

JERZY PIĄTEK

NARUŠENÉ KRAJINY

POLSKÁ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE SMĚRU NEW TOPOGRAPHIC Z POHLEDU VÁLKY, SMRTI A UTRPENÍ.

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Teoretická diplomová práce

Opava 2023

Jerzy Piątek

Narušené krajiny

Polská dokumentární fotografie směru *new topographics* z pohledu války, smrti a utrpení

Tainted Landscapes. Polish documentary photography of the *New Topographics* trend in the face of war, death and suffering

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: doc. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.

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

Opava 2023

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2022/2023

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	BcA. Jerzy Piatek
UČO:	39104
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Narušené krajiny. Polská dokumentární fotografie směru new topographics z pohledu války, smrti a utrpení
Téma práce anglicky:	T: Tainted Landscapes. Polish documentary photography of the New Topographics trend in the face of war, death and suffering.
Zadání:	V své diplomové práci jsem představil výběr nejvýznamnějších současných polských dokumentárních fotografů pracujících podle paradigmatu nové topografie a přiblížil jejich nejzajímavější dokumentární soubory. Poukázal jsem také na fakt, že popularita nových topografií vyniká z vlastností tohoto směru tvůrčí fotografie, který objektivním způsobem směřuje ke kritické analýze současných společenských, politických a ekonomických jevů a jako takový je vhodný pro kritický popis aktuálních horkých konfliktů.
Literatura:	BAKSIK, Łukasz. Macewy codziennego użytku: Matzevot for everyday use. Wołowiec: Wydawnictwo "Czarne", 2012. ISBN 9788375365801. BARTHES, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografii. Warszawa: Aletheia, 2020. ISBN 978-83-65680-72-3. COTTON, Charlotte. Fotografia jako sztuka współczesna. Kraków: Universitas, 2010. ISBN 97883-242-1353-5. HUMKA, Hubert. Death Landscapes. Warszawa: Blow Up Press, 2018. ISBN 978-83-939917-6-1. JANICKA & WILCZYK. Inne miasto: Other City. Warszawa: Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, 2013. ISBN 978-83-60713-82-2. MAZUR, Adam. Decydujący moment: Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku = The decisive moment: new phenomena in Polish photography since 2000. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012. ISBN 9788362376209. MAZUR, Adam. Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838-2018. Kraków: Universitas, 2019. ISBN 97883-242-3176-8. MICHAŁOWSKA, Marianna. Procesy sedymentacje topografie. O polskim dokumencie fotograficznym. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021. ISBN 978-83-01-2170-06. SCHMIDT, Michael. Waffenruhe. Berlin: D. Nishen, 1987. ISBN 3889400205. SONTAG, Susan. O fotografii. Kraków: Karakter, 2009. ISBN 978-83-927366-5-3. STERNFELD, Joel. On This Side. Göttingen: Steidl Publishers, 2012. ISBN 978-3-86930-434-2.
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Vladimír Birgus
Datum zadání práce:	2. 2. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

ABSTRAKT

V této diplomové práci jsem představil výběr nejvýznamnějších současných polských dokumentárních fotografů pracujících podle paradigmatu nové topografie a přiblížil jejich nejzajímavější dokumentární soubory. Poukázal jsem také na fakt, že popularita nových topografií v Polsku vyniká z vlastností tohoto směru tvůrčí fotografie, který objektivním způsobem směřuje ke kritické analýze současných společenských, politických a ekonomických jevů a jako takový je vhodný pro kritický popis aktuálních horkých konfliktů odehrávajících se ve veřejném prostoru a celé polské kultuře. Polské dokumenty zařaditelné k nové topografii jsem představil jako součást mnohem širšího spektra jevů probíhajících v polské fotografii v první dekádě 21. století (vznik tzv. „nových dokumentaristů“). Provedl jsem také vlastní kritické hodnocení souborů popisovaných v této práci. Dále jsem popsal velmi silné souvislosti polské nové topografie s americkou dokumentární fotografií (a nejen s ní) směru new topographics (a nejen s ním), který jsem podrobně popsal v první části práce a poukázal na konkrétní inspirace, souvislosti a podobnosti.

KLÍČOVÁ SLOVA

nová fotografie, new topographics, nový polský dokument, dokumentární fotografie, krajinářská fotografie, obraz utrpení ve fotografii, válka a smrt ve fotografii, typologie ve fotografii, dějiny fotografie, fotografie v Polsku

ABSTRACT

In this master's thesis I presented a selection of the most important contemporary Polish documentary photographers working in the paradigm of new topographics and presented their most interesting documentary series. I pointed out that the popularity of new topographies in Poland is due to the characteristics of this current of documentary filmmaking, which seeks to critically analyze contemporary social,

political, economic, etc. phenomena in an objectified way, and as such is suitable for critically describing the current hot conflicts present in public space and culture in Poland. I have presented Polish new-topographic documents as part of much broader phenomena in Polish photography present in the first decade of the 21st century (the emergence of the so-called "new documentarists"), and I have made my own critical assessment of the series presented in this work. I have also demonstrated very strong connections between Polish New Topographics and American (and not only) documentary photography of the New Topographics trend, which I described broadly in the first part of the work, and pointed out specific inspirations, connections and similarities.

