Paweł Starzec

Nerozhodný moment.

Moderní narativní postupy v dokumentární fotografii.



Teoretická diplomová práce
SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Opava, 2022

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Paweł Starzec

Nerozhodný moment.

Moderní narativní postupy v dokumentární fotografii.

Teoretická diplomová práce.

Opava, 2022

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Opava, 2022

Paweł Starzec

Nerozhodný moment. Moderní narativní postupy v dokumentární fotografii.

Indecisive moment. Modern narrative strategies in documentary photography.

Teoretická diplomová práce.

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: MgA. Jan Brykczyński
Oponent: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2021/2022

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Mgr. Pawel Starzec

UČO: 40852

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Nerozhodný moment. Moderní narativní postupy v dokumentární fotografii

Téma práce anglicky: T: Indecisive moment. Modern narrative strategies in documentary photography

Zadání: Teoretická diplomová práce analyzuje možnosti moderního dokumentárního vizuálního vyprávění, na rozdíl od zakotvené teorie „rozhodujícího momentu" nebo „punktu". Rozsáhlé možnosti výstavby narativního příběhu jsou analyzovány na základě dějin fotografie a vizuální sociologie. Tento diplom slouží jako studie toho, jak moderní dokumentární fotografie využívá abstraktní formy fotografie, v přímém důsledku myšlenek, jako je New Topographics nebo Deadpanovo hnutí.

Literatura:
Drozdowski R. i Krajewski M. 2010. Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej, Warszawa: Bęc Zmiana.
Cotton Ch. 2010. Fotografia jako sztuka współczesna, tłum. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Kraków: Univesitas
Hariman R. i Lucaites J. 2003. Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography: The Image of "Accidental Napalm", "Critical Studies in Media Communication", t. 20
Michałowska M. 2012. Foto-Teksty. Związki fotografii z narracją. Poznań: WUM
Berger J. 2008. Sposoby widzenia, tłum. Bryl, M., Warszawa: Aletheia

Vedoucí práce: MgA. Jan Brykczyński

Datum zadání práce: 13. 5. 2022

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

ABSTRAKT

Práce analyzuje možnosti moderního dokumentárního vizuálního vyprávění na základě toho, jak by bylo možné skloubit současnou dokumentární fotografii a vizuální sociologii na rozdíl od zavedené teorie „rozhodujícího okamžiku“ či „punktu“. Rozsáhlé možnosti výstavby narativního příběhu jsou analyzovány na základě historie fotografie a společenských věd, se sérií případových studií o současné fotografii z Polska a/nebo východní Evropy, které slouží jako studie toho, jak moderní dokument fotografie využívá abstraktní formy fotografie jako přímý výsledek myšlenek, jako je New Topographics nebo hnutí Deadpan. Závěrem této práce je také návrh syntézy vypravěčských tendencí v polském současném dokumentu, protože žádná taková studie či shrnutí od roku 2012 nebylo provedeno.

klíčová slova:
dokumentární fotografie, dokument, nová topografie, deadpan, subjektivita, objektivita, subjektivní dokument, ITF, selfpublishing, blog, snapshot, deník

ABSTRAKT

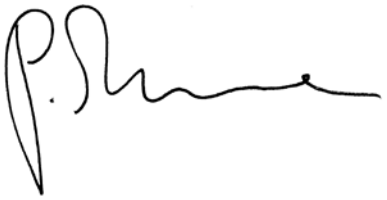
Thesis analyzes the possibilities of modern documentary visual storytelling on the grounds of how contemporary documentary photography and visual sociology could be combined, in contrast to the established theory of the “decisive moment” or “punctum”. The extensive possibilities of constructing a narrative story are analyzed on the basis of the history of photography and social sciences, with a series of case studies on present-day photography from Poland and/or Eastern Europe, serving as a study of how modern documentary photography uses abstract forms of photography, as a direct result of ideas such as New Topographics or the Deadpan movement. Conclusion of this work is also a draft synthesis of tendencies in polish contemporary document, as no such study or summary was done since 2012.

keywords:
documentary photography, document, new topographics, deadpan, subjectivity, objectivity, subjective document, ITF, selfpublishing, blog, snapshot, diary

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Janu Brykczyńskému za podporu, věcné a cenné připomínky. Za čas a posudek k této práci pak děkuji oponentovi, Tomáši Pospechovi.
Chtěl bych poděkovat všem umělcům, kteří se dohodli, že budou sdílet a diskutovat o svých dílech, v některých případech ještě nedokončeném nebo nepublikovaném.
Za pomoc a inspiraci velmi děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, a také mým kamarádkám a kamarádům.

Prohlašuji, že jsem práci vykonal samostatně a použil pouze citované zdroje. Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu Tvůrčí Fotografie.



Ve Varšavě dne 29. června 2022

Obsah

1. Úvod. 8

2. Sociologické a komunikační podmínění koncepce rozhodného momentu. 10

3. Objektivita – studium nemožného. 12

4. Nerozhodný moment. 25

5. Subjektivní dokument (cz) a hyperrealismus (pl). 34

6. Současné narativní strategie ve fotografickém dokumentu – případová studie 44
   - 6.1 Projekt, deník, experiment 45
   - 6.2 New Topographics a Deadpan – zdánlivě objektivizovaný pohled 71
   - 6.3 Archiv jako zdroj 78
   - 6.4 Oběh – selfpublishing, zinová kultura 85

7. Závěr 89

8. Seznam literatury 92

9. Seznam fotografií 94

1. Úvod.

Tato práce představuje svého druhu manifest s interdisciplinárním styčným bodem fotografie a sociologie, dvou oblastí aktivit, jimž se simultánně věnuji již téměř patnáct let v rámci akademického vzdělávání v rámci obou. Zajímavé je, že v historických počátcích obou disciplín lze najít mnoho oblastí společného zájmu. Sociologie se ve svých počátcích pohybovala ve stavu stírání jasných hranic mezi prací sociálního badatele a někým, kdo je dnes považován za dokumentárního fotografa – příkladem toho mohou být cykly realizované Jacobem Riisem nebo Lewisem Hinem, kteří se považovali za pozorovatele společenského života využívající fotografii jako nástroje. Postupné zakopávání se na pozicích zpočátku redukovalo význam fotografie v rámci sociologie na roli nástroje, aby ji časem vyčlenilo jako téma výzkumu. Ovšem přestože po mnoho let působí interdisciplinární visual studies, polská literatura se v tomto tématu opírá o oddělené disciplíny, a v případě sociologie se nejednou zdá, že má přístup, který předpokládá současný výskyt mnoha paradigmat alespoň částečně protichůdného charakteru (od nevinného oka k – dle Drozdowského a Krajewského – dívání se na fotografii). Postupem času se však upevnila nejrozšířenější oblast zájmu sociologů v oblasti vizuality; každodenní, amatérské fotografie dokumentující jak okolnost zachycené v rámci obrazu, tak i v širším kontextu samotné rituály spojené s pořizováním fotografií. V běžném povědomí však stále existuje koncept sociologické fotografie, míněné víceméně jako „vyprávění o lidech", tedy v jistém zevšeobecněném smyslu dokumentární fotografie. Při pokusu o rozpletení tohoto pojmového gordického uzlu by tedy bylo na místě analyzovat, jak jsou konstruována vyjádření o narativním charakteru v oblasti této vypovídající fotografie – jaké vlastnosti umožňují intersubjektivní pochopení řešených témat, pokud je na první pohled nevidíme? Jaké následky s sebou nese spojování sociologické metodologie s fotografií?



Jacob Riis, ze série *How the other half lives?*

2. Sociologické a komunikační podmínění koncepce rozhodného momentu.

Reflexe o společných začátcích – historických a významových – fotografie a sociologie, uvedená v úvodu této práce, by měla sloužit jako podpora reflexe nad tématem současných výhod plynoucích z interdisciplinárního pojímání obou otázek. Současná výzkumná metodologie z oblasti sociologie nebo věd o komunikaci totiž umožňuje zaměřit se na jevy pojímané v oblasti historie fotografie jako na jevy téměř axiomatického charakteru. Fotografie v tomto pojetí přestává mít aktérství sama o sobě – stává se prvkem komplexních komunikačních procesů zasazených do kulturních a společenských mechanismů fungování. V praxi by to znamenalo, že ne v Barthesem přijímaném punctum, podstatě samotné fotografie, spočívá potenciál uzavírat v obraze nějaké všeobecně dostupné, intersubjektivně interpretované pravdy o světě – ale spíše, že rozhodný moment může vyprávět o světě pouze proto, že se stal sociálně přijatou konvencí.

Jaké důsledky by tedy plynuly z takovéhoto podmínění? V současnosti může být v mnoha jazycích tvrzení o fotografii vyjadřující více než tisíc slov dokonalou ilustrací společenské role fotografie jako komunikátoru, ale také nástroje sloužícího k falšování proběhlých událostí. Pokud je něco na fotografii, muselo se to odehrát před objektivem – v souladu s tímto uvažováním zaujala fotografie v první polovině 20. století přední místo v budování globalizovaného světa informací, masové komunikace a masového vědění.

Kromě vlivu na celek (příjemce) fotografie v souvislosti se svou podstatností, podobně jako jiné disciplíny profesionálního charakteru, vytvořila společensky chápanou roli fotografa – zčásti umělce, ale především řemeslníka – novináře, který v první bojové linii čeká s připraveným fotoaparátem, aby zvěčnil a předal masám podobu nastalých událostí. Nezmiňuji se o tom bez důvodu – tato role formovala, a částečně stále formuje, diskurzy týkající se fotografie jako takové, když se stala základním kamenem v nárocích samotných fotografů poukazujících na bezprecedentní význam, jaký jejich práce sehrává ve formování nejen mediální krajiny, ale také celého společenského povědomí a vědomostí o světě.

Resentiment týkající se role fotografie v poznání světa přímo plyne z průkopnických dob žurnalistické fotografie, kdy masoví příjemci museli spoléhat na oko fotografa. Konflikt někde daleko od domova zpravodajsky pokrývali jednotliví lidé – k této roli určení reportéři. Své subjektivní hodnocení přelévali na papír nebo film a vytvářeli tak široce kolportovaná vyprávění ve formě tiskových zpráv. Společenská smlouva týkající se víry v ně vyplývala z předpokladu, že je vyvíjeno veškeré úsilí, aby byla potvrzena pravdivost každého detailu, na tisk byla uložena povinnost poctivosti. Ovšem krytí tohoto slibu v mnoha případech nemohlo být ověřeno zevšeobecněným příjemcem, protože mu k tomu nejčastěji chyběly nástroje. Dokonce i když někdo v takovémto sdělení odhalil lež, zůstal s touto vědomostí vlastně bez možnosti komunikovat tuto nesrovnalost jiným.

Toto uspořádání se změnilo teprve s rozšířením standardu Web 2.0 na přelomu 20. a 21. století, v jehož rámci se internet stal masovým statkem, připouštějícím vícesměrnou komunikaci. O dvacet let později možnost ověření mediálních sdělení mění formu činnosti médií, také už neexistuje povinnost vysílat tyto designované pro vyprávění do zóny konfliktu, protože

informační sítě se plní obrazy a výpověďmi pořízenými samotnými účastníky a pozorovateli, kteří se nacházejí na místě.

Jak tato změna ovlivňuje řád přijatý Walterem Lippmanem před sto lety – teorii agenda setting, v jejímž rámci veřejné mínění ovlivňovaly nejen reálné události prožívané empiricky, ale spíše mediální fakta, tedy interpretace těchto událostí čočkou tisku (Lippman, 1998)? Vícesměrná, ahierarchická komunikace bude na jedné straně znamenat možnost přístupu, na druhé sklony k narušení vazeb mezi skutečnou událostí a její mediální relací. V mediální krajině rychlých, zběžných reakcí není nutné čekat na příběhy několika málo vyvolených.

Reorganizace žurnalistického komunikování vedla k vytvoření specifického vakua v stabilní krajině reportážní fotografie. Místo několika určených pozorovatelů obsadila jejich další generace, na níž si změny charakteru práce vynutily adaptaci nestabilním podmínkám. Velká část v tisku publikovaného obsahu je výsledkem práce osob na volné noze, které se rozhodly zdokumentovat jakousi událost, populaci, místo – s vírou, že někdo bude mít zájem o zveřejnění takovéhoto materiálu, ale také s pocitem podstatnosti řešeného tématu. V této době je to dokument, chápaný v kategoriích umění, a ne žurnalistiky, tím, kdo získává na významu jako forma readaptace fotografů na měnící se reálie žurnalistického trhu. I přes probíhající změny zaujímá diskurz reportážní fotografie, založené na východiscích objektivního záznamu, ve vztahu k takovýmto postupům kritickou formu.

3. Objektivita – studium nemožného.

Kategorie objektivity se při hodnocení současné fotografie objevuje nejčastěji v diskurzu týkajícím se nesouladu mezi dokumentem a reportáží. S přístupem k tomu slovu jako klíči, nemajícímu opodstatněné metodologické upevnění, si dovolím uvést podobné dilema, které nastalo na půdě společenských věd před sto lety.

Problém objektivity – nebo také nemožnosti ji dosáhnout, rozpoznaný třeba v Bernardově pojetí (Bernard, 1919), obzvláště však vyznívající ve spisech Maxe Webera, kde se stal jedním z nejpodstatnějších bodů v ním navrhovaném metodologickém rámci. (Weber, 1948). Tento proud, hromadně pojímaný v rámci antipozitivismu, plyne z nutnosti uspořádat vztah mezi z průkopnických děl Durkheima vyplývajícím soustředěním se na doktrínu pozitivismu čerpající z biologie nebo fyziky, chápané také jako základ pro uznání aktivit v doktríně společenského poznání za vědu, a postupným zvýrazňováním rozdílů v oblastech výzkumu mezi přírodními a společenskými vědami. Pozitivistická koncepce objektivity totiž předpokládá, dle názoru jejich kritiků, nutnost být soudcem ve vlastní věci – a navíc objektivním soudcem. Weber konstatuje, že nevyhnutelné zapletení se badatele do předmětu výzkumu, plynoucí ze souboru názorů, přesvědčení a orientace, znemožňuje objektivitu chápanou obdobně jako tu z pole přírodních věd. U Bernarda objektivismus naráží na kognitivní omezení biologické povahy – nemožnost prozkoumat myšlenkové procesy daného jedince na bázi neuronální aktivity, ale teprve ve fázi komunikace nebo jednání plynoucího z názorů zastávaných zkoumanou osobou. Koncepce Verstehen, přijatá dříve na půdě hermeneutiky Diltheyem, a časem ukotvená v sociologii antipozitivisty Weberem a Simmlem v první řadě, předpokládala možnost poznávat sociální svět i s přihlédnutím k subjektivitě. jejich existence z pohledu nejen badatele, ale i samotných respondentů. Tento proud, časem rozvinutý v rámci humanistické sociologie, třeba Znanieckým, dnes představuje jeden z pilířů sociologie a společenských věd. Znamená to v rámci sociálního výzkumu – který zde chápu natolik široce, nakolik se tento termín se svou metodologickou výbavou stále může odvolávat na původní zájem o mechanismy, struktury a dynamiky stojící za událostmi v sociálním světě – že se od paradigmatu objektivity zcela upustilo?

Pokud se zadíváme na začátky jak sociologie, tak dokumentární fotografie, můžeme zaznamenat několik podstatných aktivit spojujících prvky, které dnes tvoří součást obou těchto disciplín. Jenže práce autorů, jako byli Lewis Hine nebo Jacob Riis, kteří sami sebe označovali za sociální výzkumníky, jsou dnes pojímány v rámci historie fotografie, a nikoli sociologie. Z dnešní perspektivy lze přisoudit jejich pracím – Hine dokumentoval děti pracující v továrních, Riis existenční podmínky druhé poloviny, jak v názvu své práce označil chudé tovární dělníky – rysy připodobňují je investigativní žurnalistice, s metodologií odlišující se od té uplatňované v sociologii. Při práci na začátku dvacátého století se ovšem pohybovali na poli ležícím poněkud stranou tehdy již existující žurnalistické fotografie. Spojení tisku a obrazů plynulo z technologického rozvoje, učinilo z fotografie podstatný nástroj v konstruování masmédií. Jako taková by reportážní fotografie měla zapadat do kritérií objektivity přijatých samotným tiskem a novinářské spolehlivosti, úzce by pak souvisela s kritérii popisování světa obrazem v souvislosti se stanoveným místem, časem a událostí. V rozporu s tímto požadavkem ale dokumentární



Jacob Riis, ze série *How the other half lives?*



Lewis Hine, ze série *Child workers*

fotografie představuje také nástroj k vyprávění o světě v kategoriích non-fiction, měla by tedy připouštět větší svobodu v oblasti metodologie zobrazování, a také nutnosti pojímat obraz světa v úzké souvislosti s budovaným narativem, což ve výsledku připouští metaforičnost a reflexi narativního potenciálu fotografie. Toto rozdělení na dvě kategorie odkazuje také na otázku objektivity – dle tohoto chápání by reportážní fotografie měla nést známky objektivního záznamu – dokument subjektivního.

Zároveň ale, jak se zdá, existuje bariéra mezi pocitem objektivity na půdě společenských věd, a optikou této problematiky v oblasti diskurzů spojených s dokumentární a reportážní fotografií. Ve svém vyčerpávající studii vztahu pole žurnalistiky s kategorií objektivismu Charlotte Wien (Wien, 2017) dospěla k závěru, že „Paradoxně pokus konfrontovat se pomocí žurnalistiky s pozitivistickým přístupem k objektivismu skončil podporou chápání a aplikování pozitivistické koncepce objektivnosti." Autorka, s odkazem na Waltera Lippmana, uvádí koncepci objektivnosti vyplývající z novináři přijímané dostatečné opory ve vědecké metodologii, což samo o sobě představuje prostý výklad pozitivistického scientismu. Dle názoru Wien byl jediným skutečným skoncováním s touto koncepcí v oblasti žurnalistického diskurzu americký New Journalism, vydělený pod vlivem strukturalistických a postmodernistických myšlenek a vyznačující se silně patrnou subjektivitou záznamu a přítomností reportéra. V souvisejícím poli žurnalistické fotografické, tvořící součást žurnalistické praxe, je koncepce možnosti objektivního záznamu stále přítomná v minimálně dvou odlišných rovinách.

První z nich je mýtus fotografie jako objektivního oka, čerpající z řešení v technologické perspektivě, který pomíjí spleť osob držících v rukou fotoaparát, protože přenáší samotný proces vidění a záznamu na zařízení. Za zmínku stojí, že tato problematika, jakkoliv marginální, se stále sporadicky vyskytuje v literatuře z oblasti sociologie, kde je tato hodnota zdůrazňována ve vztahu k fotografiím pořizovaným v rámci pozorování při sociálním výzkumu. Tento mýtus představuje chybné východisko, pokud se odkážeme na kategorii aktérství, je to ruka fotografky či fotografa, kdo rozhoduje o okamžiku stisknutí závěrky, a jejich oko – o umístěné výřezu světa v rámci záběru konkrétním způsobem.

Zadruhé, kritérium objektivismu je také diskutováno v oblasti pro žurnalistickou fotografii mimořádného spojení estetiky a předpokládané čistoty úmyslů. V této perspektivě se objektivita týká nejen mechanického charakteru samotného nástroje, ale spíše jistého žádoucího stavu objektivismu při realizaci aktivity, dosaženého samotnou tvůrkyní nebo tvůrcem. Šířeji, jejich oko a ruka se mají vlastně odtrhnout od individuálních záměru dané osoby, zasazené do sociálních kontextů a zapletené do sítě pojmenovatelných vztahů závislosti – zaměstnání, politické názory, dosavadní zkušenosti, předsudky a sympatie, estetické preference. Takováto situace vyabstrahování se zdá být podle vědomostí shromážděných společenskými vědami nedosažitelná. Proč je tedy kategorie objektivity stále podstatná v diskurzu dokumentární a reportážní fotografie?

Můžeme přijmout, že základy toho, co dnes chápeme jako specifický kodex a morální kompas reportážní fotografie, vytyčila osobnost Roberta Capy. Capa, jeden ze světově nejznámějších fotoreportérů, je totiž autorem maximy tvořící dodnes krédo mnoho reportérů a reportérek, „pokud vaše fotografie nejsou dost dobré, nejste dostatečně blízko". Capa byl

spoluzakladatelem fotografické agentury Magnum, která dodnes zůstává jedním z nejpodstatnějších referenčních bodů v rámci reportážní fotografie, a to i přes postupné otevření se vůči autorům pracujícím v dokumentárním paradigmatu.

Zmiňuji ho tu ovšem ještě z jednoho důvodu – Capa je autorem souboru jedenácti snímků z vylodění v Normandii v rámci operaci D-Day, známého pod kolektivním názvem The Magnificent Eleven. Těchto jedenáct fotografií pořízených Capou – jediným civilním fotografem účastnícím se jedné z nejvýznamnějších válečných operací v historii 20. století – v sobě ovšem nese výjimečný příběh. Tento soubor měl totiž představovat vše, co přežilo při nehodě v temné komoře, kdy měl laborant omylem nechat příliš dlouho v sušičce filmy, které mu reportér zaslal, obsahující snímky pořízené s ohrožením života. Tuto verzi příběhu šířil John G. Morris, fotoeditor magazínu Life, který snímky otiskl jako první (Morris, 2007), i samotný autor fotografií (Capa, 2001). Redakce, kvůli tomu, že chyběly informace zaslané samotným reportérem, opatřila pět publikovaných snímků popisky podle vlastního uvážení.

