

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

Tomasz Wiech

O čem vypráví prostor

Prostor Polska v dokumentární fotografii po roce 2000

Bakalářská práce



Opava 2014

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

Tomasz Wiech

O čem vypráví prostor

Prostor Polska v dokumentární fotografii po roce 2000

Stories told by the surrounding space. The space of Poland in documentary photography after the year 2000

Bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: doc as. Mgr. Václav Podestát



Opava 2014

Práce vychází z teorie prostoru a snaží se zjistit a definovat to, jakým způsobem lze analyzovat fotografie zachycující prostor. Autora zajímá, co se z takovéto fotografie dá vyčíst o společnosti, pokud vycházím z předpokladu, že tvorba prostoru je důsledkem konkrétních sociálních procesů a konkrétního obecného stavu poznání.

Práce obsahuje historický přehled problematiky prostoru ve fotografii od 19. stol. do současnosti. Popsány byly různé proudy, koncepce a strategie spojené s fotografováním prostoru.

Klíčovou částí práce je analýza polské fotografie po roce 2000, co se popisu prostoru týče. Ta byla realizována na základě přijetí čtyř kategorií: komerčního prostoru, prostoru sacrum, prostoru historie a soukromého prostoru. Každá z těchto kategorií je zpracována zvlášť: nejprve formou popisu, pak detailní analýzy spojené s vytvořením závěrů.

The thesis takes as a starting point the theory of space, aiming to determine how one can analyze photographs showing the surrounding space. The author is intrigued by what can be read in such photography about society, assuming that space creation is a result of specific social processes and concrete state of knowledge among society.

The thesis presents a historical overview of the problem of space starting from the 19th century and ending in the present day. It describes a range of trends, concepts and strategies linked to photographing space.

The central part of the thesis focuses on analyzing Polish photography after the year 2000 in terms of the way it describes space. The problem is investigated according to the following 4 categories as adopted by the author: commercial space, sacred space, historical space and private space. Each of the categories is discussed separately: first in descriptive terms, and then through a detailed study with conclusions.

KLÍČOVÁ SLOVA

Polsko, fotografie, prostor, krajina, architektura, náboženství, komerce, posvátno, historie, soukromí

KEYWORDS

Poland, photography, space, religion, commercial, sacrum, history, private

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2012/2013

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

Jméno a příjmení: **Mgr. Tomasz WIECH**
Osobní číslo: **F091007**
Studijní program: **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **T: O ČEM VYPRÁVÍ PROSTOR. PROSTOR POLSKA
V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII PO ROCE 2000.**
**T: STORIES TOLD BY THE SURROUNDING SPACE. THE
SPACE OF POLAND IN DOCUMENTARY PHOTOGRA-
PHY AFTER THE YEAR 2000**
Téma anglicky: **SPACE OF POLAND IN DOCUMENTARY PHOTOGRA-
PHY AFTER THE YEAR 2000**
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

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

Analýza fotografií zachycujících prostor Polska, co se týče informací a hodnot, které za nimi stojí.

KLÍČOVÁ SLOVA

Polsko, prostor, krajina, architektura, náboženství, komerce, posvátno, historie, soukromí
Analysis of photography showing Poland's space in terms of the information and values it incorporates.

KEYWORDS

Poland, space, religion, commercial, sacrum, history, private

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

COTTON Charlotte "Fotografia jako sztuka współczesna", Kraków 2010

HALL Edward "Ukryty wymiar", Warszawa 2009

MAZUR Adam "Decydujący Moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000", Kraków 2012

SPRINGER Filip "Wanna z kolumnadš", Woźowiec 2013

Vedoucí bakalářské práce:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS

Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **2. ledna 2013**

Termín odevzdání bakalářské práce: **27. dubna 2014**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 8. prosince 2013

Poděkování

Z mé strany, jsem chtěl poděkovat prof. Vladimirovi Birgusowi pro mnoho cenných tipů a rad týkajících se vytvoření této práce, a za čas na projednání mých fotografií z bakalářské praktické práce.

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

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna v Univerzitní knihovně SU v Opavě, knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

OBSAH

1. Uvod	2
1.1. Vybrané Teorie prostoru	2
1.2. Prostor jako téma fotografie	5
2. Prostor v polské fotografii po roce 2000	13
2.1. Proč 2000	13
2.2. Prostor komerce	15
2.3. Prostor sacrum	19
2.4. Prostor historie	25
2.5. Soukromý prostor	30
3. Strategie a praxe, tedy co lze z fotografie vyčíst	36
3.1. Chaos a nepořádek	36
3.2. Krajina s Ježíšem	37
3.3. Co nám říká pomník	39
3.4. Barevné zdi	41
4. Prostor a národní charakter	43
5. Soupis použité literatury	46
5.1 Literatura	46
5.2 Stránky fotografií	48
5.3 Jiné webové stránky	49
6. Seznam ilustrací	50

1. UVOD

1.1. VYBRANÉ TEORIE PROSTORU

Prostor jako takový byl, a nadále je, definován různě. Henri Lefebvre uvádí mentální prostor myšlení a fantazie, vybudovaný městský prostor a geometrický prostor vědy¹. Jde o nejširší definici, která se týká i toho, co je nemateriální. Dále pro Immanuela Kanta prostor "není ničím jiným než formou všech vnějších smyslových jevů, tedy subjektivní podmínkou smyslovosti, jen za ní je pro nás možná vnější intuice"². Znamenalo to, že prostor je jen funkcí vědomí, nezbytnou pro interpretaci smyslových jevů. Tato definice podtrhuje závažnost subjektivního mechanismu vnímání.

V kontrastu ke Kantovým myšlenkám vznikla kognitivní teorie prostoru. Podle ní je prostor stabilní, pevná struktura, zcela nezávislá na jejím vnímání jednotlivci. Prostor tak disponuje objektivně mu náležejícími vlastnostmi³.

V této práci bych se chtěl soustředit na prostor v materiálním chápání, blížíci se kognitivní definici. Je však nutné zdůraznit, že tato materiální skutečnost představená na fotografiích může vypovídat mnohé o poza materiálních aspektech společenského života. Je tedy nezbytné využít kategorii "sociálního prostoru" nebo "veřejného prostoru". Tento pojem předpokládá, že fyzický prostor existuje, ale jeho uspořádání je výsledkem společenských procesů.

Pojetí veřejné zóny je otázkou, která byla a zůstává předmětem zamyšlení mnoha filozofů, sociologů, politologů a právníků. Všestranný zájem o to, co bývá popisováno jako "veřejná zóna" se často pojí s vydáním práce Jürgena Habermase „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ v roce 1962. Habermas "veřejnou zónu" definuje jako "sociální život" - společensko-kulturní oblast, demokraticky regulovanou, v níž je možná otevřená, nepotlačovaná výměna názorů a idejí. Tato oblast je oddělená od státních správních struktur, tržních

1 MORAVANSZKY Akos, Postrzeganie Przestrzeni, *Autoportret – pismo o dobrej przestrzeni*, č. 41 (2/2013), s. 10. ISSN 1730-3613 .

2 Tamtéž, s .11.

3 KOŽYK Krzysztof, Mit przestrzeni, *Autoportret*, č. 41 (2/2013), s. 48. ISSN 1730-3613 .

mechanismů, i od soukromých partikulárních ekonomických zájmů⁴.

V literatuře vidíme závažné rozdělení na "veřejnou zónu" a "veřejný prostor". V právním smyslu je "veřejný prostor" fyzická oblast, která je majetkem státu nebo jiné společenské instituce. Je dostupný pro všechny obyvatele. Pro pobyt v něm není vyžadováno žádné povolení. V topografickém smyslu může jít o vydělený úsek půdy nebo jinou nefyzickou, např. virtuální, oblast, kde je umístován veřejně přístupný obsah.⁵

Je třeba se zastavit u toho, proč mohou být úvahy nad a analýza veřejného prostoru důležité a jaké závěry můžeme z takového přístupu vyvodit. S odkazem na text Tadeusze Sławka, musíme při analyzování geneze lidské potřeby organizovat prostor města musíme zmínit, že u samotného počátku uspořádávání prostoru leží potřeba poradit si s bezradností. Struktura, která takto vzniká, je formou podpory⁶. Teprve pak, spolu s vlastním rozvojem, se město stává samostatnou existencí, absorbující potřeby jednotlivce.

Obdobně to píše Siegfried Lenz. Při uvádění příčin proměny krajiny uvádí: estetiku, ekonomii, náboženství. Zaměřuje se na to, že člověk vždy odmítal přijmout stávající svévolnost přírody. Transformoval ji podle vlastních potřeb a v souladu s existujícími možnostmi. Jako cíl často sledoval: mít se lépe⁷. Veškeré pokusy o proměnu krajiny pramení z této potřeby.

K podobným závěrům dospěl Emile Durkheim, který při zkoumání významu prostorové zástavby pro lidskou víru a přesvědčení uznal, že tyto prostory vyjadřují sociální vztahy, přesvědčení a zažitá chování⁸.

Tuto teorii lehce modifikoval Michel Foucault, který chápal budovy jako objekty implementující moc. Prostor se pro tohoto teoretika stal nástrojem sloužícím k udělování rolí a postavení lidem ve společnosti. Mocenské režimy se materializují v zástavbě prostoru a determinují vztahy mezi lidmi, kteří tento prostor obývají⁹.

4 MAKOWSKI Piotr, Sfera publiczna i detranscendentalizacja intersubiektywności. Uwagi na temat normatywnych teorii społecznych, in: *O miejskiej sferze publicznej*, Kraków: Korporacja Ha!Art, 2011, s. 85. ISBN: 979-83-62574-15-5

5 BUKSIŃSKI Tadeusz, Przestrzenie publiczne w ujęciu funkcjonalnym, in: *O miejskiej sferze publicznej*, Kraków: Korporacja Ha!Art, 2011, s. 85. ISBN: 978-83-62574-15-5.

6 SŁAWEK Tadeusz, Miasto. Próba zrozumienia, in: *Miasto w sztuce – Sztuka miasta*, Kraków: Universitas, 2010, s. ISBN: 97883-242-1306-1 19.

7 LENZ Siegfried, Wpływ krajobrazu na człowieka, in: *Miasto w sztuce – Sztuka miasta*, Kraków: Universitas, 2010, s. 82. ISBN: 97883-242-1306-1 19.

8 ARCHER John, Społeczna teoria przestrzeni, *Autoportret*, č. 41 (2/2013), s. 75. ISSN 1730-3613 .

9 Tamtéž, s. 76.

Jiný poststrukturalista Pierre Bourdieu při zkoumání závislosti mezi prostorem a společenskými zvyklostmi vypracoval pojem "habitus". "Habitus" zahrnuje dvě komplementární zásady vztahů mezi předmětem a prostorovou zástavbou. První zásada říká, že forma prostoru představuje nástroj, s jehož pomocí lidé stanovují svou identitu a vyjadřují společenské vztahy, druhá zásada přiznává stavbám schopnost udržovat, chránit a zachovávat jejich identitu. Zástavba prostoru se stává referenčním rámcem, sloužícím k produkování a využívání znalostí, systémem podle kterého lidé formují svou existenci a žijí¹⁰.

„Bourdieuho postoj umožňuje historikům architektury vytvořit teorie zahrnující často subtilní a intimní pouta mezi zastavěným prostředím a lidskou existencí, teorie vysvětlující jak věci, jako jsou: typ, poloha, plán, výška, měřítko, uzavření, světlo, barva a vzor nejlépe vyjadřují a následně zachovávají takové rozměry lidského života, jako je vědomí, identita, povolání, společenské postavení, gender, bohatství, třída, kasta, náboženství“¹¹.

Současné teorie týkající se výzkumu architektury nejen vnímají budovy jako odraz politických nebo ekonomických zájmů, ale také předpokládají, že architektura sama může být nástrojem a prostředkem k realizaci takovýchto zájmů. Otázky, které se s tím pojí, se týkají toho, jak mohou nové budovy změnit prostředí společenských vztahů, jak architektura vyvolává sociální konflikty nebo jak nové typy zástavby přetvářejí ideologii, politiku ekonomiku nebo nakonec osobnost¹².

Při zabývání se fotografiemi, které zachycují prostor, bychom měli učinit dva typy závěrů. První vychází z předpokladu, že fotografie objektivně ukazuje realitu. Díky ní můžeme poznat místa, které by pro jinak mohla být pro badatele z praktických důvodů nedostupná. Hledíme tak na fotografii stejně, jako bychom pozorovali to, co zachycuje, pokud bychom se k tomu mohli dostat přímo. Fotografie nám slouží ke zkoumání samotné reality.

Druhý druh závěrů může být učiněn, pokud fotografii uznáme za nástroj společenské změny. Pak už nejsou jen objektivním záznamem, ale i autorskou výpovědí nastavenou na realizaci konkrétního cíle. V tom případě je nezbytné zohlednit strategii fotografa. Při zkoumání fotografie se zamýšlíme nad tím, jaké

10 Tamtéž, s. 76.

11 Tamtéž, s. 77.

12 Tamtéž, s. 79.

cíle a příčiny stály za jejím vznikem.

1.2. PROSTOR JAKO TÉMA FOTOGRAFIE

Od okamžiku vynálezu média fotografie v roce 1839 se stal prostor silně zkoumaným tématem. Tento stav věcí má dvě příčiny. První je technická otázka - statické fotografie krajiny nebo architektury šlo pořizovat už technikou daguerrotypie. Druhou příčinu představuje rychlý rozvoj průmyslové éry konce 19. a začátku 20. století a, což s tím souvisí, rozvoj komunikačních možností, objevování posledních bílých míst na mapách, správa kolonií. Fotografie představovala užitečný nástroj pro předávání informací o rychle se měnícím světě. Obyvatelé Evropy se mohli díky fotografiím dozvědět, jak vypadá svět mimo jejich kontinent¹³.

Díky zlepšující se fotografické technice (kalotypie) se objevily nápady na uspořádání kampaně, která by měla za cíl dokumentovat konkrétní místa. Nejznámější takovouto kampaní z této doby je tzv. „Missions Heliographiques“, uspořádaná v roce 1851 Commission des Monuments Historiques za účelem provedení obrazového soupisu stavu francouzské architektury. Do této akce se zapojili nejlepší fotografové oné éry: Edouard Denis Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq¹⁴.

Takto pojímaná dokumentární fotografie hrála i nesmírně důležitou politickou roli. Jako příklad může posloužit přístup Napoleona III., pro něhož měly být krajinné fotografie Nice a Sabaudie potvrzením ovládnutí tohoto území podstoupeného Francii Sardinským královstvím.

To samé lze zaznamenat na fotografiích pořizovaných v Severní Americe, kde se stal aparát nástrojem kolonizace a přisvojování si území, patřícího dříve Indiánům. To se týká jak krajinných snímků Carletona Watkinse a Timothyho O'Sullivanova, tak i fotografií dokumentujících nově vzniklá města nebo budovy železnice. Díky fotografii se lidé dozvídali o místech spojených s rozvojem civilizace a procesem kolonizace.

Kvůli dlouhému expozičnímu času a nutnosti používat stativ první

13 ROUILLE Andre, *Fotografia. Między dokumentem, a sztuką współczesną*, Kraków: Universitas, 2007, s. 23. ISBN: 97883-242-0629-2.

14 ROSENBLUM Naomi, *Historia fotografii światowej*, Bielsko Biala: Batura Wydawnictwo, 2005, s. 100. ISBN: 83-910302-8-8 .

fotografie zachycující události ze zásady vyprávějí spíše o prostoru než o lidech. První snímky zachycující ozbrojené konflikty, jako byla krymská válka nebo válka Severu proti Jihu, lze do značné míry klasifikovat jako krajinnou fotografii. Snímky Roberta Fentona jsou v mnoha případech krajina. To samé lze říci o značném množství fotografií Timothyho O'Sullivanova, Mathewa Bradyho nebo Alexandra Gardnera, dokumentující bitevní pole války Severu proti Jihu (ilustrace 1).