KEYWORDS

new topographies, new topograhics, new polish documents, documentary photography, landscape photography, scenic photography, images of suffering in photography, war and death in photography, typologies in photography, history of photography, photography in Poland

Poděkování náleží

prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za jeho neocenitelnou pomoc při psaní této práce, otevřenost a podporu;

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

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

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

Obsah

1. Pohledy a krajiny – poznámky z historie krajinářské fotografie 3

2. Fotograf jako svědek – Fenton v Údolí smrti 7

3. Pohled na smrt v masovém měřítku – válečná reportáž 11

4. Fotograf jako badatel Američané objevují novou topografii 20

5. Krajiny utrpení 28

6.1. Scény v divadle násilí Joela Sternfelda 29

6.3. Mapování ohrožení – topografie Mennera a Romerové 33

5.2. Krajina zjizvená válkou – Rattana a Ristelhueberová 36

5.3. Válečná krajina jako metafora strachu 38

5.4. Sedimentace času Simona Norfolka 42

6.6. Zmanipulovaná krajina – vymazaná válka 45

5.5. Ztracené ráje a sporná teritoria – dva pohledy na bosenskou krajinu 46

5.6. Rozdělená krajina – porobený prostor Michaela Schmidta 48

6. Dokumentární zvrat a nové topografie v polské fotografii 50

7. Polský topografický dokument a utrpení 55

8.1. Stopy po válečných obrazech 55

8.1.1. Andrzej Kramarz – „A Piece of Land“ 56

8.1.2. Joanna Piotrowska – „5128“, Maksymilian Rigamonti – „Echo“ 59

8.1.3. Agnieszka Rayssová – „A więc wojna“ 61

8.1.4. Paweł Starzec – „Makeshift“ 64

8.1.5. Maciej Rawluk – „Pomniki wojny“, Łukasz Szamałek – „Dominanta“ 68

8.2. Krajiny viny – nové topografie vyhlazení 71

8.2.1. Wojciech Wilczyk – „Niewinne oko nie istnieje“ 73

8.2.2. Łukasz Baksik – „Macewy codziennego użytku“.....76

8.2.3. Elżbieta Janicka i Wojciech Wilczyk – „Inne miasto“ 79

8.2.4. Łukasz Gniadek – „Pod powierzchnią“.....81

8.2.5. Tomasz Lewandowski – „Auschwitz – Ultima Ratio of the Modern Age“ 84

8.2.6. Jerzy Piątek – „Jedwabne-Wizna. Złe historie“.....86

8.2.7. Jiné pohledy 90

8.3. Zničené krajiny 91

8.3.1 Hubert Humka – „Death Landscapes“ 91

8.3.2. Rafał Milach – „I Am Warning You“ 94

8.3.3. Sierakowski, Łuczak, Chudy, Kordys – fotografické zkoumání krajiny.....98

8. Závěr 100

10. Jmenný rejstřík 101

11. Seznam použité literatury 104

11.1. Knihy..... 104

11.2. Stránky fotografů 106

11.3. Další internetové stránky 108

Úvod

Předkládám k obhajobě práci na téma současných nových topografií v polské fotografii, přičemž úvahy na toto téma jsem zařadil do širších historických a kritických souvislostí. Snažil jsem se poukázat na hlavní vlastnosti fotografického dokumentu a na to, co z toho vyplývá. Jednou z linií této eseje je přesvědčení, že v dokumentární fotografii nejsou samotné fotografie tak zásadní jako samotný problém, ke kterému se vztahují. Obrazy i forma mají pouze podřízenou roli vůči souvislostem a naraci.