Teprve vyšetřování A. D. Colemana, vedené téměř o 75 let později, upozornilo na mezery v legendě stojící za The Magnificent Eleven. Capa se měl invaze účastnit velice krátce, na poměrně bezpečném úseku, protože spěchal, aby stihl termín odeslání negativů do redakce – v opačném případě by jeho snímky nemusely být publikovány. Podle Colemana k žádné nehodě v temné komoře nedošlo; prázdné filmy Capa odeslal ve spěchu. Zbytek dokonaly popisky, které představovaly vyfotografované situace v rozporu s pravdou. John G. Morris tyto výhrady celá léta odmítal, teprve v rozhovoru poskytnutém při příležitosti svých stých narozenin přiznal, že verze událostí popisovaná Colemanem mohla být pravdivá (Estrin, 2016). To ovšem nic nemění na skutečnosti, že po dlouhé roky mýtus reportéra riskujícího život pro snímek, který navíc přichází o značnou část své práce při nešťastné nehodě, působil na představivost. Ve stejné době upevnil nejen pozici Capy – nazývaného nejlepší válečný fotograf na světě (Davenport, 1991) v souvislosti s jeho dřívější fotografií ze španělské občanské války, ukazující vojáka zasaženého kulkou, zachyceného v okamžiku pádu na zem – ale také étos reportážní fotografie jako takové.

Faktografická přesnost snímku ze Španělska byla kriticky hodnocena již dříve, a i když v tomto případě dodnes nepanuje konsenzus ohledně pravdivosti Capou líčeného příběhu, zůstává celá řada mezer v příběhu fotografie padajícího vojáka bez odpovědi (Rohter, 2009). Samotný Capa zemřel v roce 1954, když šlápl na minu během dokumentování francouzsko-vietnamského konfliktu. Na okraj si dovolím poznamenat, že samotná Capova osobnost zapadá do východisek žurnalistického stylu gonzo, definovaného a zpopularizovaného v 70. letech Hunterem S. Thompsonem, vyznačujícího se silným narativem v ichformě, začleňující reportéra do rámce jím popisovaného světa, a negací objektivního záznamu (Bowe, 2012).

Pokud přijmeme, že svého druhu zakladatelský mýtus současné reportážní fotografie odkazující se na kategorie objektivity byl ve své podstatě právě mýtem, který měl za cíl přibarvení reality, v níž činnost jednotlivého reportéra vyplývá z jeho osobní motivace, narušilo by to ve výsledku základy celého pole, které se vyčlenilo na základě tehdy deklarované hodnoty a předpokladu. V podstatě je ovšem velice těžké stanovit moment, kdy diskurz reportážní fotografie nabral svou aktuální, striktní formu.



Robert Capa, *Magnificent Eleven contact sheet*



Robert Capa, ze série *Magnificent Eleven*

Jedním z klíčových orientačních bodů v diskurzu týkajícím se objektivního záznamu je kategorie oblíbených soutěží konaných v rámci oboru; jejich pokyny týkající se zasílaných materiálů představují nejen reflexi uvnitř skupiny přijatých přesvědčení týkajících se morálního kompasu reportážní činnosti, ale také formu popularizace těchto hodnot i mimo skupinu. World Press Photo, jedna z nejznámějších soutěží žurnalistické fotografie, vytvořená v 60. letech, představuje určující faktor těchto praktik. Snímky oceněné v soutěži výměnou za dodržování přísných pravidel získávají mezinárodní ohlas, širokou publicitu v tisku a účast na výstavě cestující po světě. Ocenění v této soutěži je také důkazem absolvování vícefázového ověření dané fotografie – od možnosti přihlašovat své práce jen po potvrzení svého statutu profesionála příslušnou dokumentací, přes podrobnou analýzu syrových digitálních souborů nebo skenu kontaktního otisku – pracovního náhledu na to, jak snímek vznikl.

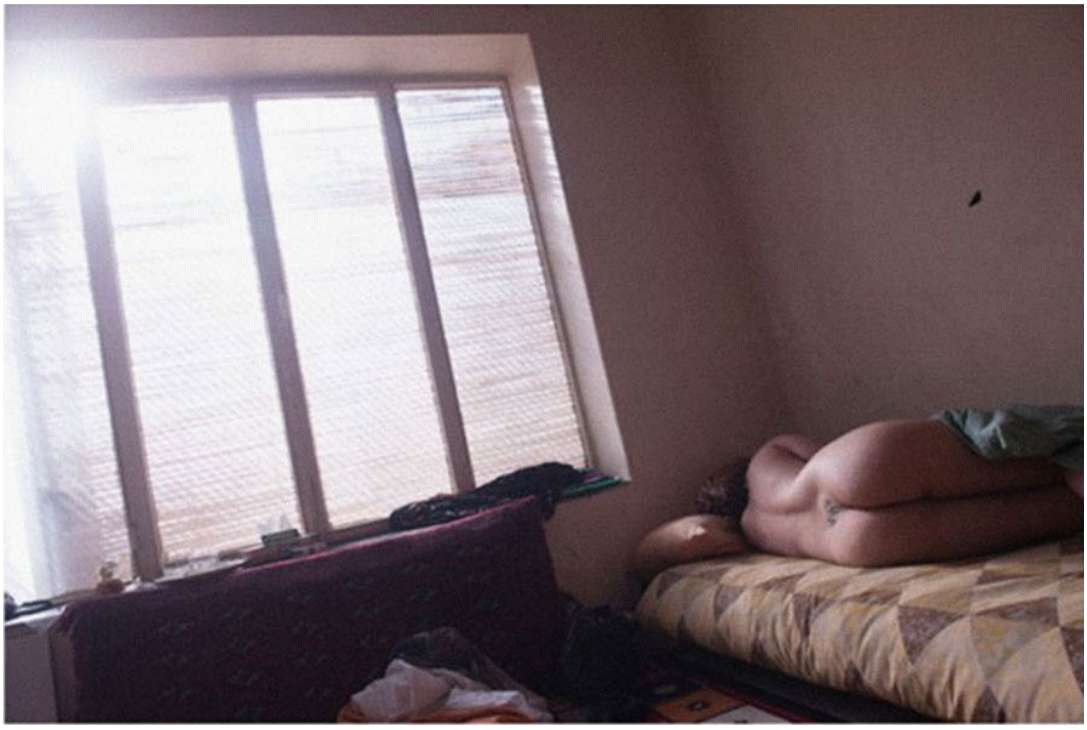
Bohužel, během posledních let v soutěži několikrát zvítězily fotografie nebo vizuální eseje, které, jak se ukázalo, plně nezprostředkovaly pravdu – slavný případ Hosseina Fatemiho, laureáta WPP z roku 2017, obviněného z manipulace v popiscích snímků, upravování a publikování fotografií mohoucích sebou nést právní důsledky bez souhlasu fotografovaných, kteří byli dříve uvedeni v omyl (Talaie, 2017). Tlak části prostředí na vysvětlení těchto obvinění a v důsledku na odebrání ceny narazil na absenci významné reakce ze strany organizace (Chesterton, 2018).

Podobný případ o dva roky dříve, týkající se zavádějících popisků fotografií v oceněném projektu Giovanniho Troilo, také dopadl ve prospěch autora obviněného z manipulace; v tomto případě ovšem soukromé vyšetřování místního reportéra a uvedení dalších nesrovnalostí vedlo k odebrání ceny Troilovi, ovšem teprve po hrozbách zveřejnění pokusů WPP rozpory ignorovat (Zhang, 2015).

Opakující se případy obvinění z manipulace v oblasti faktografie a paralelní pietismus soutěžní poroty, co se rozsahu manipulace s obrazem samotným týče, způsobily objevení se kritických názorů ohledně soustředění poroty WPP na potencionálních manipulacích v oblasti samotného uměleckého řemesla v mnohem větší míře, než na narušení faktografického sledu věcí. Pokyny pro poslední ročník soutěže hlásají: „V soutěži World Press Photo Contest jsou oceňovány fotografie, které představují vizuální dokument, zajišťují důkladné a věrné představení scény, jíž byl autor svědkem. Chceme, aby veřejnost mohla důvěřovat důkladnosti a věrnosti oceněných fotografií. Nechceme, aby oceněné snímky uváděly diváky v omyl. Znamená to, že fotografie (…) se musí shodovat s celou řadou pokynů, které chrání před manipulací." (World Press Photo, 2021, vlastní překlad). Podle stejného textu byly první regulace tohoto druhu zavedeny v roce 2009.

Zajímavé je, že v okamžiku provádění heuristiky pro tuto práci byl vypsán další ročník soutěže World Press Photo, a při této příležitosti došlo ke změně dokumentu části podmínek, nazvané Etický kodex (World Press Photo, 2021). Po porovnání s archivní verzí dokumentu z loňského roku (World Press Photo, 2020) nabírá na výraznosti zajímavá závislost – zesílení kritiky postupů soustředění se na specifičnost fotografického obrazu za pominutí faktografického pozadí vedlo ke změnám v kodexu, který je nyní dvakrát tak dlouhý, a na rozdíl od předchozí verze obsahuje odkazy na společenskou roli fotografa, potencionální nebezpečí pro fotografované nebo fact-checkingové postupy. Můžeme se domnívat, že vnější tlak vyvolává změnu





nahoře: Hossein Fatemi, ze série *An Iranian Journey*
dole: důkazy poskytnuté osobou, která byla přítomna při focení a potvrzují, že Fatemi příběh zinscenoval

jednoho z pilířů světa reportážní fotografie, když vnáší do samotného srdce tohoto uspořádání prvky zodpovědnosti chápané ve velmi subjektivní smyslu.

Žurnalistická fotografie realizovaná reportéry je práce výdělečného charakteru, a jako taková podléhá vlivům panujícím v ekonomické sféře. Vidíme to už v případě Capy, který se vracel z pláží Normandie, aby stihl odeslat své snímky ke zveřejnění. Samozřejmě, mýtus fotoreportéra jako figury gonzo má nezanedbatelný vliv; ve výsledku se diskurz reportážní a dokumentární fotografie rozpíná mezi ekonomickými tlaky a tlakem typickým pro umělecká prostředí v jiných disciplínách, čímž vytváří závislost mezi ekonomickou situací jednotlivce a fluktuacemi na trhu s umění, a také na žurnalistickém trhu. A poslední zmíněný již dvacet let podléhá dříve popsaným proměnám, které výrazně omezují výdělky a poptávku po práci žurnalistů, včetně žurnalistických fotografů (Poulet, 2011).

Diskurz objektivního záznamu v takovýchto reáliích může také znamenat roli nástroje disciplinárního charakteru, formu rozlišení mezi dodržováním jakéhosi interního seznamu morálních pravidel a těmi, kdo je nedodržují a stále se pokoušejí realizovat vlastní cíle. Podobnou roli v současném diskurzu zastává kategorie politické korektnosti; využívané od 80. let ve Spojených státech, a časem v globálním smyslu, vlastně výhradně v negativním charakteru (Weigel, 2016). Objektivnost reportérské práce by v tomto chápání znamenala rozlišovací znak ani ne tak odvedené práce, ale spíše – jejího výkonu tímto účelem pověřených pozorovatelů – podobný resentiment se dere napovrch konec konců v o dva odstavce dříve zmíněné diskuzi o fotografii z varšavského protestu, vyvolané použitím formulace fotoreportér vůči někomu působícímu mimo toto pole. Obrana skupinové integrity by vyžadovala jasné oddělení jedněch od druhých také v souvislosti s nutností chránit zmenšující se zdroj potencionálního výdělku, a probíhaly by v rámci – v popsané diskuzi také přítomné – kritiky úpadku žurnalistického trhu spolu se vstupem autorek a autorů narušujících paradigma objektivního záznamu na stránky novin. Pokud tedy přijmeme, že objektivní žurnalistická reportáž je utopistická vize, a to z mnoha různých důvodů, bude kategorie objektivity představovat především poznávací znamení charakterizující sociální skupinu podle deklarace jejich členů, a ne podle zvláštní hodnoty objektivního záznamu, kterou by bylo možné pozorovat ve výsledcích jejich činnosti.

Tato polarizace by samozřejmě znamenala, že na druhém pólu existuje jakási populace neobjektivních tvůrkyň a tvůrců. Jaký je pohled na tuto druhou skupinu? Na k objektivním reportážím opačném pólu se nachází figura aktivismu a občanských médií. Kudy tedy v tomto diskurzu probíhá hranice mezi aktivismem a žurnalistikou? V perspektivě hodnotitele. Tak jako je subjektivně hodnocený objektivismus měřítkem řemeslné zručnosti, je aktivismus stigmatem angažovanosti novinářky či novináře na jedné ze stran. Jde o koncepci odtrženou od toho, co se v procesu vytváření informace odehrává po práci reportéra v terénu. Ve jménu profesionální solidarity je činnost aktivistů posuzována blahosklonně a neochotně, dotýká se však řady problémů současné komunikace. Co jiného je tato neochota – jejíž síla se odráží v životaschopnosti rozdělení na práci objektivní a neobjektivní reportérskou práci – než výraz odcizení, v němž hněv zaměstnanců v zmenšujícím se pracovním sektoru není namířen proti těm, kteří se provinili zhoršením výdělečných podmínek, ale proti ostatním členům a členkám stejná třídy, kteří jim, jak se zdá, konkurují a překážejí v práci?

Nechuť k mediálním aktivistům má v sobě také rozměr smutku po jiné, symbolické figuře novináře, mnohem blíže spojené s postavami v duchu gonzo. Prošel by stereotypní novinář, žijící na stránkách v napínavého scénáře, poháněný kávou v boji za nalezení odpovědi na nepohodlné otázky, přísným hodnocením étosu své práce? Jeho činnost přece motivuje silná, individuální potřeba plynoucí ze subjektivní perspektivy. Velmi zjednodušeně můžeme přijmout, že aktivismus je činnost sledují konkrétní cíl, mající potenciál ovlivnit běh událostí, pak se zdá, že postava novináře – opojeného vizí proniknutí k pravdě, nekompromisního, riskujícího, aby dané téma získalo ohlas – do toho zapadá. A co kdybychom místo toho přijali, že rolí novináře, reportéra, dokumentaristy by mohlo být nejen shromáždit vyjádření těch, jejichž hlas už je zastoupený ve veřejném diskurzu, protože mají zdroje a komunikační prostředky, ale spíše proniknutí k těm, kdo v diskuzi nemají zastoupení? Na stejné linii, po níž mytická postava novináře za každou cenu směřuje k pravdě, se může nacházet také směřování k vyslechnutí těch, kdo jsou vytlačováni mimo rámec této debaty.

Pokud tímto rozlišením připustíme existenci reportážní a dokumentární činnosti, která není objektivní formou prohlášení, jaký přínos by toto spojení přineslo? I dokumentární realizace, nejčastěji pojímané v rámci subdisciplíny vizuálních umění (Cotton, 2010), se stávají předmětem otištění v tisku, ale zdá se, že se pohybují v širším sociálním kontextu. Dokumenty dostupné ve formě výstav, monografických knižních publikací nebo úspěšně popularizovaných interaktivních děl v prostoru internetu, popisují, ilustrují a vyprávějí o světě v paradigmatu non-fiction, aniž by se nechaly svázat přísným korzetem plynoucím z koncepce objektivního záznamu světa v reportážní fotografii. Hranice mezi umělci a aktivisty se stírá, když se ukazuje, že aktivity uměleckého charakteru mají sociální dopad.

Pokud to zrekapitulujeme, diskurz objektivního záznamu v současné reportážní a dokumentární fotografii je formován minimálně několika faktory ve stejnou dobu. Zaprvé, samotnou situací na mediálním trhu. Oproti očekáváním masmédia nejsou a nikdy nebyla ve své podstatě objektivními subjekty – nejde o transparentní vysílače, formují svou agendu v souvislosti se zvoleným ideologickým, politickým, sociálním a komerčním profilem svých příjemců. Kde se v takovéto krajině nachází prostor pro kritérium objektivity, požadavek neutrality předávaných informací, vyslechnutí všech stran konfliktu vyváženě a balancování mezi jejich úhly pohledu?

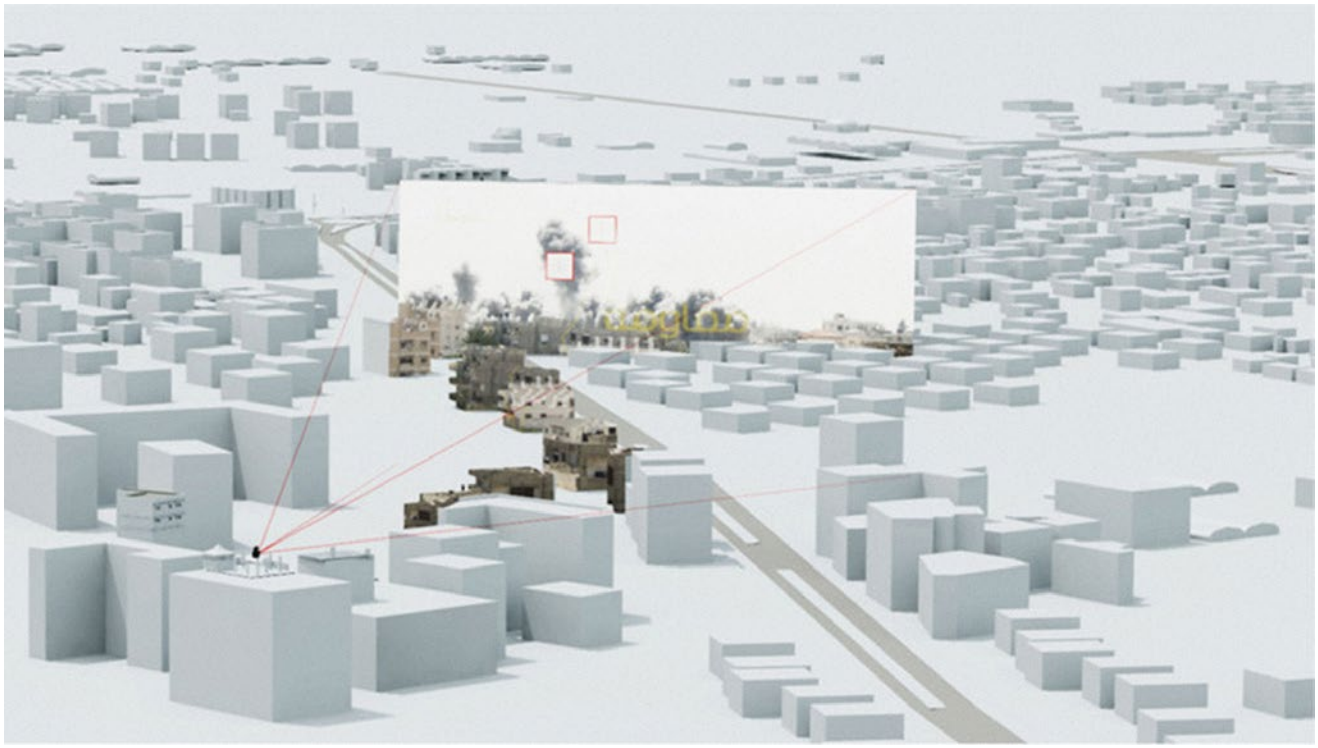
Pokud přijmeme nejjednodušší kapitálový výklad, v němž je pluralismus médií omezený jejich vlastnickou strukturou – různé skupiny mají různé subjekty masové komunikace – diskurz žurnalistického objektivismu chápaného jako disciplinární nástroj by byl určován jako výsledek zájmů těchto skupin. V praxi by to znamenalo, že v hranicích lidského pojetí se na stránky konvenčně chápaného tisku může dostat to, co se nenachází v rozporu se zprůměrovanými politickými a ekonomickými zájmy aktérů vlivu. V této krajině se hlas marginalizovaných a neprivilegovaných skupin nachází mimo diskurz, protože jaksi z vlastní definice takovéto skupiny nemohou mít komunikační nástroje, které by je postavily na roveň takovým aktérům, jako je státní moc nebo politicky spřízněné zájmové skupiny. Lze s tím samozřejmě polemizovat – demokratická revoluce v masmédiích vyrovnala přístup ke kanálům široce dostupného sdělení, když zároveň postavila zdi mezi sektory médií – k novinám a televizním kanálům

ukazujícím méně nebo více zahaleně své politické sympatie, se přidaly kanály založené na sociálních sítích, jejichž využívání vyžaduje jistou úroveň zdrojů a technických kompetencí. V závislosti na zvoleném prizmatu mohou být protestující v nějaké věci pouze skupinou radikálů narušujících svou činností status quo rozpínající se vyváženě mezi aktéry.

