klasické cestovatelské příběhy. Avšak, když divák dojde na konec a přečte si pozorně informace o publikaci, všimne si textu: *Všechny fotografie byly pořízeny v Polsku.*¹⁴⁷ O co v té knize tedy opravdu jde? Příběh o Americe, nebo o Polsku? Jsou obrázky z Polska pouze ilustrací textu, nebo byl třeba text použit tak, aby dal fotkám nový význam? Krzysztof Orłowski si hraje s divákem touto převrácenou vizuální formou a texty Jerzyho Piątka jsou narací těchto mimořádných příběhů. Nic v těchto příbězích není „jisté“ a je na příjemci, aby určil, s čím se v tomto projektu setkává.



¹⁴⁷ Tamtéž

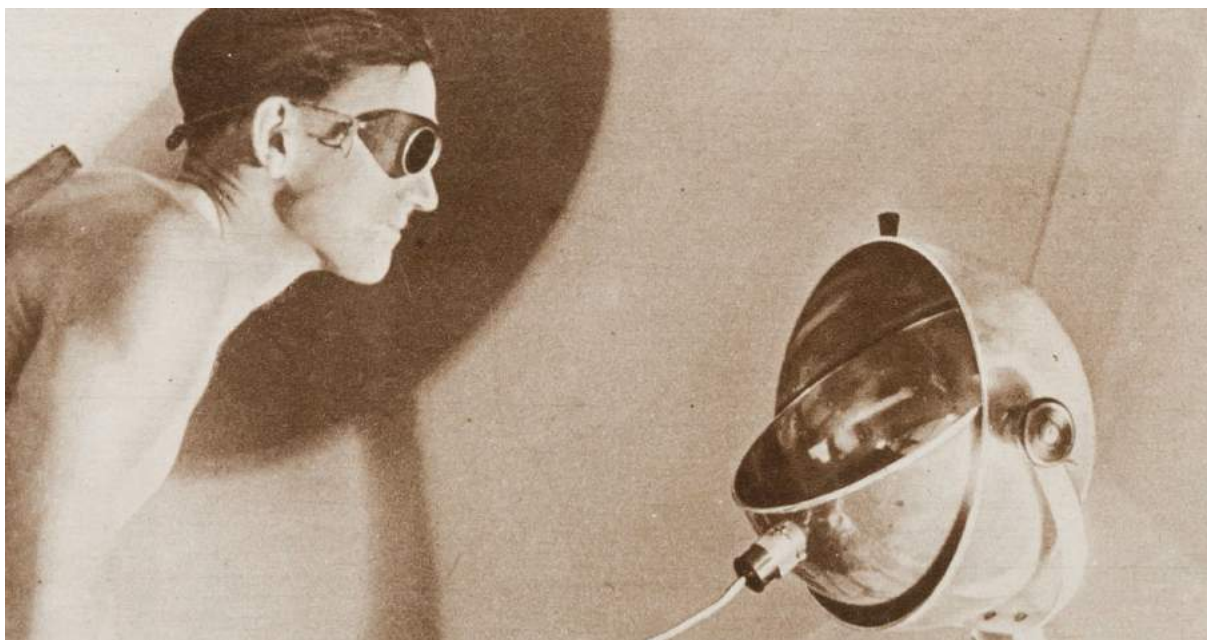


Jak je možné rozhodnout se zde o kategoriích fikce a pravdy? Koneckonců tyto fotografie nejsou falešné. Kontext, ve kterém byly použity, způsobuje, že příběh se odděluje od reality. Pohrávání si s formou lze brát na jedné straně humoristicky jako takové tahání diváka za nos a pošklebování se jeho nepozornosti. Je to výzva k ostražitosti, protože je nás přeci tak snadné oklamat. Na druhou stranu to lze interpretovat jako nalézání univerzálních vztahů a globálních sociálních jevů. Jak se liší hrdina z Idaho od obyvatele malé dolnoslezské vesničky? Funguje to také jako oslava malých komunity a hledání neobvyklých (skutečných i nereálných) příběhů mezi obyčejnými lidmi. *North America* je skvělou kompozicí obrazů, textu, fikce a reality.

Michał Patycki *The Sun*

Michał Patycki ve svých projektech nic nepředstavuje přímočaře. Ponechává mnoho prostoru pro objevování a interpretaci. Fascinují ho archivy a možnosti interpretace fotografií. Překládá své myšlenky a umělecký jazyk do fotografií. Těžko je lze přiřadit do určitého žánru – dokument, koncept či tvorba. Pohybuje se na křižovatce těchto kategorií.

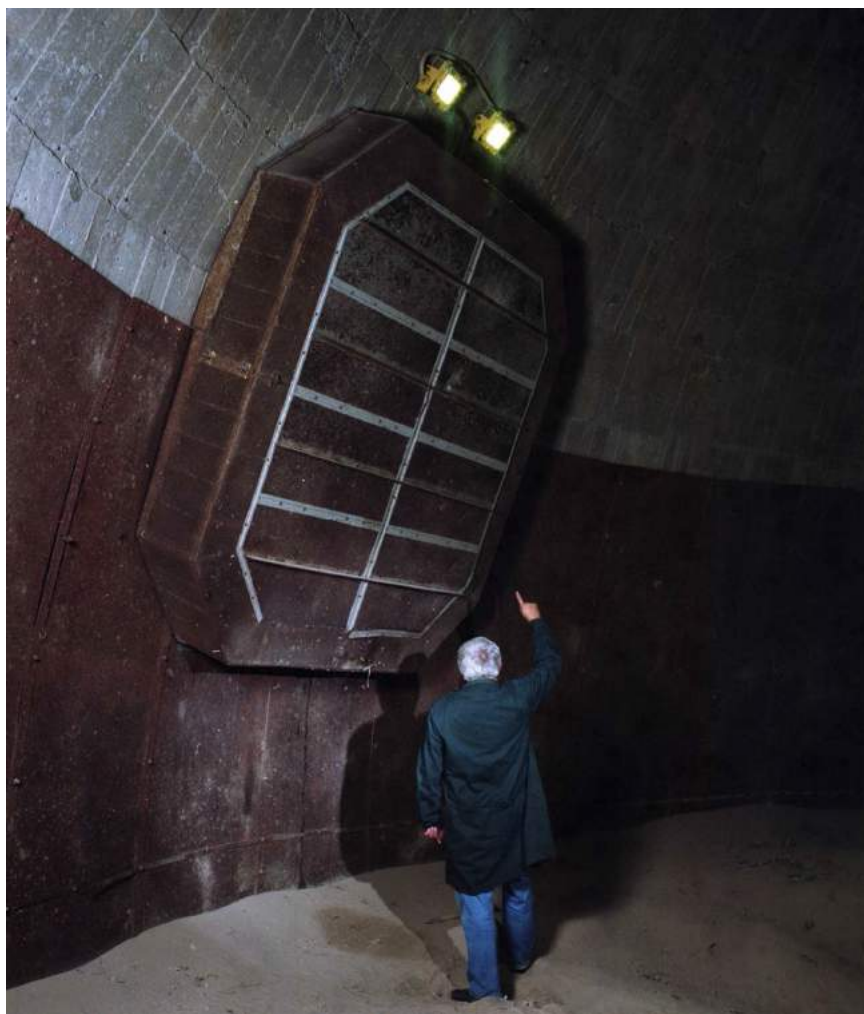
Soubor *The Sun* také nelze jednoznačně klasifikovat. Na jedné straně pracuje s archiváliemi, na druhé straně dokumentuje práci v dole a také obsahuje koncepční překlad myšlenek do obrazu a videa. Inspirací k vytvoření souboru byl Michałovi článek o polském horníkovi z dolu Szombierki – Stefanu Ziębovi, který denně po osmihodinové směně v podzemí navštěvoval solárium. Tato činnost mu měla doplnit nedostatek slunečních paprsků. Michałovu pozornost přitahuje fakt, že lidstvo potřebuje energii, která pochází ze světla, ale také tu, kterou získává v dole. Kdyby Slunce zmizelo, Země by zemřela během několika dní. Ohřívá planetu a zajišťuje život. Kdysi poskytovalo energii, kterou dnes vydobýváme z dolů.¹⁴⁸