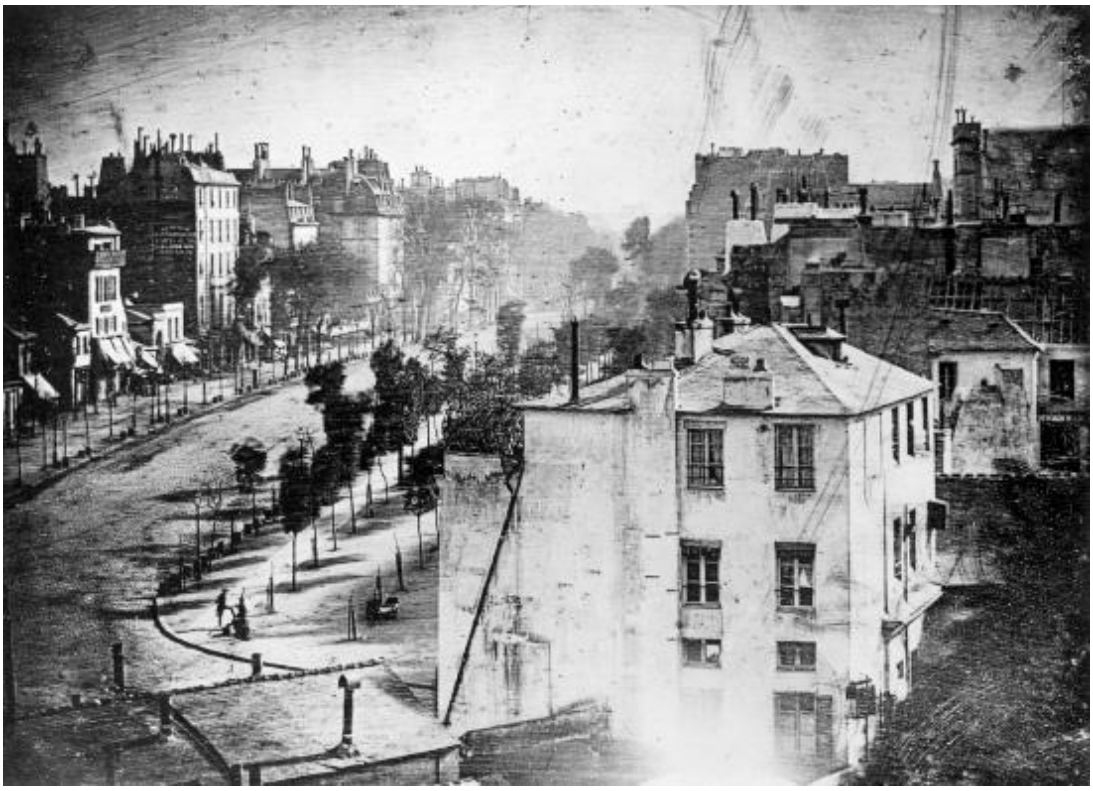
Tato vlastnost je dobře patrná u mnoha projektů zmiňovaných v této práci. Orimu Gershtovi při práci na souboru „Being There" nešlo o pohledy na Judskou poušť. Fotografie z Bosny Pawła Starzece nejsou pohlednicemi z Balkánu pro ty, kteří ještě neměli příležitost se tam podívat. Cyklus „Makeshift" nevypráví o „těchto" konkrétních stromech, budovách a rozpadajících se objektech ze zimní olympiády v Sarajevu. Snímky Elżbiety Janické a Wojciecha Wilczyka ze série „Inne miasto" nejsou ilustrací dynamicky se rozrůstající varšavské veduty. Nakonec ani soubor „I Am Warning You" Rafała Milacha neobsahuje záběry z deníku globetrottera, který namísto jiných, opatrnějších lidí cestuje po nebezpečných zákoutích světa, aby ukázal, „jaké to tam opravdu je". Fotografické dokumenty se zabývají tím, čím se kritické umění většinou zabývá – všímavým pohledem na skutečnost v celé její pokřivené složitosti. Tuto vlastnost mají obzvláště dokumenty vytvořené podle paradigmatu nové topografie, pojednávají především o tom, co člověk dělá v prostoru, který má k dispozici. Občas ji tvůrčím způsobem upravuje, i když častěji spíše ničí válkou, bezmyšlenkovitostí nebo nedostatkem respektu k přírodě, realizuje v ní svoje příběhy a vášně, dekonstruuje a vymazává ji. Fotografické dokumenty popsané v této eseji vznikly z nadšení a zaujetí jejich tvůrců, kteří se ve snaze přiblížit k objektivitě snažili vyloučit vlastní emoce. Hodnocení má být dílem citlivého oka (a mysli) diváka. Tyto fotografie nakonec přece jen vznikly díky lidem majícím tendenci vytvářet narace. Je to ten samý otisk palce jako na nástěnných malbách v jeskyni Lascaux, Shakespearových dramatech, Rodinových

sochách nebo filmech Stanleyho Kubricka. Jako lidé narace vytváříme, ale zároveň je i konzumujeme, abychom porozuměli místu, ve kterém žijeme, a abychom poznali sami sebe a pochopili, co světu způsobujeme.

Žádný kousek tvorby není opuštěným ostrovem, což se týká i fotografie, proto jsem se v této práci snažil novou topografii v polském dokumentu představit v tom nejširším záběru. Popsal jsem spojení a vztahy současných rodilých tvůrců s americkou dokumentární fotografií (a nejen s ní), na kterou se v menší či větší míře bezprostředně odkazují díla všech uvedených polských fotografů. Prozkoumal jsem nejen 70. léta 20. století, kdy byla pravidla nové topografie zformulována, ale rozhodl jsem se podívat ještě dál do minulosti, abychom se mohli blíže podívat na způsoby prezentace krajiny ve fotografii celkově, od samého zrození tohoto média.

Moje práce je pouze výběrem, výřezem většího celku. Snažil jsem se však autory a díla vybírat tak, abych o fenoménu zvaném nová topografie poskytl úplný, srozumitelný a komplexní obraz. Hodnocení realizace tohoto záměru nechávám na čtenáři.