Konec 19. století přinesl i pokusy s leteckou fotografií. Jako první pořídil takovýto snímek v roce 1858 Nadar. Při fotografování Paříže se vznesl do výše pomocí balónu. Paralelně s experimentem Nadara se obdobné činnosti v Americe věnoval James Wallace Black. Z výšky 400 metrů fotografoval americký Boston¹⁵.

Podobná myšlenka napadla Eadwearda Muybridge, který v roce 1877 pořídil velké panorama San Francisca. Panorama zahrnuje celý zorný úhel - 360 stupňů a bylo pořízeno pomocí 13 fotoaparátů.

Tvorbu obrovských totálních panoramat v 19. století nazval Walter Benjamin "formou totálního uměleckého díla" - díla zkonstruovaného v touze po realismu, reálnějšího než sám život¹⁶.

Proudy a tendence, které ve fotografii vznikly na přelomu století (piktorialismus a Nová věčnost - po 1. světové válce), se do značné míry zajímaly i o prostor jako takový. Každý z nich to činil jiným způsobem. Piktorialismus akcentoval klima a náladu. Nová věčnost se soustředila na detaily, kompozice, modernitu, tonální bohatství, maximální ostrost. Těžko si nevšimnout, že oba proudy realizovaly ideje přestavby společnosti rozšiřované a tvořené fotografům soudobými filozofy, sociology a teoretiky. Uvézt zde můžeme Afreda Stieglitze, který při fotografování New Yorku vyjadřoval pohled na Ameriku, jako zemi rozvoje a romanticky chápaného místa neomezených možností.

Na tomto místě musíme uvést skvělého českého fotografa Josefa Sudka - jednoho z nejlepších představitelů soudobé subjektivně pojaté fotografie. Fotografoval drobné fragmenty skutečnosti, nenápadná místa, pražská zákoutí, prales Mionší v Beskydech nebo "Kouzelnou Zahrádku" architekta Rothmeyera a

15 Tamtéž, s. 246.

16 MICHAŁOWSKA Marianna, *Fotografia i miasto – dyskurs spojzenia*, in: *Miasto w sztuce – Sztuka miasta*, Kraków: Universitas, 2010, s. 414. ISBN: 97883-242-1306-1 19.

interiéry svého ateliéru a bytu. Zachycováním reality na fotografiích objektivně, téměř hyperrealisticky, získával subjektivní efekt. Soustředil se na detaily, na nejbližší okolí. Diagnostikoval realitu, ukazoval fakta, interpretaci nechával na příjemci¹⁷ (ilustrace 2).

V dokumentární a reportérské fotografii 20. století snadno najdeme příklady využití prostoru jako zdroje informací o světě. Dokonce Henri Cartier-Bresson, tvůrce konceptu rozhodujícího okamžiku, fotograf ulice, nejednou fotografoval místa. Příkladem může být jeho cyklus "Evropané", v němž mnoho snímků tvoří právě krajiny.

Můžeme si dovolit tvrzení, že prostor sehrává obrovskou roli v americké fotografii. To se pojí s obrovskou velikostí kontinentu a vzdáleností, které je třeba urazit, pokud chceme fotografovat Spojené státy.

K autorům prvních dvou desetiletí 20. století, kteří se ve své tvorbě zabývali fotografováním prostoru, nepochybně patří: Paul Strand, Charles Scheeler a Walker Evans. První, spojený s galerií „291“, je známým fotografem urbanistické krajiny se zálibou v perspektivě shora a experimentováním s abstrakcí. Strand, spojený s modernistickými proudy zhotovil mnoho snímků průmyslových a mechanických zařízení. Zájmy Charlese Scheelera byly podobné. Zajímavé je, že kombinoval své malířství s komerční fotografií architektury. Mimo jiné pořizoval snímky pro koncern "Ford".

Walker Evans, fotograf spojovaný s fotografiemi z období velké hospodářské krize, pořídil obrovské množství snímků prostoru se sociologickým charakterem. Jedná se o části ulic, reklamy, štíty popisující Ameriku časů hospodářského kolapsu¹⁸.

Jako příklad velkého projektu můžeme uvést knihu Roberta Franka „Americans“¹⁹. Při cestování po USA na konci 50. let se Frank soustředil na zobrazení americké společnosti. Jeho práce se ovšem nedá oddělit od kontextu prostoru. Frank fotografuje lidi na pozadí konkrétních budov, v barech, zahradách, parcích. V albu se nachází mnoho snímků pořízených během cest, zachycujících krajinu podél cesty. Prostor upřesňuje kontext. Umisťuje výpověď

17 GNIOTEK Agnieszka, zpráva z výstavy Josefa Sudka v „Galerii Sztuki Zachęta“, z: <http://www.artinfo.pl/?pid=events&sp=relation&id=5635&lng=1>

18 SZARKOWSKI John, Introduction to „Walker Evans“, Museum of Modern Arts, 1971, z: http://www.masters-of-photography.com/E/evans/evans_articles3.html

19 FRANK Robert, *Americans*, Göttingen: Steidl, 2008. ISBN: 978-3-86521-584-0.

autora na konkrétní místo a do konkrétního času (ilustrace 3).

Robert Frank a Henri Cartier-Bresson inspirovali dalšího velkého amerického fotografa, jakým byl William Eggleston. Eggleston je na jedné straně pionýr americké barevné fotografie, z druhé osobou fascinovanou obyčejností. Tento fotograf ukazoval Ameriku bez příkras. Soustředil se na to, co viděl kolem: na předměstí, součásti běžných interiérů, parkoviště, benzinové pumpy. Jeho snímky jsou směs kýče, chaosu, rozkladu a specifické krásy.

V stejnou dobu jako Eggleston působil Steven Shore. Od Egglestona ho odlišuje menší zájem o detaily a výrazně širší kontext americké krajiny. Během cestování po Spojených státech se soustředil na fotografování ulic a křižovatek měst a městeček. Jeho kniha „Uncommon Places“ je jednou z důležitých publikací využívajících barevnou fotografii jako oprávněný nástroj umělce. Do té doby byla barva ve fotografii, zpopularizovaná firmou Kodak, doménou dokumentace pro amatérské nebo vědecké účely (ilustrace 4).

Na tomto místě je třeba zmínit i Joela Sternfelda. Sternfeld je znám především díky obrovskému publikaci „American Prospects“ vydané v roce 1987. Tato kniha představuje záznam cesty umělce po USA. Sternfeld k tématu přistupuje jinak než Frank. Vyznačuje se větším odstupem a širším, zdálo by se objektivnějším, úhlem pohledu. Ameriku si prohlíží zdálky, fotografuje provinční městečka, sídliště velkých měst nebo turistické atrakce²⁰.

V současnosti v tradici Egglestona a Shora pokračuje např. Alec Soth²¹ a Todd Hido²². Soth proslul svými cykly „Falling Mississippi“ nebo „Broken Manual“, v němž dovedně spojuje krajinnou fotografii s portrétem. Todd Hido je naopak autor nesmírně malebných fotografií americké krajiny plných nostalgie a nočních snímků předměstí.

Na evropském poli velmi důležitou roli v rozvoji umělecké fotografie, a především prostorové fotografie, sehrál manželský pár Bernd a Hilla Becherovi. Pro jejich styl jsou charakteristické jednoduché, syrové, černobílé fotografie budov, často spojených s průmyslovou érou: továrny, vodárenské věže, vysoké pece. Becherovi jsou pionýry topografické fotografie. Se zarputilostí amatérského nadšence dokumentují realitu způsobem téměř encyklopedickým.

20 Album si lze prohlížet prostřednictvím služby vimeo: <<http://vimeo.com/42067201>>

21 Autorské stránky Aleca SOTHA: <<http://alecsoth.com/photography/>>

22 Autorské stránky Todda HIDO: <<http://www.toddhido.com/>>

Bernd Becher si jako pedagog na Kunstakademie v Düsseldorfu vychoval obrovský zástup následovníků. Krom jiných: Andrease Gurského, Candidu Höfer, Thomase Strutha nebo Thomase Demanda²³.

Výše uvedení fotografové byli Charlotte Cotton zařazeni do stylu, který označila jako „deadpan“. Estetika „deadpan“ je estetikou bez emocí a angažování se, staví se do protikladu k subjektivní a expresivní fotografii 90. let. Velkoformátové fotografie umělců spojených s tímto stylem, nejčastěji neutrálním, ale zároveň perfektním způsobem zachycují krajinu nebo jiný prostor. Od diváka vyžadují, aby na fotografii sám vyhledával detaily a interpretoval je. Autor se snaží být co nejvíce objektivní.

Nejznámějším fotografem tohoto stylu je Andreas Gursky. Tuto skutečnost nepochybně ovlivnila cena stanovená za reprodukce jeho fotografií během akcí. V současnosti je fotografie „Rýn II“ nejdražší na světě, prodala se za 4.338.500 USD²⁴.

Obrovské Gorského fotografie představují se specifickým odstupem místa spojená se současností: hotely, stadiony, interiéry finančních burz, továrny. Tyto prostory jsou často zaplněny lidmi, ale každý člověk na Gorského snímku je jen jeho malou součástí, kterou si lze prohlédnout pouze díky obrovskému formátu zvětšení. Strategie tohoto fotografa spočívá v sledování reality s chladným odstupem, rolí diváka pak je pečlivé studování detailů fotografie (ilustrace 5).

V kontextu kontaktu dokumentární fotografie a prostorové fotografie je třeba zmínit fotografickou misi DATAR realizovanou ve Francii v roce 1983. Do projektu se zapojilo 23 fotografů (např. Raymond Depardon, Josef Koudelka, Lewis Baltz, Dominique Auerbacher nebo Sophie Ristelhueber). Cíle fotografické mise nebylo popsání nebo zaznamenání krajiny ale nové odhalení referenčních bodů v současném prostoru. Hlavní předpoklad tvořilo přesvědčení, že dávný soulad v krajině nahradil chaos a rozprášení. Úkolem fotografů bylo vydobýt jednoduitost a body ukotvení, díky nimž by bylo možné obsáhnout současný svět²⁵.

23 COTTON Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Kraków: Universitas, 2010. ISBN: 978-83-242-1353-5 .

24 MOHONEY John, *Andreas Gursky's "Rhein II" Is Now the Most Expensive Photograph in the World*, staženo z:

<<http://www.americanphotomag.com/article/2011/11/andreas-gurskys-rhein-ii-now-most-expensive-photograph-worlds>>

25 ROUILLE Andre, *Fotografia. Między dokumentem, a sztuką współczesną*, Kraków: Universitas, 2007,

Jedním z fotografů účastnících se mise DATAR byl fotograf československého původu, emigrant Josef Koudelka. Mezi jeho nejnámější práce patří fotografie dokumentující život Romů, okupace Prahy v srpnu 1968 a subjektivní cyklus „Exiles“, realizovaný během dlouholeté emigrace. V 80. letech Koudelka ovšem rozhodně upouští od fotografování lidí a přechází ke krajině. Začíná používat velkou, panoramatickou kameru, díky níž pořizuje fotografie v proporcích 3:1. Jeho další materiály: „Chaos“ nebo „Black Triangle“ se soustředí na krajinu přetvářenou člověkem. „Black Triangle“ pojednává o průmyslem zničeném regionu v severních Čechách. „Chaos“ představuje nesmírně sugestivní výběr fotografií z různých míst na světě. Někdy se jedná o místa zasažená ozbrojenými konflikty, jako je Libanon nebo Chorvatsko, občas o dramatické záběry ulic, parků, budov, nábřeží zemí, jako jsou Francie nebo Velká Británie. Tyto panoramatické fotografie z jedné strany dokumentují proměnu současné krajiny, z druhé strany se, v hlubší vrstvě, pokoušejí popsat stav současného člověka (ilustrace 6).

Za zmínku stojí, že 18 fotografií z cyklu „Chaos“ bylo vystaveno během Benátského bienále v roce 2013 ve Vatikánském pavilonu. Celek měl název „In the Beginning“. Vatikán pozval tři umělce: Josefa Koudelku, Lawrence Carrola a Studio Azzurro. Koudelkovy práce byly umístěny v části nazvané „Uncreation“²⁶.

Na konci roku 2013 vydal fotograf monumentální album „Wall“. Jedná se o krajiny fotografované na území Izraele a Palestiny²⁷.

Josef Koudelka při fotografování prostoru vystupuje za to, co vidět na fotografii. Takovouto strategii v ještě větším měřítku využívají dva fotografové agentury Magnum: Donawan Wylie a Martin Parr. Každý z nich to činí jiným, sobě vlastním způsobem.

Wylieho Projekt „The Maze“ se týká uzavřené věznice v Severním Irsku²⁸. K tomuto tématu se fotograf několikrát vracel, stále ale nebyl s výsledkem spokojen. Poslední verzí materiálu je album obsahující nafocený celý prostor vězení. Wylie pořídil snímky každého fragmentu zdi, každé místnosti, každé cely,

s. 186. ISBN: 97883-242-0629-2.

26 PINEY Grace, *The holy see at the Venice Binnale*, staženo z:

<<http://www.azureazure.com/culture/the-holy-see-at-the-venice-biennale-452>>

27 Estrin James, *Josef Koudelka: Formed by the World*, in: Lens Blog, dostupné na stránkách:

<http://lens.blogs.nytimes.com/2013/11/19/josef-koudelka-formed-by-the-world/?smid=tw-share&_r=0>

28 Materiál dostupný na stránkách Magnum Agency: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53Z3Z3>

každého vycházkového místa. Lze říci, že jde o fotografickou maketu budovy. Prázdné, nudné prostory, prohlížené stránku po stránce, odhalují podstatu vězení - místa izolace, kdy jediným projevem individuality může být barva závěsu v okně celý.

Martin Parr, druhý z uvedených fotografů, se soustředil na něco, co se v první okamžik může jevit jako výjimečně banální a absolutně nehodné práce fotografa. Parr fotografoval obyčejná parkovací místa. Kvůli tomuto účelu navštívil až 41 zemí. Fotograf upustil od hledání toho, co je neobvyklé, překvapující a neznámé, ve prospěch fotografování banálního a udělování hlubšího významu těmto banalitám.

Zatímco Parr fotografoval běžné a banální, umělci jako jsou John Davies a Edward Burtynsky se pokusili vyrovnat s problémy současnosti.

John Davies po léta fotografoval industriální krajinu Velké Británie. Na jeho snímcích z cyklu „British Isles“ vidíme architekturu měst a městeček, dolů a hutí, mostů a železničních nádraží.²⁹

Edward Burtynsky se jako fotograf zajímá o problémy globalizace. Uchopuje témata, jako jsou znečištění a industrializace, zvyšující se nedostatek vody, globální výroba a obchod, přístup k surovinám³⁰. Jeho snímky jsou rozsáhlé krajiny, často pořízené z vysoké perspektivy. Všechny jsou nesmírně vizuálně silné. Jeho fotografie tvoří důležitý hlas, který vyzývá k zamyšlení se nad otázkou rozvoje naší planety. Tyto fotografie nesou silné intervenční intence. Předpokládá, že fotograf se musí postavit na jednu ze stran konfliktu³¹ (ilustrace 7).

Na konci tohoto přehledu bych rád uvedl japonského fotografa Hiroshi Sugimota. Strategie tohoto umělce je velmi zajímavá. Fotografováním prostoru chce vypovídat o otázkách, jako jsou např. tok času, dichotomie mezi životem a smrtí nebo krátkodobost života. Používá k tomu velkoformátovou kameru a velmi dlouhý expoziční čas dosahující až několika hodin. Jeho nejslavnějšími sériemi jsou „Seascapes“, „Theatres“ nebo „Architecture Works“³².