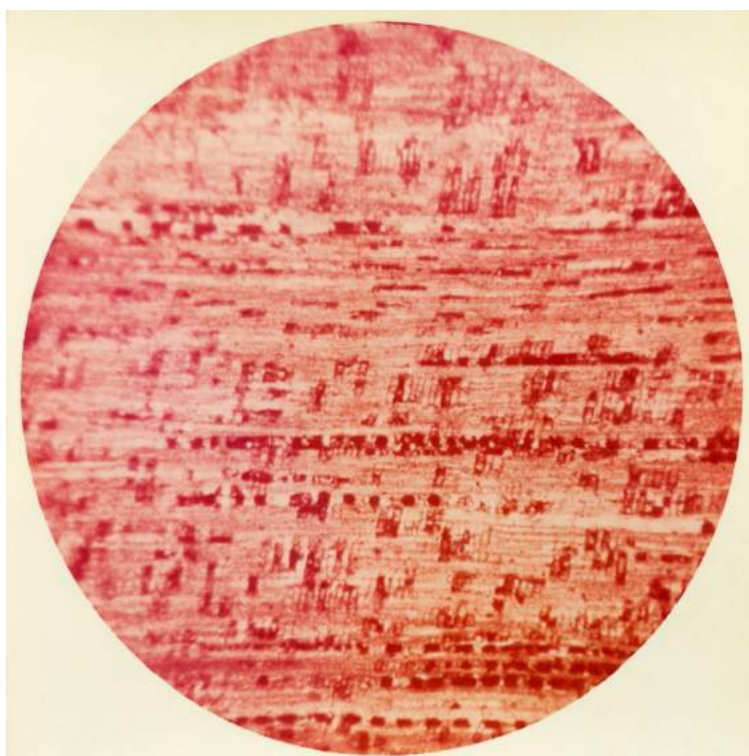
¹⁴⁸ Umělecké materiály

Michał Patycki je ve své tvůrčí práci také výzkumníkem. Poznává způsob, jakým funguje důl, fotografuje experimenty, chodníky a důlní stroje. Není jen pozorovatelem, protože tím, že se snaží pochopit principy fungování daného předmětu, využívá jeho vlastnosti při vyprávění příběhu a dává mu smysl. V archivních materiálech hledá neznámé informace o tématu hornictví. Vzorky uhlí považuje za umělecké dílo. Fotografie pořízené v dole nejsou jen dokumentací těžebního průmyslu. Obrazy jsou plné tajemství, jsou malířské a nejsou bezprostředně zřejmé. Umělec nalézá v těchto krutých objektech neskutečné vrstvy informací a krásy. Diváka zavede do neskutečného a neobyčejného světa, nejen do toho průmyslového. Při prohlížení fotografií, nevíme, zda jsou uměle vytvořené, nebo skutečné. Důlní experimenty se podobají spektaklu, přičemž každý obraz je vizuální dílem.





Nejistíme, zda je příběh Stefana Zięby skutečný, zda jsou prezentované obrazy skutečné, nebo zda je to jen umná manipulace umělce. Cílem projektu je odkázat na vědecké jevy a vyprávět o energii. Není náhoda, že Michał Patycki pochází ze Slezska, což je důvodem, proč je mu důlní téma obzvláště blízké. Projekt lze také vnímat jako obrat směrem k umělecky nezmapovaným oblastem v tématice dolů a uhlí, které byly doposud spojeny s černobílými reportážemi o chudobě a tvrdé práci bez ohledu na samotnou surovinu a vyrobenou energii. Tento nevídaný jazyk fotografie pohybující se na hranicích různých uměleckých prostředků a interakce pravdy, fikce a hledání neobvyklých jevů způsobuje, že projekt *The Sun* je opravdu výjimečným.



Kaja Ratová *Kajnikaj*

Kaja Ratová se narodila v Horním Slezsku. Absolvovala několik fotografických škol, včetně Univerzity umění Poznani, v současné době se vzdělává na Institutu tvůrčí fotografie. Získala mnoho cen a mezinárodních ocenění. Ve svých příbězích kombinuje dokument s tvorbou nebo inscenací. I když mluví o reálných místech, vždy do nich propašuje prvky magie a něčeho neobvyklého. Její příběhy jsou plné hádanek, poetiky a jsou založeny na chytré stylizaci. O své tvorbě říká: *Snažím se budovat příběhy mezi snem a realitou. Cítím se jako šílený vědec nebo básník – nevíš, kdy říkám pravdu, ale na tom nezáleží.*¹⁴⁹



¹⁴⁹ *Mining the cosmos in Kaja Rata's Kajnikaj* W: „British Journal of Photographer” 10.02.2017 <https://www.bjp-online.com/2017/02/mining-the-cosmos-in-kaja-ratas-kajnikaj/>

*Někdy se mi zdá, že se všechno zhroutí. Šedé od sazí domy a zdevastované chodníky, pod nimiž se vinou důlní chodby.*¹⁵⁰ Těmito slovy nás Kaja Ratová uvádí do své reality. Vypráví nám o místě, kde žije – o malém městečku v Horním Slezsku, které není ani velké, ani malé, ani ošklivé ani pěkné. Všechno, co zde bylo zajímavé, již dávno zmizelo, ničím speciálním se neodlišuje. Město je zbaveno „čehosi“, a proto by mohlo se mohlo nacházet kdekoli na světě. Nebo, jak píše autorka „kdeněkde“ (pol. "gdzieniegdzie"), což má ve slezském dialektu svůj ekvivalent - „kajnikaj“. Pouze pozůstatky dolů a prvky báňské kultury jsou referenčním bodem, který Vám umožní lokalizovat toto místo.