1. Pohledy a krajiny – poznámky z historie krajinářské fotografie



Fot. 1: Louis Daguerre, Boulevard du Temple, 1839

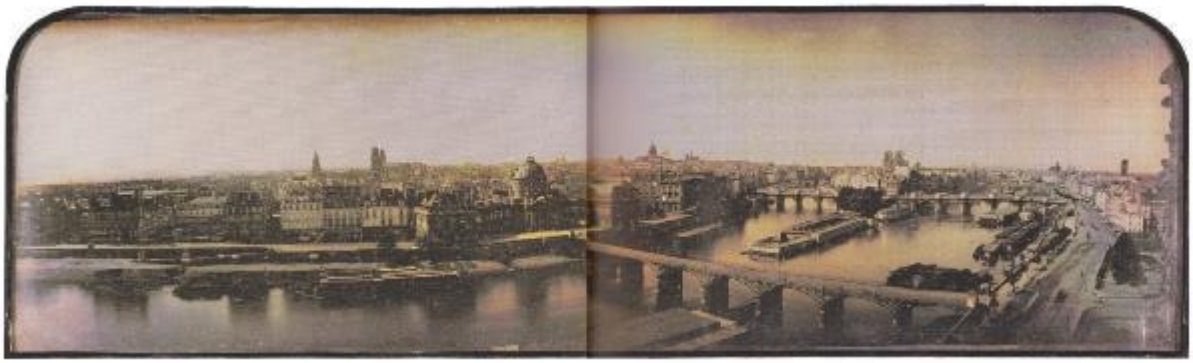
První fotografové zpracovávali především tradiční malířská témata 19. století, ale i motivy oblíbené v dřívějších staletích – portréty, žánrové scenérie, zátiší, městské i přírodní krajiny, které jsou malířskými směry, jejichž fotografické protějšky můžeme nalézt i v pionýrských dílech fotografů experimentátorů. *Pohled z okna v Le Gras*, čili první povedená a dochovaná fotografie vytvořená v roce 1826 nebo 1827 Josephem Nicéphorem Niépcem, není ničím jiným než městskou krajinou. Jeho další slavný obraz „namalovaný světlem“ je zátiší se zastavěným stolem (1832). Není proto nic divného na tom, že se stejným malířským tématům věnoval i Louis-Jacques-Mandé Daguerre, jenž byl povoláním scénograf a malíř. Jedna z prvních městských krajin, která nás i dnes nadchne svou kompozicí, tonalitou a bohatým podáním detailů je Daguerrova fotografie z roku 1839 zachycující Boulevard du Temple v Paříži. Stejnému malířskému

repertoáru – portrétům a krajinám – se věnovali i další průkopníci fotografie, jako například William Henry Fox Talbot, Oscar Gustave Rejlander, David Octavius Hill, Robert Adamson či Julia Margaret Cameronová.



Fot. 2: William Henry Fox Talbot, Loch Katrine, 1844

V prvních desetiletích po objevení fotografie zaujímá motiv krajiny výjimečné místo. Fotografové si v tomto období především z důvodů technických omezení a nutnosti dlouhého exponování citlivého materiálu jako témata svých děl rádi vybírali právě krajiny. Spolu se zdokonalováním techniky fotografování se rozšířila i nabídka fotografických témat – krajiny už nejen ve městě, ale i venkovská zákoutí a přírodní scenérie, fotografické záznamy z cest včetně exotických, jako například na přelomu 19. a 20. století velmi oblíbený Blízký východ. Velké popularitě se v té době těšily panoramatické snímky městských krajin, napodobující malířské veduty (Jean Baptiste-Louis Gros: *Most Waterloo na Temži*, Londýn 1851 nebo Frédéric Martens: *Levý břeh Seiny a Île de la Cité*, Paříž 1841).



Fot. 3: Jean Baptiste-Louis Gros: Most Waterloo na Temži, Londýn 1851

Přestože jsou zmiňované fotografie svým způsobem dokumentem, jde zkrátka o dokument své doby. Daguerrotypie nebo kalotypie městských krajin či přírody nemají moc společného se současnými dokumentárními fotografickými projekty, ve kterých jsou kritéria jako estetika fotografie nebo její objektivnost předmětem často hlubokých úvah. Na rozdíl od malířství, které – i když umělec na portrétech zvěčňoval reálné osoby a maloval přírodní krajiny – bylo reprodukcí skutečnosti podanou subjektivní formou a interpretovanou prostřednictvím umělce. Fotografie však byla od počátku považována za médium objektivní,[1] zaznamenávající obraz prostřednictvím fotografického aparátu – bezduchého přístroje, který zachycovanou skutečnost nijak neinterpretuje a nekomentuje. Role fotografa se z tohoto pohledu vytváření fotografií omezuje na čistě mechanické úkony, které nemají na způsob prezentace skutečnosti na snímku žádný větší vliv.

Objektivitu jako základní vlastnost fotografie zdůrazňoval François Arago během svého vystoupení na slavném setkání na Akademii věd a Akademii krásných umění v Paříži v srpnu roku 1839, na kterém tento rozhodný muž a vědec světu představil Daguerrův vynález. Arago tehdy tvrdil, že fotografický obraz uchovává vztahy reálného světa matematickým způsobem. *Po několik staletí udržovaná potřeba přesnosti,*

[1] Susan Sontagová napsala: „Zatímco malířský obraz, splňující fotografická kritéria podobnosti, nikdy není ničím více než určitou interpretací, nemůže fotografie nikdy být ničím menším než záznamem záření (světelných vln odrážejících se od předmětů) – materiálním pozůstatkem objektu, kterým se žádné malířské dílo nikdy nestane.“ *O fotografii*, vydavatelství Karakter, Krakov 2009, s. 162.