Jak je vidět z výše uvedených příkladů, prostor představuje v

29 Autorské stránky Johna DAVIESE: <<http://www.johndavies.uk.com/>>

30 Autorské stránky Edwarda BURTYNSKÉHO:

<http://www.edwardburtynsky.com/site_contents/Books/introBooks.html>

31 O pracech Edwarda Burtynského vznikl film "Manufactured Landscapes".

32 Autorské stránky HIROSHI Sugimota: <<http://www.sugimotohiroshi.com/>>

dokumentární fotografii závažné téma. Představuje důležité doplněné fotografií představujících činnost člověka. Občas lze z takovéto fotografie vyčíst mnohem více než z reportérských dynamických snímků. To, jak člověk formuje prostor, o něm může vypovídat mnohem více, než jeho obraz samotný.

2. PROSTOR V POLSKÉ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII PO ROCE 2000

2.1. PROČ 2000?

V této práci se chci soustředit na to, jak popisují polští fotografové prostor země, v níž žijí. Rád bych poukázal na nejreprezentativnější fotografické praktiky a témata. Mým záměrem je, aby tato práce synteticky ukázala, jaký obraz Polska vzniká pomocí média fotografie.

Jako hraniční časový údaj jsem si určil rok 2000. Zajímají mě fotografické práce, které vznikly po tomto roce. Očividně jde o symbolické datum. Podle mého názoru se kolem tohoto roku udály dvě důležité věci. Za prvé se začal zevšeobecňovat internet. Za druhé jsme jako Poláci zahájili cestu vstupu do struktur Evropské unie. Oba tyto faktory zapříčinily širší přístup k informacím, ať už prostřednictvím sítě nebo pomocí přímého cestování, které se v 21. století stalo mnohem snadnějším než dříve. Oba faktory měly silný vliv také na to, co se dělo na poli fotografie.

Adam Mazur ve své knize „Decydujący Moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000” uvádí několik příčin, proč může být období přelomu staletí časem přelomu v polské fotografii. Krom jiného připomíná první fotografický portál „Fototapetu”, časopisy „Kwartalnik Fotograficzny” a „Pozytyw”, informační portály „Fotopolis” a „Świat Obrazu”, fotografické akce, jako je bienále v Poznani, „Fotofestiwal” v Lodži a „Miesiąc Fotografii” v Krakově, ceny pro polské fotografy v mezinárodních soutěžích (vítěznou sérii zahájilo ocenění pro Tomasze Gudzowatého v r. 1999)³³. Je těžké určit rozhodující faktor. Nejspíše všechny dohromady mohly mít obrovský význam pro rozvoj fotografie v Polsku.

Zdá se mi, že právě v tomto roce lze mluvit o vstupu nové generace tvůrců, která strávila dětství ještě v PLR, ale mládí už v demokratickém Polsku, na fotografickou scénu. Podle mého přesvědčení musí být jejich pohled jiný než u fotografů působících ještě před rokem 1989. Nejde o osoby zasažené

33 MAZUR Adam, *Decydujący Moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000*, Kraków: Karakter, 2012, s. 7-11. ISBN: 978-83-62376-20-9.

komunistickou minulostí a, což se mi zdá stejně důležité, tito fotografové už vyrůstali obklopeni kabelovou televizí, videopřehrávači a počítači. Sledovali videoklipy na stanici MTV, jezdili na skateboardech, četli v Polsku vydané americké komiksy. Mohli ve výrazně širším rozsahu čerpat vzory z toho, co se dělo na Západě: jak ve společenském životě, tak i na poli fotografie.

Jak píše Wojciech Wilczyk, tyto „nové dokumentaristy“³⁴ lze těžko zasadit do širšího kontextu historie fotografie v Polsku, která se po léta opírala o kánon vlastenecké fotografie vyvozuující se z piktorialismu a v době PLR byla překována v turisticko-krajinná alba. Také nevidí jednoduché odkazy na reportérskou fotografii před a po roce 1989, která vycházela v denním tisku a magazínech³⁵.

Pionýři dokumentární fotografie, na něž se v jisté míře odvolávají tito "noví dokumentaristé" 21. století, spatřuje Wilczyk až v 90. letech, pro něž uvádí jména, jako jsou Wojciech Prażmowski („Polska biało-czerwono-czarna“), Krzysztof Zieliński („Hometown“) nebo Wojciech Zawadzki („Moja Ameryka“)³⁶.

Wilczykova teze se může zdát být radikální. Rozhodně snižuje hodnotu všech fotografických aktivit odehrávajících se v Polsku před rokem 1989. Zdá se, že je nutné vzpomenout činnost fotoreportérů soustředěných kolem týdeníku „Świat“ nebo ty, kteří dokumentovali skutečnost stanného práva (léta 1981-1984). I tvorbu Jana Bułhaka a teorii "vlastenecké fotografie", mnohými kritizovanou, lze číst novým způsobem. Karolina Lewandowska poukazuje na několik analogií mezi "novými dokumentaristy" a Janem Bułhakem. Píše např. o osobním angažování se do sociálních otázek, zvědavosti a politickém charakteru prací.³⁷

Ve své práci se ale neomezují jen na popsání prací fotografů narozených v 70. letech, ačkoliv většina popsáných projektů je jejich autorským dílem. Zajímám se také o fotografy aktivně působící v 90. letech a dokonce před rokem 1989. Chtěl bych zjistit, jak oni vnímají změny a jak zaznamenávají realitu Polska 21. století, která je odlišná od té, kterou fotografovali dříve.

Mezi mnou komentovanými fotografy se nachází i jeden cizinec – Mark

34 Tento pojem se začal vyskytovat po výstavě „Nowi Dokumentaliści“, jejímž kurátorem byl Adam Mazur. Výstava se konala ve varšavském CSW v roce 2006.

35 WILCZYK Wojciech, *Czy to dziwne? Nie, wcale*, in: katalog k výstavě *Nowi Dokumentaliści*, Warszawa 2006.

36 Tamtéž.

37 Karolina Lewandowska, *Fotografia ojczyzna a współczesny dokument*, in: katalog k výstavě „Nowi Dokumentaliści“, Warszawa 2006.

Power. Nespadá sice do výše uvedených kategorií, ale jeho dlouhá a důsledná práce týkající se Polska, zakončená albem „Melodia dwóch pieśni“, nemůže být v případě tématu, kterému se věnuji, opominuta.

V otázce analýzy veřejného prostoru jsem čerpal z práce Tadeusze Buksińskiego, který s ohledem na funkci uvádí jeho různé druhy:

- prostor ukazování se jiným
- prostor exprese
- prostor kultu
- prostor k prohlížení
- prostor moci
- komerční prostory
- služební prostory
- prostory relaxace a zábavy

Píše také, že veřejné prostory mohou podléhat politizaci, kulturizaci, komercializaci a privatizaci.³⁸

Za použití výše uvedené teorie provádím vlastní analýzu fotografií zachycujících polský prostor, pro potřeby této práce jsem vytvořil několik kategorií, na něž bych se chtěl postupně zaměřit. Na dalších stránkách se budu věnovat: prostoru komercializace, prostoru sacrum, prostoru historie a soukromému prostoru. Zamýšlím vyjít z materiálních aspektů zachycených na snímcích, abych díky nim analyzoval hodnoty, formující obraz Polska, které stojí za nimi.

2.2. PROSTOR KOMERCE

V 21. století Polsko vstoupilo do fáze krize, jejíž vrchol připadá na léta 2002-2004. Tehdy došlo k velkému nárůstu nezaměstnanosti a celkovému zchudnutí společnosti. Situace se bouřlivě mění po roce 2004, kdy se země ocitla ve strukturách Evropské unie. Fondy plynoucí z EU a možnost výjezdu za hranice se do značné míry podílely na nastartování polské ekonomiky. Rozpohybování bankovních úvěrů vedlo k obrovskému developerskému boomu a vzniku mnoha nových firem. Polsko se rozhodným způsobem ekonomicky propojilo se

³⁸ BUKSIŃSKI Tadeusz, Przestrzenie publiczne w ujęciu funkcjonalnym, in: *O miejskiej sferze publicznej*, Kraków: Korporacja Ha!Art, 2011, s. 104. ISBN: 978-83-62574-15-5.

Západem. Došlo k tomu jen několik let před pádem velkých bank v USA v roce 2008, začátku další světové hospodářské krize. Zdá se, že léta 2006-2008 byly v Polsku časem širokých perspektiv a víry v neomezený rozvoj.

Svou analýzu chci zahájit knihou Filipa Springera „*Wanna z kolumnadą*“ vydanou v roce 2013³⁹. Autor publikace je zároveň fotografem i novinářem. Vytvořil svého druhu katalog problémů spojených s veřejným prostorem v Polsku. V knize odpovídá každé takovéto kategorii samostatná kapitola. Springer se věnuje přílivu venkovní reklamy, barvě fasád budov, sídlišti. Publikaci doprovázejí fotografie autora a, což je důležitější, novinářské texty, které se pokoušejí vysvětlit příčiny, které stojí za tím, že prostor Polska vypadá tak, jak vypadá. Hovoří s politickými činiteli, městskými výtvarnými umělci, majiteli domů. Ptá se jich na estetické vzorce. Snaží se pochopit svět, který jej obklopuje.

Změny v ekonomice se viditelně zasloužily o změny v polské krajině. Problémem, který se s Polskem pojí obzvláště silně, a byl zaznamenán většinou fotografů, kteří se zajímali o prostor tohoto státu, je záplava reklam a billboardů. Příčinou tohoto stavu věcí je chybějící právní úprava veřejného prostoru i chybějící estetická výuka a cit pro estetiku u průměrných Poláků. Reklamy a billboardy se objevily jak na fotografiích velkých měst, tak i ve fotografických materiálech vztahujících se k malým městečkům nebo tzv. krajině "podél silnic".

Toto téma se vyskytuje na mnoha fotografiích Marka Powera, fotografa spojeného se slavnou agenturou Magnum, který v letech 2004-2010 s velkou vášní fotografoval Polsko. První snímky pořizoval ve spojitosti projektem „Eurovisions“ realizovaný fotografy agentury, který spočíval v dokumentování zemí, které měly vstoupit do Evropské unie. Power si zvolil Polsko a zůstal v něm déle než jen po dobu projektu. Fotografie z tohoto cyklu se později ocitly v knize „*Melodia dwóch pieśni*“ vydané v roce 2010⁴⁰. Tím, co Powera zajímalo nejvíce, byla polská krajina, nejčastěji fotografovaná na podzim nebo brzy na jaře. Power se nesoustředil výhradně na komercializovaný prostor, ale jako pozorný pozorovatel nemohl projít lhostejně kolem a na mnoho snímcích z tohoto cyklu se tento problém objevuje. Fotograf navštívil velká města, kde fotografoval celá

39 SPRINGER Filip, *Wanna z kolumnadą*, Wołowiec: Czarne, 2013. ISBN: 978-83-7536-556-6.

40 POWER Mark, *Melodia dwóch pieśni*, Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2010. ISBN: 978-8392896746.

průčelí zastíněná reklamami nebo obchodní centra (snímek Zlých Taras ve Varšavě před otevřením), i menší obce, kde ho fascinovaly vývěsní štíty malých domácích podniků, gigantické vstupy na místní diskotéky nebo stánky malých tržnic. Power nehledal exotiku, při cestování po Polsku odhalil, že mnoho míst se mu zdá být velmi povědomých⁴¹ (ilustrace 8).

Kýč polského prostoru, tedy všudypřítomné reklamy, banery, stojany, plastové figury zvířat nebo umělé palmy se objevují na snímcích prakticky všech fotografů, kteří jakkoliv narazili na problém současné polské krajiny. Tyto motivy lze nalézt i na nových fotografiích Szymona Rogińskiego z cyklu „Poland Synthesis“⁴² O těchto fotografiích napsal Adam Mazur následující: „Noční krajiny Szymona Rogińskiego tvoří revizi tradice vlastenecké fotografie sahající do meziválečného období. Z obrazů založených na hře světla a stínu před našima očima vystupují specifické prvky polské krajiny. Namísto lokálních motivů získáváme vznešené obrazy míst, na které můžeme narazit na periferiích metropolí, jejichž rytmus udává globální kapitalismus. V tomto kontextu lze srovnávat fotografie Rogińskiego s obrazy Edwarda Hoppera, který ilustroval vrchol vlny industrializace USA: Charakter snímků Rogińskiego se možná pojí více s atmosférou současných počítačových her než s fascinací modernizací a pokrokem“⁴³ (ilustrace 9).

Velmi podobné motivy jako u Rogińskiego můžeme najít v knize Mariusze Foreckého „I Love Poland“⁴⁴ a v materiálech Łukasze Biedermanna: „Some Cityspaces“ a „The City sleeps“⁴⁵.

Specifické formě reklamy se věnoval Wojciech Wilczyk, který v cyklu „Życie po życiu“ fotografoval výhradně automobily využívané k marketingovým účelům. V první části cyklu, vzniklé v letech 2004-2007, nesou vozidla, které fotografuje, reklamy na autoservisy, obchody s autodíly nebo místa šrotování. V současnosti vzniká druhá část tohoto projektu, angažovanější a sofistikovanější. Wilczyk hledá nepoužívané automobily, ovšem v mnohem širším kontextu, než jen v reklamě související s motorizací. Auta, která v současnosti fotografuje, zdobí výkladní skříně restaurací, jsou z nich květináče, části oplocení nebo

41 ŚWIRYCZ Jakub, Czy jesteś z tej Polski, rozmowa z Markiem Powerem, *Duży Format* ze dne 27.01.2011. ISSN: 0860-908X.

42 Autorské stránky Szymona ROGIŃSKÉHO: <<http://www.szymonroginski.com/>>

43 MAZUR Adam, *Nowi Dokumentaliści*, in: katalog k výstavě „Nowi Dokumentaliści“, Warszawa 2006.

44 FORECKI Mariusz, *I love Poland*, Poznań: ZPAF, 2010. ISBN: 978-83-908063-2-7.

45 Autorské stránky Łukasze BIEDERMANN: <<http://www.lukaszbiaderman.com/>>

dokonce umělecká díla.

Motivům komercializovaného prostoru se nevyhýbá také Kuba Dąbrowski, autor blogu „accidentwillhappen“ provozovaného v letech 2005-2009⁴⁶. Myšlenkou, která vedla Dąbrowského, byla chuť vést si soukromý vizuální deník z perspektivy mladého člověka, pracujícího v korporaci a bydlícího ve velkém městě. Většina z fotografií umístěných na blogu má osobní charakter, ale objevují se i takové, které mnohé vypovídají o společném prostoru. U Dąbrowského můžeme najít mnoho komických výkladních skříní obchodů, monstrózních rozměrů reklam nebo po zemi poházených komerčních letáků. Tento problém nejlépe vyjadřuje snímek nepřírozeně deformované vizualizace Galerie Krakowské umístěné na oplocení. Znetvořená budova je nejlepší metaforou toho, co se stalo s veřejným prostorem díky nekontrolované záplavě venkovní reklamy (ilustrace 10).

V otázce velkoformátových billboardů je specifickým případem Varšava, kde se vyskytl problém umístování reklam na celých průčelích městských domů, čímž byla zakryta okna lidí, kteří v těchto domech bydleli.

Ten problém nejednou řešila lokální a dokonce i národní média. Na poli fotografie se této záležitosti věnoval Aleksander Prugar, který vytvořil cyklus „Reklamiasto“⁴⁷. Fotograf „Gazety Wyborczej“ zachytil, jak vypadá centrum města, které bylo zakryto komerčními reklamami tak obrovskými, že občas nelze poznat, jestli je projíždějící tramvaj skutečná nebo jejich součástí. Materiál Prugara si lze prohlédnout na jeho autorských stránkách v multimediální formě. Spolu s fotografiemi tu jsou publikovány i hovory a rozhovory s osobami bydlícími v domech zakrytých velkoformátovými reklamami (ilustrace 11).

Po roce 2005 došlo k obrovskému rozvoji stavebnictví jak ve velkých, tak i malých městech. Dostupnost hypotečních úvěrů vedla k tomu, že se prázdná krajina začala bouřlivě zastavovat. Vidíme to na několika fotografiích dříve uvedeného Marka Powera, který se dostal na nově vznikající sídliště a fotografoval teprve stavěné, lešením obklopené domy.