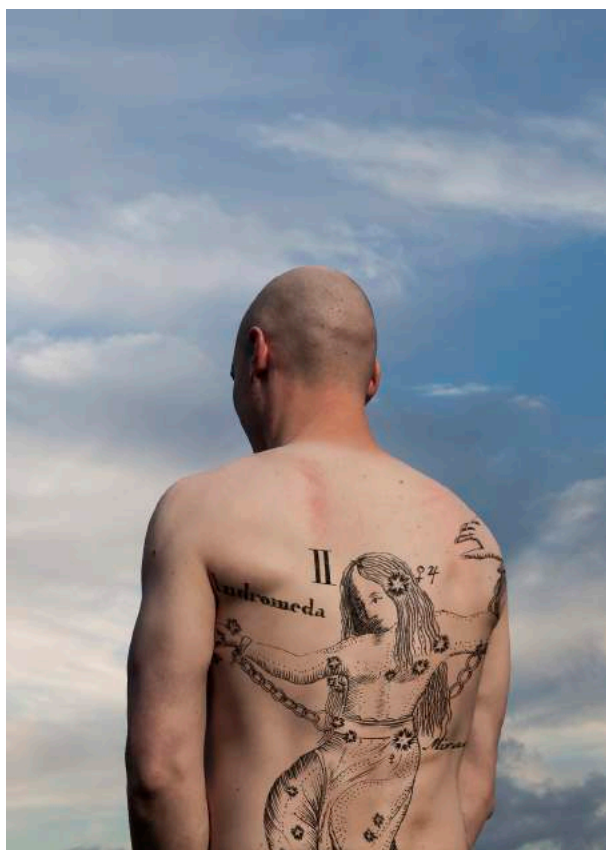


Projekt je pokusem osvojení reality, ve které se vypravěčka nachází. Vytváří úžasný svět, ve kterém vidíme slepenec toho, co je skutečné a co je vymyšlené. Taková procedura jí pomáhá smířit se s šedým okolím, a dokonce se pokouší uniknout z rodného místa, přestože si je vědoma, že je odsouzena k neúspěchu. Obraz je zde formou kanálu do jiného světa.

¹⁵⁰ <https://kajarata.com/kajnikaj>

V oblasti zájmů Kaji Ratové hraje velmi důležitou roli literatura. Její způsob tvorby narace můžeme popsat jako vytváření příběhů, kdy se kombinuje pravda s fikcí. Její snímky jsou plné magických, tajemných obrazů, směřující naše smysly do vzdálených oblastí, klamou nás a neposkytují jednoznačné odpovědi. Autorka svůj projekt charakterizuje jako dokumentární tvorbu. Na fotografiích na jedné straně vidíme reálné prostory: architekturu, bydlení, blízké osoby, haldy, výhledy. Jsou však prostoupené magií. Kaja Ratová nás neobvyklým způsobem přenáší do svého imaginárního světa, vytváří koláže nebo umisťuje nepřehledné objekty a jevy do známých prostor. Dělá to tak, že příjemce začne přemýšlet, co si vlastně prohlíží. Co se opravdu stalo? Krajiny hald se zdají být kosmickou krajinou, velké stroje a umělkyní vytvořená zařízení vypadají jako by se někdo chystal letět do vesmíru, a kočka se snaží udělat první krok na Měsíci. Každá další fotografie klame diváka a přivádí ho do nových míst. Významnou je také koloristika. Snímky se točí okolo modrých, chladných odstínů, které se pojí s kosmem, prostorem, sny, touhami, tajemstvím. Každý prvek tohoto cyklu je promyšlený a má svoji roli. Každý objekt, portrét a prostor mají význam.







Narace Kaji Ratové je opravdu nezvyklá. Víme, že jsme ve Slezsku, sledujeme symboly těžby, postindustriálního světa. Nicméně díky naraci fotografky aplikaci stylizačních procedur cítíme, že jsme vlastně na jiném místě, do kterého nás umělkyně pozvala. British Journal popisuje její projekt jako *mining the cosmos*¹⁵¹, čili jako těžbu vesmíru. Jde o velmi přesnou hru slov – Kaja Ratová těží ze svého bývalého báňského města něco kosmického, úžasného. Vkládá tyto prvky tam, kde normálně nepředpokládáme, že budou záhadné jevy. To můžeme také chápat jako dobývání vesmíru, zkoumání jeho zdrojů. To vlastně dělá umělkyně ve svých snímcích, když využívá jejich neznámého potenciálu a dává jim novou roli při vyplňování prostoru na Zemi.

Tento slezsko-kosmický projekt je skvělým příkladem toho, jak se může prolínat fikce a dokument. Protože nemůžeme přeci říci, že je to jen inscenace. Umělkyně nám ukazuje skutečnost, avšak je prezentovaná její vlastní cestou.

¹⁵¹ *Mining the cosmos in Kaja Rata's Kajnikaj W*: „British Journal of Photographer” 10.02.2017

Dominika Gęsická *This is not real life*

Dominika Gęsická je mnohonásobně oceněnou studentkou Institutu tvůrčí fotografie. Její projekty jsou především dokumentární fotografie obsahující mnoho kreativních prvků.