Řešení týkající se možnosti objektivního poznání a popisu na půdě společenské aktivity se zdají být ze sociologické perspektivy nejen rozpoznaným, ale také do značné míry vyřešeným problémem. Z této perspektivy lze diskurz objektivního záznamu, chápaného jako poznávací znamení reportážní fotografie, které ji odlišuje od dokumentární fotografie, omezit na frakční rozdělení, diktované třeba nutností konkurence v rámci smršťující se poptávky po takovéto práci ve světě hypervizuální komunikace, které se mohou účastnit všichni. Jestliže odpovědí sociologie na neschopnost samotných badatelů zbavit se determinant vyplývajících z participace ve světě byl návrh metodologické triangulace, je to právě hypervizuální komunikace a participace běžných pozorovatelů, v nichž je třeba spatřovat potenciální odpověď na požadavky objektivity v prezentovaném světě.

Samotná postava fotoreportéra, jednoho z mála vyvolených, ve svém charakteru obsahuje opravdu hodně odkazů na subjektivní pohled, a mnoho mýtů vystupujících v diskurzu současné žurnalistické fotografie se ukazuje být po bližším prověření uvnitř částečně prázdnými. Protože když aparát přiložený o oku a pohled tohoto mimořádného vyvoleného nahradíme obecně dostupným, podle polohy a času vzniku se samoindexujícím oceánem obrazů propojených s metadaty, zdá se být skutečně objektivní relace mnohem dosažitelnější – za příklad může posloužit vyšetřování Forensic Architecture, reprodukující z jednotlivých políček videí natočených mobilními telefony pozorovatelů a účastníků reálný průběh násilných událostí v zónách konfliktu. Podobné aktivity také v mezinárodním měřítku vyvíjí kolektiv Bellingcat, kladoucí svou činnost přímo na pole investigativní žurnalistiky.

Tím se tedy ukazuje, že na poli vizuálních umění a fotografické žurnalistiky existuje na otázku po objektivnosti praxe stejná odpověď, jako v sociologii před sto lety. Nastalé vakuum si vynucuje readaptační strategie – jak si osvojit svět, který už nepotřebuje fotografii způsobem, dříve považovaným za samozřejmý? Pokud by jednou ze strategií bylo zakopání se na stanovených pozicích (obrana disciplinární „čistoty“, odkazování se na abstraktní principy), druhou by měla být forma reakce na nastalou změnu situace vytvořením nových způsobů vyprávění o světě, způsobem přímo zasazeným do nově získané reflexivity týkající se samotné role fotografie a jejich možností vyprávět o světě.



Forensic Architecture, příklad toho, jak FA využívá lidovou digitální fotografii při svých vyšetřováních

4. Nerozhodný moment.

Co se tedy odehrává s fotografií, když strukturální změna trhu práce, mediální komunikace a samotné potřeby vyprávění o světě prostřednictvím obrazů vynucují adaptaci po samotných tvůrkyních a tvůrcích? Charlotte Cotton navrhuje ve svém díle uspořádávajícím nové vývojové tendence analytickou kategorii fotografie deadpan, do níž umisťuje nové jevy z oblasti umělecké a dokumentární fotografie. Ve své knize Fotografie jako současné umění, jejímž cílem byly vyznačit rámce a způsoby fungování fotografie jako plnoprávné umělecké disciplíny a také představit mnohotématičnost tohoto oboru lidem zvenčí, Cotton věnuje dvě kapitoly – Deadpan a Okamžiky historii – popsání prací umělců-průkopníků tohoto zvláštního druhu prací s nepřímým představením ve fotografovaném světě jako způsobu dívání se na širší společenské jevy. Deadpan má být, dle názoru Cotton, odpovědí na soumrak tisku – přechodem fotografie z užitných pozic na umělecké, a jejím novým začleněním do oběhu umění. Komodifikace fotografie do nových rámců by si podle tohoto konceptu vynutila estetické změny. Pro Cotton je při popisování tohoto jevu klíčová rostoucí obliba velkoformátových tisků a s ní související růst hodnoty fotografie na sběratelském trhu. Poptávka po velkých výtiscích s sebou nese, v chápánu autorky, zevšeobecnění estetiky přizpůsobených pracím tohoto druhu, tedy rozšíření velkoformátových fotoaparátů nebo prací realizovaných v barvě. Tyto jevy časem získávají ústřední roli ve formování základů nového způsobu vnímání vztahu světa – fotografie, stávajícího se základem současné dokumentární praxe.

Z tohoto nově vzniklého pracovního stylu se vyvozující způsob zobrazování lze rovněž vtěsnat do rámců jisté konvence. V rámci estetiky deadpan – termínu přímo využívaného a chápaného v současnosti jako jeden z interpretačních rámců v dokumentární fotografii, ve významu o něco širším než původně zvolila Cotton – se fotografie vyznačuje větším důrazem na zklidněný způsob práce, odtržení řešených témat od povinnosti záznamu událostí. Škarohlídi by si mohli myslet, že deadpan je portrét hrdiny stojícího v pozoru, bez emocí – a skutečně je tento postup celkem běžné řešení. Naopak, což je pro přijaté rozlišování obzvláště důležité, zmíněné odtržení, sejmutí závazku participativního záznamu, umožňuje tvůrcům konstruovat nové projekty narativního charakteru, vyprávějících o abstraktnějších jevech, než jsou ty přímo dostupné očím a objektivům fotoaparátů. Tato zdánlivě jemná změna se stává klíčovým prvkem pro nastolení narativního povědomí v oblasti fotografie jako vizuálního umění, což umožňuje metaforičnost a především – konstrukci komplikovanějších charakteru. Jedním z prvků světa fotografie stojícím v antitezi k dříve přijímanému axiomatickému řádu záznamové fotografie se stal periferní způsob zobrazování, jehož kořeny sahají k jevům odehrávajícím se v oblasti diskurzu historie fotografie minimálně od 70. let 20. století.

Periferní způsob zobrazování se stal nástrojem vyprávění o realitě, jako jím byl dříve pro reportážní a žurnalistickou fotografii Bressonův rozhodný moment – na rozdíl od vyhlíženého punctum, Barthesem popisovaného okamžiku představujícího vyčerpávající synergii všech proměnných, které mohou nastat v rámci pozorovaného světa – některé jevy se zdají být představitelné v jeho přesném opaku, ze vzdálené perspektivy, objektivizované, nezúčastněné. Tento druh práce nalezl své využití v projektech zahrnujících jevy masového, generalizovaného



Joel Sternfeld, ze série *Strangers Passing*

charakteru. Nezávisle na tom, jestli je příběh obsažený v realizaci příběhem násilí, příběhem hledání charakteru identity dané skupiny nebo příběhem proměn samotného prostředí a jejich vlivu na člověka, pokaždé se zdá, že se zaobírá tématy s rozsahem, který přesahuje individuální zkušenost jednotlivce a možnosti individuálního vnímání i toho nejzkušenějšího pozorovatele. Cotton postulované stažení se fotografů, kteří svou subjektivní perspektivu nahrazují objektivizovaným pohledem, umožňuje nejen chopit se obecnějších témat, ale také snadněji číst stopy v těchto projektech srozumitelné pro příjemce. Za výjimečných okolností, jako jsou projekty pojednávající o násilí zažívaném individuálně, je tato perspektiva narušena charakterem zevšeobecněného pohledu – očima jiných členů kolektivu, v jejich reálné nebo představované podobě. Storytellingový charakter realizace z pole současného dokumentu soustředícího se na krajinu, tvořícího hlavní oblast zájmu této práce, je charakter plynoucí z vědomí samotných tvůrců. Se znalostí mnohorozměrnosti vztahů mezi fotografií a pravdou a vědomostmi o omezeních samotného média při vyprávění o skutečnosti, se fotografové a fotografky vědomě rozhodují pro konstruování výpovědi – na základě dostupných, tématice přizpůsobených prostředků. Fotografie už nemusí zachycovat vojáky s puškami, aby vyprávěla o násilí – občas snímek prázdných ulic a děr uprostřed pole plní tento úkol mnohem lépe. Ovšem mnoho představených projektů vzniklo a bylo prezentováno s podporou dalších výrazových prostředků, jako je text, popis jednotlivých fotografií, hlas svědků událostí, instalační forma prezentace připouštějící doplňující zdroje. S ohledem na uplatňování těchto opatření si můžeme odnést dojem, že fotografové pracující s cíleně konstruovanými naracemi si jsou vědomi omezení samotné fotografie v možnosti popisu světa.

Shrnuto: nezávisle na deklaraci jsou všechny projekty odkazující se na východiska Cotton nebo novodokumentární koncepci dokumenty, protože vyprávějí příběh o člověku. Hledí na něj ovšem z jistého odstupu, soustředí se přitom na stopy jeho činnosti. Tento zdánlivě nudný a všední pohled utváří specifický periferní obraz. Soustředění pozornosti na něj může, ale nemusí – když se uzná pouze za estetickou volbu – umožnit vytvoření paradoxu, v němž to, že se nic neděje, může vypovídat o tom, jak moc se toho ve skutečnosti odehrává. Ovšem než se dynamiky těchto jevů chopila a široce je popsala Cotton a jiní historici fotografie, objevily se jevy tvořící její základy.

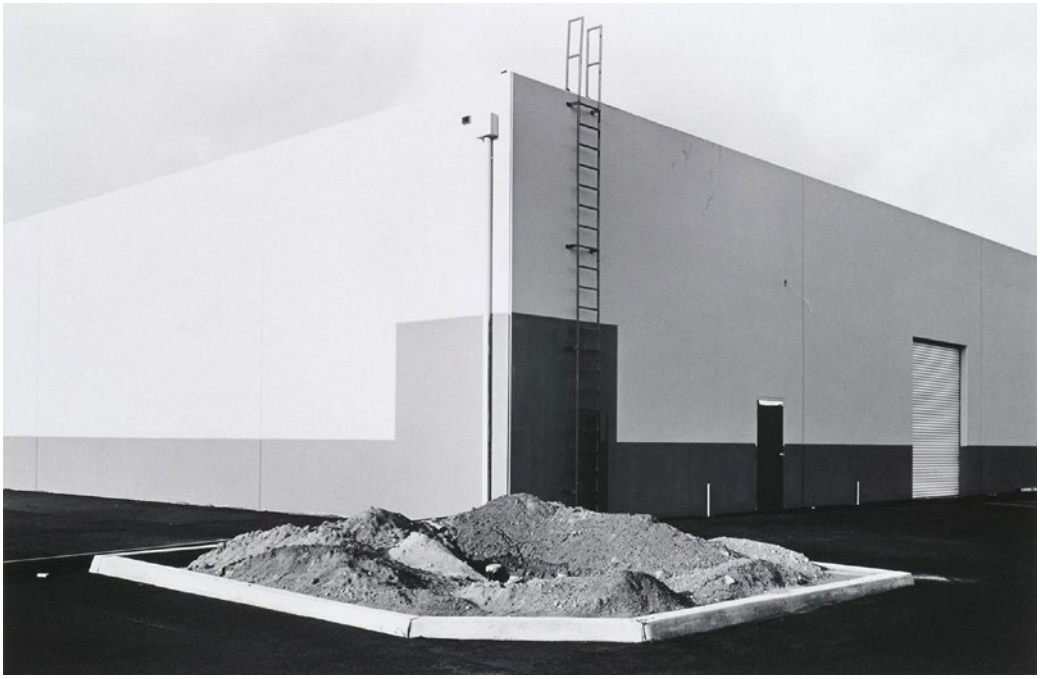
Na mezi říjnem 1975 a únorem 1976 uváděnou výstavu „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape" v George Eastman House v New Yorku William Jenkins pozval deset fotografů (přesněji devět fotografů a jednu fotografku): Roberta Adamse, Lewise Baltze, Joe Deala, Franka Gohlkeho, Nicholase Nixona, Johna Schotta, Stephena Shora, Henryho Wessela Jr. a Hill a Bernda Becherovy. Účastníci výstavy dříve společně netvořili skupinu, nepředstavovali autorský kolektiv v současném chápání tohoto termínu. Fotografie této desítky, v části vytvořené speciálně s ohledem na prezentaci na výstavě, zapadaly do tehdy všudypřítomného trendu černobílé fotografie a převážně se soustředily na krajinu Spojených států. Výjimku z těchto dvou pravidel představovaly práce Stephena Shora tvořící část později publikovaného cyklu American Surfaces – jedné z prvních tak velkých dokumentárních realizací v barvě – a práce manželů Hill a Bernda Becherových, pedagogů Kunstakademie Düsseldorf, tvořících od 50. let 20. století objektivizované záznamy průmyslových struktur – důlních šachet, velkých

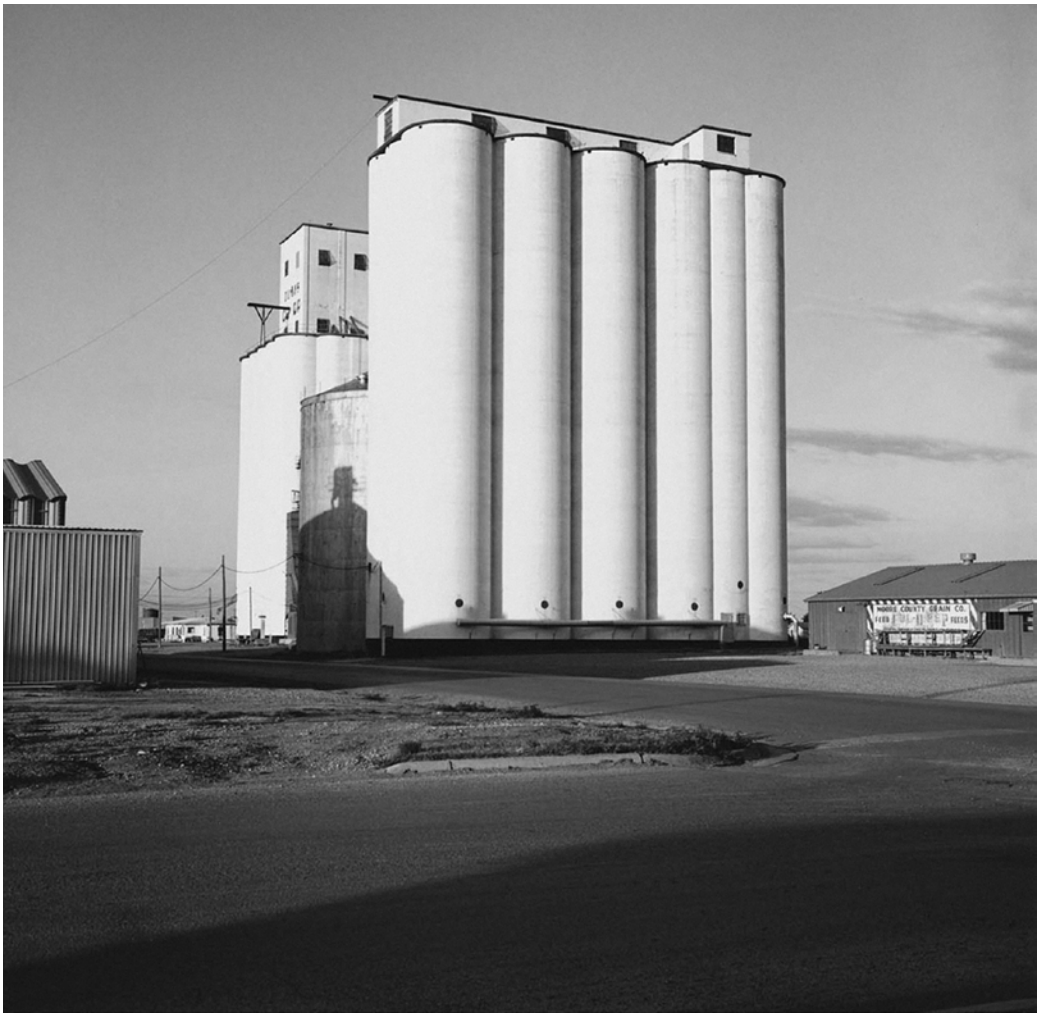
pecí, vodojemů – často svou architekturou navazujících na období intenzivní industrializace Německa na začátku minulého století. Becherovi prezentovali své práce formou tabla sestaveného z několika snímků objektů toho samého typu. Ostatní tvůrci, většinou mladí fotografové, představili na výstavě fotografie ve formě deseti výtisků v unifikovaném formátu 20 × 25 cm (8 × 10 palců), s výjimkou se čtvercem pracujících Joe Deala (32 × 32 cm) a Franka Gohlkeho (24 × 24 cm).

V kurátorském textu doprovázejícím výstavu se Jenkins odkazuje na průkopnické práce Edwarda Rushy, jako je 26 Gasoline Stations nebo 34 Parking Lots, vydané umělcem samostatně formou knižní publikace v 60. letech minulého století. Pokud budeme citovat samotného Jenkinse, „prezentované obrazy byly prosté jakýchkoliv uměleckých aspirací a zredukovány na pouhou topografickou reprezentaci reality, čímž je zároveň předáno mnoho podstatných informací prostřednictvím svržení kritérií krásy, emocí a názorů".

Výstava se nesetkala s vřelým přijetím. Během vernisáže byly na několika místech galerie postaveny magnetofony živě zaznamenávající recepci děl příjemci. Na přepisech těchto nahrávek, jejichž výběr byl umístěn v druhém vydání původního katalogu výstavy, můžeme převážně slyšet slova překvapení diváků, že na prezentovaných fotografiích není nic vidět. Tuto výtku – pojímanou Jenkinsem jako problém stylu – může chápat jako zárodek změn v rámci americké konceptuální fotografie a fotografie krajiny. Zatímco průkopnické práce Eda Rushe se původně nesetkaly s přílišným zájmem, Jenkinsova výstava zachytila velice podstatný bod zvratu v rámci konstituování se nového jazyka konceptuální fotografie, čímž byly vytyčeny rámce nového trendu. Tento obrat, operující se snadno zaznamenatelnými estetickými kódy – většina fotografů pracovala s fotoaparáty 8 x 10 palců způsobem vynucujícím si soustředění na fotografovaný prostor; práce se vyznačovaly pro příjemce zpočátku nesrozumitelnou prázdnotou a absencí podstatných událostí – měl také konceptuální pozadí. Tento odvrat od Bressonovské koncepce rozhodujícího momentu a obrat směrem k meditačnímu charakteru samotného obrazu, který při zdánlivém opuštění kritérií estetičnosti fotografie propašoval co nejvíce informací o vyfotografovaném prostoru, získával totiž nový rozměr v podobě koncepce stojící za většinou prezentovaných cyklů.

V podtitulu postulovaná souvislost vyfotografovaných krajin s lidskou činností se manifestovala v pracích Lewise Baltze, který fotografoval nově vzniklé, dokonale aseptické a výrazu zbavené – a tím dehumanizované a neklid vyvolávající – skladovací a kancelářské prostory. Frank Gohlke fotografováním opuštěných obilných elevátorů a sýpek komentoval kolaps zemědělství a jeho postupnou degradaci. Stephen Shore, při cestování po Státech při hledání kuriozit na bezvýznamných místech, vyšlapal cestičku barevným konceptuálním fotografiím, ale zároveň hledal portrét USA právě z perspektivy těchto všedních míst, neznámých z prvních stránek novin, a přece podstatně spoluutvářejících americkou identitu. Robert Frank se v The Americans snažil portrétovat Státy velice podobě, ovšem vizuálně odlišně. Při fotografování nově vzniklých domů Joe Deal pozoroval, jak se člověk snaží zkrotit nehostinnou krajinu jihozápadu, a Robert Adams učinil ze západní části Států téma své fotografické práce po většinu umělecké kariéry. Pokaždé byly zdánlivě sémanticky prázdné a významu zbavené fotografie ničeho pro autory vyjádřeními s hluboce promyšleným charakterem, podle nějž měla být fotografie jen objektivizovaným záznamem nezachytitelného procesu. Celý význam těchto snímků





nahoře: Lewis Baltz, ze série *The New Industrial Parks Near Irvine, California*
dole: Frank Gohlke, ze série *Grain Elevators*



Hilla & Bernd Becher, ze série *Winding Towers*

míst – zdánlivě povrchních a snadno přehlédnutelných – vystupuje teprve po jejich zkombinování s dopovězeními ve formě úvodního textu.

Ve své uspořádávající koncepci Deadpanu se Cotton na Jenkninsovu výstavu přímo neodvolává – pouští se ovšem do analýzy tvorby fotografek a fotografů podílejících se na originální výstavě z roku 1975. Díky takovémuto pojetí problematiky Cotton prezentuje vlastní, odlišný způsob analyzování prací fotografek a fotografů spojených s touto estetikou a filozofií práce. Přímo se můžeme pokusit přeložit deadpan jako „s kamennou tváří" – a právě s touto dvojznačností výše uvedený termín použil Jenkins v úvodním textu k „New Topographics". Cotton trefně zaznamenává rysy charakteristické pro projekty konceptuálně se vyvozující z „New Topographics" – nepřítomnost umělce, zdánlivý objektivismus, monumentálnost, zájem o témata proměn současného světa v souvislosti s postupující industrializací a konflikty. Podle Cotton mají být pro vydělení takovéhoto způsobu myšlení, které nazývá také germánský styl, dva faktory: fotografie Neue Sächlichkeit z 30. let 20. století, včetně prací takových umělců jako August Sander, a pedagogická činnost Düsseldorfer Kunstschule společně s ateliérem Hill a Bernda Becherových. Cotton uvádí celou řadu studentů Düsseldorfské školy fotografie, tehdy už známých ve fotografickém světě a světě současného umění díky rekordním cenám, jichž na aukcích dosáhly jejich práce.