Jestliže otázka velkých sídlišť fotografy příliš nezajímala a neexistuje cyklus věnovaný výhradně tomuto problému, je o to zajímavější, že tématu rozestavěných a nedokončených staveb malých domů se chopili hned tři

46 Blog: <<http://accidentswillhappen.blogspot.com/>>

47 Autorské stránky Aleksandra PRUGARA: <<http://aleksanderprugar.com/REKLASZOL/index.html>>

fotografové: Konrad Pustoła, Mikołaj Groszperre a Maciej Stępiński⁴⁸. Tyto domy jsou, slovy Konrada Pustoły, „němými pomníky porážky, nenaplněných očekávání, rodinných tragédií a nepříjemnou lekcí stinné stránky tržního hospodářství“⁴⁹ (ilustrace 12)

Z výše popsaných materiálů je jasné, že prostorový zmatek Polska je nesmírně fotogenický a přitahuje pozornost značného množství fotografů. Velké reklamní plochy, zahradní trpaslíci nebo nedostavěné domy byly vyfotografovány jak v městech, malých městečkách, tak i na ploše podél silnic a dálnic.

Pokusíme-li se shrnout kapitolu o komerčním prostoru v Polsku, můžeme citovat polského spisovatele Andrzeja Stasiuka, který v doslovu ke knize Filipa Springera „Wanna z kolumnadą“ napsal toto: „Ale líbí se mi ošklivost mé země. Je neopakovatelná. Druhou takovou nikde nenajdete. (...) Hovořím s kolegy a obvykle bráním tuto optickou bídu, tuto kocovinu, tu hysterii lidské krajiny. Částečně ze vzdoru ale spíše z lásky k těm podivným zázrakům lidské, to znamená polské, kreativity, která mě přivádí v úžas a obdiv. Jsme národem extremistů. Jsme totálními revolucionáři. Základní matérií komunismu byla šed'. (...) Takže když jsme se hrdinně osvobodili, byla prvním pohybem návštěva v obchodě s barvami. A tak teď vypadá moje vlast. Jakoby si opice hrála se štětcem. Mě to ale imponuje. Ta zpupnost, to hašteření, ta absence pravidel, estetické korektnosti, nabádání odborníků, někdy dokonce rozumu...“⁵⁰

Polská fantazie, neschopnost sebeomezování, chybějící cit pro estetiku - to všechno jsou faktory, které ovlivňují to, jak vypadá veřejný prostor v Polsku. Tento problém je pociťován natolik silně a tak vizuální, že inspiruje mnoho fotografů a objevuje se na velmi mnoha fotografiích.

2.3. PROSTOR SACRUM

Polsko je země obývaná převážně katolíky. Po staletí se náboženství a víra proplétají s historií, kulturou a polským uměním. Stereotyp „Poláka katolíka“ je velmi silně zakořeněný. Prvky katolické symboliky se často vyskytují v umění,

48 SINIOR Marta, *V Binnale Fotografii w Poznaniu – relacja*, staženo z:

<<http://www.fotopolis.pl/index.php?n=5930&v=biennale-fotografii-w-poznaniu-relacja>>

49 MAZUR Adam, *Decydujący Moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000*, Kraków: Karakter, 2012, s. 254. ISBN: 978-83-62376-20-9 .

50 STASIUK Andrzej, *Badziew z betonu*, in: SPRINGER Filip, *Wanna z kolumnadą*, Wołowiec: Czarne, 2013, s. 245. ISBN: 978-83-7536-556-6.

také ve fotografii. Neznamená to ale, že by téma náboženských menšin bylo opomíjeno. Často je tomu právě naopak, podle zásady zájmu o to, co je malé, neznámé, ukryté.

Téma náboženství se v průběhu let na fotografiích vyskytlo často. Zde je nutné uvést především „Misteria“ Adama Bujaka. Je však nezbytné poznamenat, že se jedná o asi jediný takto komplexní fotografický materiál týkající se náboženské obřadnosti v Polsku.

Po roce 1989 vzniklo mnoho snímků týkajících se takových míst, jako je Kalwaria Zebrzydowska (procesí na Velký pátek), Grabarka (kultovní místo vyznavačů pravoslavného náboženství) nebo Leżajsk (obec, do níž se každý rok sjíždějí chasidé kvůli zde se nacházejícímu hrobu cadika Elimelecha). Šlo ovšem o souhrnné reportáže. Jen materiály Piotra Szymona a Wojciecha Wilczyka o Kalwarii Zebrzydowské⁵¹ nesou známky hlubšího dokumentu.

Po roce 2000 se jednotlivé fotografie věnované problému prostoru sacrum objevují u mnoha fotografů. Dříve uvedení Szymon Rogiński⁵² a Łukasz Biedermann⁵³ fotografovali noční krajinu se sochou Krista u cesty. U Rogińského stojí vedle sochy zaparkovaný buldozer, u Biedermanna je Kristus umístěn hned u tabule informující o sjezdu na dálnici. Tyto dvě fotografie, stejně jako třetí od Uly Tarasewicz⁵⁴ představující zahradní sochu papeže spočívající po hlavu ve sněhu, jsou příkladem toho, jak se zóna sacrum mísí se zónou profanum⁵⁵ (ilustrace 13).

Prvky sacrum bychom našli i v knize Marka Powera „Melodia dwóch pieśni“. Zřejmě nejznámější fotografií je snímek pořízený během mše svaté ve Varšavě. Tato fotografie byla pořízena zpoza velkého LED displeje, zobrazuje jak elektroinstalaci obrazovky, tak i zástup prohlížející si to, co je na ní zobrazeno. Fotografie má symbolizovat technologickou modernost s tradicí a historismem víry.

Na základě těchto příkladů si lze povšimnout, že kriticky orientovaní fotografové se snaží popřít jednoduchou teorii říkající, že Polsko je silně katolická země. Vyhledávají motivy střetávání se sféry sacrum a sféry profanum, které

51 WILCZYK Wojciech, *Kalwaria*, Września 2010.

52 Autorské stránky Szymona ROGIŃSKÉHO: <<http://www.szymonroginski.com/>>

53 Autorské stránky Łukasze BIEDERMANNNA: <<http://www.lukaszbieterman.com/>>

54 Autorské stránky Uli TARASEWICZ: <<http://www.ulatara.com/>>

55 Téma sacrum – profanum sledoval také fotograf gdaňské „Gazety Wyborczé” Rafał MALKO. Svě fotografie umisťoval na blogu: <www.rafałmalko.blogspot.com>.

zpochybňují povrchní názory. Příjemce fotografie je tak nucen hledat vlastní odpovědi a ty často nejsou jednoznačné.

Polsko, to je vlast papeže Jana Pavla II. Ještě za života Karola Wojtyły vzniklo obrovské množství jeho pomníků. Tento proces ještě zesílil po jeho smrti v roce 2005. V současnosti se jich tu nachází kolem 500⁵⁶. Tento fenomén se pokoušela zobrazit a analyzovat dvojice fotografů: Krzysztof Szewczyk a Piotr Małecki, fotograf agentury „Napo Images“.

Szewczyk své černobílé snímky pořídil v Sosnowci, Częstochowé a Piekarech Śląských, kde se nachází manufaktura vyrábějící sochy svatých. Z jeho fotografií nejsuggestivněji působí ty pořízené na sídlišti v Sosnowci, na němž se Jan Pavel II. s napřaženými rukama obrací k řadě paneláků z velké plošiny uzavírající horizont (ilustrace 14).

Piotr Małecki svůj materiál zhotovil v roce 2011 při příležitosti blížící se beatifikace Jana Pavla II⁵⁷. Podobně jako Krzysztof Szewczyk hledal různé kontexty, v nichž jsou papežovy pomníky umístěny. Při cestách Polskem vyfotografoval obchod se zahradními sochami, v němž si šlo mimo jiné koupit malé sochy představující polského papeže.

V 21. století se na mapě Polska objevila ještě další dvě místa spojená s náboženským kultem: Licheń a Świebodzin. Faktory ležící u základů jejich vzniku byly různé, ovšem obě tato místa spojuje jejich monumentálnost, která se zasloužila o zájem médií, včetně fotografií.

V Licheni (Velkopolské vojvodství) byla v roce 2004 dokončena stavba obrovské pětিলodní baziliky otců mariánů. Je to největší bazilika v Polsku a dvanáctá na světě⁵⁸. Bazilika vznikla jako spontánní hnutí mnoha polských katolíků. Oficiální církevní instituce výstavbu tohoto chrámu neinspirovaly. Kolem svatostánku se táhne obrovská plocha s křížovou cestou, pomníky odvolávajícími se na polskou historii a navršená Golgota. Chrám každý rok přitáhne obrovské množství věřících a turistů.

Fotografie tohoto místa se objevily ve většině fotografických tiskových agentur. Mezi jinými v "Agentuře Gazeta", která použila snímky svého reportéra Damiana Kramského. Přes spektakulárnost baziliky nevznikl doposud stejně

56 Z Wikipedie: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Pomniki_papie%C5%BCa_Jana_Paw%C5%82a_II>

57 RACHIO HEMAR Milena , MAŁECKI Piotr , 800 Janów Pawłów, *Newsweek*, 1/5/2011, s. 28-31. ISSN: 1642-5685.

58 Z Wikipedie: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Liche%C5%84_Stary>

spektakulární fotografický cyklus týkající se fenoménu chrámu. Nejkomplexnějším materiálem je soubor Piotra Małeckého. Byl publikován v magazínu „National Geographic“⁵⁹.

Za zmínku stojí zajímavá skutečnost, že motiv Lichni se objevil v materiálu Kobasa Laksy a Nicolase Grospierra „The Afterlife of Bulding“. Tento materiál byl vystaven během architektonického bienále v Benátkách v roce 2008. Snímky stavby zvnějšku doprovází fotomontáž ukazující hypotetické využívání této budovy v budoucnosti. Autoři navrhuji, že v obrovském interiéru svatyně může vzniknout aquapark⁶⁰ (ilustrace 15).

Druhým vizuálně stejně velkolepým místem je Świebodzin ležící v Lubušském vojvodství. Od roku 2001 do roku 2010 probíhala v Świebodzině stavba největšího Kristova pomníku na světě, většího, než je ten v Riu de Janeiro. Autorem koncepce byl místní farář Sylwester Zawadzki. V listopadu 2010 byla stavba dokončena a pomník slavnostně posvěcen. Vzniku této neobvyklé stavby přihlíželo mnoho fotografů. Nejzajímavějšími materiály vzniklými při této příležitosti jsou cykly Michała Łuczaka a Adama Lacha.

Łuczak jezdil do Świebodzinu několik let, Lach ho opakovaně navštívil v roce 2010. Část fotografií Łuczaka byla publikována v týdeníku „Przekrój“⁶¹, Lachův cyklus v multimediální formě umístil na svých webových stránkách týdeník „Newsweek“⁶².

Oba autoři zhotovili mnoho fotografií vztahujících se k absurdnosti situace, kdy na prázdném poli vzniká obrovský pomník. Na snímku Łuczaka pořízeném během posledních dnů montáže vidíme rozpražené ruce Ježíše ponechané v širém poli. U Lacha lze rozpoznat celý kontext situace: v popředí se nachází místní supermarket, v pozadí celá socha. Oba materiály dokonale vyjadřují absurdní charakter tohoto místa a obrovského pomníku, o němž hovořila média po celém světě (ilustrace 16).

Jistým způsobem se prostoru Sacrum věnoval i Andrzej Kramarz v cyklu nazvaném „Dom“ (realizovaném částečně spolu s Weronikou Łodzińską)⁶³.

59 POL Zuzanna, MAŁECKI Piotr, Licheń – religijny supermarket, *National Geographic Polska*, 2/2010, s. 103-111. ISSN: 1507-5966.

60 Autorské stránky Mikołaja GROSPIERRA:

<<http://www.grospierre.art.pl/portfolio/the-afterlife-of-buildings/#/15>>

61 ŁUCZAK Michał, Rio wschodu, *Przekrój*, 22/01/2009. ISSN 1895-9938.

62 Autorské stránky Adama LACHA: <<http://www.lachadam.com/christ-king/>>

63 Autorské stránky Andrzeje KRAMARZE: <<http://andrzejkramarz.com/>>

Projekt táhnoucí se léta zahrnoval taková místa, jako jsou noclehárny bezdomovců, kabiny nákladních automobilů, pokoje fanoušků nebo mnišské cely. Tento poslední soubor se kryje s tématem prostoru dotknutého náboženstvím. Při pohledu na Kramarzovy fotografie lze provést typologii míst obývaných řeholníky. První jsou nesmírně jednoduché a chudé, druhým typem jsou mystické pokoje, plné svatých obrazů, zrcadel a koberců, nakonec třetí typ jsou pokoje připomínající knihovnu, plné polic s knihami a povinným psacím stolem. Jak píše v popisu sám autor, vzhled těchto pokojů svědčí o rozhodnutí učiněném jednotlivým mnichem, postavení, které zaujímá ve svém společenství a, což je nejdůležitější, o charakteru řehole řádu, jehož je členem⁶⁴. Cely lze roztřídit do několika kategorií. Jde o cely s barokním přepychem, cely plné knih a cely nesmírně skromné a prázdné. Každý z těchto druhů cel umožňuje stavět teorie a hypotézy týkající se klášterního života.

Na tomto místě je třeba zmínit ještě poslední projekt Marka Powera „Mass“. Po ukončení práce na albu „Melodia dwóch pieśni“ zůstal fotograf v Polsku. Mezi lety 2011 a 2012 fotograf navštívil mnoho krakovských kostelů. Z fotografií vznikla kniha skládající se z fotografií pořízených během mší. Všechny vznikly z výšky chóru. Všechny vznikly s dlouhým expozičním časem. Fotografie modlících se lidí jsou proloženy přiblíženími na pokladničky, do nichž věřící vhazují peníze. Každá z nich je zhotovena z jiného materiálu. Všechny jsou zničeny jejich častým „používáním“. Sám fotograf píše, že s tímto materiálem začal se silně kritickým postojem vůči katolictví, ale že během práce si povšimnul a skutečně docenil pocit jednoty polské katolické církve⁶⁵.

Na pozadí doposud popsáných materiálů se jako nesmírně zajímavý jeví cyklus Wojciecha Wilczyka nazvaný „Niewinne oko nie istnieje“ - projekt odvolávající se na tradice topografického záznamu. Fotograf vykonal obrovské množství práce a vyfotografoval budovy, v nichž kdysi fungovaly synagogy. Autora zajímal pocit prázdnoty a něčeho chybějícího, který měl při cestách po malých městečkách při hledání dřívějších synagog. Při fotografování dalších a dalších objektů odhaloval blízkost a zároveň záhadnost těchto míst⁶⁶ (ilustrace 17).

64 Tamtéž.

65 Autorské stránky Marka POWERA: <<http://www.markpower.co.uk/MASS-book>>

66 Rozhovor s Wojciechem WILCZYKEM při příležitosti výstavy „Sztuka wobec Holcaustu“: https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=KxkQND9Cwi8#t=70

V projektu Wilczyka se sacrum setkává s profanum. Nejednou jsou budovy sloužící dříve náboženským účelům v současnosti proměněny v bazény, garáže, sklady, nacházejí se v nich knihovny nebo se mění v ruiny. Jak napsal Adam Mazur: „fotografie bývalých synagog jsou analytické, chladné, ve srovnání s projekty jiných umělců věnujících se tématu paměti a holokaustu, pokusem vnímat dědictví, které v méně nebo více zruinované podobě, adaptované nebo ponechané beze změn, přetrvalo do našich časů, často tvořící jedinou stopu po celých společnostech, které tuto architekturu a kulturu vytvářely.⁶⁷ Wilczyk utíká od patosu a motivů kalendářních suvenýrů z cesty do Polska. Tvoří záznam forem z minulosti, které zřejmě zakořenily do současné krajiny. Při jejich sledování vidíme, že z ní značně vyčnívají, probouzejí paměť na zamotanou minulost⁶⁸. Všechno je tu doslovné, hmatatelné a názorné⁶⁹.