This is not real life vypráví o fascinujícím místě – Longyearbyen na Špicberkách. Existuje místo, kde se nikdo nerodí, nikdo neumírá. (...) Nejsou tam žádné kočky, žádné stromy ani semaforey. Není zde žádný lunapark, ale je tu cirkusový soubor. V zimě je úplná tma, zatímco v létě se slunce nikdy nezapadne.¹⁵² Drsné podmínky a nevýhody místa

¹⁵² <http://fotofestiwal.com/2017/zwyciezcy/2017/>

však nenarušují fungování tamní komunity. Je to úžasné místo, protože navzdory obtížným pravidlům života a atmosférickým podmínkám lidé, kteří se přijedou na chvíli podívat, se nakonec zdrží několik let. Místo má o sobě něco přitažlivého, což způsobuje, že lidé chtějí zůstat déle. Nicméně pouze menšina zde zůstane na stálo. Městečko se zdá být místem vhodným pro odvykací kúru, místem, kde se můžete odtrhnout od každodenního života. Na jedné straně izoluje od problémů, na straně druhé je pastí, ze které je těžké se dostat.¹⁵³ Jak píše umělkyně, *toto není skutečný život ...*¹⁵⁴ Je to spíše dobrý prostor k úniku, ale ne pro "normální život". Během fotografování se autorka dozvěděla příběhy obyvatel, kteří často hovořili o obtížných událostech z minulosti. Název se proto nevztahuje pouze k neopakovatelnosti místa, ale také k obecné charakteristice tamní komunity, z níž tolik lidí uprchlo ze svého předchozího života.



¹⁵³ Gorlas M.: *Kde se den mísí s nocí .Návštěva nejsevernější lidské osady V: "Gazeta.pl Weekend"* k dispozici [www:](http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,20797941,tam-gdzie-dzien-miesza-sie-z-noca-z-wizyta-w-najdalej-na-swiecie.html)

<http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,20797941,tam-gdzie-dzien-miesza-sie-z-noca-z-wizyta-w-najdalej-na-swiecie.html>

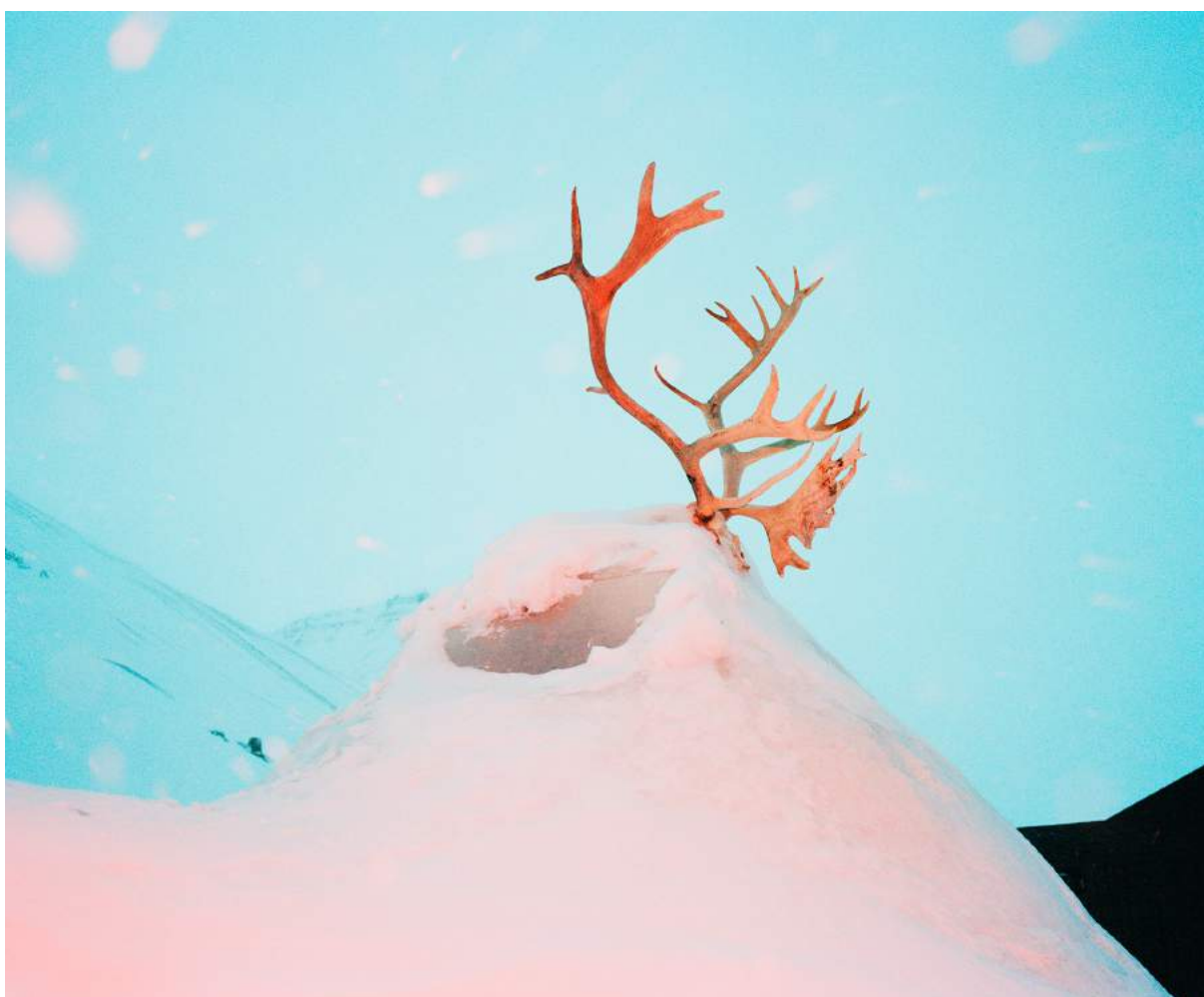
¹⁵⁴ <http://fotofestiwal.com/2017/zwyciezcy/2017/>



V projektu se kromě dokumentárních fotografií krajiny a architektury setkáváme s pohádkovými obrazy různých situací, míst a lidí. Fotografie jsou plné světla, nevídaných barev. Aniž bychom znali kontext dané situace, nevíme, jestli to, na co se díváme, je jen produktem představivosti umělkyně nebo skutečným obrazem. Fotografa nás provází krajinou plnou hádanek, stvoření žijících za polárním kruhem (lední medvěd) a ukazuje různé atmosférické jevy (polární záře), které obyvatelé jiných zeměpisných šířek znají spíše z knih či televize. Na jedné straně jde o dokument, který zachycuje tato magická místa, na druhé straně vidíme tvorbu, ale vnikající do stávající situací, do kouzlených míst. Máme zde tedy opravdové místo, které ale vzbuzuje úžas svojí povahou a historií. A narace, kterou vnesla Dominika Gęsická, tento efekt

neskutečnosti jen zesiluje. Příjemce se může v těchto místech ztratit, dokonce i známé objekty a jevy se mohou zdát nereálné. Máme dojem, že jsme někde mimo čas a prostor, v tajemné zimní krajině. Při prohlížení fotografií může stále přemýšlet, jestli je to „skutečný život“, nebo možná jen fantazie nebo sen.