Pokud to shrneme, „New Topographics" lze vnímat dvojznačně – jako název konkrétní výstavy a jako označení jisté estetické a konceptuální vize v dokumentární a umělecké fotografii. Williamem Jenkinsem realizovaná výstava z roku 1975 je skvělým příkladem formování se povědomí o nově získaných narativních možnostech fotografie. Její vliv na další rozvoj fotografie jako samostatného odvětví umění zůstává nedoceněný. Zpočátku nesnadno pochopitelný a v jasném rozporu s doposud přijímanými způsoby práce stojící, periferní, objektivizovaný způsob zobrazování se časem stal součástí gramatiky fotografického jazyka dostupné tvůrcům a tvůrkyním. Šířeji se tématu dědictví této výstavy a vlivu na současný dokument budu věnovat v kapitole „New Topographics i Deadpan – zdánlivě objektivizovaný pohled", zběžně jsem ji také popsal ve své bakalářské práci.

Dědictvím „New Topographics" se stalo konzistentní paradigma práce narativního charakteru s využitím fotografických obrazů – obsahující pokyny týkající se jak estetického, tak i konceptuálního uspořádání, pojímaného v kategoriích deklarovaného objektivismu pohledu. Ze sociologické perspektivy patrné fiasko objektivismu (viz následující kapitola) „nových topografií" nevyplývá z chyb učiněných v konceptuální vrstvě nebo v oblasti plánování samotných projektových aktivit jednotlivých umělců. Ukazuje spíše nemožnost naplnění mýtu o nevinném oku, způsobenou nemožností objektivního jednání lidského aktéra ve světě poznání a ve světě interakcí s jinými lidmi. Místo této „nové topografie" představuje obrat fotografie směrem k cíleně konstruované, interní naraci – čímž ji odtrhuje od povinnosti sledování reálného tady a teď za účelem vyprávění příběhu o odehrávajících se událostech. Tím samým se fotografie, která se věnuje diagnóze a dokumentárnímu záznamu umělcem vybraných oblastí – ve smyslu jak prostorovém, tak konceptuálním – vzdálila od svých kořenů ilustrace v tisku a stala se plnoprávnou oblastí (auto)narativní lidské aktivity. Kulturní kompetence umožňující zakódovat, komunikovat a intersubjektivně číst byly vytvořeny pravidly komunikace obrazů – v souvislosti

s opakující se expozicí storytellingových dokumentárních projektů odtržených od rozhodujících momentů získali příjemci citlivost vůči tomuto druhu vyprávění. Z tohoto hlediska není „New Topographics" průkopnické v načrtnutí mimoreportérského potenciálu fotografie, o jejíž umělecké hodnoty se sváděly spory už déle než půl století před Jenkinsovou výstavou. Je ovšem průkopnická ve vytvoření samotné disciplíny rámce tak otevřeně negujícího teoretiky dříve zastávané principy činnosti fotografek a fotografů.

Můžeme v tomto procesu rozpoznat první složku umožňující s během času proměnu struktur komunikace založené na obrazech společně s demokratizací mediální komunikace – vdechnutí fotografii narativního potenciálu obsaženého v samotném obraze představuje příčinu pro udělení fotografickému obrazu – nepodpořenému jiným médii, jako je historie malířských ikonografií – potenciálu mnoha interpretací, rekontextualizace, změny významu. Proud „nové topografie" není samozřejmě individuálně zodpovědný za proměny komunikace obrazů; navíc v jistém smyslu právě tyto proměny umožnily růst jejího významu společně s transformací tisku a poklesem významu žurnalistické fotografie. Jde ovšem o nesmírně podstatný prvek konstituování se sociálních rámců působení obrazů jako komunikátů. Škodolibě bychom mohli poznamenat, že fotografie čehokoliv se může stát vyprávěním o válce, zločinu, národní identitě – do okamžiku, kdy bude zařazeno do kontextu výstavy v galerii nebo publikace ve photobooku. Reinterpretace fotografie krajiny, jednoho z prvních fotografických témat, které se časem konstituovalo jako plnoprávná pracovní oblast – také fotografů soustředících se na narativní a ne estetické funkce fotografického obrazu – odtrhla fotografy od nutnosti sledovat rozhodující momenty a rozšířila citlivost vůči vícerozměrovosti způsobů, jak lze prostřednictvím obrazu vyprávět ten samý příběh. Můžeme sice vystoupit s výhradou, že takováto fotografie se stala v recepci elitárnější, protože chápání souvislosti mezi dírou v zemi a válečným příběhem, který se za ní skrývá, vyžaduje širší kulturní kompetence a vizuálního čtení než novinová reportážní fotografie padající střely, ale mnohost způsobů, jak je krajina stále reinterpretována, aby představovala základní téma prací dalších tvůrců a tvůrkyň, a také počet příběhů, které tak byly vyprávěny, nás nutí uznat tuto výjimečnou kombinaci estetických a konceptuálních podmínek, přímo čerpající z koncepce originální výstavy z George Eastman House, za jeden z plnoprávných a nesmírně podstatných prvků jazyka současné fotografie.

Závěrem lze říci, že fenomény, které nabraly na síle spolu se soumrakem klasicky chápaného žurnalistického trhu, se ukazují být dobře ukotveny v historii fotografie jako disciplíny. Obzvláště tam, kde fotografie sahala mimo rámec světa masové komunikace a stala se předmětem uměleckých úvah, můžeme narazit na stopy dodatečně zakořeněných reflexí o nadčasovém charakteru periferního zobrazování. Práce Rogera Fentona, pořízené během krymské války, jsou skvělým příkladem – i přes jedno století, které je dělí od většiny jevů řešených v rámci tohoto diskurzu, mají překvapivě blízko k vizuální citlivosti zaujímané dnešními dokumentárními realizacemi řešícími téma války a dozvuků války (aftermath). I když ve Fentonově případě to vyplývalo spíše z omezených technických možností batolící se fotografické techniky a ne z vědomých estetických voleb, úspěšně najdeme mnoho podobností.

Tím, čím se ovšem tento a jiné příbuzné projekty liší od aktuálně realizovaných fotografických dokumentů, je reflexivita týkající se potenciálu vyprávění příběhu fotografií. Neuchýlím

se zde k označení koncepce Bressonova rozhodujícího momentu za reklamní trik – je ovšem jasné, že popularizace tohoto konceptu se vydatně podílela na upevnění pozice fotografa a osob pracujících podle podobných pravidel v panteonu fotografie na mnoho, mnoho let. Společně s mýtem vyvozujícím se z podobných pozic Capy, postavy fotoreportéra – nacházejícího se na správné místě a ve správném čase, silně dávají najevo svou přítomnost intenzivně subjektivizovaným způsobem tvorby narace a zároveň deklarativním objektivismem – na dlouhá léta vytvořila řád, v němž fotografie zastávala roli zapisovatele událostí tady a teď – aniž by ponechávala pole k reflexi nad možností vyprávění o méně lineárních, nebo vícetematických jevech. Zajímavým, a z hlediska těchto úvah velmi signifikantním důkazem existence dlouhé cesty nabývání povědomí a znovu vymýšlení se jako dokumentární disciplíny, vybavené reflexí týkající se vlastní metodologie a narativních možností, je skutečnost transformace agentury vytvořené Capou a Bressonem – Magnum, vycházejíc z pozice systémově ukotvujících řád vzešlý z rozhodujícího momentu jako korunního paradigmatu, jediného oprávněného a správného způsobu vyprávění o světě prostřednictvím fotografického záznamu, se postupně vyvíjela k vícesměrovému rozvoji, když zohlednila také – nebo přímo kladla podstatný důraz – na postupy zapadající do rámce fotografického dokumentu, který získal reflexi. Osobnosti jako Soth, Parr, Milach, Bendiksen, Power nebo Wylie – fotografové silně zasazení do kontextu současných dokumentárních narativů, nebo přímo – v případě posledních Sothových nebo Bendiksenových prací – postdokumentárních – stojí ve své praxi v silné opozici k postupům vyvozujícím se z koncepce punctum nebo rozhodujícího momentu. Jsou příkladem mnohosti možností a cest narace, po nichž se dnes může pohybovat současná dokumentární fotografie.

5. Subjektivní dokument (cz) a hyperrealismus (pl)

Ve světle doposud diskutovaných okrajových podmínek problematiky z oblasti současné dokumentární fotografie probírané v této práci by bylo na místě také upozornit na specifický rozpor, jehož existence se výrazně manifestuje také v obecně chápané tvorbě studentů a absolventů ITF, a také v široce chápaném profilu vzdělávání na institutu. Jde o problém viditelný nejen v celém fotografickém diskurzu, ale také v odlišné terminologické interpretaci mezi polskou a českou dokumentární praxí, obzvláště zajímavý z perspektivy polských dokumentaristů prezentujících své práce ve strukturách školy.

Pokud totiž přijmeme nemožnost vyhnutí se subjektivnosti dokumentární praxe jako činnosti zasazené do sociálního kontextu, stane se jasným, že každý dokumentární projekt je projekt realizovaný subjektivně, podobně jako každý sociální výzkum ve Weberovském pojetí mající rysy plynoucí z osoby samotného autora nebo autorky, jeho nebo jejich názorů a podmínek. Ovšem česká metodologie dokumentární praxe v této oblasti rozlišuje samostatnou kategorii subjektivního dokumentu jako narativního postupu – subjektivní dokument setrvávající v dokumentárním záznamu reality se jeví jako studie koncentrovaná na subjektivitu samotné osoby tvůrce – záminku k obrácení objektivu směrem k vlastním prožitým emočním stavům či zážitkům. V jistém rozsahu je v subjektivním dokumentu subjektivní narativní rámec, protože se v mezích projektů realizovaných v tomto řádu připouští jistý rozsah inscenování nebo manipulace, jde o fotografii jaksi vyplývající z vlastních zkušeností, připouští jejich přehrávání nebo reinterpretaci. I přes očividnou existenci podobných postupů i v současném polském dokumentu se tento termín ještě nedočkal vhodného přenosu do pozice plnoprávného pojmu.

Pro potřeby této argumentace přijímám zjednodušenou dichotomii – samozřejmě nejde o kategorický závěr, spíše o záznam jisté pozoruhodné zákonitosti. Zákonitosti zvláště zajímavé z perspektivy vazeb Institutu tvůrčí fotografie SU v Opavě s právě tímto interpretačním klíčem v širším povědomí příjemců – po léta totiž v regionálním prostředí Opava figurovala jako striktně dokumentární škola, soustředěná na projekty představující vtělení různých strategií z oblasti nového dokumentarismu nebo objektivizovaného pohledu. Tato situace v perspektivě studenta z Polska nenacházela úplně odraz v realitě, a studium katalogů vydávaných k příležitosti kulatých výročí existence institutu nás nutí o ní pochybovat – bude opodstatněná jen v případě aplikování užší, v polském kontextu silně zakotvené perspektivy toho, co je dokument a na jaké otázky odpovídá.

Polská současná dokumentární fotografie nemá jednotný začátek, spíše působí dojmem, jakoby jaksi vyplynula z několika prostředí najednou. Jako důkaz takovéto situace lze uvést v loňské magisterské práci Mgr. Krzysztofa Orłowského řešenou souvislost novodokumentární tradice a americkocentrickou perspektivou ve fotografii – dokument by pak byl příkladem příchodu jistého druhu módy zpoza oceánu. Není náhodou, že jedna z prvních polských realizací z oblasti New Topgraphics, v podobě cyklu Wojciecha Zawadzkého, nese název „Moje Amerika“ a i když sám tvůrce se v tomto případě odkazoval na jiný katalog inspirace – Ansela Adamse nebo Josefa Sudka, určitě v tomto případě dokážeme rozeznat vlastnosti silně zasazené do postupů tehdy vznikajících projektů, představujících moment zformování se nového způsobu

stavby narativních dokumentárních projektů s objektivizovaným způsobem výstavby narace. Obdobně v této oblasti působí také práce Ireneusze Zjeżdżałky, operujícího jak s podobným vizuálním klíčem, tak oscilujícího v podobných zájmech, co se volby témat týče. Tím, co odlišuje práce Zawadzkého a Zjeżdżałky, je jimi samotnými zmiňovaná kategorie emotivnosti prací – Zawadzki hovořil o striktně emocionálním charakteru své práce, Zjeżdżałka na něj odkazoval nepřímo. Z tohoto hlediska, které je samozřejmě velkým zjednodušením, by vztah k emoci konstituoval „novodokumentárnost" nějakého fotografického cyklu – naprosto stejně jako v případě vydělení subjektivního dokumentu v české pracovní metodologii.





nahoře: Ireneusz Zjeżdżałka, ze série *Sedymentacja*
na předchozí stránce: Wojciech Zawadzki, ze série *Moja Ameryka*

Dalším tvůrcem, který je klíčovým zástupcem raných nových dokumentaristů v Polsku, je Wojciech Wilczyk – jeho tvorba se objevuje v mnoha rozhovorech s novými dokumentaristy jako podstatný referenční bod, a nejednou také jako úvod nejen do estetických, ale i konceptuálních rámců nového dokumentu. Wilczyk, který stále zůstává aktivním tvůrcem, své propracované fotografické realizace tvoří od konce 90. let – zároveň byl jedním z prvních, kdo tak důsledně spojovali odkazy na novou topografii a barevnou fotografii v uměleckém pojetí. Co je zajímavé, a stojí za poznamenání, je, že na začátku značná část jeho prací vznikala ne v kontextu prostředí, ale spíše v opozici k němu, přičemž se setkávala s kritikou stran vzešlých z odlišné perspektivy, tato kritika našla své vyústění a bibliografický záznam v podobě dlouholetého sporu s Krzysztofem Jureckým, kritikem fotografie usazeným v kontextu fotografiky, praktikem umělecké fotografie chápané v naprostém souladu s myšlenkami Jana Bułhaka. Na Jureckého kritiku Wilczyk zareagoval tím, že přivedl k životu hyperrealismus, manifest své tvůrčí praxe, odkazující na extrémně objektivizovaný pohled na řešená témata. Většina Wilczykových realizací zůstává věrná těmto východiskům, i když emoční vazba s částí témat je v případě Wilczyka nesmírně zjevná, zůstává stále jaksi mimo rámec projektu samotného.









Wojciech Wilczyk & Elżbieta Janicka, ze série *Inne miasto*
na předchozí stránce: Wojciech Wilczyk, ze série *Niewinne oko nie istnieje*
na stránce před předchozí: Wojciech Wilczyk, ze série *Życie po życiu*



Wojciech Prażmowski, ze série *Biało-czerwono-czarna*

Na okraj je opět dobré zmínit i jednotlivé realizace, které jsou svým způsobem rozkročeny mezi tyto dvě perspektivy, jako je projekt „Bílo-červeno-černá“ Wojciecha Prażmowského nebo tvorba jednotlivých autorů spojených s projektem Koalicja Latarnik. V posledním případě obzvláště tvůrčí postupy Juliusze Sokołowského, dua Grzeszykowska/Smaga a hlavně Konrada Pustoły vyvolávají myšlenku na hluboké souvislosti s objektivizovaným dokumentem – ovšem podobně jako v případě reprezentantů Jelenohorské školy kladou programové manifesty a kurátorské texty důraz na něco jiného. Stejně jako v případě Fentonových snímků opět můžeme k případům tohoto druhu přistupovat jako k jistému druhu nehody při práci, formě nezamýšleného odkazu.

Konečné zformování diskurzu o nové dokumentární fotografii přinesl v polském kontextu rok 2006, kdy se v Centru současného umění Zamek Ujazdowski otevřela výstava Noví dokumentaristé, realizovaná v péči kurátora Adama Mazura. Přehled prezentovaných umělců: Anna Bedyńska, Agnieszka Brzeżańska, Nicolas Grospierre, Aneta Grzeszykowska / Jan Smaga, Andrzej Kramarz / Weronika Łodzińska, Zuzanna Krajewska, Franciszek Mazur, Rafał Milach, Igor Omulecki, Krzysztof Pijarski, Przemysław Pokrycki, Igor Przybylski, Konrad Pustoła, Szymon Rogiński, Wojciech Wilczyk, Albert Zawada, Krzysztof Zieliński, Ireneusz Zjeżdżałka a Zorka Project (Monika Bereżecka, Monika Redisz) zůstává z převážné většiny dodnes podstatným referenčním bodem v diskurzu o nových dokumentárních strategiích v Polsku. A i když část umělců časem mění zájem a směr své činnosti, tato výstava svým způsobem zacementovává přítomnost tohoto jevu v polské fotografii, a stanoví rámec toho, jak by se mělo pracovat v paradigmatu nového dokumentu.

Závěrem lze říci, že praxe subjektivity v dokumentu je v polské a české dokumentární fotografii chápána odlišně, v případě české fotografie je často imanentně vepsána do stejného způsobu konstrukce ve výpovědi, a v případě polské – obvykle zůstává mimo rámec projektu. Jak již bylo v této práci zmíněno, je však toto polské paradigma samozřejmě stále subjektivní výběrem tématiky nebo editorskými rozhodnutími, ale zůstává konzistentní ve svém soustředění na otázky mimo samotného umělce. Ovšem skutečnost nezpochybnitelného vlivu vzdělávání na ITF na mladou polskou fotografii plyne ze skutečnosti, že během téměř 20 let institutem prošlo mnoho významných osobností z dokumentárního prostředí v Polsku, stejně jako po „Nových dokumentaristech“ nastoupivší vlna obliby momentkové estetiky (zproblematizovaná na příklad v rámci výstavy Blogspot v roce 2011) způsobila, že v Polsku během posledních 15 let vzniklo mnoho projektů přímo se odkazujících na paradigma subjektivního dokumentu.



Konrad Pustoła, ze série *Niedokończone domy*



Rafał Milach, ze série *Znikający cyrk*

6. Současné narativní strategie ve fotografickém dokumentu – případová studie.

Tato kapitola představuje syntetický popis části jevů probíhajících v rámci nového dokumentu, vyplývajících ze sociálně ekonomických, v této práci již představených podmínek, stejně jako ze specifických mód a fenoménů z oblasti současné fotografie. Byly rozděleny podle koncentrace na jednotlivé nástroje sloužící k budování narace – konstrukci samotných vyjádření z časového hlediska, volby periferního způsob zobrazování, vztahu se zprostředkovanými a/nebo samostatně publikovanými pracemi v rozsahu od nezávislých publikací po „velké“ oběhové instituce.

V souvislosti s dostupnými syntézami představených jevů soustředícími se jak na jejich globální charakter, tak na dřívější časová období, byly k prezentaci cíleně zvoleny projekty lokálního charakteru, v některých případech spojené se zahraničními realizacemi, které pro ně představovaly čitelnou inspiraci.

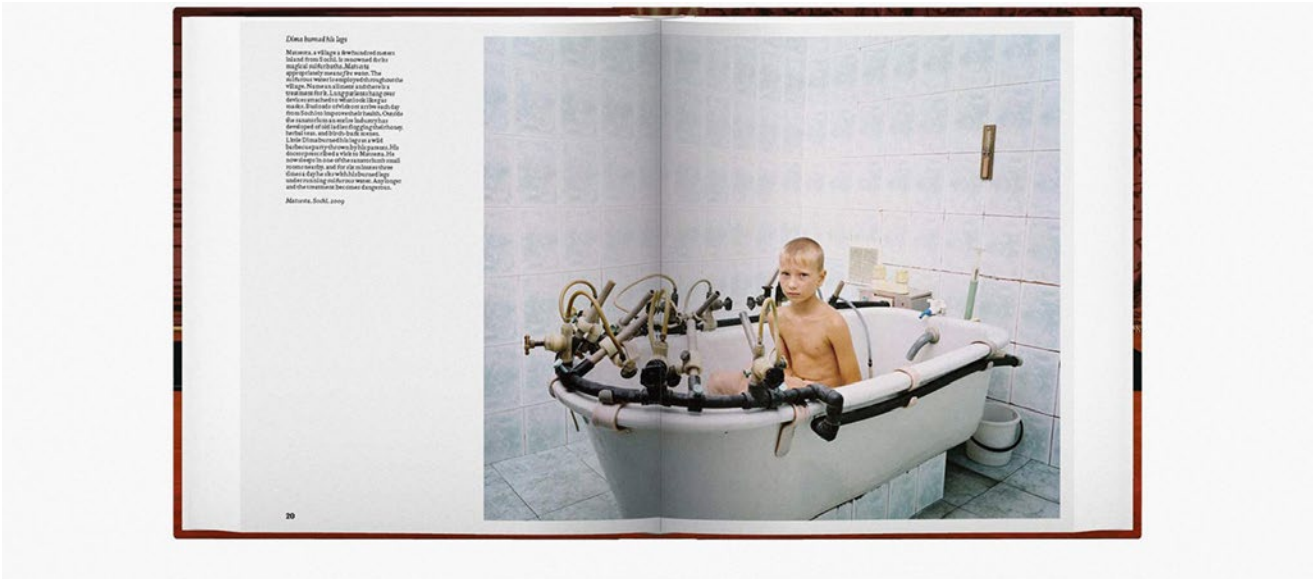
Druhým přijatým předělem byl vznik nebo publikování po roce 2006 – toto datum je konsensuální datum poukazující na to, že v polském fotografickém diskurzu začal existovat jev nového dokumentu v souvislosti s výstavou v Centru současného umění. Tato práce samozřejmě nepředstavuje kompletní kompendium jevů z této oblasti v Polsku po roce 2006, poukazuje jen na vzniklé tendence a jejich realizaci v praxi.