Tento cyklus v podobě knihy vydalo nakladatelství Ha-art. Část snímků byla představena ve formě výstavy, např. v lodžském „Atlase Sztuki“⁷⁰.

Při analyzování prostoru sacrum v polské fotografii po roce 2000 si je nutné všimnout, že fotografie nejčastěji uchopovaným tématem je pokus vyrovnat se s polskou "katolicitou". To se realizuje jak pomocí pořizování jednotlivých snímků, tak i prací na fotografických cyklech. Nejčastějším motivem je fotografování míst, v nichž se symbol sacrum nehodí k svému okolí. Tak vzniklo mnoho křížů a náboženských pomníků na místech, která mají daleko k sakrálním budovám. Podobnou strategii lze rozpoznat v obrovském zájmu o místa, jako je Licheń nebo Świebodzin. Jejich absurdní velikost a monumentálnost lákají oko fotografů.

Bohužel chybí jiné materiály, zobrazující problém religiozity a prostoru sacrum z dalších stran. Pokoje mnichů Kramarza a Łozińské a Wilczykovy synagogy jsou jen nemnohé příklady takovýchto realizací.

67 MAZUR Adam, *Decydujący Moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000*, Kraków: Karakter, 2012, s. 350. ISBN: 978-83-62376-20-9.

68 MAZUR Adam, *Czy tu była synagoga?*, in: *Niewinne oko nie istnieje*, Kraków: Korporacja Ha!Art! 2009, s. 17. ISBN: 978-83-61407-96-6.

69 TOKARSKA - BAKIR Joanna, *Wymazywanie*, in: *Niewinne oko nie istnieje*, Kraków: Korporacja Ha!Art! 2009, s. 34. ISBN: 978-83-61407-96-6.

70 Tato výstava vyvolala bohatou diskuzi mezi kritikem Krzysztofem Jureckým a kurátorem Adamem Mazurem. <http://www.obieg.pl/recenzje/8293>

2.4. PROSTOR HISTORIE

Polsko je zemí s velmi silným historickým uvědoměním. Pramení to ze skutečnosti, že v letech 1794-1918 Polsko nemělo samostatnost a země byla rozdělena třemi okupanty: Pruskem, Rakouskem a ruským carstvím. Po 20 letém období svobody v letech 1918-1939 přišla 2. světová válka a německá okupace a po jejím zakončení se Polsko téměř na dobu 50 let ocitlo ve sféře vlivu SSSR.

Toto období 200 let změn, národních povstání, konspirací a válek vyvinulo obrovský vliv na sociální vědomí. Velmi často bylo umění podřízeno vlasteneckému postoji a probouzení národního cítění nebo naopak: diskuzi a zpochybňování smyslu odbojových aktivit a stavění hodnot, jako je „Vlast“, na první místo.

Rok 2000 jako závěrečný rok 20. století lze uznat za hraniční bod. Po 11 letech nezávislosti začalo polské umění nahlížet na svou historii s úplným odstupem. K tomu samému procesu došlo i v oblasti fotografie. Dobře to popisuje Joanna Tokarska-Bakir v textu doprovázejícím album Wojciecha Wilczyka „Niewinne oko nie istnieje“: „Fotograf patří ke generaci, která má nejen důvody nedůvěřovat patosu, ale také důvody nedůvěřovat elitám plným patosu, které mu jako dědictví ponechaly tuto intuici. Při prezentování svých fotografií autor nepočítá s žádnou katarzí na straně diváka. Katarze počítá s přítomností morálního souladu ve světě a důsledkem shlédnutí podobné série fotografií je šok, spojený s odhalením nepřítomnosti takového souladu“⁷¹.

V podobném tónu se vyjadřuje Marianna Michałowska, která poznamenává, že v posledních letech je ve fotografických materiálech čím dál méně nostalgie a více ironie a diskuze s minulostí⁷².

Polská historie se fotograficky nejnadhěji popisuje pomocí míst. Jako Poláci jsme si vytvořili celou řadu míst paměti spojených s různými historickými událostmi. Každé takovéto místo je zatíženo určitými konotacemi a hodnotami. Rolí fotografa je zkoumat tyto souvislosti.

71 TOKARSKA - BAKIR Joanna, Wymazywanie, in: *Niewinne oko nie istnieje*, Kraków: Korporacja Ha! Art! 2009, s. 36. ISBN: 978-83-61407-96-6.

72 MICHAŁOWSKA Marianna, Przestrzeń i pustka. Fotografia jako poszukiwanie tożsamości, in: *Rzeczywistość, a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotograficznej*, Kraków: MHF, 2008, s. 43.

Jedním z takovýchto míst spojených s nejnovějšími dějinami je gdaňská loděnice, uznávaná za kolébkou hnutí „Solidarność“.

Téma loděnice je snad nejdůležitějším tématem, jemuž se věnuje gdaňský fotograf Michał Szlaga. Po několik let bydlel přímo na území loděnice v tzv. „kolonii umělců“ a pak v kolonii umělců „Modelarnia“. Když se to ukázalo jako nemožné, koupil si byt s výhledem na historickou bránu závodu⁷³.

Dívajíc se na loděnici tak dlouho a tak zblízka, podařilo se mu shromáždit nesmírně zajímavý materiál zobrazující jak místo těžké práce, tak i proces zavírání tohoto velkého závodu.

V roce 2013 vydal Szlaga album nazvané „Stocznia“. Kniha obsahuje obrovské množství materiálu z několika let činnosti umělce. Z jedné strany se jedná o dokument, z druhé o protest proti bourání a degradaci tohoto historického území. Na stránkách této publikace si lze prohlédnout vše, co Szlaga fascinovalo i dokumentární záznam budov, které byly zničeny, aby udělaly místo tzv. „Novému městu“ - architektonické vizi, v níž se má proměnit území dřívější loděnice (ilustrace 18).

„Loděnice je pro autora snímků neustále se měnící krajinou postindustriálních architektonických území, architekturou, historií a ji tvořícími lidmi. (...) Angažování Szlaga do života jednotlivých lidí spojených s loděnicí, se podílí na kritice establishmentu, managementu a širší kritice úřadů. (...) Fotografie jsou derivátem reflexe kondice průmyslu, historie hnutí „Solidarność“ a historie dělníků sahající do 19. stol. (...) Zároveň, podobně jako v pro soudobé umění ikonickém projektu „Fish Story“ Allana Sekuly, zajímá fotografa nejen meditace, estetizace minulosti, ale i vynášení závěrů - praktických a politických - pro budoucnost“ - napsal ve svém textu publikovaném v albu Adam Mazur⁷⁴.

Velmi zajímavým cyklem věnujícím se problému historie je cyklus Krzysztofa Pijarského nazvaný „Monuments“⁷⁵. Fotograf pomocí snímků pomníků uspořádaných do diptychů ukazuje komplikovanou historii Polska. Jak sám píše: „Pomníky, to je fotografický cyklus, jehož cílem je podívat se polským pomníkům „pod kůži“; nalézt ty, které nabourávají jednotný obraz minulosti. Uspořádání snímků do diptychů a triptychů vytváří „konstelace“, stavící proti sobě příběhy,

73 MAZUR Adam, Requiem dla stoczni. Fotografie Michała Szlaga, in: SZLAGA Michał, *Stocznia*, Gdańsk: Fundacja Karrenwall, 2013, s. 268. ISBN: 978-83-933094-4-3.

74 Tamtéž, s. 267-269.

75 Autorské stránky Krzysztofa PIJARSKÉHO: <<http://pijarski.art.pl/>>

kteře tyto pomníky vyprávějí⁷⁶. V cyklu se nacházejí místa spojená s polským mučednictvím, ale i pomník Poláky zavražděných Židů v Jedwabném. Najdeme tu wałbrzyžské mauzoleum rodiny von Moltke - německého rodu známého antinacistickými názory, pomník Milese Davise, Adama Małysze, Martina Luthera nebo Bohdana Winiarského - Poláka předsedajícího soudnímu tribunálu v Haagu. Zajímavé je, že autorem vybrané pomníky nejsou ty, které existují v obecném společenském povědomí. Tato kompilace ukazuje, jak obtížné je vytvořit jednoznačné teze týkající se komplikovanosti historie země a, jak píše sám autor, že je tato historie plná mezer a diskontinuity (ilustrace 19).

O několik let později realizoval Krzysztof Pijarski další cyklus týkající se historické narace a toho, jakým způsobem je konstruována a jak probíhá. V cyklu „Żywoty Nieświętych“⁷⁷ fotograf nahlíží na místa, na nichž se v časech PLR nacházely pomníky osob, které se zasloužily o myšlenku socialismu a komunismu: politiků, vojáků, kulturních tvůrců, aktivistů. Vyfotografovaná místa jsou lépe nebo hůř viditelná. Některá existují v nezměněné formě, jiné byly zbořeny. Pijarského fotografie jsou prezentovány spolu s archivními materiály zachycujícími, jak tato místa vypadala před rokem 1989.

Podle záměru autora má tento materiál problematizovat otázku kontinuity dějin a podkopat v dějinách často uplatněný mechanismus symbolického vymazání jistého historického období, uznaného za chybné. Autor se staví na stranu kontinuity dějin a symbolické vymazávání považuje za problematické. Myslí si, že může vézt k opakování těch samých špatných mechanismů, zapomnění a komplikacím s činěním závěrů z prožité historie⁷⁸.

Před 2. světovou válkou obývalo území 2. republiky 3 500 000 Židů (šlo o třetí národnost, co do velikosti, na území státu po Polácích a Ukrajincích). Holokaust a změny hranic určené konferencemi na Jaltě a v Teheránu (odříznutí Polska od území obývaného Ukrajinci a Bělorusy a deportace německého obyvatelstva z oblastí přiznaných Polsku na západě) mohou za to, že se Polsko po roce 1945 stalo národnostně téměř homogenním státem.

Ve fotografii se, podobně jako v jiných odvětvích umění, vědy a publicistiky, objevuje otázka holokaustu a „přítomnosti-nepřítomnosti“ Židů.

76 Autorské stránky Krzysztofa PIJARSKÉHO: <<http://pijarski.art.pl/works/monuments-2006>>

77 Autorské stránky Krzysztofa PIJARSKÉHO:
<<http://pijarski.art.pl/works/lives-of-the-unholy-2009-2012>>

78 Tamtéž.

Současným vztahem k „shoah“ se věnoval ve svých aktivitách zakončených vydáním knihy „Auschwitz. Co ja tutaj robię?“ Mikołaj Grynberg⁷⁹. Tento fotograf pořídil obrovské množství zcela neostrých portrétů osob, které navštívily dřívější nacistický tábor v Osvětimi. S každou z těchto osob hovořil a krátký zápis tohoto rozhovoru se nachází u každé fotografie. Tyto neostré portréty doprovází také snímky prázdných prostor tábora. Byly pořízeny na starém negativu. Díky tomu se fotografovi podařilo zobrazit toto místo ve vybledlých barvách. Navazujíc tak na muzejní charakter tábora se fotograf ptá, jak tábor působí na nás současníky a jestli samotný pohled na baráky, krematoria, rampy na nás ještě dělá dojem a jestli vyvolává reflexi nesmírnosti zde spáchaných zločinů.

Velmi zajímavým materiálem, týkajícím se historie Židů na území Polska, je práce Łukasze Baksika nazvaná „Macewy codziennego użytku“.⁸⁰ Fotografa zaujaly macevy, náhrobní kameny ze židovských hřbitovů, které byly proměny a použity k jiným účelům, nejčastěji jako akt méně nebo více zamýšleného vandalství. Baksik na svých webových stránkách píše: „Zaniklo více než čtyři sta židovských hřbitovů. Byly proměněny na sídliště, hřiště, skládky odpadu nebo pískovny - písek z nich, využívaný na stavby panelových domů, se mísí s lidskými ostatky. Na téměř sto padesáti lze nalézt více než sto náhrobků“⁸¹. Na fotografiích vidíme, že jedna z macev byla proměněna na zámečnické kolo, jiná se stala částí pískovny a ještě jiná byla použita jako součást ozdobné zdi (ilustrace 20).

Jinak k tématu přítomnosti Židů ve svém cyklu „Inne miasto“ přistupují Wojciech Wilczyk a Elżbieta Janicka⁸². Autoři se soustředili na území dřívější židovské čtvrti ve Varšavě, kde se později za časů války nacházelo ghetto. Své fotografie pořizují z vysoké perspektivy s topografickým zápalem. Hledají mnoho proplétajících se kontextů: stopy dřívější zástavby, stopy válečného a poválečného ničení i to, jak se do městské tkáně dere současná nekontrolovaná developerská zástavba. Fotografie z tohoto projektu byly prezentovány v červnu 2013 ve varšavské „Zachęcie“ a vyvolaly bouřlivou diskuzi (ilustrace 21).

79 GRYNBERG Mikołaj, *Co ja tutaj robię*, Kraków: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2010. ISBN: 978-83-7704-003-4.

80 Autorské stránky Łukasze BAKSIKA: <<http://www.baksik.com/?cat=1>>

81 Tamtéž.

82 Blog Elżbiety JANICKÉ a Wojciecha WILCZYKA: <<http://nowe-miasto.blogspot.com/>>

Łukasz Gorczyca na stránkách „Dwutygodnika” píše, že „Inne miasto” je „vědomý a rafinovaný pokus vytvořit novou ikonografii města, ovšem ne ve formě levné pohlednice ale vizuálního studia prostoru, paměti, historie a politiky”⁸³. Co více, fandí tomuto projektu, vidí v něm obrovský politický potenciál a nástroj, který se může podílet na společenské změně, připomínajíc nám nepřepřacovanou historii místa, na kterém žijeme.

Stejně místo ale naprosto jiným způsobem fotografoval Maciej Jeziorek, tento materiál si lze prohlédnout na stránkách agentury „Napo Images”⁸⁴. Fotograf píše v textu doprovázejícím snímky, že ho inspiroval z okna pronajatého bytu viděný kostel sv. Augustina - stejný, který se nachází na památné fotografii Roberta Capy z roku 1945, jako jediná budova mezi troskami zbourané Varšavy.

Jeziorek oproti Wilczykovi a Janické fotografuje z úrovně ulice. Používá k tomu černobílé filmy a panoramatickou kameru. Nestará se o ostrost a přesnost v detailech. Jeho snímky nejsou topografickým dokumentem ale materiálem plný specifické nálady, často se soustředícím na detail. U Jeziorka je mnoho nostalgie a melancholie, běžný každodenní život se proplétá s místy zasaženými historií.

V kontextu prostoru a v něm uzavřené historii je třeba uvést cyklus Andrzeje Kramarza „Kawałek ziemi”⁸⁵. Fotografie tohoto cyklu vznikaly v letech 2008-2009 a vystaveny byly v prosinci 2009 v galerii Camelot v Krakově (ilustrace 22).

„Křoví, louka u lesa, ulice, roh městského domu - běžný kousek země, několik dlažebních kostek. Tato na pohled běžná místa ale mohou být zasažena stigmatem smrti, jejíž obraz je uchován v paměti jednotlivých osob...„Kawałek ziemi” je pokus oživit dosud mlčící, nijak nepřipomínané krajiny pomocí zasazení fotografie do slov. S každým snímkem se pojí individuální příběh o lidech, kteří již nežijí: stařence rozstřílené na prahu domu, rodině vyvražděné na lesní mýtině, obyvatelích ukrajinské vesnice, která byla jedné noci podpálena oddíly UPA.” - to o projektu píše v kurátorském textu Ewelina Lasota⁸⁶.