opakovatelnosti a univerzálnosti kritérií činnosti způsobila nadšené přijetí tohoto vynálezu. Jevila se jako ekvivalent hodin, odměřujících na celém světě čas ve stejných jednotkách a poskytujících důkaz o existenci objektivizovaných událostí, které bylo možné poskládat do vědecky popsatelného příběhu.[2]

V další části této práce si přiblížíme proces odtržení fotografie (především fotografie dokumentární – nového dokumentu a uměleckých projevů z oblasti nové topografie) od místa a času, které způsobilo, že snímky přestávají být přímým důkazem. I nadále si však fotografie uchovávají kritický kontext i obsah intuitivně přidaný autorem. Procesy, které proběhly v dokumentu od počátku 70. let až do konce 20. století (a jsou dodnes aktuální), vyplývají také z potřeby vrátit ji z diskuse výlučně estetického zaměření zpátky do společenských, kulturních, geografických, ekonomických a politických souvislostí.

[2] Adam Sobota, „Wyraz czasu w fotografii“, *Dyskurs*, ASP Vratislav, č. 7/2008.

2. Fotograf jako svědek – Fenton v Údolí smrti

Pro problematiku, kterou se zabývá tato práce, tedy krajinářskou fotografii vnímanou jako scénu, na níž je viditelné lidské utrpení, je nezbytné, aby fotograf přijal roli svědka, jehož snímky se díky této roli stanou svědectvím a důkazem událostí, ke kterým před objektivem jeho kamery došlo. V prvních dekádách existence fotografie tak daguerrotypy ilustrují válku mezi Spojenými státy a Mexikem, dokumentují zlatou horečku, zvěčňují královnu Viktorii otevírající Křišťálový palác Sydenham v Londýně (1854), krymskou válku (1854–1855), popravu Lincolnových atentátníků (1865), americkou občanskou válku (1861–1865) a revoluci v Paříži včetně snímků zavražděných komunardů (1871). To je jen několik příkladů fotografií, které se z vůle fotografa staly svědkem událostí a nesporným důkazem, že k těmto událostem skutečně došlo.

Mezi snímky, které vznikly v prvních etapách rozvoje fotografie a jež jsou zásadní pro téma úvah, kterým se budu v této práci věnovat, je dědictví Rogera Fentona (1819–1869). Fenton byl britský fotograf dokumentující na objednávku vydavatele Thomase Agnewa krymskou válku probíhající v letech 1853–1856. Šlo o ozbrojený konflikt mezi Ruskem a Osmanskou říší, jejímž spojencem byla Velká Británie. Fenton jako oficiální válečný fotograf s požehnáním samotné královny Viktorie a prince Alberta cestoval po poloostrově na povozu upraveném na fotografický ateliér, ve kterém vyvolával naexponované kolodiové desky. Z několik měsíců trvající cesty Fenton do Anglie přivezl více než 300 snímků, z nichž v Londýně uspořádal výstavu. Svůj výběr snímků uspořádal i Thomas Agnew, avšak nepřinesly mu předpokládané zisky.[3] Nejslavnější Fentonovou fotografií z krymské války je Údolí smrti / Valley of the Shadow od Death (23. dubna 1855). Snímek udělal na diváky obrovský dojem, protože se lišil od jiných obrázků z konfliktu na Krymu, které vznikly s cílem

[3] Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Vydavatelství Baturo 2005, s. 180.

ukázat sílu a neporazitelnost britské imperiální armády. Záběr, na němž je vidět pouze prázdná stepní krajina posetá dělovými koulemi, dodnes přitahuje pozornost a vyvolává protiválečné emoce. Způsob práce s obrazem také připomíná současnou dokumentaristiku, v níž se vědomě upouští od přímého vyobrazení a to, co opravdu na snímku vidíme, nás odkazuje na významy, které na první pohled nejsou vidět.[4]



Fot. 4: Roger Fenton, „Valley of the Shadow of Death“, 1855

Jiným záběrem dokumentujícím hrůzy války, který na rozdíl od slavného Fentonova snímku ukazuje smrt explicitně, je fotografie Timothyho H. O'Sullivana (1840–1882) nazvaná *Harvest of Death. The battlefield at Gettysburg* (Sklizeň smrti. Bojiště u Gettysburgu, 1863), zachycující padlé vojáky konfederace v americké občanské válce.

[4] Abychom mohli vyprávět o konfliktu, nepotřebujeme kouřící hlavně, stačí nám stopy po dělových koulích na zemi, a k vyprávění o násilí v Americe mohou stačit snímky špinavých předměstí (…) – citát z článku: Paweł Starzec, „Ślad w przestrzeni społecznej. Socjologiczne spojrzenie na ‚nową topografię'", *Procesy, sedymentacje, topografie*, skupinová práce pod vedením Marianny Michałowské a Macieje Szymanowicze, PWN, Varšava 2021.

Tento konflikt kromě O'Sullivana snímali ještě další dva fotografové: Mathew Brady 1823–1896) a Alexander Gardner (1821–1882).