Toto období, definující současnost v polské umělecké fotografii, si jistě vyžaduje synkretičtější popis a analýzu – po celé desetiletí, od publikování monografie „Decydujący moment” Adama Mazura (kurátora výstavy z Centra současného umění) popisující v souladu s podtitulem „Nové jevy v polské fotografii po roce 2000“, nevzniklo nové pojednání o tomto problému, které by aktualizovalo všeobecně dostupné vědomosti o této problematice. S naprostou jistotou mohu prohlásit, že výzkum tohoto období a v něm panujících trendů by měl pokračovat, a v současnosti (jaro 2022) je mým plánem další vědecká práce v rámci doktorského studia na ITF Opava. V současné době lze k této kapitole přistupovat jako k příspěvku k hlubší reflexi, nebo jako k bedničce s nářadím pro nový dokument.

6.1 Projekt, deník, experiment

Pokud přijmeme, v souladu s dříve předloženou koncepcí, která je výsledkem dvou způsobů chápání subjektivity v dokumentární fotografii, že současný dokument vypráví o subjektu, jímž může být také samotný autor nebo zevšeobecněný kolektivní subjekt, lze rozlišit tři základní formy narativní konstrukce dokumentů samotných. Každá z nich nachází své uplatnění v praxi, zčásti se také může kombinovat s jinými přijímanými východisky.

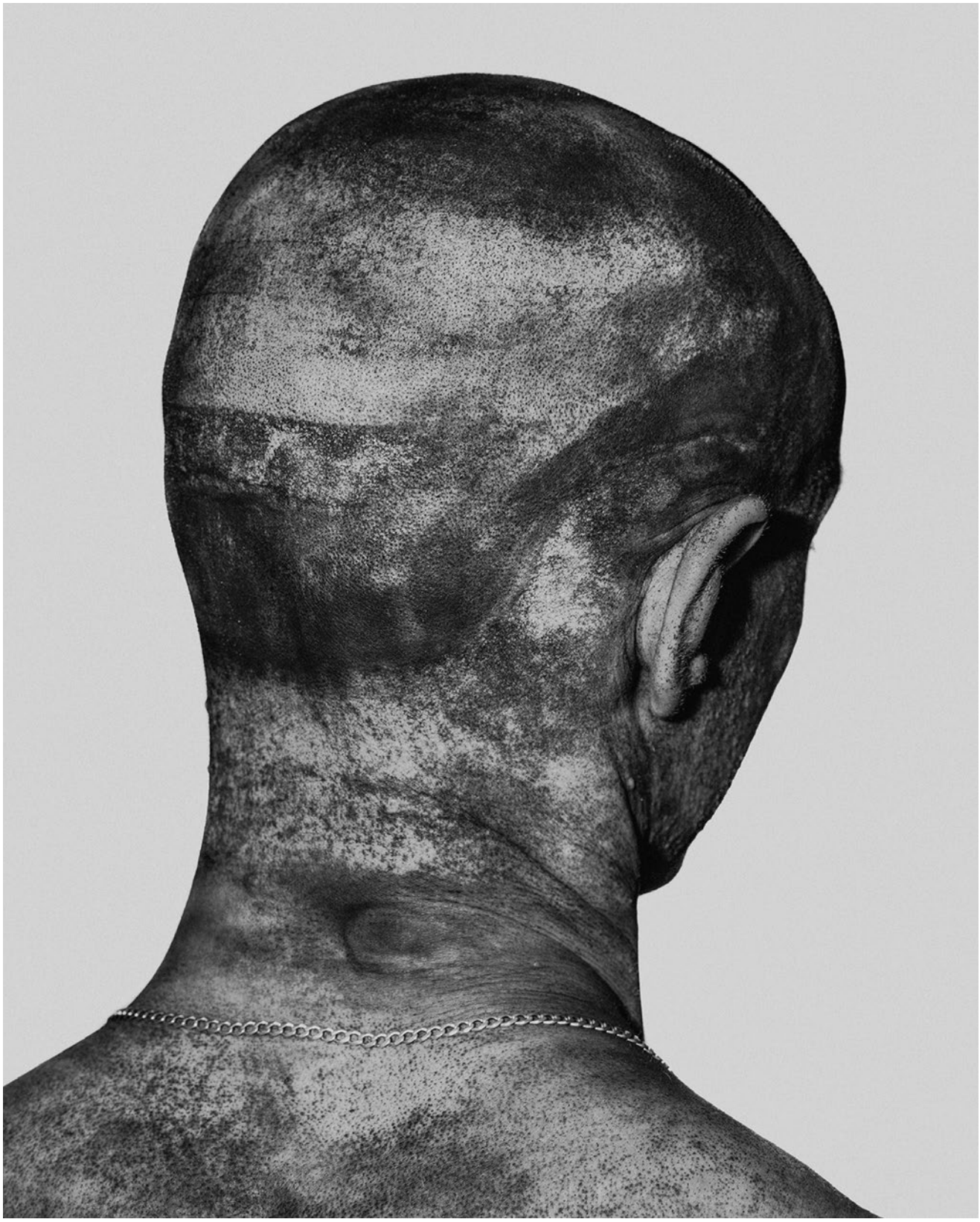
První základní formou současné dokumentární realizace je projekt – ve významu existujícím po desetiletí, časem se ale čím dál silněji vydělující v portfoliích tvůrkyň a tvůrců jako jednotka organizace a dělení práce. Projekt má konkrétní téma, koncept, začátek, konec, formu prezentace – jde o uzavřený celek vyprávějící příjemci o určitém místě, jevu nebo lidech. Často mu přechází badatelská činnost a research, dokumentární projekt v metaforickém smyslu umožňuje uzavírat velká témata vyprávění do stanovených rámců, od-do. Projekt jako takový také umožňuje abstrahovat tvůrce od vyprávění – dokumentární výsadkář může realizovat několik projektů na různých místech ve stejnou dobu, když se přesunuje mezi tématy společně se změnou geografické polohy. V klasickém chápání tohoto způsobu práce je příkladem projekt „The Americans" Roberta Franka, projekt geograficky a časově ohraničený, představený ve stanoveném, uzavřeném celku. Největší současné projektové realizace jdou ale mnohem dále – dokumenty Roba Hornstry, jako „The Sochi Project" nebo „Europeans", zahrnují teritoriálním a časovým rozsahem velkou plochu terénu a několik národů. V kontextu naší univerzity představuje dokumentární realizaci s charakterem projektu např. většina tvorby Tomáše Pospěcha, Rafała Milacha nebo Jana Brykczyńského, realizace Michała Łuczaka, Krzysztofa Gołucha, Adriana Wykroty, Mariusze Foreckého nebo Karola Grygoruka. Obliba takovéto formy organizace práce se po roce 2006 se časově shodovala s obnoveným nástupem fotografické knihy jako formy publikace a měla významný dopad na popularizaci nových postupů fotografického dokumentu u širší veřejnosti a mladých tvůrkyň a tvůrců. Potměšile bychom mohli poznamenat, že ještě před několika lety každý fotograf „pracoval na svém projektu", když si vytyčoval konkrétní rámce a oblasti působení.







Tomáš Pospěch, ze série *Šumperák / Ztráta plánu*
na předchozí stránce: Rob Hornstra & Arnold Van Bruggen, *The Sochi Project: An Atlas of War and Tourism in the Caucasus*



Michał Łuczak, ze série *Wydobycie / Extraction*

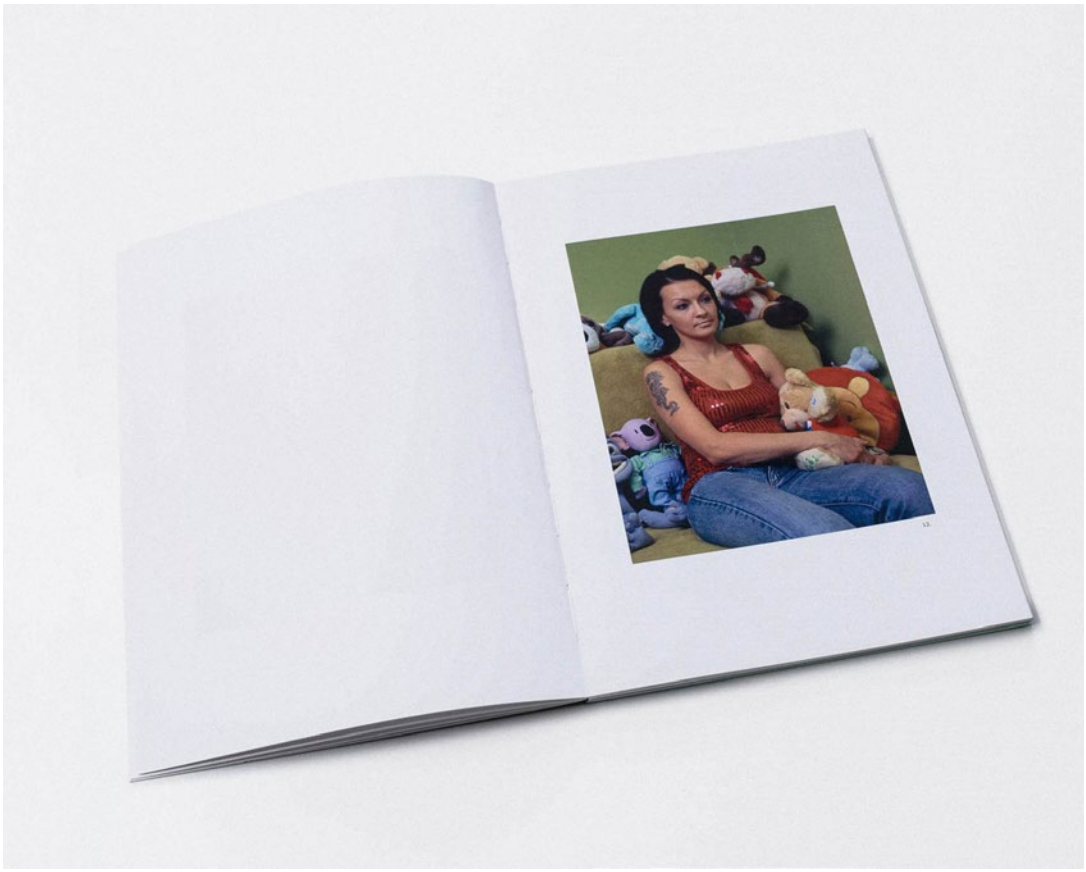
Zvláštní změna polarizace světa fotografie způsobilo vynoření se nových referenčních bodů, jako je tvorba Aleca Sotha, který je pro mnoho fotografů – včetně autora této práce – podstatným referenčním bodem v utváření vlastní cesty ve světě dokumentu. S prezentací začínám od Sotha, abych ukázal podstatný vliv jeho práce na formování se gramatiky nového dokumentu také v regionálním dosahu – stopy všeobecně uznávaných Sothových prací lze totiž najít v projektech Poláků, kteří se více nebo méně otevřeně nechávají Američanovou tvorbou inspirovat. Ozvěny projektu „Songbook" najdeme v realizacích Adama Lacha vytvořených pro potřeby Wrześnieňské sbírky nebo individuálně, „Sleeping by the Missisipi" nebo „Niagara" utvářely citlivost na americanu Krzysztofa Orłowského, a nejpřímějším odkazem na Sothovu tvorbu zůstává v roce 2012 vydaná monografie Karola Krukowského „Rozbite-marzenie" (Rozbitý sen), která je nejen vizuálním, ale také konceptuálním dialogem s „Broken Manual" do té míry, do níž je název samotný parafrází tohoto cyklu.



Adam Lach, ze série *Neverland*



Krzysztof Orłowski, ze série *North America*





Karol Krukowski, *Rozbite-marzenie*

Rytmus akademické práce na ITF spolu s klauzurami a diplomovými pracemi ještě více zdůrazňuje takovýto druh organizace práce a svým způsobem poukazuje na nutnost realizace uzavřených cyklů zaměřených na specifickou problematiku. Projekt je v současném dokumentu základní měrnou jednotkou, někdy nahrazuje širší pojem body of work. Z dokumentárních tvůrců spojených se školou a využívajících tuto formu organizace práce musíme uvést práce autorů, jako jsou Wiktor Kubiak, Michał Adamski, Dominika Gęsicka nebo Wojciech Sienkiewicz.

Wiktor Kubiak, tvůrce pocházející z polského Slezska, představuje příklad umělce operujícího v začátcích své tvorby s jednotkou projektu jako základní organizací práce. Mohli bychom hořce konstatovat, že v epoše klasických médií by byl Kubiak určitě uznávaným autorem spolupracujícím s ilustrovanými magazíny – jeho menší formy rozhodně objemem vyhovovaly tématu čísla nějakého týdeníku. Bohužel, v tomto případě teze Cotton o přenesení pozornosti na jiné pracovní metody, způsobeném soumrakem práce nachází své potvrzení. Jak rozsáhlejší Kubiakovy dokumenty – o boxerském klubu Kleofas, Polácích pracujících ve Velké Británii, nebo s Maciejem Gapińským realizovaná historie tábora La Jungla ve francouzském Calais, tak i kratší formy – o současném slavení barborek nebo nejdelší železniční trati v Polsku – dobře ilustrují takovouto metodologii práce. Kubiakovy práce jsou ve své podstatě syntetické, soustředěné na autorem vybrané jevy, často geograficky nebo tematicky rozptýlené.







Wiktor Kubiak, ze série *Kleofas*
na předchozí stránce: Wiktor Kubiak, ze série *Butlins*

Dalším dokumentárním autorem stojícím v této oblasti za zmínku je Poznaňan Adam Wilkoszarski – fotograf důsledně pracující na dlouhodobých dokumentárních realizacích, pokaždé zhotovovaných na geograficky oddělených místech. Jeho dokumentární projekt o Izraeli, „When the dust settles", byl publikován jako knižní monografie, podobě jako dříve samostatně vydané „After Season". Estetika jeho prací je dynamická, ale pokaždé čerpá z vizuálního jazyka nového dokumentu, v jistých okamžicích připomíná tvorbu takových fotografů, jako jsou Todd Hido nebo Bryan Schutmaat.

Také s Poznaní spojený Michał Adamski, student institutu, je dalším dokumentárním maratoncem – jeho v roce 2020 vydaná monografie „Pes s dvěma ocasy" řeší téma současného Maďarska, k čemuž využívá jazyk popisu zasazeného do kontextu nové topografie nebo objektivizovaného pohledu.

Dalším projektovým fotografem je absolvent ITF, Wojciech Sienkiewicz. Sienkiewiczova osobnost je o to významnější, že s ohledem na delší praxi jde v jistém smyslu o průkopníka novodokumentárních postupů v Polsku, když se účastnil specifické první vlny takovýchto projektů připadajících obdobím své realizace na polovinu první dekády 21. století. Sienkiewicz důsledně realizuje dlouhodobé projekty, často se soustředí na témata z lokální historie, především poněmecké období území Dolního Slezska. Jeho současné dokumenty se také odkazují na tuto oblast témat, ovšem i na šířeji chápaný soubor vizuálních postupů z oblasti nového dokumentu nebo přímo – nové topografie.







nahoře: Adam Wilkoszarski, ze série *When the dust settles*
dole: Adam Wilkoszarski, ze série *Silent mode*
na předchozí stránce: Michał Adamski, ze série *Pies o dwóch ogonach*





nahoře: Wojtek Sienkiewicz, ze série *Under (De)construction*
dole: Wojtek Sienkiewicz, ze série *Denkmalforschung*





Jan Brykczyński, ze série *The Gardener*

Druhou, vůči uzavřené projektové struktuře odlišnou formou organizace dokumentárních realizací je deník nebo life's work, terminologicky konsensuální kategorie přijatá pro označení odlišné, v jisté smyslu protikladné pracovní metodologie. V tomto případě autorky a autoři jednoduše fotografují, není vzácné, že se přitom nacházejí v samotném středu popisovaných jevů. Jejich práce nemá definované rámce, ale může být vystavena časovému ohraničení pro potřeby prezentace uzavřených celků formou výstav nebo publikací. Deník může fakticky vyplývat z každodenních postupů dokumentace reality, jako v případě Nan Goldin, Filipa Zawady nebo Kuby Dąbrowského, může být také formou dlouholetého projektu s neostrým začátek a koncem, jako v případě realizací Anny Grzelewské nebo Marcina Kruka – v prvním případě zůstává téma práce nedodefinováno, v druhém – absence omezení umožňuje pozorování intimních vztahů bez časového tlaku. V tomto pojetí představují velké průřezové výstavy tvorby pedagogů ITF, včetně Vladimíra Birguse nebo Jindřicha Štreita skvělý příklad výsledků plynoucích z takto uspořádané formy práce. Z dalších fotografů každodennosti musíme zmínit také Jakuba Borsa, Alicji Łabądź, Eda Tempeltona nebo Weroniku Krawczuk.

V rámci této podkapitoly bych se rád vrátil k mnou dříve zmíněné oblibě takovéto metodologie práce v období druhé poloviny prvního desetiletí 21. století, na půdě polské fotografie zproblematizované – téměř paralelně se začátkem konce obliby tohoto způsobu práce – výstavou „Blogspot" z roku 2011, pořádanou v Hlivicích pod kurátorským dohledem Magy Sokalské. Prezentované tvůrkyně a tvůrci: Anna Bajorek, Karol Grygoruk, Marcin Grabowiecki, Monika Kotecka / Kama Rokicka, Rafał Milach, Marcin Morawicki, Michał Łuczak, Bart Pogoda, Silvia Sencekova a Karolina Zajączkowska – představují skupinu nejen velmi blízce spojenou s ITF v Opavě, ale také tým často samostatných umělců, známých s ohledem na jiné prvky jejich tvůrčích postupů. Každodenní, památníčková forma fotografie v tomto případě často představovala doplněk k běžné tvůrčí praxi.







tři fotografie z výstavy Blogspot:
nahoře: Karolina Zajączkowska
dole: Rafał Milach
na předchozí stranče: Marcin Morawicki

Marcin Kruk, student ITF, představuje příklad autora využívajícího deníkovou formou k tvorbě propracované, dlouholeté realizace v rámci projektu „How much will I be able to go through", vyprávějícího o nemoci jeho ženy. Charakter každodenní dokumentace umožňuje prozkoumávat intimnost nenuceně a, i přes různé formy publikování – také formou diplomového projektu – Marcin stále může svůj projekt dále rozvíjet, když dokumentuje každodennost u sebe doma.

Podobnou závislost můžeme pozorovat v případě o něco staršího cyklu „Drewniane gody" (Dřevěné hody) Filipa Zawady – dokumentováním těhotenstvím své tehdejší ženy Zawada vytvořil intimní rodinný portrét pátého roku manželství, když ukazoval každodenní činnost, ale také prvky okolního světa, vyvolávající v něm myšlenky na vlastní psychický stav.