Fikci v tomto projektu je těžké uchopit. Nachází se spíše v příběhu, který si příjemce vytváří sám pohledem na snímky. Autorka nepředstavuje nic nereálného, ale kouzlo tohoto místa a způsob fotografování dává divákovi pocit, že se dívá na pohádku.



Michał Matejko *Cizí (pol. Obcy)*

Projekt se objevil na festivalu TIFF ve Vratislavi *Real Fake Photography* a zapadá do tématu reálné fikce. Autor se zabývá problematikou mimozemského života a UFO. Využívá místo mezi vírou v mimozemský život a důkazy pro jeho existenci. Jeho soubor však není typickým mockumentem, není založen ani tak na důkazu, že jev je skutečný, ale spíše na intuitivním hledání znaků na neobvyklých místech. Pozemská místa a objekty hrají roli něčeho mimozemského.¹⁵⁵

Co vlastně vidíme, když se díváme na svět kolem nás? Obvykle se v něm pohybujeme tak, jako by byl pro nás transparentní. Když vidíme další pohledy, jsou pro nás něčím známým. Zdá se, že vše potvrzuje naši nadvládu nad ním, jeho blízkost a zjevnost. Navzdory tomu je identifikace a poznání totožnosti objektu pouze jednotlivým případem našeho vizuálního prožitku. Poznání neprobíhá cestou identifikace, nýbrž analogií, a proto nikoliv na základě „něco je něčím“, ale „něco je jako něco jiného.“ Toto "jako" někdy vytváří zcela neočekávané efekty. (...) Neschopnost poznat "Neznámého" nás nutí více či méně se přibližovat pravdě.¹⁵⁶



¹⁵⁵ *Real Fake Photography*, Op. cit., s. 10

¹⁵⁶ Pijarski K.: *Most mezi světem W: Matejko M.: Obcy*, Varšava 2015

Místem hledání neobvyklých jevů je teplárna "Siekierki" nedaleko Varšavy, u které byl pozorován fenomén UFO. Prvkem souboru je autentický dopis, který je odpovědí Klubu kosmických kontaktů na nahlášení pozorování UFO z roku 1996. Poznáváme tak ufologickou proceduru v případě paranormálního jevu. Jedná se o jediný dokumentární prvek projektu. Celý příběh je založen na dohadech a vnímání paranormality v reálných jevech. Sledujeme tajemné obrazy přírody, hru světla s objekty a portréty. Hrají roli nálezů, které mají přispívat k nevysvětlitelnosti těchto událostí¹⁵⁷. Divák se může sám stát badatelem, když interpretuje další a další fotografie. Autor fotografií nenabízí odpovědi či řešení této kosmické hádanky. Záleží na divákovi, jak bude tento příběh číst a jak se mu bude zdát pravděpodobný. Matejko hraje s divákem hru založenou na asociacích, které se vytvořily v našem vědomí prostřednictvím kultury a příběhů o UFO. Blesk a zvláštní objekt nám mohou připomínat střepy kosmické lodi, a dokonce i černý kouř by mohl být známkou nějakého neobvyklého fenoménu. V reálných objektech a jevech sám divák hledá očekávanou interpretaci – jako by měly být potvrzením existence mimozemského života nebo snad dovedně poskládanou mystifikací.



¹⁵⁷ Bors J.: Michał Matejko: OBCY - recenze knihy V: "Fotopolis" 21/05/2016 k dispozici [www: https://www.fotopolis.pl/opinie/recenzje/26764-michal-matejko-obcy-recenzja-ksiazki](https://www.fotopolis.pl/opinie/recenzje/26764-michal-matejko-obcy-recenzja-ksiazki)





Soubor Michała Matejky chytře krouží okolo fenoménu UFO. Nevidíme žádný kýč, nic není řečeno přímo. Veškerý materiál je založen na nejistotě a asociacích. Obrazy jsou nenápadné, jemné a lehce ospalé, což jim dává tajemný charakter, ale zároveň nenutí divákům pop-kulturní vize mimozemšťanů.

Hubert Humka Evil Man

Huberta Humku se ve fotografii zajímá o problematiku rozšířeného dokumentu, objevování souvislostí, autenticity média a mockumentální formy.

Projekt Evil Man je odpovědí na dvě reflexe. Vypráví o náhlé smrti a také vás nutí přemýšlet o fotografii jako o médiu – konkrétně o otázce jejího potvrzení pravdivosti a elementů klamu.

Na fotografiích vidíme mrtvé lidi, kteří zemřeli náhlou smrtí zavražděním nebo sebevraždou. Takové příběhy se mohou stát všude: v sousedství, mezi blízkými, na místech, které známe. Fotografie ukazují, co zůstane po smrti – mrtvola. Odizoloval důstojnost, symboliku a rituály. Fotografie svědčí o utrpení, o zlu i křehkosti života. Obrázky, které vidíme, jsou velmi temné, naturalistické a brutální, aniž by se staly předmětem estetizace. Divák je konfrontován s obrazem smrti bez vznešenosti či patosu. Tyto fotografie byly čerpány ze záznamů kriminalistů – neosobních a bez emocí. Obrázky jsou často nechutné a je těžké se na ně dívat, přesto je sledujeme, neboť jsme zvyklí na takové obrazy z médií.





Při sledování tohoto projektu si nejsme jisti, na co se díváme, zda je to fikce nebo pravda. Ani fotograf nedává jednoznačnou odpověď.¹⁵⁸ V tomto projektu jsem kombinoval inscenované fotografie s originálním materiálem získaným z policejních archivů. Neprozrazuji divákovi, které jsou které, protože na to nezáleží, neboť vypráví skutečné příběhy. V tom podle mě spočívá kouzlo fotografie, že je autentickou fikcí.¹⁵⁹ Kromě fotografií se v knize nachází i texty z kriminologických publikací, které popisují různé druhy úmrtí a představují důvody smrti obětí.



Obsah projektu je velmi silný a ovlivňuje emoce diváka. Umělec přímo konfrontuje problematiku fikce a pravdy ve fotografii, přímo využívá manipulaci s obsahem a zanechává pochybnosti o snímcích. Jeho soubor není imaginární realitou, ale inscenací skutečných událostí. Horizont fikce zde tudíž není jednoduší a vyzývá k zamyšlení nad tématem.