Kramarz zde spojil tyto obsahem a formou velmi jednoduché fotografie se zvukem. Každý snímek doprovází jim nahrané interview s osobami, v nichž místo

83 GORCZYCA Łukasz, *Fotografia na serio*, staženo z:

<<http://www.dwutygodnik.com/artukul/4605-dobry-wieczor-fotografia-na-serio.html>>

84 Stránky agentury Napo Images: <<http://napoimages.com>>

85 Autorské stránky Andrzeje KRAMARZE: <<http://andrzejkramarz.com/piece-land>>

86 Tamtéž.

z fotografie vyvolává obrovské emoce spojené s individuálními, často negativními vzpomínkami.

V kontextu popsaných materiálů je „Kawałek ziemi“ výjimečný, vztahuje se totiž k něčemu, co můžeme nazvat „velkou historií“, pokouší se ukázat, že má velmi individuální, osobní rozměr. To už není příběh o „Genocidě“ nebo „Historii Polska“ ale o zahradě, ulici, kousku země porostlém travou - místech, kde se osudy jednotlivce propletly s obecně chápanou „historií“.

Zahájení dialogu s procesem historie pomocí média fotografie je těžké. Vyžaduje to práci, přesnou koncepci, znalosti. Vyžaduje to také příjemce, kteří pochopí, co autor zamýšlel. Materiály tohoto typu nejsou univerzální.

Při prohlížení si výše popsaných cyklů si lze povšimnout, že tím, co je spojuje, je samotná strategie odhalování toho, co je neviditelné nebo viditelné, ale nepozorovatelné. Pijarski to hledá v pomnicích, Kramarz v nejobyčejnějších krajinách, Jeziorek v místech, která každý den mívá, Baksik s determinací hledá potlučené macevy a Wilczyk s Janickou přejímají nevšední perspektivu a provádějí tak detailní analýzu nejcentrálnějšího místa v Polsku - centra hlavního města.

2.5. SOUKROMÝ PROSTOR

Předchozí kapitoly se týkaly veřejných prostor - dostupných každému, často formovaných v důsledku kolektivních rozhodnutí. V této kapitole se budu věnovat soukromému prostoru, jehož vzhled závisí nejčastěji jen na rozhodnutí osob, které ho obývají. Soukromý prostor je nejčastěji uzavřený, nemá do něj přístup každý. Zdá se ale, že přes tento omezený přístup jde o velmi důležitý prostor, pokud jde o hodnoty, které mohou rozhodovat o jeho formě. Jak píše Wojciech Bonowicz „Dům je pro nás, v jistém smyslu uvnitř nás, stejně silně, jako my jsme uvnitř něho“⁸⁷.

Interiérům polských domů se věnoval fotograf a také člen už neexistující umělecké skupiny „Azorro“ Łukasz Skąpski. Svou práci zahájil cyklem „Grey Cube“ - souborem domácích fotografií ve tvaru šestistěnu, zhotovených podle velmi podobného návrhu. Všechny jsou šedé a velmi se vzájemně podobají. Dalším krokem bylo položit si otázku, jak vypadají interiéry takovýchto budov a

87 BONOWICZ Wojciech, *Zagłądanie do środka*, Tygodnik Powszechny. ISSN: 0041-4808.

co dělají lidé, kteří v nich bydlí. Tak vznikl projekt „Wypoczynek”. Sám autor na svých webových stránkách poukazuje na navázání na fotografie Zofie Rydet. Zamýšlí se, čím byly nahrazeny současné tradice “bílé jizby”. Název cyklu pochází z názvu řady nábytku, která se často nachází v domech polského venkova⁸⁸ (ilustrace 23).

Při popisování kategorie, jako je “soukromý prostor”, stojí za to vrátit se k dříve uvedenému materiálu Andrzej Kramarze a Weroniky Łodzińskiej „Dom”⁸⁹.

Autoři tohoto cyklu si kladou otázku, co vše o nás může říci prostor, v němž pobýváme, a který si organizujeme s ohledem na své potřeby, přesvědčení nebo zájmy. Při prohlížení si snímků z tohoto cyklu se jako nejzávažnější jeví detaily a nuance: fotografie nad postelí bezdomovce, praporek visící na skle nákladáku, barva tapety na zdi nebo druh lampy pod stropem. Při prohlížení těchto snímků by se měly s lupou hledat detaily tohoto typu⁹⁰.

Kramarz s Łodzińskou ve své práci mimo jiné nahlízejí na soukromé prostory zabírané osobami bez domova. Tento materiál začal celý projekt „Dom”. Autoři se vypravili do noclehárny v Nowé Huti, kde vyfotografovali okolí postelí bezdomovců obývajících toto středisko. Toto rozporné přesvědčení vychází z teze, že dům nepředstavují čtyři stěny ale člověk, který ho obývá. Na snímcích Kramarze a Łodzińskiej vidíme, jakým způsobem si osoby zbavené domova, mající k dispozici prostor, v němž mohou trávit jen noci a to jen v případě podřízení se shora nařízeným zásadám platícím v noclehárně, uspořádávají svůj prostor. Každý z nich se obklopuje předměty s praktickým (hodinky) i symbolickým (plakát s nahou ženou) významem. Postele jsou ustlané, všechny věci vzorně vyskládané na policích (ilustrace 24).

Tento problém zaujal i dva jiné fotografy: Marcina Grabowieckého⁹¹ a Michała Łuczaka⁹². Oba fotografovali ve stejném regionu - okolí řeky Visly na území Varšavy. Oba při konstruování svých příběhů kombinovali portréty potkaných osob s fotografiemi míst, na nichž tyto osoby žijí. To, čím se tyto materiály liší, je odstup. V případě Grabowieckého se odstup zdá být větší. Fotograf pořizuje fotografie z většího oddálení. Łuczak přistupuje blíže. Zajímají

88 Autorské stránky Łukasze SKĄPSKÉHO: <http://skapski.art.pl/projekty/wypoczynek/#cat_5>

89 Autorské stránky Andrzej KRAMARZE: <<http://andrzejkramarz.com>>

90 O místnostech řeholníků píše v kapitole věnující se prostoru sacrum.

91 Autorská stránka Marcina GRABOWIECKÉHO: <<http://www.marcingrabowiecki.com/>>

92 Autorská stránka Michała ŁUCZAKA: <<http://michal-luczak.com/personal/ecosystem/>>

ho fragmenty. Občas je to bota ponechaná na zemi, jindy část matrace, někdy tetování na těle bezdomovce. V jeho materiálech je také více nedopovězeného a tajemství. Bezdomovci jsou fotografováni tak, aby se nedala rozeznat jejich podoba, a místa byla zachycena takovým způsobem, že by bylo velmi obtížné nalézt je v skutečnosti. V krátkém komentáři ke svým fotografiím píše sám autor: „V této knize se objevují místa a lidí, o nichž mnoho nevím. Tato místa jsem našel a lidi potkal, protože jsem sešel z vyznačené cesty. Poznal jsem příběhy a životopisy, ale nechám si je pro sebe. A ačkoliv je to les v centru Varšavy, dostupný pro každého, cítil jsem se v něm jako host“ (ilustrace 25)⁹³

Komericializace prostoru neopominula ani vnitřní prostory. Velmi často se to pojilo s problémem gentrifikace tedy vylidňování center měst a, což se s tím pojí, objevení se obchodů, bank, restaurací a hostelů na místě soukromých bytů. Téma gentrifikace uchopili polští a němečtí umělci během dvoutýdenní akce „Smoleńsk 22/8“⁹⁴. V březnu 2010 se v domě, který právě opustili obyvatelé a měl přejít do rukou španělského investora, konalo mnoho happeningů, výstav a koncertů. Svou práci v průběhu projektu vystavil Mateusz Torbus. Jeho cyklus fotografií nese název „Apokope“. Torbus dvakrát vyfotografoval byt manželů Maliků, umělců věnujících se např. sochařství, kteří obývali jeden z bytů v domě na ul. Smoleńsk, která byla zakoupena zahraničním kapitálem. První fotografie představuje interiér plný obrazů, maleb, soch nebo jednoduše domácího vybavení. Byly zkombinovány se snímky pořízeny na těch stejných místech, ale už po vystěhování Maliků. Dominuje pocit prázdnoty a odlidštění. Není tu nábytek ani zařízení a po obrazech zůstaly jen obrysy na zdech (ilustrace 26).

Velmi nezvykle k problému soukromého prostoru přistoupila slezská fotografka Karolina Jonderko⁹⁵. Soustředila se na prostor patřící pohřešovaným osobám, neobývanému a nenarušenému prostoru, který je jakoby chrámem vzpomínek na osobu, která z jedné strany odešla, ale z druhé se můžeme kdykoliv nadát jejího návratu. Ve spolupráci s nadací ITAKA zrealizovala materiál skládající se z 16 fotografií, každá z nich byla pořízena v pokoji patřícím jinému zmizelému⁹⁶.

93 Ekosystem, in: *Miejsca Odległe*, Warszawa: Sputnik Photos, 2012. ISBN: 978-83-63610-99-9.

94 Blog doprovázející projekt *Ulica Smoleńsk*: <<http://ulicasmolensk.blogspot.com/>>

95 SULEJ Karolina, *Włos na płaszczu*, *Wysokie Obcasy* z 2. února 2013, č. 5.

96 Materiál Karolíny JONDERKO v internetovém magazínu *Fotovisura*: <<http://www.fotovisura.com/user/Karfot22/view/lost> >

Tyto prostory lze rozdělit na dva druhy. V prvním případě se to, co bylo v pokoji v okamžiku, kdy dané osoba zmizela, vůbec nezměnilo. Tyto pokoje vypadaly tak, jakoby v nich někdo ještě před chvílí byl, pracoval, nechal po sobě rozložené věci. Hrdinové jakoby byli zmrazení v okamžiku svého zmizení pomocí míst, kde žili.

V druhém případě v těchto pokojích panuje nezvyklý pořádek. Předměty leží uložené v policích. Košile visí na ramínkách ve skříni. Celek tvoří jistého druh chrám vzpomínek.

Jen dvě poslední fotografie vybočují z rytmu. Jde o fotografie z domu Marcina Przebieracze, který předtím, než zmizel, rekonstruoval pokoj svého malého syna. Na stěnách vidíme pro zábavu obtisknuté dlaně pana Martina, jeho ženy a dítěte.

Problém soukromého prostoru ve svých cyklech otevřela i Renata Dąbrowska, fotoreportérka gdaňské pobočky „Gazety Wyborcze“. Dąbrowska je autorkou fotografického alba nazvaného „100 Renat Dąbrowskich“. Publikace se skládá ze 100 portrétů žen majících stejné jméno a příjmení, jako fotografka. Snímky vznikaly po několik let v městech, městečkách a vesnicích celého Polska. Sama autorka poznamenává, že výběr osob se stejným jménem a příjmením byl jen záminkou a ve skutečnosti je její projekt portrétem současné ženy, současného Polska. Část fotografií z tohoto alba byla pořízena v soukromých prostorech, do nichž byla fotografky vpuštěna. Jedná se o nesmírně cenný materiál, protože každý z portrétů byl pořízen s velmi širokým pozadím, díky čemuž lze studovat prostor, v němž žijí ženy různých profesí, s různým materiálním statutem nebo různým místem bydliště.

Její druhý dlouhodobý projekt, který ještě nemá své finále a po celou dobu si ho lze prohlížet na blogu fotografky⁹⁷, se týká prostoru stolu a jídla. Po několik let fotografuje Renata Dąbrowska jídla, která uvaří. Na jejím stole lze najít všechno: polévky, vařenou zeleninu, sázená vejce, saláty, cereálie s mlékem, topinky. Její fotografie uchvacují různorodostí, ovšem mají daleko k studiovým snímkům jídla z kuchařských knih. Jde o deník - památník, toho co se uvařilo za použití surovin z blízkého supermarketu. Lze si dovolit tezi, že jde o obraz stolu průměrného Poláka. Tyto fotografie se možná netýkají prostoru *per se*, ale přesto velmi metaforickým způsobem vypovídají o našem statusu,

97 Blog Renaty DĄBROWSKÉ: <<http://dziewczynkazaparatami.blogspot.com/>>

zvycích a krajině všedního dne.

Na pozadí výše uvedených příkladů se odlišuje práce Pawła Bownika „Sale treningowe“⁹⁸. Tento materiál vznikl v letech 2007-2009 a představuje pokoje současných počítačových hráčů. „Sale treningowe“ fungují paralelně s druhou sérií „Gracze“, která se skládá z portrétů fanoušků her. S ohledem na téma práce se budeme zabývat jen první částí projektu, tou týkající se prostoru (ilustrace 27).

Fotograf se zajímal o fenomén prolínání reálného a virtuálního světa. Dostal se do míst, kde osoby ponořené do reality her tráví většinu svého času. Fotografie jsou velmi jednoduché - s lehkým odstupem dokumentují tyto prostory. Strategie fotografa zde je velmi podobná jako u Andrzeje Kramarze a Weroniky Łozińskiej. Příjemce získává na první pohled velmi nekomplikované fotografie. Až detailní analýza umožňuje tvořit širší kontext a nuancovat problém. Pokoje vypadají zdánlivě normálně. Spojuje je jenom počítač s monitorem nacházející se v prostoru psacího stolu. Pozorné pozorování umožňuje povšimnout si vybavení virtuálního hráče (volant, helma, pedály) i pořadačů s dokumenty, památeční obraz z prvního svatého přijímání, plakát nahé ženy nebo nedbale poházené oblečení. Na základě těchto detailů se lze pokusit rekonstruovat život takového člověka. Všechny snímky jsou pořízeny s lehkým žlutým nádechem za umělého světla. Na žádném z nich nevidíme, co se může dít za oknem. Divák má dojem neustálého soumraku. Hráči zůstávají ve svých jeskyních.

Poněkud jinou cestou se ve svých materiálech vydala Aneta Wójcik, která fotografovala soukromý kancelářský prostor - ten, v kterém se každý den pracuje. Na jejích snímcích nejsou lidé, ale prázdný prostor. Židle, stoly, občas květina, někdy odpadkový koš zaplněný po celém dni tím, co už je nepotřebné. Wójcik fotografuje stopy, které po sobě zanechává pracující člověk. Tou může být jak zarámovaná fotografie dítěte, tak i prohlubeň v koberci zanechaná používání židle nebo začernění zdi nad každý den používaným počítačovým monitorem. Prostor v tomto materiálu je zároveň odlidštěný i plný člověka⁹⁹

98 Informace o Pawlu BOWNIKU na stránkách galerie Starter: <<http://starter.org.pl/bownik-2/>>

99 Podobnými předpoklady se řídil i autor této práce, který v letech 2008-2009 zrealizoval cyklus „Something Private“. Jedná se o fotografie pořízené v kancelářích velkých korporací sídlících v Krakově. Autor se zaměřil na způsob nakládání s prostorem zaměstnanci těchto kanceláří. Na fotografiích vidíme, jak si vytvářejí prostor kolem svých psacích stolů, jak vypadají jejich každodenní vztahy, zdánlivě dehumanizovaný prostor určený výhradně k práci se může ukázat plný člověka. Viz:

(ilustrace 28).

V kategorii soukromého prostoru vidíme velkou tematickou různorodost. Fotografové se zajímají o různé aspekty tvoření a existence takového prostoru. Máme zde byty lidí různých povolání a zájmů (Kramarz/Łodzińska, Bownik). Vidíme vliv ekonomických procesů na takovýto prostor (Torbus, Łuczak, Grabowiecki, Wójcik). Dokonce u Renaty Dąbrowské pozorujeme celé spektrum interiérů obývaných ženami z různých míst Polska, s různým materiálním a společenským statutem.

3. STRATEGIE A PRAXE, TEDY CO LZE Z FOTOGRAFIE VYČÍST

3.1. CHAOS A NEPOŘÁDEK

Při vytváření jednotlivých kategorií a popisování fotografických materiálů, které se v nich nacházejí, jsem chtěl ukázat, jak fotografové vidí svou zemi, co je zajímavá a co pominuli. Zajímá mě jejich praxe a fotografické strategie a to, k čemu vedou.