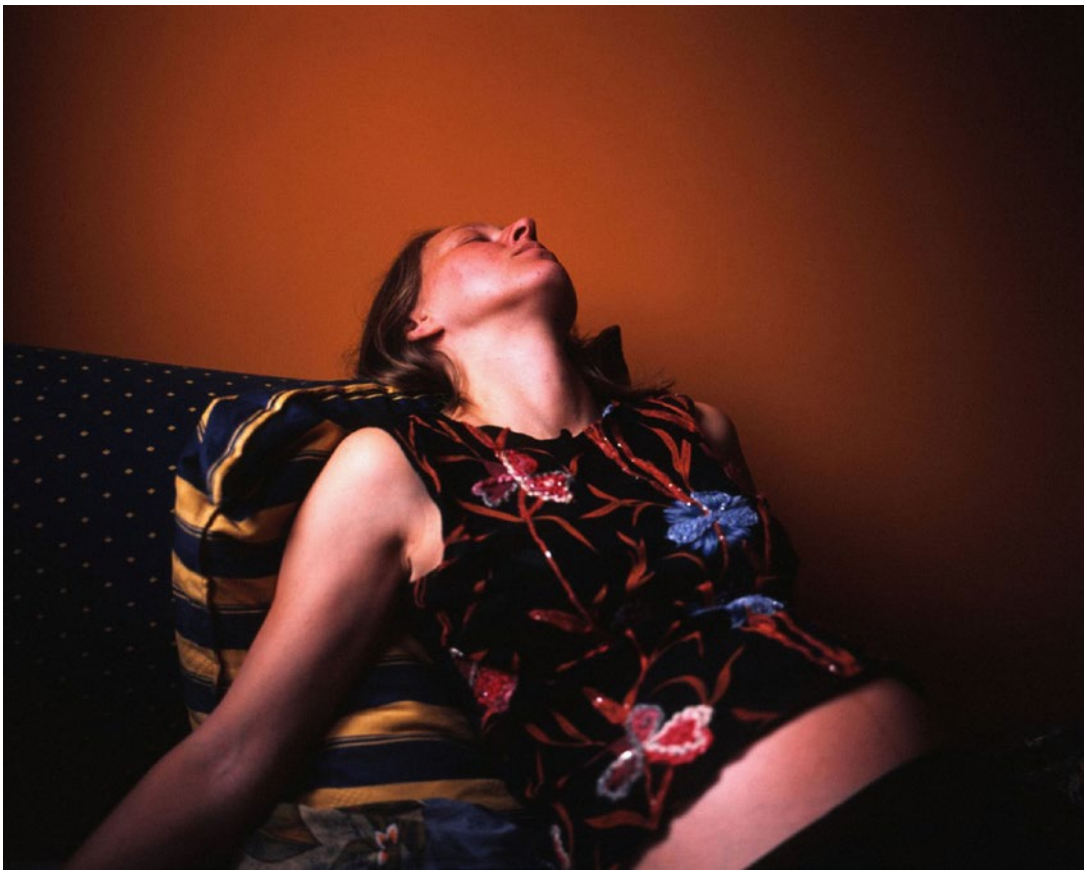
Výjimečnou formou deníkového záznamu, kterou si můžeme v plné kráse prohlédnout díky archivu studentských prací ITF, je monumentální cyklus „Julia Wannabe" Anny Grzelewské. V podobné poetice, mající blízko k Zawadovi a Kruk, Grzelewska sleduje vyrůstání své dcery. Samotná skutečnost dlouholeté práce s čím dál starší hrdinkou, což je viditelné v po sobě jdoucích formách prezentace projektu – jako klauzury za první a druhý ročník a konče diplomovou prací projektu – způsobuje, že se hlavní hrdinka z malé holčičky stává plnoletou ženou.





na této a předchozí stránce:
Marcin Kruk, ze série *How much will I be able to go through*





Filip Zawada, ze série *Drewniane gody*





Anna Grzelewska, ze série *Julia Wannabe*

Poněkud jiná forma deníku, blíže spojená s koncepcí momentové fotografie a.d. 2011, tvoří narativní osu projektu „Strike a pose" Alicje Łabądź. Dokumentováním sama sebe, svého života, nejbližšího okolí a spolubydlící Łabądź, pracující jako profesionální modelka, prezentuje méně elegantní kulisy své profese – těsné, přeplněné byty, mezinárodní kontrakty na druhém konci světa, neustálé opravy líčení na další fotografování.

Blízko k této formě práce má také Piotr Pytel, bývalý student ITF, úzce související s hiphopovým prostředím v Polsku. Jeho profesní činnost, přátelství a každodennost se spojují do jednoho celku – bydlení, cestování, trávení času se známými rapery, Piotr de facto tvoří kroniku mladého polského hiphopu, na nějž se dívá nejen na pódiu nebo ve studiu, ale také ze zákulisí. Sám byl nakonec, jako kronikář, zvěčněn ve videoklipu skupiny Pro8l3m, první známé sestavy, se kterou spolupracoval.

Jednou z tvůrkyň nejdéle pracujících v klasicky snapshotovém uspořádání je Vratislavanka Agata Kalinowska. Neustále zůstává věrná před desetiletím oblíbené publikační platformě – Blogspotu – a dokumentuje svou každodenní život, přičemž přechází z perspektivy zaměstnankyně noční gastronomie k intimnějšími pozorování týkajícímu se jejích partnerek a společného života.







na této a předchozí stránce:
Alicja Łabądź, ze série *Strike a pose*





Piotr Pytel, ze série *Pro8l3m 2040 tour*





Agata Kalinowska, *Yaga*

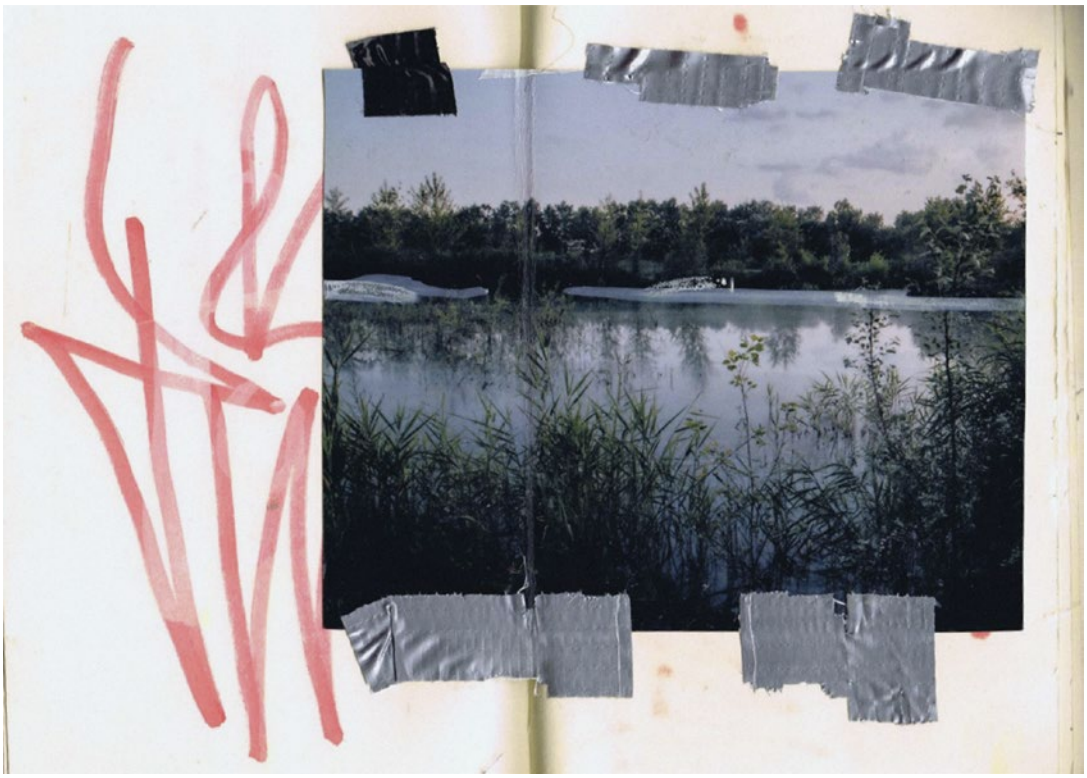
Třetí formou organizace dokumentu může být experimentální forma, která se vyznačuje částečně otevřenou restrikcí časových rámců práce, často přitom představuje formu pokračování nebo reinterpretace již uzavřených projektů. Dynamiku těchto dvou způsobů organizace práce – experimentu a projektu – velmi dobře vidíme v tvorbě Aleca Sotha – částečně je vynucena reáliemi trhu s uměním, prezentací výsledků experimentálních realizací, jako LBM Dispatch, formou čistě projektových knižních publikací. Obvykle ovšem proces experimentální dokumentární realizace probíhá naopak, když umožňuje na základě uzavřeného celku tvořit nové práce – v tomto případě může jako skvělý příklad spojený s naší školou posloužit třeba publikace Agnieszky Sejud nebo Karoliny Wojtas. Striktně experimentální formou, předpokládající vlastně neomezené manévrovací pole a zároveň vymezený čas nebo místo, jsou dokumentární rezidence.

S ITF souvisejícím příkladem experimentálního tvůrce je Jakub Bors – důsledně transmediální Jakubova tvorba kombinuje průběžnou, každodenní deníkovou fotografii, archivní materiály, ale také výtvarné techniky, koláž nebo dokonce soukromé zápisy nebo náhledy obrazovky. Je to totální dokumentace, mající mnoho společného s technikou slévání oblíbenou v experimentálním jazzu.

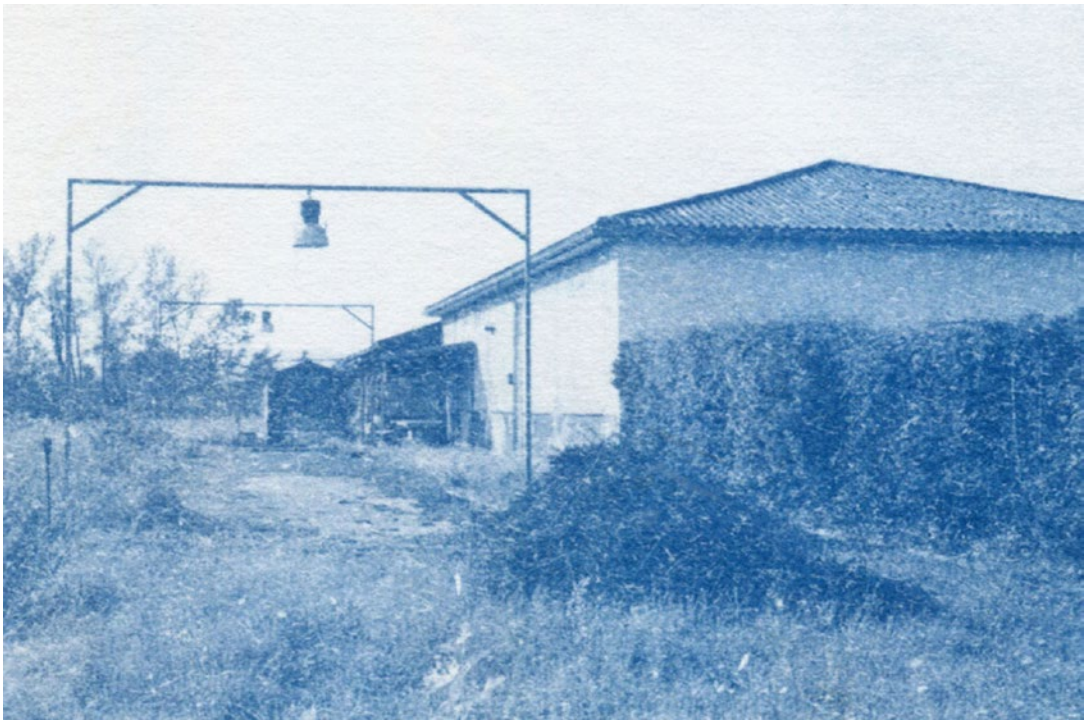
Dalším experimentálním dokumentem, který si zaslouží zmínku, je projekt „Blue zone" Moniky Orpik. Při dokumentování dnešní podoby míst, kde se dříve nacházel od začátku roku 1940 působící Gusen, první a největší pomocný tábor Mauthausenu, mnohými Němci nazývám „tábor likvidace polské inteligence", se Orpik uchyluje ke kyanotypii. Tato ušlechtilá technika využívá k získání charakteristické modré barvy pařížskou modř – derivát kyanovodíku, který byl součástí prostředků používaných v plynových komorách v tomto a jiných koncentračních táborech během 2. světové války.

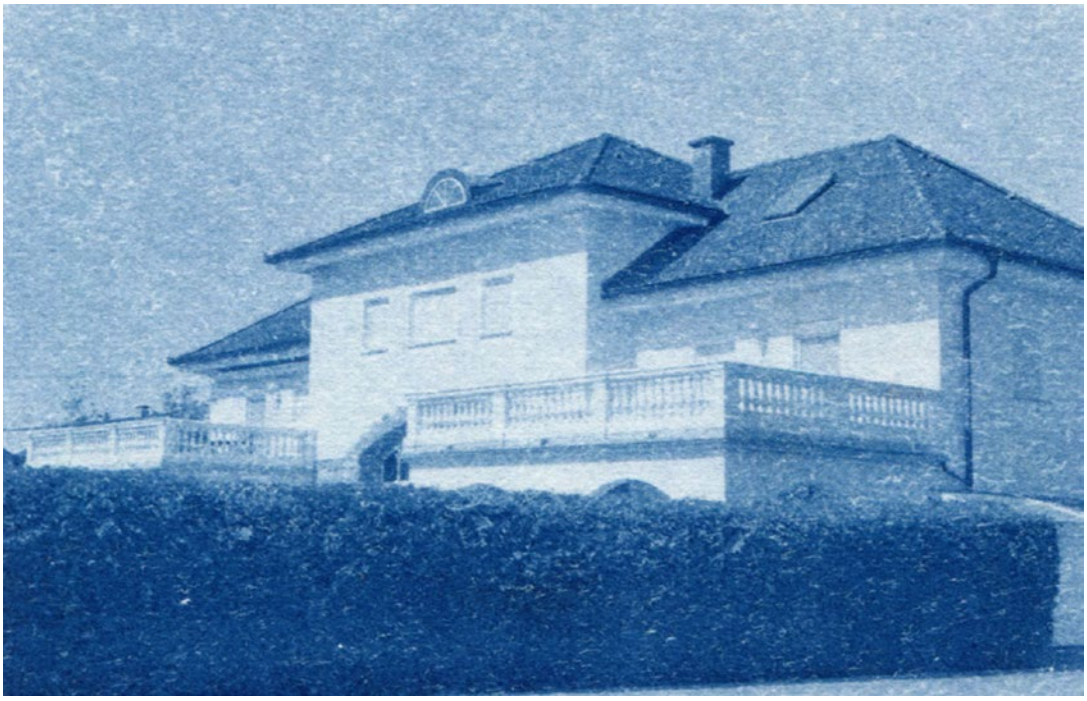
Za extrémní příklad zde nakonec může posloužit projekt „30 minute walks" Jana Rogały, realizovaný na základě minutky a jednorázových fotoaparátů, s příkazem pořizovat fotografii každou jednu minutu, dokud v aparátu nedojde film. Forma zvolená autorem jako pokus uniknout z tvůrčího zablokování způsobeného stěhováním do nové země umožnila vytvořit mimořádně hustý záznam, který je zároveň experimentem v oblasti nepředvídaných výsledků, deníkem z hlediska pravidelnosti realizace a projektem s ohledem na uzavřenou formu publikace. Jak je vidět, toto rozlišení je tedy pouze formou ukázky různých pracovních strategií, které lze úspěšně kombinovat.





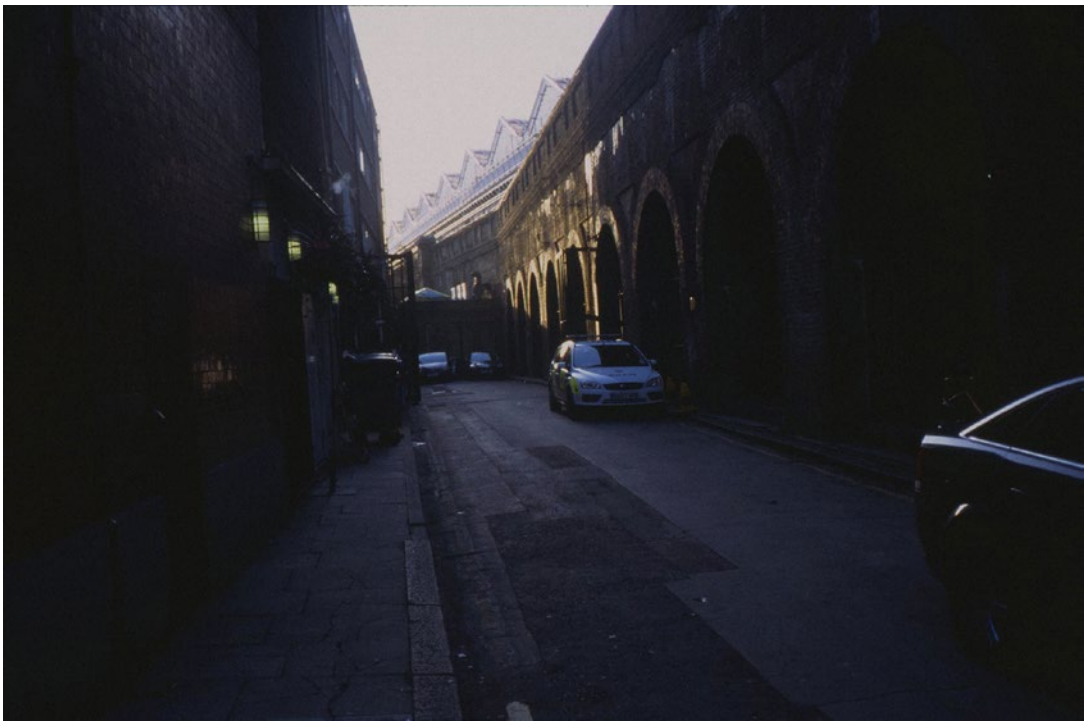
Jakub Bors, ze série *When the radon levels drop*





Monika Orpik, ze série *Blue Zone*





Jan Rogało, ze série *30 minute walks*

6.2 New Topographics a Deadpan – zdánlivě objektivizovaný pohled

Tato podkapitola představuje rekapitulaci témat, která jsem dříve řešil v bakalářské práci „Krajina jako vypravěč" obhájené na ITF v roce 2018, a také jiných textů o této problematice, jichž jsem autorem, publikovaných v polštině.

V čtvrté kapitole této práce představená reflexe nad nadčasovým významem Jenkinsovy výstavy z roku 1975, stejně jako nad nepříliš mladším jevem problematizovaným Cotton, jímž je deadpan, nachází stále významné místo v metodologii práce na dokumentárních realizacích. V jistém smyslu je nový dokument, se svým vědomým prozkoumáváním vztahu času a místa, a smělým odkazováním se na antitezi rozhodného momentu, velmi silně zakořeněn v postupech čerpajících z těchto dvou zdrojů. S ohledem na omezení této práce tato kapitola představuje svého druhu aktualizaci ve vztahu k realizacím prezentovaným v mé bakalářské práci, a připomenutí pouhých několika dokumentárních realizací odkazujících na toto paradigma.

Nejdříve nás současná geopolitická situace (válka na Ukrajině) nutí znovu se zaměřit na práci Michała Sierakowského, realizovanou v rámci cyklu „Dzikie pola" (Divoká pole). Sierakowski vyšel z typicky dokumentárních pozic, rozhodl se dokumentovat to, co se tehdy (2014-15) zdálo být současnou Ukrajinou, společně s jejím historickým kontextem a zasazením do polsko-ukrajinských vztahů. Dlouholetá Sierakowského práce na Ukrajině nebyla nikdo zakončena žádnou komplexní publikací ani výstavou, ale při práci jako kurátor na menší výstavě tohoto cyklu, která se konala ještě během jeho realizace, jsem měl možnost pozorovat, jak se směr Sierakowského prací vyvíjí. Umělec, v současnosti pracující především jako filmový kameraman, se časem vydal směrem k soustředění se na fotografie, které zpočátku vznikaly vlastně při příležitosti prací na cyklu – na sérii pracovně nazvané „Untitled Ukrainian Landscapes". Právě krajina, vyjmuta z přísně dokumentárního kontextu, se měla finálně stát jádrem pozorování – vztah s ní, především procesy jejího formování, základem pro reflexi nad národními identitami. Bohužel, v tomto případě se historie rozhodla krutě připsat další kapitolu.

Evgeniy Stepanets, fotograf pocházející z Luhansku, vypráví příběh ukrajinské identity – a také další kapitoly vlastního životopisu – když kombinuje dva projekty soustředící se na krajinu – „Not The Promised Land" z let 2013-14 a „Green City" z roku 2018. První je dokumentací rodného města autora během měsíců před vypuknutím války, která způsobila, že město přešlo do rukou separatistů. Jde o kruté pozorování, soustředící se na každodenní beznaděj a touhu utéct. Green City to je už útěk – Kyjev, kam byl Stepanets nucen emigrovat v souvislosti s válkou, a jeho dynamické rozšiřování. Další fáze konfliktu Stepanetsa zastihla mimo hranice rodné země, existuje tedy velká šance, že se stane podnětem k další reflexi o vazbách krajiny a identity.





Michał Sierakowski, ze série *Dzikie pola*



Evgeniy Stepanets, ze série *Not The Promised Land*

S ITF spojeným dokumentárním tvůrcem odkazujícím se ve své praxi na metodologii nové topografie je také v této práci již zmíněný Wojciech Sienkiewicz. Pozornost si zaslouží současné Wojtkovy cykly, především od roku 2019 vznikající cyklus „Denkmalforschung", o osudech pomníků připomínajících 1. světovou válku, které se nacházely na dříve německých územích převzatých Polskem v roce 1945.

Výjimečný proces se skrývá za realizacemi Pawła Jaśkiewicze, pocházejícího z prostředí tvůrců z Poznaně, silně zasazeného do nového dokumentu. Jaśkiewicz ale pracuje naopak – především v terénu, objevy učiněné během po sobě jdoucích terénních misí zasazuje do cyklů menší nebo většího rozsahu teprve retroaktivně. V jistém smyslu je celá Jaśkiewiczova tvorba (s nepočetnými výjimkami) jeden velký cyklus vyprávějící o současné dynamice vztahu člověka a prostoru v různých koutech Evropy.