Fot. 5: Timothy H. O'Sullivan, „Harvest of Death", 1863



Fot. 6: Ruiny Richmondu, duben 1865, neznámý fotograf;
zdroj: Kongresová knihovna, Washington, DC

Nutno také poznamenat, že během americké občanské války vznikaly i fotografie zachycující města zničená v důsledku vojenské činnosti – z dnešní perspektivy se nám může zdát, že jde spíše o dokumentární fotografii než o pouhý záznam události. Hrůzy války ukazují také fotografie krajiny okolo Richmondu ve Virginii, obléhaného vojsky Unie na jaře roku 1865. V důsledku probíhajících bojů a intenzivního dělostřeleckého ostřelování bylo město v ruinách, což se podařilo zaznamenat na několika dodnes dochovaných fotografiích, které nám mohou připomínat zdevastovanou krajinu zachycenou o několik desítek let později během první a druhé světové války.

3. Pohled na smrt v masovém měřítku – válečná reportáž

Fotografický směr, ve kterém je autor svědkem události a jeho snímky důkazem, že se něco opravdu stalo, našel své pokračování v reportážní fotografii. Její rozvoj podporoval technologický postup – mnohem citlivější fotografické materiály umožňující fotografovi být v centru událostí a průběžně je zaznamenávat, ale i vývoj stále menších a mnohem snadněji ovladatelných fotoaparátů. Za absolutní revoluci v této souvislosti můžeme považovat vznik kamer na citlivý materiál navinutý do svitku. V roce 1884 si firma Eastman Dry Plate Company nechala patentovat fotografický film, který bylo možné stočit do ruličky. V roce 1888 založil Eastman dodnes fungující firmu Kodak, která na trh uvedla relativně levné malé fotoaparáty „pro každého“, a o rok později k nabídce přibyl i celuloidový film, který se v analogové fotografii používá dodnes.[5] Poptávka po fotoreportáži ovlivnila také rozvoj tisku a především ilustrovaných magazínů, v nichž se fotografie ve 20. letech 20. století usadila již natrvalo. Čtenáři chtěli v novinách o popisovaných událostech nejen číst, ale také je vidět.

Fotografická reportáž je zvláštní formou účasti fotografa na události. Má velmi širokou sféru uplatnění, a tak se při jejím popisu s ohledem na rozsah této práce omezíme pouze na autory, kteří se věnují vizuálním relacím ukazujícím především ozbrojené konflikty, a reportéry fotografující jiná „neštěstí“, jako například zločiny nebo nehody.

Na rozdíl od valné většiny fotografických dokumentů z oblasti nové dokumentaristiky a reportáží z válek nebo katastrof, zařazených do této práce, představuje krajina nejčastěji pouze pozadí probíhajících událostí. Krajina – městská nebo přírodní – je scénou, na níž se odehrává divadlo dějin: krvavá bitva, krveprolití a smrt.

[5] *Kodak and the Rise of Amateur Photography*, Metropolitan Museum of Art NYC, https://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.htm [online: 27. 7. 2022].

Ve fotografických dokumentech je pak hlavním obsahem právě krajina. Tyto projekty jsou charakteristické konceptuálním přístupem autora k fotografii: snímek vypráví nejčastěji o tom, co na něm vůbec nevidíme, a nositelem významů je převážně krajina nebo pohled. Reportážní fotografie jsou přímým svědectvím, protože divákovi umožňují, aby se jejich prohlížením událostí zprostředkovaně i zúčastnil. Na rozdíl od reportáže pak dokument svým odkazem na významy nacházející se mimo vizuální vrstvu snímků divákovi nenabízí pocit, že se na dění podílí a že je svědkem události, ale vyzývá ho, aby se pokusil ji pochopit. Z tohoto důvodu se budeme reportážní fotografii věnovat jen okrajově, úplně se jí však vyhýbat nebudeme, protože prostřednictvím divadelní scénografie zobrazené krajiny úzce souvisí s dokumentárním záznamem násilí zasazeného do krajiny (přesněji řečeno – násilím poznamenané krajiny).

Krymská a americká občanská válka byly prvními ozbrojenými konflikty, kterých se účastnili i fotografové. Přibližně ve stejné době britský fotograf italského původu Felice Antonio Beato (1825–1903) na snímcích zaznamenal povstání proti Britům v Indii. Zmínit se musíme také o osobách fotografujících události francouzské revoluce roku 1871 – částečně šlo o anonymní autory, ale byli mezi nimi i známí fotografové jako André Adolphe Eugène Disdéri (1819–1889), autor slavného snímku zastřelených komunardů ležících v otevřených rakvích (květen 1871).[6]

V dějinách polské fotografie sehrály významnou roli snímky mrtvých vojáků z lednového povstání (1863–1864), které vznikly ve varšavském ateliéru Karola Beyera a jejichž autorem podle určitých hypotéz mohl být zaměstnanec tohoto podniku Marcin Olszyński (1829–1904). Propagandistické snímky povstání, jejichž účelem bylo

[6] Tato fotografie se nachází ve sbírkách Musée Carnavalet, Histoire de Paris, https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/cercueils-contenant-des-morts-commune-de-paris-1871-paris [online: 27. 7. 2022].