V případě prostoru komerce je nutné poznamenat, že mnou uvedení fotografové jsou výjimečně jednotní. Obraz Polska, který vystupuje z jejich materiálů, je země na cestě rozvoje, která se pokouší vyjít z období recese. To doprovází obrovský zmatek v prostoru, téměř chaos. Ošklivost architektury se ukazuje být vizuálně nesmírně mocná a je něčím, co je s Polskem silně spojováno. Země s komentovanými fotografiemi, to je země obývaná individualisty, kteří neznají dobrý vkus, harmonii a prostorový soulad. Špatné projekty domů, zahušťování obytné zástavby, všudypřítomná reklama, to jsou nejčastější motivy snímků.

Z takto vypadajícího prostoru lze také učinit závěr, že pro Poláky mají obrovský význam materiální hodnoty, což může být pochopitelné v zemi, kde teprve po dvě desetiletí funguje systém kapitalistického hospodářství. Poláci chtějí bohatnout, opakovat vzory známé ze západu Evropy. Mimovolně vyznačují v prostoru své touhy týkající se vlastnictví svého majetku. Svědčí o tom všude přítomné ploty a betonová ohrazení. Chybí přemýšlení o prostoru jako o společném statku. Efektem toho je neuzpůsobení jednotlivých prvků - barevný chaos, chaos stylů, chaos velikostí. Každý je sám svým pánem a dbá jen o svůj kousek půdy.

Při pohledu na fotografie polské krajiny se také nedá přehlédnout, že Poláci jsou národ nesmírně vynalézavý a důmyslný. Pokud se odpoutáme od stylu a estetických otázek, svědčí tak obrovské množství reklam o pracovitosti. Při jízdě autem po jakékoliv větší státní silnici vidíme, že téměř v každém domě

se nachází nějaká malá firma: tam automechanik, tam zateplování fasád, tam stánek s kebabem¹⁰⁰.

Doslovným chápáním prostoru komerce jsou plechové obchody vtisknuté mezi ošklivou architekturou, prázdné šedé prostory nebo automobilová parkoviště. Dále na několika fotografiích Marka Powera vidíme přepych obrovských nákupních galerií. Těžko ale uvěřit jejich bohatství. Zdají se být spíše prázdnou skořápkou, z níž by po setření svrchní vrstvy mnoho nezůstalo.

Fotografové, jež jsem jmenoval, jsou takovýmto prostorem fascinováni. Zaznamenávají další projevy chaosu, kýče a nevhodnosti. Jsou kronikáři kapitalismu valícího se zemí, se všemi jeho vadami a výhodami. Lze mluvit o stylistických rozdílech, ovšem na úrovni strategie si jsou všichni podobní. Pokoušejí se zaskočit diváka poukazem přímo na to, co sami viděli, myslí si, že je to na tolik silné, že divák nezůstane lhostejným.

Někteří z nich se soustředí jen na jeden aspekt prostoru (Pustoła „Opuszczone domy“), jiní v jednom materiálu spojují snímky z různých míst (Mark Power „Melodia dwóch pieśni“ nebo Szymon Rogiński „Poland Synthetis“, který navíc fotografuje jen v noci). To, co tyto materiály často spojuje, je roční období, v němž byly snímky pořízeny. Nejčastěji jde o pozdní podzim nebo brzké jaro. V těchto obdobích se zdá být prostor odhalený a lépe viditelný. Pastelové barvy, lehká mlha, chybějící listí - všechno to podtrhuje pocit melancholie.

To, co jak se zdá v popisu polského veřejného prostoru chybí, je malé množství snímků a celých cyklů týkajících se problémů bydlení. Nevidíme materiály týkající se života na velkých sídlištích, které začaly masově vznikat už na konci 90. let. Málo je i fotografií týkajících se satelitních městeček s rodinnými domy. Toto téma se zdá být málo probádané.

3.2. KRAJINA S JEŽÍŠEM

Náboženské symboly se zdají být s Polskem silně spojeny. Takto pojímaný prostor sacrum fotografy často zajímá. Fotografie založené na spojení znaku, předmětu nebo budovy spojované s náboženstvím s okolím, které má často velmi světský charakter. Fotografové hledají prostou kombinaci sacrum –

100 OLSZEWSKI Michał ve své knize *Zapiski na biletach* dokonce připomíná místo, které se jmenovalo „Café Kebab“. ISBN: 978-83-7414-848-1.

profanum, která má vypovídat o jistém snížení úrovně duchovních hodnot. Takovéto spojení má diváka překvapovat. Kříž vedle skládky, kostel na pozadí šedé stěny paneláků, náboženský leták na chodníku - takovéto kombinace si můžeme představit, pokud přemýšlíme o prostoru sacrum v Polsku. Z jedné strany to lze chápat jako do jisté míry obrazoborecké počínání, výsledek nesouhlasu s existencí náboženských symbolů ve veřejném prostoru, z druhé strany to lze interpretovat jako pokus učinit z náboženství něco vlastního, dostupného, vyskytujícího se blízko.

Druhou fotografickou strategií používanou v kontextu popisu prostoru sacrum je co nejvíce vizuální zájem o pro Polsko specifické symboly víry a náboženství. To se pojí s hlubším fotografickým popisem, občas katalogem míst. Vidíme to na příkladu zájmu o pomníky papeže (Szewczyk, Małeki) nebo místa vyfotografovaná mnohými, jako je obrovská bazilika v Lichni nebo nejvyšší pomník Krista na světě v Świebodzině. Tato strategie vychází z přesvědčení, že soustředění se na maximum bude pro celou sféru sacrum reprezentativní a že dobrý popis maximalistického licheňského chrámu je zároveň důležitým hlasem týkajícím se katolicismu v Polsku.

Toto přesvědčení může být pochopitelné, pokud zohledníme specifika médií a toho, co je pro ně hodné pozornosti. Do budoucna ale může být takovýto přístup ovšem málo atraktivní, pokud jde o dobrý popis prostoru sacrum.

Zdá se, že v Polsku stále chybí komplexní fotografické materiály týkající se místa a role katolického náboženství. Materiály, které nebudou zatíženy stereotypy a zjednodušeními. Mnou uváděný cyklus Marka Powera „Mass” je pokusem o takovýto širší pohled, ovšem bohužel nepříliš vydařeným pokusem. Spojení snímků pořízených během mše s přiblíženími na kostelní pokladničky je velmi polopatologickým krokem, pokud jde o závěry, jež by z toho bylo možné učinit.

Příkladem zajímavého popisu reality sacrum je cyklus „Niewinne oko nie istnieje” Wojciecha Wilczyka. Tento materiál se nachází někde mezi popisem prostoru sacrum a prostorem historie. Všechny vyfotografované synagogy a prostorový kontext, v jakém se nacházejí, vypovídají mnohé o naší historii a místu náboženství (v tomto případě judaismu) ve veřejném prostoru. Fotografa lze kritizovat kvůli záměrné absenci vizuálnosti, ale závěry, které jsou vyvozovány z jeho práce, patří bezpochyby mezi nesmírně zajímavé.

Neexistence synagog nutí položit si celou řadu otázku s otázkou "proč" na začátku. Fotografie odpovědi na ně neposkytuje, ale může přimět k jejich hledání.

3.3. O ČEM NÁM VYKLÁDÁ POMNÍK?

Věnovat se v Polsku historii není snadné. Historie vyvolává kontroverze, není jednoznačná, je silně poznamenána politikou. Uchopování historických témat tak představuje odvážné rozhodnutí.

Imanentní vlastností fotografie je, že vypovídá o tom, co je. Dokumentární fotograf není schopen tvořit příběh v minulém čase, jako to může dělat historik. Z povahy dokumentární fotografie pramení, že když se věnuje historickým tématům, musí být vždy komentářem k tomu, co se děje nyní. Může vypovídat o historických procesech, o chápání historie, politice historie. Může tato témata interpretovat, pokládat otázky a zasévat pochybností. Nemůže ale vyprávět o tom, co bylo. Takováto narace je možná jen v kreativní fotografii, která by mohla přehrávat historické scény.

Tímto způsobem je třeba dívat se na fotografické materiály týkající se prostoru a uchopující tímto způsobem problém procesu historie.

Taková je monumentální práce Michała Szlagy o gdaňské loděnici. Fotograf se výrazně staví na jednu ze stran konfliktu. Sbírá obrazy historických míst. Ukazuje, jak se změnily vlivem přetransformování území loděnice. Ukazuje, jak současné procesy související s hospodářskou transformací vedou k destrukci míst paměti. Z fotografií Szlagy tak můžeme vyčíst mnohé o nás samých: to, jací jsme, jaké máme cíle a priority, spíše než to, co byly kdysi. Fotograf zachycující historická místa vede dialog se současností.

Podobně je tomu u Wilczyka s Janickou. Cyklus „Inne Miasto“ zobrazuje, jak se historické procesy odrážejí v architektuře. Umělci fotografují fragment města, který byl kdysi považován za židovskou čtvrť, později proměněn nacisty v ghetto a nyní je jedním velkým stavebním chaosem. V tomto materiálu jsou nesmírně důležité detailní popisy míst viděných na fotografiích. Autoři v nich uvádějí to, co je vidět na fotografiích a to, co už bylo zbořeno a přestalo existovat. Neuvidíme už spoustu malých městských domů, v nichž se nacházely obchody a školky. Vidíme díky tomu, jak se Varšava šplhá nahoru. Na každém

snímku vidíme v pozadí skleněné mrakodrapy.

Ještě analytičtější je fotograf a teoretik Krzysztof Pijarski. Neskrývá, že ho zajímá proces pamatování si historie a spravování dějin. Chce se mu kriticky věnovat. Pokouší se bořit zavedené pořádky, zpochybňovat zdálo by se samozřejmé pravdy. V cyklu „Pomniki“ hledá hrdiny nehodící se do učebnicových představ o historii. V „Żywotech Nieświętych“ vypráví o osobách spojených s uplynulým obdobím PLR ze současného úhlu pohledu, podrobených velmi kritické analýze, někdy považované za kriminálníky a vrahy (Dzierżyński). Analýza tohoto typu musí v Polsku vyvolávat kontroverzi. Možná by byla úplnější, pokud by se autor pokusil odvolávat nejen na časy PLR ale i na dřívější období. Závěry týkající se procesu „zapomínání“ nebo „fixace“, jež by bylo možné z takového materiálu vyvodit, by měly univerzálnější charakter.

Zvláštní komentář si zasluhuje problém spojený s historií Židů a holokaustu. Výše uvedené příklady ukazují, že se jedná o problém ve fotografii poměrně často řešený. Je nutné uvést, že fotografie zde nepředstavuje výjimku. To samé probíhá v literatuře a publicistice (Jan Tomasz Gross), divadle (Tadeusz Słobodzianek) a jiných oborech výtvarného umění (Artur Żmijewski).

Fotografické strategie jsou v tomto případě různé. Fotografové krom jiného hledají to, co zůstalo z hmotné kultury vytvořené židovskou společností na území Polska. Tak ve svém cyklu postupuje při fotografování zničených macev Łukasz Baksik. Jinou cestou se vydal Mikołaj Grynberg, který si položil otázku, co v nás zůstalo z paměti na holokaust. Fotografuje návštěvníky táborů v Auschwitz a pokládá jim otázky, co si myslí. Fotografie v jeho materiálu má, zdá se, druhořadý význam. Je jen pozadím. Klíčem jsou shromážděné výpovědi a myšlenky osob, které navštívily muzeum na území bývalého vyhlazovacího tábora.

Z mnou komentovaných materiálů se zdá mít nejzajímavější historickou hodnotu cyklus Andrzeje Kramarze „Kawałek Ziemi“, vyprávějící o tom, co bylo. Tento materiál je založen na nahrávkách výpovědí osob, které vyprávějí o svých zážitcích z doby 2. světové války - o smrti, požárech a tragédiích. Fotografie jen tyto příběhy ukotvují v současnosti, vyvolávají v divákovi vědomí, že na pohled neutrální místa mohou skrývat překvapivou minulost.

Pokud to zkapitulujeme, jeví se mi jako důležité tvrzení, že fotograf se nemůže identifikovat s historií a fotografie s historickou narací. Fotografie

může být jen součástí popisu toho, co bylo. Často je pouze impulzem k prohloubení bádání.

3.4. BAREVNÉ ZDI

Soukromý prostor je oproti veřejnému prostoru něčím ne pro každého dostupným. Je vymezen zdi. Je malou realitou samou v sobě. Při pohledu na dříve popsané fotografie lze prohlásit, že soukromý prostor v Polsku je nesmírně rozrůzněný, plní různé funkce a jeho analýza může vést k různým závěrům.

Fotografové, jako jsou Łukasz Skąpski, Andrzej Kramarz, Weronika Łodzińska nebo Renata Dąbrowska, zaznamenávají interiéry polských domů a chtějí přitom vyjevit obecnější pravdu o polské společnosti. Předpokládají, že to jak bydlíme, jakými předměty se obklopujeme, na jakou barvu natíráme zdi, umožňuje zkonstruovat teorie týkající se nás všech.

Při prohlížení si jejich fotografií si lze povšimnout, že to, co se děje v soukromém prostoru, je stejný proces, jako ten odehrávající se ve veřejném prostoru. Stejně množství chaosu, kýče, přemíry, nesouladu. Je málo případů, kdy můžeme mluvit o souladu a harmonii.

Mezi popisovaným materiálem jsou důležité zachycené speciální případy. Jedním z nich je otázka prostoru, který si kolem sebe vytvářejí bezdomovci (Kramarz z Łodzińska, Łuczak, Grabowiecki). Věnování se této problematice vychází z přesvědčení, že při zobrazení domácího prostoru vytvořeného osobami nemajícími domov, můžeme dosáhnout jádra samotné definice toho, čím je domov. Prostor bezdomovců není vymezen zdi, přesto navazuje na uspořádání typického bytu. Můžeme v něm nalézt typické domácí vybavení: stůl, židle, postel, lampu. Zdá se, že při prohlížení si takového místa na fotografiích snadněji pochopíme, proč lidé tolik potřebují soukromý prostor, a prozkoumáme psychologické procesy spojené s jeho vznikem.

Jinak je tomu případě fotografií Pawła Bownika, Karoliny Jonderko, Mateusze Torbuse a Anety Wójcik. Tito fotografové pomocí analýzy soukromého prostoru vyprávějí o procesech, které přesahují samotný problém bydlení. Každý z nich se věnuje jinému problému.

Hráči Bownika vyprávějí o stírání hranic mezi virtuální a hmotnou realitou. Pokoje hráčů mají tolik zakotvení v tom, co je reálné. Zároveň si dokážeme

představit, jak moc se věnují nereálnému prostoru her.

Karolina Jonderko chce dospět k tomu, co znamená paměť o osobách, které odešly. Jako dlouho tato paměť trvá a co vyvolává u osob, které stále nemohou zapomenout. Na jejích snímcích vidíme připoutání se k předmětu. Zdánlivě nevýznamné věci získávají velkou váhu. Oděvy, boty, knihy se stávají deponitářem paměti.

Mateusz Torbus řeší sociální problém. Opuštěný soukromý prostor má doložit, jaké škody v tkáni městského organismu páchá proces gentrifkace. Prostor plný člověka zůstane ponechaný prázdný. Je to symbolické a ostré vyjádření toho, jak centra měst přestávají plnit obytnou roli a stávají se pouze místem, kde lze vyřídít výhradně formální záležitosti.

Aneta Wójcik zase zobrazuje soukromý prostor vytvořený v kancelářích a vypráví tak o práci. O tom, čím je pro jednotlivce, který v takovémto prostoru tráví většinu svého dne. Estetické kompozice se týkají neestetických projevů života a práce. Špína na zdi, zmačkané listy papíru, ohnutá žaluzie. Přes fotografování takovýchto detailů si všímáme něčeho lidského. Lze to číst i jako varování před nastávajícím procesem automatizace práce, který ve jménu zisku a efektivity zcela pomíjí lidský faktor.