Pokud zůstaneme u Poznaně, stojí za zmínku duo – Anna Gregorczyk a Łukasz Szamałek, pracující důsledně na vícetematickém cyklu „Krajobrazy tymczasowe" (Dočasné krajiny), vyprávějícím o procesu spojování měst v Polsku rychlostními silnicemi – a také o dalekosáhlých důsledcích výstavby silnice dříve klidnými obcemi.

Podobná citlivost vůči vztahům člověka a prostoru provázely Dominiku Jarugu, studentku ITF – její cyklus „(Nie)pamięć" ((Ne)paměť) vyprávějící o specifické přípravě prostoru pro osoby trpící postupně se zhoršující demencí, v podstatě studium situace v rodinném životě umělkyně, vyjadřuje proces postupného zániku pomocí citlivého sledování změn, které se odehrály v jejím rodném domě.

Dalším projektem hodným pozornosti, který se ve své metodologii odkazuje na detailní dokumentaci předmětů – způsobem rozpoznaným v dokumentární praxi např. prostřednictvím prací Taryn Simon – je práce Antoniny Gugały „Historie", tvořící součást jejího širšího dokumentárního projektu o současném Řecku v kontextu sociálně-politicko historických kořenů.







na této stránce: Paweł Jaśkiewicz, ze série *Zenith*
na předchozí stránce: Wojtek Sienkiewicz, ze série *Denkmalforschung*





Dominika Jaruga, ze série *(Nie)pamięć*





Anna Gregorczyk & Łukasz Szamałek, ze série *Krajobrazy tymczasowe*

6.3 Archiv jako zdroj

Dalším podstatným důsledkem rozvoje novodokumentárních postupů ve fotografii je rozšířená role archivu, jako nejen přirozené tvůrčí práce, vrstvící se po léta, ale také jako stavebního materiálu umožňujícího nové, dříve nedostupné syntetické pojetí předmětů dlouhodobých dokumentárních realizací. V zjednodušeném smyslu cestu takovýmto postupům – postupně jako v případě vztahu dokumentu a krajiny – vydláždily projekty ze 70. let, především úspěch cyklu „The Evidence" Larryho Sultana a Mika Mandela, vytvořený z archivních a zapůjčených materiálů, prezentovaných v novém kontextu. V tomto specifickém archivním obratu můžeme rozlišovat minimálně tři perspektivy: individuální, společenskou a bezpředmětnou.

V první z nich se z archivu stává užitečný zdroj tvůrce – návrat k realizovaným pracím po letech, často v pojetí realizovaném bez původního záměru, zůstává projektem, umožňuje reflexivní přístup přímo čerpající z vizuálních postupů sociologie, popisovaných v polské literatuře třeba Krajewským a Drozdowským. Fotografie se stává oknem, přes které divák, a v tomto případě také autor, pozoruje společenské praktiky, často zachycené jaksi náhodou. Mezi autory dokumentárních prací využívajících individuální archiv, kteří si zde zaslouží zmínku, patří Aleksandra Graczyk, studentka ITF, nově zpracovávající snímky, které pořídila v pozdním dětství. Hra s fotoaparátem v pozadí se po letech stává záznamem každodennosti, emočních stavů dospívající autorky nebo dokonce studií interiérového vybavení nebo oděvu.

Podobně se věc má u Jędrzeje Sokołowského, autora blogu „Young amateur photographer". Skutečnost, že autor pochází z umělecké rodiny – Sokołowského otec je jednou z vlivných osobností polské fotografie přelomu 20. a 21. století – způsobila, že od nejmladších let Sokołowski otcovými fotoaparáty fotografoval sebe, přátele, spolužáky. Časem se z archivu stává nejen záznam dospívání a formování umělecké vize, ale také – mimochodem – dokumentace kulis polské umělecké fotografie přelomu století, pozorovaných očima dítěte, sledujícího práci otce a jeho přátel.







Jędrzej Sokołowski, ze série *Young Amateur Photographer*
na předchozí stránce: Aleksandra Graczyk, ze série *Daleko jeszcze*

Sociální funkce archivu předpokládá v kontextu současného dokumentu jisté kolektivní aktivity, nejčastěji spočívající ve spolupráci na nějakém projektu s otevřenou strukturou. V případě obou příkladů se autorství stává druhořadou záležitostí, a výsledek spolupráce je prezentován kolektivně. Takto probíhaly na příklad oficiální prezentace ukončeného projektu „Lost territories", realizovaného kolektivem Sputnik Photos na území bývalých republik SSSR. Část autorů se rozhodla později publikovat „svůj" příspěvek do projektu individuálně, ale jako celek – na výstavách a v knihách – projekt existoval jako jistý archivní fond, z nějž přizvaní kurátoři konstruovali nové formy.

Obdobou podobu má projekt Archiv veřejných protestů (Archiwum Protestów Publicznych) vytvořený v roce 2018 za účelem shromažďování dokumentace protestů v Polsku po roce 2015. Kolektiv v současnosti (jaro 2022) čítá 18 osob, své práce prezentuje třemi formami – všeobecně dostupnou webovou stránkou, což je samoindexovaný archiv, formou kolektivně publikovaných Protestních novin a účastí na výstavních projektech. Jako spolutvůrce archivu pozoruje participační procesy zevnitř, přičemž vidí, jak se práce individuálních autorek a autorů stává v kontextu aktivit APP společným zdrojem.



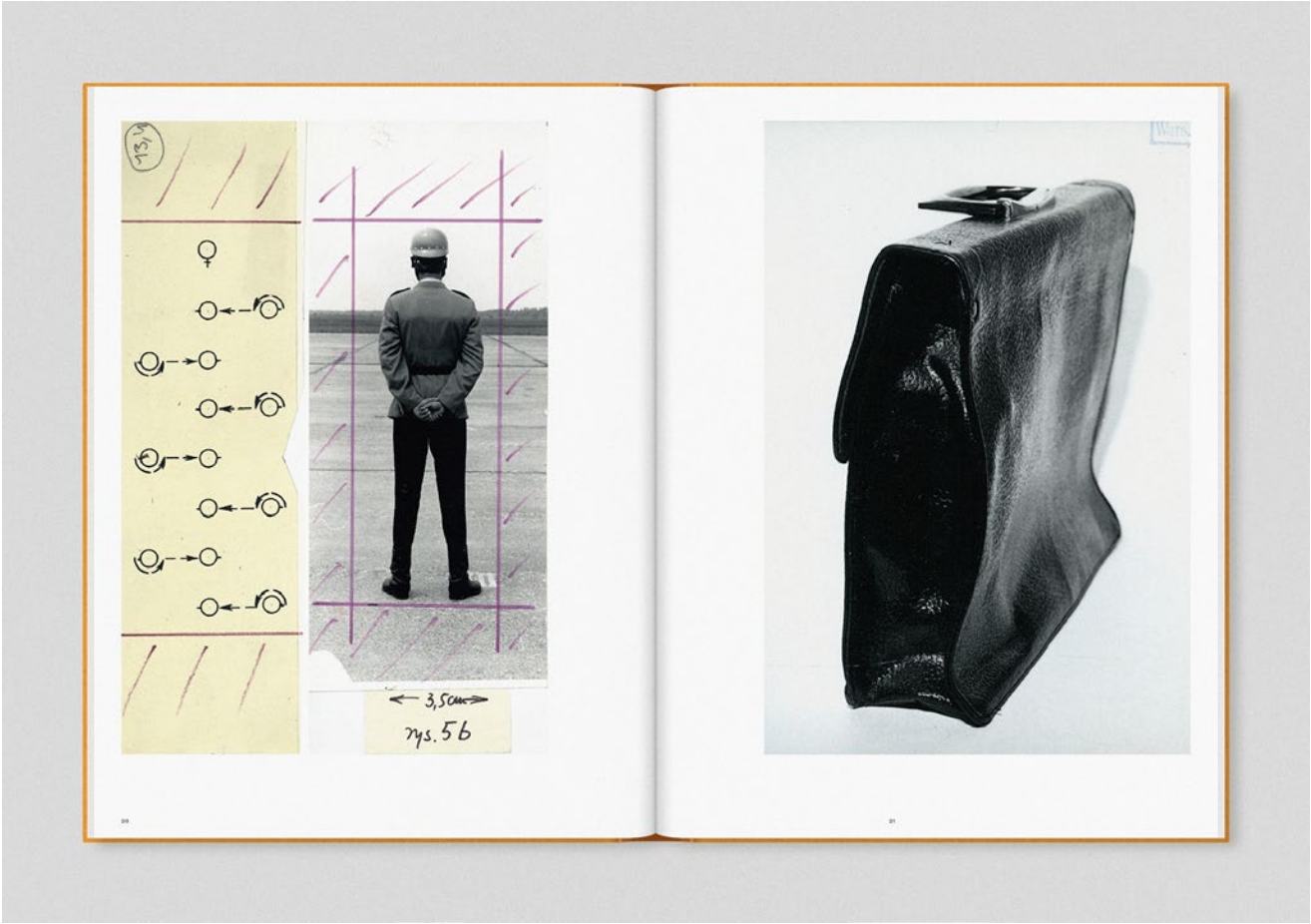




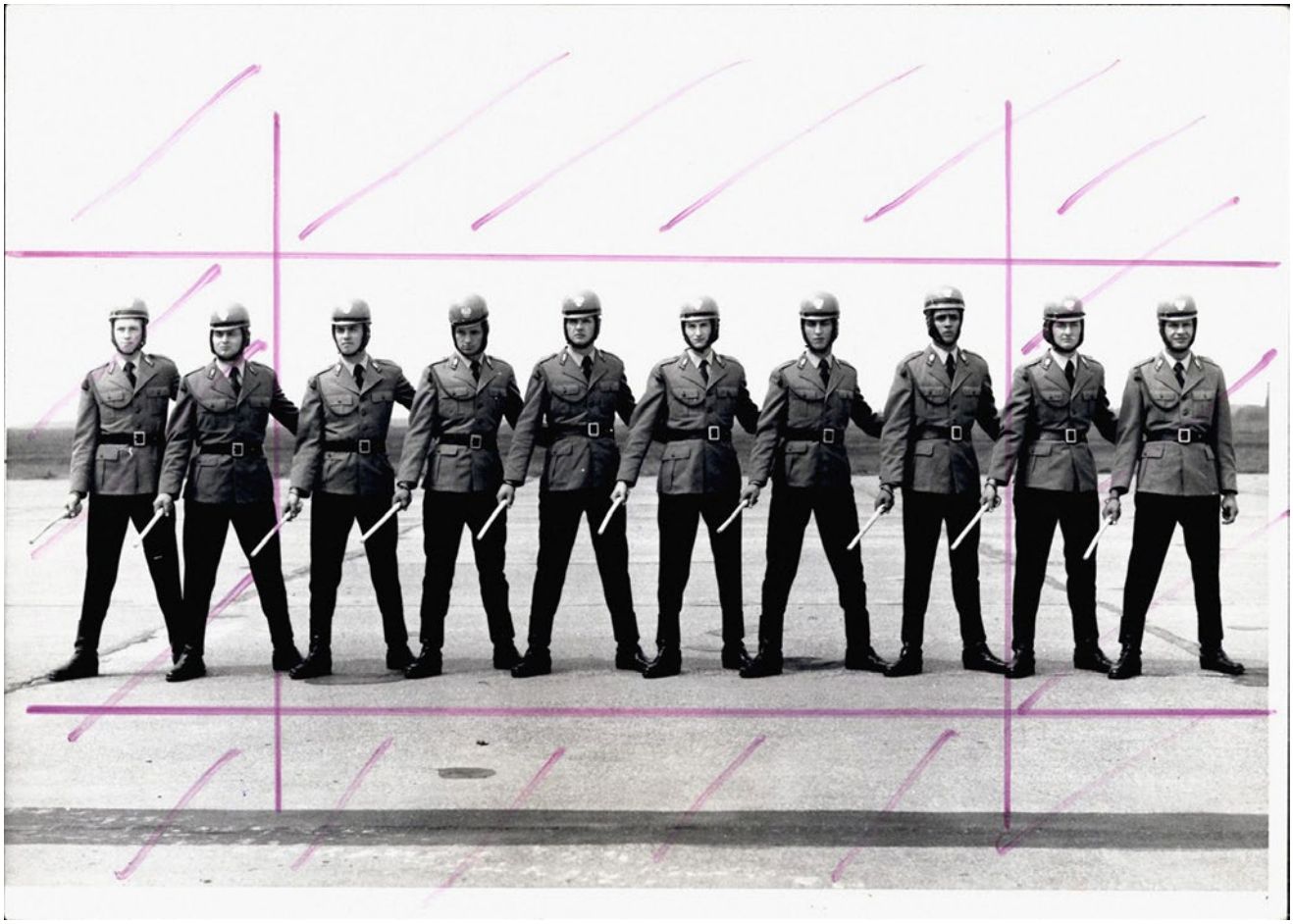
První číslo stávkových novin vydávaných kolektivem APP
na předchozí stránce: Výstava: Archiv Lost Territories (LTA 8) v RIBOCA

Nakonec třetí formou archivu jako stavebního materiálu v dokumentárním projektu je bezsubjektový archiv, odkazující svou formou na originální aktivity Sultana a Mandela. Práce s institucionálním archivem nebo zobecněnou sbírkou vernakulární fotografie umožnila vytvořit komplexní vyprávění o sociálních strukturách v dokumentárním smyslu. Nejdůležitější prací z ostatních let z této oblasti je publikace „How to look natural in photos" Beaty Bartecké a Łukasze Rusznicy, obsahující fotografický archiv polské Státní bezpečnosti, analyzovaný z hlediska vizuality opresivního komunistického systému.

Svým rozsahem se podobá realizaci, kterou před několika lety vytvořil Arwed Messmer, který ve své publikaci „Reenactment MfS", vytvořené na základě archivu východoněmecké Stasi, vytváří mnohovrstevnaté vyjádření o každodenní krutosti totalitarismu, skryté za fasádou dozoru a zachovávání bezpečnosti.



na této a další stránce:
Beata Bartecka & Łukasz Rusznica, *How to look natural in photos*




WZ-1132





Arwed Messmer, ze série *Reenactment MfS*

6.4 Oběh – selfpublishing, zinová kultura

Dalším, již v úvodu symbolizovaným teoretickým problémem spojeným se současnými dokumentárními realizacemi, je jejich oběh, a konkrétně – postupné zanikání dřívějšího modelu kolportáže, ve velké míře založeného na tištěném tisku a magazínech. V tomto kontextu se odpovědí na postupující zánik klasických možností publikace, které si správně povšimla již Charlotte Cotton, stalo zformování hnutí v rámci dokumentární fotografie, které označila jako deadpan – v souvislosti s nemožností publikovat dokumentární fotografie v tisku totiž měli fotografky a fotografové přenést svůj zájem na realizace na poli umění, které umožňovaly kolportáž prací formou čím dál dráže oceňovaných sběratelských tisků. Ovšem nárůst zájmu o dokumentární fotografii a čím dál větší rozpor mezi institucionální podporou a poptávkou, se časem ukázal nutit autory k hledání další formy prezentace svých prací, což někdy přineslo výsledek v podobě (opětovného) zaujetí taktik z oblasti self-publishingu, a pak – zinové kultury.

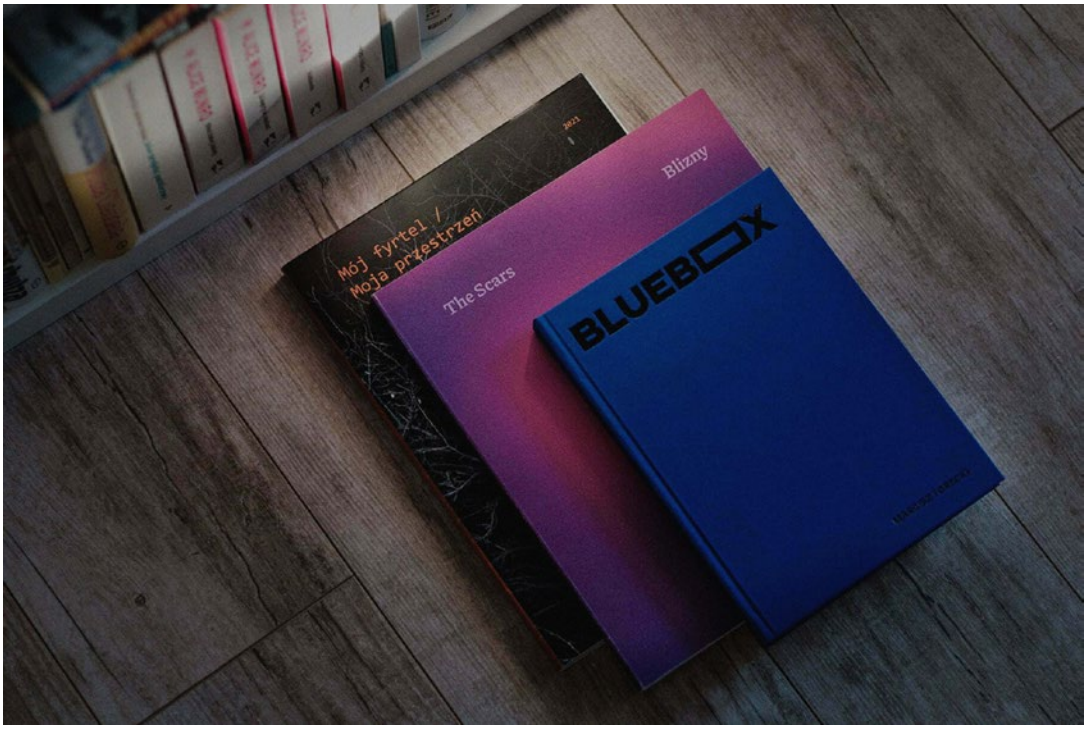
Selfpublishing představuje jeden z nejpodstatnějších jevů posledních 20 let v oblasti postupů nového dokumentu. V jistém smyslu otočil pravidla hry (práce z hlediska publikování v magazínu nebo jako výstava), v jiném – definitivně upevnil nové prvky tvůrčí krajiny (projekt jako organizační jednotka). Stal se nutností z důvodu absence institucionální podpory, aby postupně začal představovat reakci na hlad po prezentaci svých prací v širším kontextu. Za zmínku stojí likvidace kategorie „selfpublishing" ze soutěže Fotografická publikace roku – časem se totiž ukázalo, že převažující většina publikovaných knih se do oběhu dostala právě takto. Tento model je specifický pro náš region a jeho reálie nelze zcela přeložit např. pro západoevropskou perspektivu.



Mezi vydavateli současně oscilujícími mezi selfpublishingem a kolektivní spoluprací workshopového charakteru musíme uvést selfpublishing Pix.house z Poznaně, s důslednou formou tvorby vydavatelského portfolia oscilujícího mezi monografiemi – např. Mariusze Foreckého, Adriana Wykroty, Michała Adamského, Michała Sity – a publikacemi z pomezí zinu a umělecké knihy, vydávanými v rámci soutěže Talent roku. Tato soutěž také ocenila projektovou spolupráci s Krzysztofem Orłowským – rovněž absolventem ITF, který již byl v této práci zmíněn. Orłowski je zodpovědný za několik vydavatelských projektů, včetně 8991 vedeného společně s Piotrem Pytlem, a Zinteka. Na mapě polského selfpublishingu sehrála významnou úlohu také nadace Papier Bije Kamień (PBR), dříve pořádající workshopy pod názvem 8hbooks. Mezi lety 2013-2015 jsem se podílel na rozběhnutí nadace a při realizaci workshopů pak měl možnost pozorovat začátek boomu selfpublishingu fotografických knih – do jisté míry plynoucí z nutnosti, ale také z nového spektra možností, co se umělecké svobody vyjádření autorů týče. Jan Rogało, zodpovědný za oživení formule 8hbooks, je jedním z prvních polských samovydavatelů, stojícím za publikováním dvou částí knihy Normalizm v letech 2010 a 2012. Svou vydavatelskou platformu vede také vratislavské Centrum tvůrčích postojů (Ośrodek Postaw Twórczych), a Łukasz Rusznica, kurátor galerie OPT takto publikuje oceňované monografie. APP také vydává své fotografie formou kvazicyklických Protestních novin (Gazeta Strajkowa).



ziny vytvořené během workshopů nadace PBR na Akademii výtvarných umění ve Varšavě
na předchozí straně: Normalizm # 1, editoval Jan Rogało





nahoře: knihy vydané nakladatelstvím Pix House
dole: sbírky nakladatelství Zinteka

Hranice mezi zinem a samostatně vydatnou fotografickou knihou je v případě současného selfpublishingu plynulá a vlastně konvenční – samozřejmě, zin má, protože vychází z jiných technik produkce, obvykle jinou kvalitu než kniha, ale v případě nákladu některé z nich porážejí knihu v dostupnosti. Mezi vydavateli, kteří se stále soustředí na ziny jako klíčovou formu publikování vlastních prací, nelze vynechat Václava Tvarůžku, absolventa pražské FAMU, který během posledního desetiletí realizovalo celou řadu prchavých a nízkonákladových publikací, nebo Sergieja Vutuce, chorvatského umělce žijícího aktuálně v Berlíně, který vlastně neustále publikuje své fotografie formou zinů dostupných v počtu 30 nebo méně exemplářů. Nakonec, duo absolventek ITF, Agnieszky Sejud a Karoliny Wojtas, vydávajících společně jako Kwas.