vyvolat vlastenecké emoce, fotografovali i další autoři, jako například Walery Rzewuski (1837–1888), který je označován za „prvního polského válečného fotografa“.[7]



Fot. 7: Karol Beyer, Zastřelený lednový povstalec, 1863

První světová válka je prvním velmi dobře zdokumentovaným konfliktem – díky velkému rozšíření tehdy ještě mladého média a díky politickému rozhodnutí vyslat za vojáky i speciální fotografické jednotky vybavené nejen fotografickou technikou, ale celými mobilními laboratořemi (přesně jako Fenton, který takto jezdil s pojízdnou laboratoří již o několik desítek let dříve). Poptávku po válečné fotografii vytvářel i ilustrovaný tisk, který těmito reportážemi popisoval události světového konfliktu. Ohromující snímky z bitevních polí, ruiny a trosky v městech, ale i poválečné portréty postižených veteránů se staly hlavním obsahem protiválečné knihy německého pacifisty Ernsta Friedricha *Krieg dem Kriege* (1924).[8]

[7] Piotr Korczyński, „Potęga wizerunku: fotografie, które ‚wywołały‘ powstanie styczniowe“, magazín *Polska Zbrojna*, http://polska-zbrojna.pl/home/articleshow/24982?t=Potega-wizerunku-fotografie-ktore-wywolaly-powstanie-styczniowe [online: 27. 7. 2022].

[8] V Polsku vydalo v roce 2017 překlad s názvem *Wojna wojnie* v Poznani vydavatelství Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka.



Fot. 8: Robert Capa, „Smrt republikánského vojáka“, 1936

V roce 1936 vypukla občanská válka ve Španělsku, kterou dokumentoval mj. maďarský fotoreportér Robert Capa (pravým jménem Endre Ernő Friedmann 1913–1954), a právě z tohoto konfliktu pochází slavný snímek „Smrt republikánského vojáka“. Capa později dokumentoval i další krvavé konflikty: japonskou invazi do Indočíny, druhou světovou válku (včetně vylodění v Normandii), ale i indočínskou válku (1946–1954), ve které 25. května 1954 tragicky zahynul poté, co v deltě Rudé řeky šlápl na minu. Dalším skvělým válečným fotografem byl David Seymour „Chim“ (narozený ve Varšavě jako Dawid Szymon, 1911–1956), který byl spolu s Capou a Georgem Rodgerem jedním ze zakladatelů agentury Magnum. Stejně jako oni i Chim fotografoval občanskou válku ve Španělsku, doprovázel americkou armádu ve druhé světové válce, prošel suezskou krizí, během níž byl 10. listopadu 1956 zastřelen egyptským vojákem.

Druhou světovou válku dokumentovali i sovětští fotografové, jako například Max Alpert (1899–1980), Dmitrij Baltermanc (1912–1990), Georgij Zelma (1906–1984) a Jevgenij Chalděj (1917–1997). Varšavské povstání pak fotografovali Stefan Bałuk

(1914–2014), Tadeusz Bukowski (1909–1980), Sylwester Braun (1909–1996), Jerzy Tomaszewski (1924–2016) a další.[9]

Jelikož ani dojemné pohledy z obou světových válek i jiných krvavých ozbrojených konfliktů první poloviny 20. století dalším válkám nezabránily a takovou moc neměly ani nejrůznější globální dohody (Susan Sontagová je označila jako „papírové fantazie"),[10] poptávka po válečných reportérech byla stále aktuální. Válku v Koreji (1950–1953) dokumentoval mj. válečný fotoreportér David Douglas Duncan (1916–2018). Dvě desetiletí trvající krvavou vietnamskou válku (1955–1975) na indočínském poloostrově dokumentovali například tito fotografové: Brit Donald McCullin (nar. 1935), který fotografoval i válku v Kambodži, Kongu, ale také konflikty na Blízkém východě a v Severním Irsku, dále člen agentury Magnum Philip Jones Griffiths (1936-2008), Američan Larry Burrows (1926–1971), fotoreportérka Dickey Chapelle (1918–1965), jež dokumentovala mnoho ozbrojených konfliktů, včetně druhé světové války a válku Vietnamu, kde zahynula. Válku fotografovali i francouzští fotoreportéři Gilles Peress (1946) nebo Michel Laurent (1946–1975) a Němci Hilmar Pabel (1910–2000) a Thomas Hoepker (1936). Mnoho válek fotografoval i slavný Američan a člen agentury Magnum James Nachtwey (1948), jenž získal ocenění Robert Capa Gold Medal a World Press Photo.

K legendám se zařadila i skupina čtyř fotoreportérů označovaných jako The Bang-Bang Club, sestávající z Kevina Cartera, Kena Oosterbroeka, Grega Marinoviche a João Silvy,[11] kteří v letech 1990–1994 pracovali v Jihoafrické republice v době pádu vlády apartheidu.

---

[9] Bohatá sbírka digitalizovaných fotografií Varšavského povstání je přístupná online na internetových stránkách Muzea Varšavského povstání ve Varšavě v záložce „Fototeka", https://www.1944.pl/fototeka.html [online: 27. 7. 2022].