4. PROSTOR A NÁRODNÍ CHARAKTER

Prostor obklopuje člověka. Může existovat jen v prostoru. Dodává mu podněty, bez nichž by lidský mozek nemohl správně fungovat. Výzkumy na zvířatech prokázaly, že změna uspořádání prostoru vyvolává fyzické změny v organismu. Zahušťování prostoru, v němž byly během pokusu drženy krysy, vedlo k rozvoji nadledvinek zodpovědných za stres, a v delší perspektivě zabrzdlilo reprodukci populace¹⁰¹.

Vědci zabývající se proxemikou, tedy naukou o prostoru, zaznamenávají rozdíly v konstruování prostoru představiteli různých národů. To pramení z jiného vnímání společenských odstupů. Američané jsou jiní než Angličané, Angličané než Němci nebo Francouzi. Američané žijí spíše v soukromých prostorech, které jsou zároveň prostory dosti otevřenými, pro Němce je dům svatyně, jejíž práh se nepřekračuje. Pro Francouzy představuje dům jen prostor k bydlení, celý svůj život vedou spíše v společenském, otevřeném prostoru (kavárny, náměstí, ulice). Američané budují svou společenskou image na základě místa bydliště, pro Angličany není důležité, vedle koho bydlí, důležité je, z jaké třídy pochází¹⁰².

Tato práce se soustředí na to, jak vidí prostor Polští fotografující dokumentaristé a umělci. Zajímají mne témata, která uchopují, jejich fotografická praxe a strategie. Z obrazů, které konstruují, jsem se snažil vystavět obecnější obraz země a lidí, odvolávajíc se na sociologické teorie. Zajímal mě jak hmotný prostor (veřejný, soukromý), tak i prostory, které existují jen v mysli a vztahují se k různým aspektům společenského života (prostor náboženství nebo historie).

Prostorový chaos, půtky s historií, přítomnost náboženských symbolů v soukromém a veřejném prostoru pramení z něčeho, co můžeme nazvat národním charakterem Poláků. Ovlivňují vzájemné vztahy, tvoří hodnotový žebříček. Z této perspektivy se zdá být studium prostoru nesmírně důležité. Pokud se díváme na polský veřejný prostor, přitahuje pozornost jeho obrovská

101 HALL Edward, *Ukryty wymiar*, Warszawa, Muza S.A. 2009, s. 43 a následující. ISBN: 978-83-7495-753-3.

102 Tamtéž, s. 185 a následující

komercializace. V centrech měst vznikají velké obchodní domy, kancelářské budovy, banky. Nedostává se prostorů pro veřejné použití jako jsou parky. Plochy tohoto typu jsou spíše likvidovány a ustupují nové zástavbě, která může přinést zisk. Scházející územní plány vedou k nekontrolovatelnému rozrůstání měst, která se pomalu stávají neužitečnými pro svoje obyvatele.

Při prohlížení vyfotografovaného prostoru sacrum lze naopak učinit závěr, že v Polsku dominuje náboženské magické myšlení. Myšlení často prosáknuté pohanskými rituály, které se po staletí ustálily v naší kultuře. Svědčí o tom chuť postavit největší pomník Krista na světě, obrovská bazilika v Lichní ležící mezi lesy nebo množství kapliček, křížů a soch papeže Jana Pavla II. Ve fotografovaném prostoru nevidíme náboženství jako ideu a s ní se pojící hodnoty.

Při popisování prostoru historie přitahuje pozornost skutečnost, že problémy, které pomocí fotografie zpracovávají současní dokumentaristé nebo umělci, leží v období 2. světové války nebo časů PLR. Svědčí to o hloubce těchto problémů a jejich vlivu na současnou společenskou realitu. Téma holokaustu a problému komunistické minulosti se zdá být stále důležitým ke zpracování a nezbytným ke čtení. Zdá se, že příčinou je zaprvé svoboda slova, která nastala po roce 1989, za druhé odstup - tato témata uchopují osoby, které se do nich, s ohledem na svůj věk, přímo nezapojily.

Při analyzování vyfotografovaného soukromého prostoru je třeba přiznat, že právě zde nacházíme největší různorodost v přístupu k problému i různorodostí samotné látky tohoto tématu. Polský soukromý prostor překvapuje, je košatý a nejednoznačný. Lze z něj vyčíst informace o vkusu, snech, ambicích a zájmech.

Práci bych chtěl zakončit úryvkem textu spisovatele a novináře Michała Olszewského z knihy „Polska. W poszukiwaniu diamentów“:

„Zde je země, kde se všechno smí. Zde se každý, i ten nejdivočejší svazek stává tělem.

(...)

Protože všechny, třebaže nejkrkolomnější kombinace jsou v tomto případě oprávněné, není nic divného na skutečnosti, že je Polsko zemí ustavičného karnevalu a zemí velkého rozčarování. Karneval je zřejmý, ale i rozčarování se dá odůvodnit. Protože to mělo být jinak. Kdysi se rodila mytická země mírnosti, kraj mlékem a medem oplývající, s rovnými šancemi, bez vyloučených. Mělo být

lehčeji a rychle se ukázalo, že je stejně těžko, jen jiným způsobem. Tvrdošíjnost. Země lidí přinucených k tvrdošíjnosti. Díky tvrdošíjnosti se držíme povrchu života. Zakázky, třetí úvazky, melouchy, nedělní rekonstrukce - to je naše současná krajina."¹⁰³

103 WIECH Tomasz, OLSZEWSKI Michał, *Polska. W poszukiwaniu diamentów*, Kraków: Tomasz Wiech, 2012. ISBN: 978-83-935252-0-1.

5. SOUPIS POUŽITÉ LITERATURY

5.1 LITERATURA

- ARCHER John, *Společna teoria prostřzeni*, Autoportret, č. 41 (2/2013).
ISSN 1730-3613
- BONOWICZ Wojciech, *Zagłądanie do środka*, Tygodnik Powszechny. ISSN:
0041- 4808.
- BUKSIŃSKI Tadeusz, *Przestrzenie publiczne w ujęciu funkcjonalnym*, in: O
miejskiej sferze publicznej, Kraków: Korporacja Ha!Art, 2011. ISBN:
978-83-62574-15-5.
- COTTON Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Kraków: Universitas,
2010. ISBN: 978-83-242-1353-5 .
- FORECKI Mariusz, *I love Poland*, Poznań: ZPAF, 2010. ISBN:
978-83-908063-2-7.
- FRANK Robert, *Americans*, Göttingen: Steidl, 2008. ISBN:
978-3-86521-584-0.
- GRYNBERG Mikołaj, *Co ja tutaj robię*, Kraków: Państwowe Muzeum
Auschwitz-Birkenau, 2010. ISBN: 978-83-7704-003-4.
- HALL Edward, *Ukryty wymiar*, Warszawa, Muza S.A. 2009. ISBN:
978-83-7495-753-3.
- KOŻYK Krzysztof, *Mit prostřzeni*, Autoportret, č. 41 (2/2013). ISSN
1730-3613 .
- LENZ Siegfried, *Wpływ krajobrazu na człowieka*, in: Miasto w sztuce – Sztuka
miasta, Kraków: Universitas, 2010. ISBN: 97883-242-1306-1 19.
- ŁUCZAK Michał, *Rio wschodu*, Przekrój, 22/01/2009. ISSN 1895-9938.
- MAKOWSKI Piotr, *Sfera publiczna i detranscendentalizacja
intersubiektywności. Uwagi na temat normatywnych teorii społecznych*, in: O
miejskiej sferze publicznej, Kraków: Korporacja Ha!Art, 2011. ISBN:
979-83-62574-15-5
- MAZUR Adam , *Czy tu była synagoga?*, in: Niewinne oko nie istnieje, Kraków:
Korporacja Ha!Art! 2009. ISBN: 978-83-61407-96-6.

MAZUR Adam, *Decydujący Moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000*, Kraków: Karakter, 2012. ISBN: 978-83-62376-20-9.

MAZUR Adam, *Nowi Dokumentaliści*, in: katalog k výstavě „Nowi Dokumentaliści”, Warszawa 2006.

MAZUR Adam, *Requiem dla stoczni*. Fotografie Michała Szlaga, in: Michał Szlaga, *Stocznia*, Gdańsk: Fundacja Karrenwall, 2013. ISBN: 978-83-933094-4-3.

MICHAŁOWSKA Marianna, *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, in: *Miasto w sztuce – Sztuka miasta*, Kraków: Universitas, 2010. ISBN: 97883-242-1306-1 19.

MICHAŁOWSKA Marianna, *Przestrzeń i pustka*. Fotografia jako poszukiwanie tożsamości, in: *Rzeczywistość, a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotograficznej*, Kraków: MHF, 2008.

MORAVANSZKY Akos, *Postrzeganie Przestrzeni*, Autoportret – pismo o dobrej przestrzeni, č. 41 (2/2013). ISSN 1730-3613 .

POL Zuzanna, MAŁECKI Piotr, *Licheń – religijny supermarket*, National Geographic Polska, 2/2010. ISSN: 1507-5966.

POWER Mark, *Melodia dwóch pieśni*, Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych, 2010. ISBN: 978-8392896746.

RACHIO HEMAR Milena , MAŁECKI Piotr , *800 Janów Pawłów*, Newsweek, 1/5/2011. ISSN: 1642-5685.

ROSENBLUM Naomi, *Historia fotografii światowej*, Bielsko Biała: Baturó Wydawnictwo, 2005. ISBN: 83-910302-8-8 .

ROUILLE Andre, *Fotografia. Między dokumentem, a sztuką współczesną*, Kraków: Universitas, 2007. ISBN: 97883-242-0629-2.

SŁAWEK Tadeusz, *Miasto. Próba zrozumienia*, in: *Miasto w sztuce – Sztuka miasta*, Kraków: Universitas, 2010, s. ISBN: 97883-242-1306-1 19.

SPRINGER Filip, *Wanna z kolumnadą*, Wołowiec: Czarne, 2013. ISBN: 978-83-7536-556-6.

SPUTNIK PHOTOS Miejsca Odległe, Warszawa: Sputnik Photos, 2012. ISBN: 978-83-63610-99-9.

SULEJ Karolina, *Włos na płaszczu*, Wysokie Obcasy z 2. února 2013, č. 5.

SZLAGA MICHAŁ, *Stocznia*, Gdańsk: Fundacja Karrenwall, 2013. ISBN: 978-83-933094-4-3.

ŚWIRCZ Jakub, *Czy jesteś z tej Polski*, rozmowa z Markiem Powerem, Duży Format ze dne 27.01.2011. ISSN: 0860-908X.

TOKARSKA - BAKIR Joanna, *Wymazywanie*, in: *Niewinne oko nie istnieje*, Kraków: Korporacja Ha!Art! 2009. ISBN: 978-83-61407-96-6.

WIECH Tomasz, OLSZEWSKI Michał „Polska. W poszukiwaniu diamentów”, Kraków: Tomasz Wiech, 2012. ISBN: 978-83-935252-0-1.

WILCZYK Wojciech, *Kalwaria*, Września 2010.

WILCZYK Wojciech, *Niewinne oko nie istnieje*, Kraków: Korporacja Ha!Art! 2009. ISBN: 978-83-61407-96-6.

5.2 STRÁNKY FOTOGRAFŮ

www.accidentswillhappen.blogspot.com

www.alecsoth.com

www.aleksanderprugar.com

www.andrzejkramarz.com

www.baksik.com

www.dziewczynkazaparatami.blogspot.com

www.edwardburtynsky.com

www.grospierre.art.pl

www.grynberg.pl

www.johndavies.uk.com

www.kacperkowalski.com

www.lachadam.com

www.lukaszbieterman.com

www.marcingrabowiecki.com

www.markpower.co.uk

www.michal-luczak.com

www.nowe-miasto.blogspot.com

www.pijarski.art.pl

www.skapski.art.pl

www.szlaga.blogspot.com

www.szymonroginski.com

www.toddhido.com.pl
www.torbus.net.pl
www.ulatara.com
www.ulicasmolensk.blogspot.com

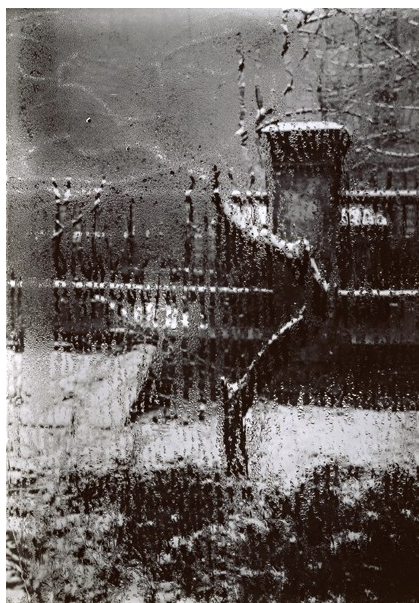
5.3 JINÉ WEBOVÉ STRÁNKY

www.americanphotomag.com
www.artinfo.pl
www.dwutygodnik.com.pl
www.fotopolis.pl
www.fototapeta.art.pl
www.masters-of-photography.com
www.magnumphotos.com
www.napoimages.com
www.obieg.pl
www.starter.org.pl

6. SEZNAM ILUSTRACÍ



Ilustrace 1: Timothy O'Sullivan, *Žně smrti u Gettysburgu, Pensylvánie*



Ilustrace 2: Josef Sudek, cyklus *Okno mého ateliéru*



Ilustrace 3: Robert Frank, cyklus *Americans*, 1955-1966



Ilustrace 4: Steven Shore, cyklus *Uncommon Places*, 1982



Ilustrace 5: Andreas Gursky, *Ren II*, 1999



Ilustrace 6: Josef Koudelka, cyklus *Chaos*, 1999



Ilustrace 7: Edward Burtynsky, *Urban Mines*, 1997



Ilustrace 8: Mark Power, cyklus *Melodie dvou písní*, 2004-2010



Ilustrace 9: Szymon Rogiński, cyklus *Poland Synthesis*, 2004



Ilustrace 10: Kuba Dąbrowski, cyklus *accidentswillhappen.blogspot.com*,
2005-2009



Ilustracje 11: Aleksander Prugar, cykl *Reklamiasto*, 2008



Ilustracje 12: Konrad Pustoła, cykl *Nedokončené domy*, 2005



Ilustrace 12: Łukasz Biedermann, cyklus *The City Sleeps*, 2009



Ilustrace 14: Krzysztof Szewczyk, cyklus *Santo subito*, 2006



Ilustrace 15: Nicolas Gropierre, cyklus *The Afterlife of Buildings*, 2008



Ilustrace 16: Michał Łuczak, cyklus *The Monument*, 2010



Ilustracja 17: Wojciech Wilczyk, cyklus *Nevinné oko neexistuje*, 2009



Ilustracja 18: Michał Szlaga, cyklus *Loděnice*, 2001-2013



Ilustrace 19: Krzysztof Pijarski, cyklus *Životopisy nesvatých*, 2009-2012



Ilustrace 20: Łukasz Baksik, cyklus *Židovské náhrobky pro každodenní použití*,
2008-2011



Ilustrace 21: Wojciech Wiczak, Elżbieta Janicka, cyklus *Jiné město*, 2013



Ilustrace 22: Andrzej Kramarz, cyklus *Kousek Země*, 2009



Ilustracje 23: Łukasz Skąpski, cyklus *Odpocinek*



Ilustracje 24: Andrzej Kramarz, Weronika Łodzińska, cyklus *1,6 m kw*, 2004



Ilustrace 25: Michał Łuczak, cykl *Ekosystém*, 2012



Ilustrace 26: Mateusz Torbus, cykl *Apokope*, 2010



Ilustrace 27: Paweł Bownik, cyklus *Tréninkové haly*, 2007-2009



Ilustrace 28: Aneta Wójcik, *1900 hodin za rok*, 2012