¹⁵⁸ https://bok.bialystok.pl/wydarzenia/wydarzenie/interphoto_humka/

¹⁵⁹ Sławiński M.: *Fotograf Hubert Humka: svět je plný značených míst* V: "Dzieje.pl" 3.08.2018 k dispozici [www: https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/fotograf-hubert-humka-swiat-pelen-je-of-oznaczeny](https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/fotograf-hubert-humka-swiat-pelen-je-of-oznaczeny)

Závěr

Situace dokumentární fotografie není zcela zřejmá. Žijeme v časech úplného chaosu, dezinformace, přehlčení, nedůvěry, ale i neomezených možností. V dnešním světě není nic jednoduché, zřejmé a snadno definovatelné. Neustále se nám říká, že můžeme všechno, ale na druhou stranu se cítíme velmi omezeni. Je těžké držet krok se změnami v politickém a sociálním prostoru. Umění také podléhá těmto změnám a náladám. Hledá nové výrazové prostředky. Tvorba a dokument jsou dlouhodobě propojeny v různých formách vyjadřování a žánrů. Stále aktuální jsou spory o definici dokumentární fotografie a také panuje rozkol mezi ortodoxním přístupem k dokumentárnímu zobrazení světa a mezi přesvědčením, že „čistá“ registrace reality neexistuje a fotografie vždy nutně spojená s tvorbou. Mezi těmito sférami se tvoří jazyk umění, který vždy hledá nástroje, jak mluvit o světě. Současné umělce není snadné definovat, roztřídit a přiřadit ke konkrétním a jasně stanoveným kategoriím. Hybridy dokumentárních a tvůrčích žánrů otevírají mnoho možných způsobů, jak porozumět otázkám pravdy a fikce, které stále unikají jak umělcům, tak i divákům. Fikce je fotografii trvale připsána. Začíná to u záměrů autora, pokračuje způsoby budování obrazu nebo tvorbou příběhu a končí u odběru díla divákem. Často se využívá i pro politické účely, ale také k neustálému hledání příslušného jazyka umění a nových výrazových prostředků.

Cílem mé práce bylo sledování způsobu vnímání pravdy a fikce ve fotografii od momentu jejího vzniku až po současnost se zaměřením na fotografii v Polsku. Využití proměnného přístupu k tomuto tématu s historickými projevy v pozadí dává jasnější obraz, který nám umožňuje pochopit, jak konkrétní změny ovlivnily umění. Doplňuji také příklady různých způsobů použití fikce v dokumentární fotografii pro ilustraci, jakým způsobem můžeme využít fotografii k tvorbě fiktivní reality.

Použitá literatura

- Brauchitsch B.: *Mała historia fotografii*, Varšava 2004.
- Dederko W.: *Przedmiot rzeczywisty i jego obraz*, Varšava 1989.
- Dokumentalistki. Polskie fotografi XX wieku*, pod red. Lewandowskiej K., Varšava 2008.
- Dziewit J.: *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*, Katowice 2014.
- Konik R.: *Między przedmiotem a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne*, Vratislav 2013.
- Koszowy M.: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Krakov 2013.
- Kozień-Świca M., Miskowiec M.: *Rzeczywistość a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii*, Krakov 2008.
- Matejko M.: *Obcy*, Varšava 2015.
- Mazur A.: *Decydujący moment*, Krakov 2012.
- Mazur A.: *Historia fotografii w Polsce 1839-2009*, Krakov 2009.
- Mazur A.: *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999-2009*, Varšava 2009.
- Mazur A.: *Nowi dokumentaliści*, Varšava 2006.
- Miękus K.: *Teraz Polska W: „Pozytyw” nr 04/05 (79)* 2008.
- Orłowski K.: *North America*, Poznań 2018.
- Potocka A. M.: *Fotografia*, Varšava 2010.
- Purzyńska M.: *Tadeusz Rolke. Moja namiętność. Mistrz fotografii rozmawia z Małgorzatą Purzyńską*, Varšava 2016.
- Rata K.: *Kajnikaj*, Vratislav 2008.
- Real Fake Photography*, 18-27.10.2013, Vratislav, TIFF FESTIVAL.
- Rouille A.: *Fotografia. Między dokumentem, a sztuką współczesną*, Krakov 2007.
- Rosenblum N.: *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005.
- Sikora S.: *Fotografia. Między dokumentem, a symbolem*, Izabelin 2004.

Internetové odkazy

Bors J.: *Michał Matejko: OBCY - recenze knihy* V: "Fotopolis" 21/05/2016 k dispozici
www: <https://www.fotopolis.pl/opinie/recenzje/26764-michal-matejko-obcy-recenzja-ksiazki>

Dąbrowski M.: *Zuza Krajewska, foto z knihy "Imago"* In: "Culture.pl" k dispozici www:
<https://culture.pl/pl/dzielo/zuza-krajewska-fotografia-z-ksiazki-imago>

Dąbrowski M.: *Wrażliwe pokolenie – intymność w fotografii współczesnej*, „Culture.pl”
16.02.2018, dostępny www: <https://culture.pl/pl/arttykul/wrazliwe-pokolenie-intymnosc-w-fotografii-wspolczesnej>

Drożyńska M.: *Intro #3* V: „Strony”, s. 3, nr 3 *Nieprawda*, listopad 2017 dostępne na:
http://strony.sputnikphotos.com/wp-content/uploads/2017/11/STRONY_3_rozkladowki.pdf

Dyszlewicz E.: *Wszystko i nic. Rozmowa z Gordonem MacDonaldem* V: „Szum”
19.05.2017 dostępne na: <https://magazynszum.pl/wszystko-i-nic-rozmowa-z-gordonem-macdonaldem/>

Gorlas M.: *Kde se den mísí s nocí .Návštěva nejsevernější lidské osady* V: "Gazeta.pl
Weekend" k dispozici www: <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,20797941,tam-gdzie-dzien-miesza-sie-z-noca-z-wizyta-w-najdalej-na-swiecie.html>

Góra M.: *Witajcie w świecie (fotograficznej) fikcji* V: „I-D” 1.06.2017 dostępne na:
<https://i-d.vice.com/pl/article/a3e47z/witajcie-w-swiecie-fotograficznej-fikcji>,

Grabowiecki M.: *Miesiąc Fotografii w Krakowie 2011 - pierwsze doniesienia* V:
„Fotopolis”, 17.02.2011 dostępne na: <https://www.fotopolis.pl/warsztat/porady-fotograficzne/10881-miesiac-fotografii-w-krakowie-2011-pierwsze-doniesienia>,