Na závěr zmíněné duo Kwas se zdá být, v souvislosti s tím, že autorky prozkoumávají estetiku internetového umění, dobrým okamžikem pro zmínění dalšího jevu z oblasti selfpublishingu – protože náklady na samostatnou publikaci fotografické knihy nebo dobře vydaného zinu rostou, a pro některé tvůrce je lineární narace publikace příliš restriktivní, vedlo hledání efektivního způsobu vyprávění o světě prostřednictvím fotografie k vynoření se další publikační platformy. Online publikování to nejsou jen specializované stránky pro fotografické nadšence nebo nahrání souboru PDS s portfoliem na své stránky, ale také interaktivní díla – nové narace založené na digitálním přístupu, využívající technologické přednosti nemateriální formy. V Polsku se této problematice věnuje především vnLab, experimentální program a vydavatelství interaktivních děl, přivedená k životu lodžskou PWSFTViT. Řada stipendií na interaktivní díla, udělená polskou vládou během první vlny COVID-19, se měla vydatně podílet na nárůstu zájmu, ale v současnosti (jaro 2022) tento druh publishingu teprve bojuje o svou oblibu.



fragment rozhraní interaktivního díla *Makeshift.vnlab.org*, vytvořeného na základě mého projektu ve spolupráci se studiem vnLab na Polské národní filmové škole v Lodži, design webu: Michał Szota, kurátor: Krzysztof Pijarski, Anna Boratyn

7. Závěr

Tato práce představuje příspěvek k hlubší reflexi nad analytickými metodami, které metodologie společenských věd spouští v dějinách současné fotografie. Mezi popisovanými jevy, tvořícími součást široce chápaného nového dokumentarismu, většina z nich zachovává pro dokumentární fotografii klíčové paradigma soustředění se na člověka a sociální realitu, ale přímo se uchylují k novým pracovním metodám a zobrazování, aby tento popis ještě získal na hloubce a podrobnosti.

Tyto jevy by nemohly existovat bez postupného růstu povědomí v oblasti samotné fotografie – tvorba vlastního jazyka a gramatiky, ale také zevšeobecnění reflexe nad samotným médiem, jeho funkcemi a možnostmi. Problém objektivity, jehož definitivního řešení se pravděpodobně nikdy nedočkáme, umožnil rozvoj nových trendů – poněkud nepřímo při příležitosti zániku starého systému žurnalistické komunikace, jejíž pád vyvolal vakuum, nezbytné pro zformování se nových postupů.

Současná dokumentární fotografie je nesmírně rozsáhlá disciplína, směle se odkazující na celek shromážděných zkušeností fotografické práce během posledních 150 let, často spojující překvapivé metody zobrazování se soustředěním na možnost výstavby narace. Vědomí potenciálu dřímajícího ve fotografii odtržené od popisování tady a teď umožnilo vybudovat komplikovanější narativní struktury, často odkazující na metafory objektivizovaného záznamu.

Subjektivnost pohledu, i přes jeho mnohostrannou kritiku jako negativního jevu směrem od klasické fotoreportáže na jedné, a smutku po objektivním záznamu pořízeném tvůrcem skrývajícím se za nástrojem na druhé straně, se stala podstatnou součástí dokumentární poetiky, která v České republice a Polsku vytváří poněkud odlišné jevy. V obou případech zůstává společným jmenovatelem dokumentární vztah k realitě, soustředění se na otázky plynoucí z mezilidských vztahů nebo interní reflexe člověka – také tvůrce samotného.

Komunikace fotografie, i přes víru nejzapálenějších zastánců fotografie v čistém stavu v duchu Bressonovské poetiky, nikdy neprobíhá ve vakuu – obrazy se nezhmotňují před očima příjemců samotné, spíše jsou vždy zasazeny do určitého kontextu, jehož pochopení nám umožňuje činit závěry o smyslu toho, co se nachází před našima očima. Tento kontext – výstava, kniha, otištění v novinách, interaktivní dílo, příspěvek na Instagramu – pokaždé podmiňují naše způsoby chápání fotografie a potencionálně nám, jako tvůrcům, poskytuje nástroje pro konstruování vyjádření se širším rozsahem.

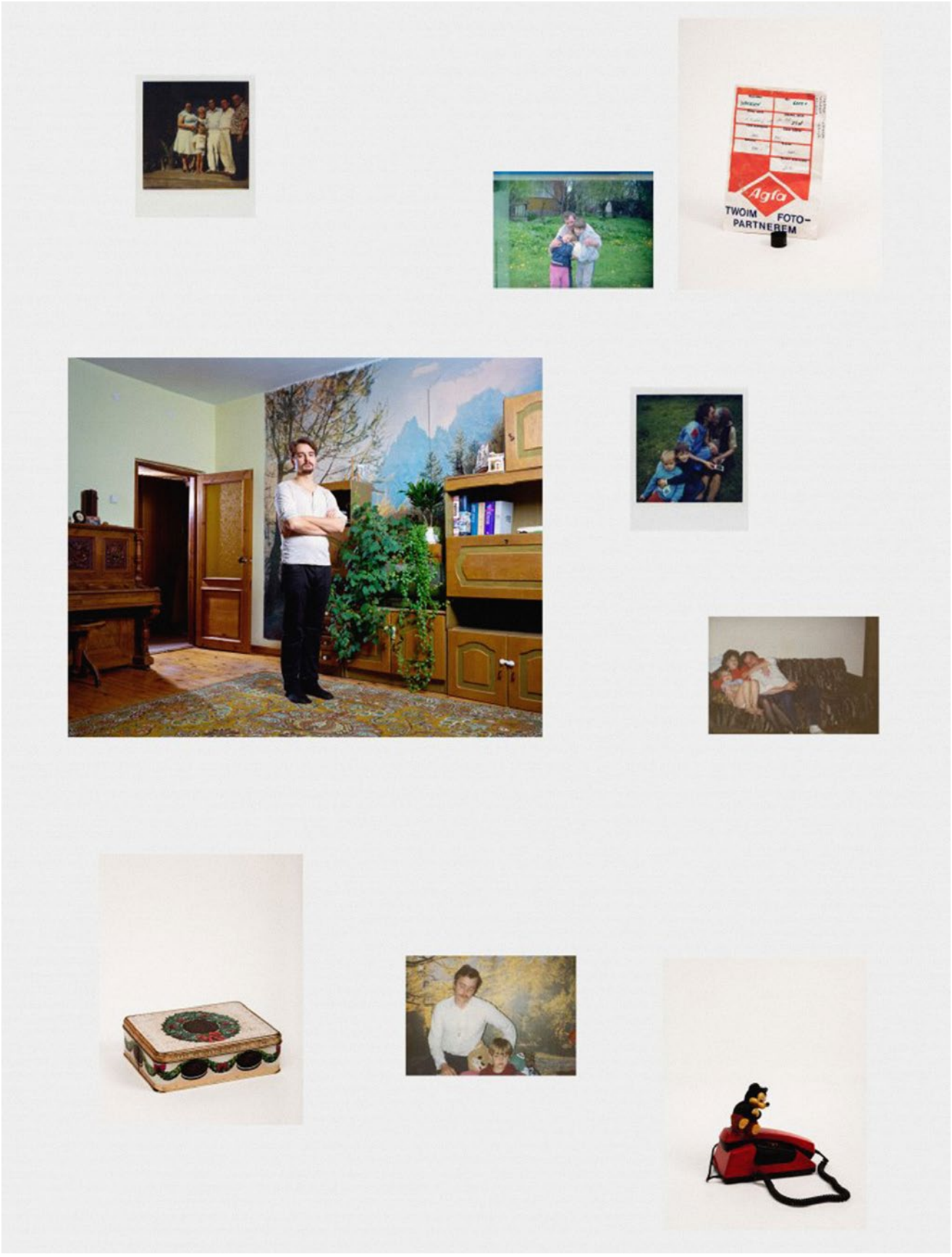
Fotografie, stejně jako jakákoliv jiná společenská aktivita, nevzniká ve vakuu také v jiném smyslu. Vzniká jako činnost lidí, a jako taková je náchylná nejen na subjektivnost člověka samotného jako společenského aktéra (dokonce i využívajícího pokud možno maximálně objektivizované nástroje), ale také – na módy řídcí společenské chování, šíření nových trendů a fenoménů. V tomto případě část z prvků konstrukce dokumentárního vyjádření, zařazených do této práce, získávají a ztrácejí na oblibě na křivce v podobě sinusoidy – když jsem v roce 2018 psal svou syntézu hnutí probíhajících ve fotografii jako reinterpretaci výstavy „New Topographics", zdál se být tento fenomén jedním z nejpodstatnějších v současné fotografii. Malý počet nových realizací vznikajících v tomto paradigmatu během posledních čtyř let ovšem ukazuje

na přesun obliby ve prospěch jiných, nových nástrojů. Naopak, s novým dokumentem tolik spojená estetika deadpan zůstává stále aktuální, když se pro mnoho příjemců fotografie stává vlastně synonymem dokumentárního projektu. Neustále je přítomná i v pracích studentek, studentů a pedagogů ITF, což může dokazovat poslední výstava institutu na lodžském Fotofestivalu v roce 2022.

V závěru své bakalářské práce jsem poukazoval na specifické, institucionální vakuum spojené s novou krajinnou fotografií v paradigmatu objektivizovaného pohledu Nových topografií. Tentokrát ovšem vede širší pojetí problému k tomu, že nový dokument – ve svých různých vývojových fázích a konstrukčních prvcích – dobře zapadá nejen do vzdělávacího programu (dříve zmíněný názor okolí na ITF jako dokumentární školu), ale také do činnosti galerií, vydavatelství nebo ve zbytkové formě existujících magazínových publikací.

Potřeba světa fotografie vyprávět s velkou dávkou pravděpodobnosti nikdy neskončí, i když na půdě polské fotografie už uplynulo 10 let od posledního pokusu o syntézu nových jevů v dokumentu, tento proud se stále rozvíjí a zůstává významným referenčním bodem nejen pro mladé tvůrce, kteří svou dráhu teprve začínají, ale také – pro nezúčastněné příjemce, kteří hledají v nových dokumentárních záznamech odpovědi na otázky po podobě současného světa, který je obklopuje.

V práci popisované jevy představují příklad postupné evoluce jazyka současné dokumentární fotografie, odehrávající se postupně v průběhu půl století. Od silně zdůrazněného svazku reportážní fotografie s tady a teď dokument urazil dlouhou cestu ke konstituování se jako aktivity narativního charakteru, což umožňuje tvořit komplikovanější a abstraktnější vyjádření. Vědomí tohoto potenciálu jde ruku v ruce s rostoucí kompetencí číst taková sdělení, čímž se plně buduje význam dokumentární fotografie jako zrcadla společnosti. V sociologické perspektivě se dokument stal nástrojem sebepoznání, popisu, nebo přímo – individuálního vyjádření autorů, pokaždé však zůstává zakořeněn v tom, co pro něj bylo od samotného začátku nejdůležitější – ve vyprávění o realitě.



Rafał Siderski, ze série *Odejít zůstat*

8. Seznam literatury

1. Berger J. 2008. *Sposoby widzenia*, tłum. Bryl, M., Warszawa: Aletheia.
2. Bernard L. L. 1919. *The Objective Viewpoint in Sociology.* „American Journal of Sociology", t. 25 (3), s. 298–325.
3. Bowe B. J. 2012. *A Brain Full of Contraband: The Islamic Gonzo Writing of Michael Muhammad Knight*. „Literary Journalism Studies:, t. 4, s. 92-102.
4. Capa R. 2001. *Slightly Out of Focus*. Nowy Jork: Modern Library. s. 148–151
5. Chesterton B. 2018. *Sex, Lies, and Lemmings: Hossein Fatemi and the Toxification of Photojournalism*, Petapixel, https://petapixel.com/2018/02/28/sex-lies-lemmings-hossein-fatemi-toxification-photojournalism/, [07.06.2022].
6. Coleman A.D. 2019. *Debunking the Myths of Robert Capa on D-Day*, Petapixel, https://petapixel.com/2019/02/16/debunking-the-myths-of-robert-capa-on-d-day/, [07.06.2022].
7. Cotton Ch. 2010. *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Kraków: Univesitas.
8. Davenport A. 1991. *The History of Photography: An Overview*, Albuquerque: Univ. of New Mexico Press.
9. Drozdowski R. i Krajewski M. 2010. *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa: Bęc Zmiana.
10. Estrin J. 2016. *As He Turns 100, John Morris Recalls a Century in Photojournalism*, New York Times Lens Blog, https://lens.blogs.nytimes.com/2016/12/06/as-he-turns-100-john-morris-recalls-a-century-in-photojournalism/, [07.06.2022].
11. Hariman R. i Lucaites J. 2003. *Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography: The Image of „Accidental Napalm"*, "Critical Studies in Media Communication", t. 20
12. Hodges M. 2016. *Forensic Architecture is unravelling conflict from Gaza to Guatemala*, Wired, https://www.wired.co.uk/article/gaza-data-forensics, [07.06.2022].
13. Jenkins W. 1975. *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. New York: Kodak Rochester House.
14. Johnston M. 2021. *Photobooks &*. Eindhoven: Onomatopee.
15. Jurecki K. 2002. *Wokół dekady. Fotografia polska lat 90*, Łódź: Wydawnictwo Muzeum Sztuki w Łodzi Galeria FF.
16. Lippmann W. 1998. *The World Outside And The Pictures In Our Heads*, w: Lippmann, W., Public Opinion. New Brunswick: Transaction Publishers.
17. Mazur A. 2006. *Nowi dokumentaliści. Katalog wystawy*, Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski
18. Mazur A. 2009. *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999-2009*, Warszawa: 40 000 Malarzy.
19. Mazur A. 2012. *Decydujący moment*, Kraków: Karakter.
20. Michałowska M. 2012. *Foto-Teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań: WUM.
21. Mirzoeff N. 2016. *Jak zobaczyć świat*, Kraków: Karakter.
22. Morris J. 2007. *Zdobyć zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*. tłum. M. Świerkocki, Warszawa: Wydawnictwo Cyklady.

23. Poignet R. 2014. *Conversations*. Paryż: The Eyes Publishing.
24. Poignet R. 2016. *Conversations II*. Paryż: The Eyes Publishing.
25. Poulet B. 2011. *Śmierć gazet i przyszłość informacji*, tłum. O. Hedemann, Wołowiec: Czarne.
26. Rohter L. 2009. *New Doubts Raised Over Famous War Photo*, The New York Times, 17.08.2009.
27. Rose G. 2010. *Interpretacja materiałów wizualnych*, Warszawa: PWN.
28. Rosenblum N. 2005. *Historia fotografii światowej*, Bielsko Biała: Baturo.
29. Sontag S. 2009. *O fotografii*, Kraków: Karakter.
30. Talaie R. 2017. *2017 World Press Photo Awards Fake News*, Medium, https://medium.com/@RaminTalaie/2017-world-press-photo-awards-fake-news-3a807abd4f1f, [07.06.2022].
31. Weber M. 1948. *„Objectivity" in Social Sciences and Social Policy*, w: Weber M., The Methodology of the Social Sciences. Tłum. E. Shils. Glencoe: Free Press.
32. Weigel M. 2016. *Political correctness: how the right invented a phantom enemy*, The Guardian, https://www.theguardian.com/us-news/2016/nov/30/political-correctness-how-the-right-invented-phantom-enemy-donald-trump, [07.06.2022].
33. Wien C. 2017. *Defining Objectivity within Journalism*. „Nordicom Review" 26, nr 2.
34. Wolf S. 2019. *PhotoWork. Forty Photographers on Process and Practice*, Nowy Jork: Aperture.
35. World Press Photo. 2020. *Photo Contest Code of Ethics*, https://web.archive.org/web/20210602214939/https://www.worldpressphoto.org/contests/photo-contest/code-of-ethics, [07.06.2022].
36. World Press Photo. 2021. *2022 Contest code of ethics*, https://www.worldpressphoto.org/contest/2022/code-of-ethics, [07.06.2022].
37. World Press Photo. 2021. *2022 Contest verification process: why manipulation matters*, https://www.worldpressphoto.org/contest/2022/verification-process/why-manipulation-matters, [07.06.2022].
38. Zhang M. 2015. *World Press Photo Reopens Investigation After New Accusation Emerges*, Petapixel, https://petapixel.com/2015/03/04/world-press-photo-reopens-investigation-after-new-accusations-emerge/, [07.06.2022].

9. Seznam fotografií

Adamski Michał, ze série *Pies o dwóch ogonach* 53
APP, Strike *Newspaper #1* 81
Baltz Lewis, ze série *The New Industrial Parks Near Irvine, California* 29
Bartecka Beata, Rusznica Łukasz, *How to look natural in photos* 82, 83
Becher Hilla, Becher Bernd, ze série *Winding Towers* 30
Bors Jakub, ze série *When the radon levels drop* 68
Brykczyński Jan, ze série *The Gardener* 56
Capa Robert, *Magnificent Eleven* 17, 18
Fatemi Hossein ze série *An Iranian Journey* 20
Forensic Architecture, *příklad toho, jak FA využívá fotografii při svých vyšetřováních* 24
Gohlke Frank, ze série *Grain Elevators* 29
Graczyk Aleksandra, ze série *Daleko jeszcze* 78
Gregorczyk Anna, Szamałek Łukasz, ze série *Krajobrazy tymczasowe* 77
Grzelewska Anna, ze série *Julia Wannabe* 62
Hine Lewis, ze série *Child workers* 14
Hornstra Rob, Van Bruggen Arnold, *The Sochi Project: An Atlas of War and Tourism in the Caucasus* 45
Jaruga Dominika, ze série *(Nie)pamięć* 76
Jaśkiewicz Paweł, ze série *Zenith* 75
Kalinowska Agata, *Yaga* 66
Kruk Marcin, ze série *How much will I be able to go through* 59, 60
Krukowski Karol, *Rozbite-marzenie* 50
Lach Adam, ze série *Neverland* 48
Łabądź Alicja, ze série *Strike a pose* 63, 64
Łuczak Michał, ze série *Wydobycie / Extraction* 47
Messmer Arwed, ze série *Reenactment MfS* 84
Milach Rafał, z výstavy *Blogspot (2011)* 58
Milach Rafał, ze série *Znikający cyrk* 43
Morawicki Marcin, z výstavy *Blogspot (2011)* 57
Orłowski Krzysztof, ze série *North America* 49
Orpik Monika, ze série *Blue Zone* 69
PBR, *ziny vytvořené během workshopů PBR na Akademii výtvarných umění ve Varšavě* 86
Pix House, *vydané knihy* 87
Pospěch Tomáš, ze série *Šumperák / Ztráta plánu* 46
Prażmowski Wojciech, ze série *Biało-czerwono-czarna* 40
Pustoła Konrad, ze série *Niedokończone domy* 42
Pytel Piotr, ze série *Pro8l3m 2040 tour* 65
Riis Jacob, ze série *How the other half lives?* 9, 13
Rogało Jan, *Normalizm # 1* 85
Rogało Jan, ze série *30 minute walks* 70

Siderski Rafał, ze série *Odejít zůstat*, 91
Sienkiewicz Wojtek, ze série *Denkmalforschung* 55, 74
Sienkiewicz Wojtek, ze série *Under (De)construction* 55
Sierakowski Michał, ze série *Dzikie pola* 72
Sokołowski Jędrzej, ze série *Young Amateur Photographer* 79
Sputnik Photos, Výstava: Archiv Lost Territories (LTA 8) v RIBOCA 80
Stepanets Evgeniy, ze série *Not The Promised Land* 73
Sternfeld Joel, ze série *Strangers Passing* 26
Talaie Ramin (publ.) - *důkaz, že Hossein Fatemi překrucuje historii*, autor: anonym („Ali“) 20
vnLab, *makeshift.vnlab.org* 88
Wiktor Kubiak, ze série *Butlins* 51
Wiktor Kubiak, ze série *Kleofas* 52
Wilczyk Wojciech, Janicka Elżbieta, ze série *Inne miasto* 39
Wilczyk Wojciech, ze série *Niewinne oko nie istnieje* 38
Wilczyk Wojciech, ze série *Życie po życiu* 37
Wilkoszarski Adam, ze série *Silent mode* 54
Wilkoszarski Adam, ze série *When the dust settles* 54
Zajączkowska Karolina, z výstavy *Blogspot (2011)* 58
Zawada Filip, ze série *Drewniane gody* 61
Zawadzki Wojciech, ze série *Moja Ameryka* 35
Zinteka, *vydané knihy* 87
Zjeżdżałka Ireneusz, ze série *Sedymentacja* 36