Grabowiecki M.: *Tiff Festival 2013 - relacja*, 22.10.2013 dostępne na: <https://www.fotopolis.pl/opinie/recenzje/15337-tiff-festival-2013-relacja>,

Grabowiecki M.: *Wystawa "BLOGSPOT" w Gliwicach*, „Fotopolis” 23.05.2011, dostępne www: <https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/11318-wystawa-blogspot-w-gliwicach>

Grabowiecki M.: *Zuza Krajewska - "Kdyż fotografuji, nemám pocit, že pracuji."Žiju "* In: "Digitální fotoaparát "2.11.2017 k dispozici www: <https://digitalcamerapolska.pl/inspiracje/2822-zuza-krajewska-kiedy-fotografuje-nie-czuje-ze-pracuje-zyje>

Jarecka D.: *Świat przedstawiony* W: „Gazeta Wyborcza”, 2.06.2004, dostępne www: <http://fototapeta.art.pl/2004/frl-t.php>

Jarecka D.: *Świat skrzywiony* W: „Gazeta Wyborcza”, 6.06.2004, dostępne www: <http://fototapeta.art.pl/2004/frl-t.php>

Jurecki K.: *Historia fotografii polskiej do roku 1990* „Culture.pl” 4.06.2002, dostępny na: <https://culture.pl/pl/artykul/historia-fotografii-polskiej-do-roku-1990>,

Leśniak K.: *Dyskusje nad pojęciem i istotą dokumentu fotograficznego*, dostępne na: http://quart.uni.wroc.pl/archiwum/2010/18/quart18_Lesniak.pdf,

Łuaczk M.: *Fotografia. Kontekst dopisz sobie sam* V: „Strony”, s. 9-11, nr 3 *Nieprawda*, listopad 2017 dostępne na: http://strony.sputnikphotos.com/wp-content/uploads/2017/11/STRONY_3_rozkladowki.pdf,

Mining the cosmos in Kaja Rata's Kajnikaj W: „British Journal of Photographer” 10.02.2017 <https://www.bjp-online.com/2017/02/mining-the-cosmos-in-kaja-ratas-kajnikaj/>

Nowicka M.: *Ufo, fake news, wirus. O Festiwalu Miesiąc Fotografii opowiada Gordon MacDonald*, „Co jest grane?” 18.05.2017, dostępny na: <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,21832117,146952,Ufo--fake-news--wirus--O-Festiwalu-Miesiac-Fotogra.html>,

Postajko K.: *Post-prawda po postmodernizmie V: „Strony”, s. 4-5, nr 3 Nieprawda*, listopad 2017 dostępne na: http://strony.sputnikphotos.com/wp-content/uploads/2017/11/STRONY_3_rozkadowki.pdf,

Saj A.: *Zmienna wartość fotografii*, s. 201 dostępne na: https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Andrzej_Saj.pdf,

Sikora S.: *Fotografia w czasach zgiełku. Kilka uwag o dokumencie i „Powiększeniu”, s. 114*, dostępne na: https://www.academia.edu/19647120/Fotografia_w_czasach_zgiełku._Kilka_uwag_o_dokumencie_i_Powiększeniu_,

Sławiński M.: *Fotograf Hubert Humka: svět je plný značených míst V: "Dzieje.pl"* 3.08.2018 k dispozici www: <https://dzieje.pl/kultura-i-sztula/fotograf-hubert-humka-swiat-pelen-je-of-oznaceny>

Sontag S.: *O fotografii*, s. 6-7 dostępne na: https://monoskop.org/images/8/85/Sontag_Susan_O_fotografii.pdf,

Wykrota A.: *Krótką historia fotografii – kształtowanie się funkcji i roli fotografii. Část druhá*, dostępne na: „Pix house” www: <https://pix.house/krotka-historia-fotografii-ksztatowanie/>,

Zwiefka A.: *Mockumenty. Między dokumentem a fikcją V: „Znaczenia”, nr 13/2015 Wolność*, dostępne na: <http://www.e-znaczenia.pl/?p=1265>,

<http://2017.photomonth.com/>
https://bok.bialystok.pl/wydarzenia/wydarzenie/interphoto_humka/
<https://contemporarylynx.co.uk>
<http://eastreet.eu>
<http://fotofestiwal.com/2017/fotofestiwal-2017/dasz-wiare/>
<http://fotofestiwal.com/2017/zwyciezcy/2017/>
<https://freshfrompoland.com/about-us>
<https://kajarata.com/kajnikaj>
<http://www.lademiddel.com/the-afronauts-1.html>
<http://napoimages.com/en/>
<http://www.sputnikphotos.com>
<http://photodebuts.com>
<https://pix.house>

Dobryslownik.pl <https://dobryslownik.pl>
Encyklopedia PWN <https://encyklopedia.pwn.pl>
Słownik Języka Polskiego PWN <https://sjp.pwn.pl>
Wikipedia <https://pl.wikipedia.org/>

Jmenný rejstřík

A

Abusdal Terje 77
Atget Eugene 10, 16

B

Bajorek Anna 58
Balco Andrej 62
Banasiak Jakub 48
Bakuła Stefan 34
Barącz Piotr 44
Bayard Hyppolite 19
Becher Bernarda 16
Becher Hill 16
Bedyńska Anna 52, 54
Benedykt Jerzy 32
Beksiński Zdzisław 39
Berman Mieczysław 39
Beyer Karl 26
Blossfeld Karol 16
Błaszczak Dobromiła 63
Bochenek Aleksander 63
Bochdziewicz Anna Beata 45
Bujko Maciej 84
Bujak Adam 48
Bułhak Jan 28, 31, 33, 35, 37
Busz Jerzy 44
Brandel Konrad 30
Bruszewski Zbigniew 40
Brzeski Janusz Maria 39
Brzeżańska Agnieszka 53, 54
Brzostowski Adam 26
Brykczyński Jan 62

C

Cichosz Krzysztof 50
Chomętowska Zofia 32
Chrzęszczowa Maria 35
Cieślewicz Roman 40
Cieślikiewicz Jan 77
Cormenin Louis 15
Cyprian Tadeusz 29
Czekalski Stanisław 33

Ć

Ćwik Filip 53, 62

D

Dąbrowski Grzegorz 54
Dąbrowski Kuba 54, 58
Dederko Witold 12, 25
Dłubak Zbigniew 39, 40, 44, 51
Dłużniewski Andrzej 40
Duchamp Marcel 53

E

Evans Walker 16, 21

F

Fabjański Paweł 86
Flaherty Robert 10, 72
Fontcubert Joan 79
Forecki Mariusz 54, 63
Fricze Gosia 63
Fredericksem Platon 27
Fuks Marian 31

G

Garzdecki Juliusz 25
Gęsicka Dominika 80, 90, 109, 111
Goudal Noémie 79
Gorazdowska Krystyna 35
Grabowiecki Marcin 58
Gradulski Bolesław 29
Grierson John 10, 52, 72
Grossman Mendel 33
Grosspiere Mikołaj 53, 54
Grzeszykowska Anna 53, 54
Grygoruk Karol 58

H

Haneman Eugeniusz 34
Hartwig Edward 29, 39
Hermanowicz Maiusz 45
Hiller Karol 33
Hine Lewis 16
Holzman Marek 44
Humka Hubert 91, 117

I

Ivins M. William jr. 15

J

Janik Piotr 44
Jankowski Piotr 48
Jarecka Dorota 51
Jarochoński Konstanty 42
Jarońska Irena 44
Jeziorek Maciek 62
Joachim Joachimczyk 34
Jonderko Karolina 62
Jurecki Krzysztof 50

K

Karwańska Karolina 54
Kertesz Andre 10
Kinowska Joanna 62
Kizn Tomasz 48
Klaman Grzegorz 47
Kollar Martin 79
Kosidowski Jan 42
Kossakowski Eustachy 44
Kotecka Monika 58
Kozłowski Jarosław 40
Kozyra Katarzyna 47
Krajewska Magdalena 54
Krajewska Zuza 54, 90, 92-95
Kramarz Andrzej 52, 54
Krasoń Sylwia 63
Krassowski Witold 48
Krzywobłocki Aleksander 33
Kubicz Stanisław 33
Kulak Magdalena 87
Kulbowski Tomasz 63
Kulik Zofia 47
Kuzyszyn Konrad 47

Kwiek Paweł 40

L

Lach Adam 54, 62
Lach Adrian 87
Lachowicz Natalia LL 40
Lachowicz Adam 40
Lange Dorothea 16
Lelonek Diana 75
Lendvai-Dircksenon Erna 24
Lewczyński Jerzy 39, 50
Liankevich Andrei 62
Lipper Susan 75
Lokajski Eugeniusz 34
Loska Aleksandra 58

Ł

Łodzińska Weronika 53, 54
Łuczak Michał 58, 62, 71
Łuski Roman 54
Łyczywek Krystyna 35

M

Macdonald Gordon 73
Maciesz Aleksander 25
Makarewicz Henryk 33, 37
Małecki Piotr 62
Markowski Stanisław 44
Marville Charles 16
Matejko Michał 86, 90, 113, 114, 116
Mazur Adam 50, 52, 53, 54, 58
Mazur Franciszek 54
Meissner Ewa 62
Middel Cristina 84
Miękus Krzysztof 48, 54
Mierzęcka Janina 35
Milach Rafał 52, 54, 58, 62
Minorski Aleksander 32
Miller Krzysztof 48
Misiorny Dawid 58
Morawicki Marcin 58

N

Neuman Jan Alojzy 33
Niedenthal Chris 44, 45
Nieznalska Dorota 47
Nieznalski Bogusław 44

O

Obrąpalska Fortuna 39
Omulecki Igor 53, 54
Orłowski Krzysztof 90, 96, 98
Ostręga Grzegorz 63

P

Pacholak Krzysztof 58
Pańczuk Adam 62
Patzsch Albert Raenger 16
Patycki Michał 90, 100, 101
Pentala Wiktor 37
Pijarski Krzysztof 54
Pikiel Witold 32
Piotrowski Piotr 33
Plutecka Grażyna 25
Poddębski Henryk 32
Podsadecki Kazimierz 39
Pogoda Bart 58
Pokrycki Przemysław 53, 54
Polak Radek 54
Poremba Jacek 54
Pośtajko Krzysztof 70
Potoliński Jan 39
Pustoła Konrad 53, 54
Prażuch Wiesław 42
Przybylski Igor 54

R

Raczek Anroni 87
Radwański Jędrzej 25
Rata Kaja 77, 90, 104-106, 108
Rayss Agnieszka 54, 62
Rebetez Augustin 79
Riis Jacob 16, 20
Robakowski 40
Rodczenko Aleksandr 23
Rogiński Szymon 53, 54
Rokicka Kama 58
Roniek Katarzyna 63

Rolke Tadeusz 44
Ross Henryk 33
Rouille Andre 10, 66
Rothstein Arthur 16
Różewski 40
Rusznica Łukasz 58
Rzewuski Walery 27
Rydet Zofia 44
Ryniewicz Jakub 58
Ryś Jan 33

S

Sander August 16
Sempoliński Leonard 35, 39, 44
Schlabs Bronisław
Scholtz Maurycy 25
Schmidta Andreas 86
Senceková Silvia 58
Siedlecka Grażyna 63
Sikora Sławomir 13
Skrzypczyński Wojciech 87
Smaga Jan 53, 54
Smogorzewski Janusz 32
Sobota Adam 50
Sokalska Maga 58
Solak Aneta 54
Solarewicz Krzysztof 59
Steichen Edward 42
Stolorz Kacper 87
Strasz Maksymilian 25
Stryker Roy 21
Szapocznikow Alina 40
Szczepański Marek 54
Szczuka Mieczysław 39
Szłaga Michał 58
Szumowska Wanda 54

Ś

Śmigacz Henryk 33

T

Tomaszczuk Zbigniew 50, 54
Tomaszewski Jerzy 34
Tomaszewski Tomasz 48
Trachtenbergem Alan 22
Trzciński 52, 54
Turowski Andrzej 33

U

-

W

Wański Tadeusz 29
Warburton Nigel 11
Warhol Andy 86
Waśko Ryszard 40
Wieteska Wojtek 54
Wilczyk Wojciech 53, 54
Witkiewicz Stanisław Ignacy 28, 33
Wolf Michael 86
Wójcik Piotr 48
Wróblewska Andrzej 44
Wykrot Adam 63
Wysocka Antonina 26

Z

Zajączkowska Karolina 58
Zasęp Aneta 54
Zawada Albert 54
Zawada Filio 59
Zdanowski Edmund 35
Zieliński Krzysztof 53, 54
Zjeżdżała Ireneusz 54
Zygmuntowicz Andrzej 54

Ż

Żarnerówna Teresa
Żdżarski Wacław 34
Żmijewski Artur 47