[10] Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, vydavatelství Karakter, Krakov 2016, s. 12. Svoji neschopnost uvěřit v zastavení válek americká spisovatelka vyjadřuje také slovy: Kdo dneska věří tomu, že je válkám možné zabránit? *Nikdo, ani pacifisté!* (op. cit., s. 11).

[11] Ke světové slávě těchto fotografů se přičinila kniha Grega Marinoviche a João Silvy s názvem *The Bang-Bang Club*, která byla poprvé vydána v roce 2000. V Polsku vyšla v překladu slavného spisovatele a reportéra Wojciecha Jagielského pod názvem *Bractwo Bang Bang*. *Migawki z ukrytej wojny* ve vydavatelství Sine Qua Non v roce 2012, https://www.wsqn.pl/ksiazki/bractwo-bang-bang/ [online: 29. 7. 2022]. V roce 2010 byl natočen film věnovaný čtveřici

Z nejznámějších polských válečných reportérů můžeme jmenovat Krzysztofa Millera (1962–2016), který svými snímky přinášel svědectví z konfliktů v různých částech světa. V souvislosti s napadením Ukrajiny Ruskem v únoru 2022 musíme zmínit fotografy (fotoreportéry a dokumentaristy v roli reportérů), kteří se tomuto konfliktu věnují: Wojciech Grzędziński, Maciej Stanik, Jędrzej Nowicki, Justyna Mielnikiewicz, Karol Grygoruk, Maksymilian Rigamonti, Maciej Nabrdalik, Agata Grzybowska, Tomasz Płocharski, Konrad Dobrucki, Andrzej Lange a další. Část z nich je v době psaní této práce přímo na Ukrajině, odkud o konfliktu reportují. První výsledky jejich práce můžeme vidět již na výstavách – například fotografie z Ukrajiny Justyny Mielnikiewiczowé, která tuto zemi fotografuje již od roku 2008, bylo možné vidět na podzim na výstavě „Na Ukrajině“ v Národním kulturním centru v Krakově (2. září – 6. listopadu 2022).[12] Justyna Mielnikiewicz v roce 2019 vydala knihu fotografií *Ukraine Runs Through It*, v níž vypráví o Majdanu a válce, která vypukla v roce 2014 na východě země. Snímky z roku 2022 pak zachycují plný rozsah ruské agrese a její důsledky.



Fot. 9: Jevgenij Chaldej, „Sob a válka“, okolí Murmansku 1941

fotografů *The Bang-Bang Clubu*, který režíroval Steven Silver, https://www.imdb.com/title/tt1173687/?ref_=fn_al_tt_1 [online: 29. 7. 2022].

[12] https://mck.krakow.pl/w-ukrainie-justyna-mielnikiewicz [online: 7. 11. 2022].



Fot. 10: Dmitrij Baltermanc, „Hoře“, Ukrajina, 1942



Fot. 11: Vylodění spojenců v Normandii, 6. června 1944, neznámý fotograf; zdroj: Musée franco-américain du Château Blérancourt



Fot. 12: Dickey Chapelle, voják U.S. Army ze 14. pluku pěchoty míří na fotografku, Panama, 2. světová válka



Fot. 13: Henri Huet, „Mrtví severovietnamští vojáci po bitvě“, 1967



Fot. 14: Krzysztof Miller, Čečensko, Grozný, 6.5.1995

4. Fotograf jako badatel
Američané objevují novou topografii

Ve fotografii z hlediska dokumentaristiky došlo v Polsku v období 1966–1975 ke klíčovým událostem, které o několik let později přispěly k rozkvětu nového neboli jinak řečeno topografického dokumentu. Ve Spojených státech tou dobou proběhlo několik výstav, jež chápání fotografického dokumentu převratně změnily a otevřely tento druh fotografické tvorby novým interpretacím, které ji umístily do interdisciplinárních souvislostí (politických, sociologických, ekologických apod.).

V roce 1966 byla v George Eastman House v Rochesteru zahájena výstava „Toward a Social Landscape“, kterou připravil fotograf, kurátor, pedagog a autor fotografických knih Nathan Lyons, jenž byl v 60. letech ředitelem této instituce. Ve výstavních sálech mohli diváci vidět černobílé snímky autorů jako Bruce Davidson, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Danny Lyon nebo Duane Michals. O rok později v Muzeu moderního umění v New Yorku John Szarkowski představil pro dokumentární fotografii další důležitou výstavu s názvem „New Documents“[13] s fotografiemi Diane Arbusové a opět také Lee Friedlandera a Garryho Winogranda.



Fot. 15: Snímek Szarkowského výstavy v MoMA, 1967

[13] https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3487 [online: 11. 7. 2022].

V roce 1975, také v muzeu George Eastman House, kurátor William Jenkins představil výstavu „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape“,[14] která byla ze všech tří jmenovaných nejvýznamnější. Aby mohl svoji koncepci realizovat, vybral si Jenkins díla osmi tehdy mladých amerických fotografů: Roberta Adamse, Lewise Baltze, Joea Deala, Franka Gohlka, Nicholase Nixona, Johna Schotta, Stephena Shorea a Henryho Wessela Jr. K účasti navíc přizval i německé duo Bernda a Hillu Becherovy, pedagogy v düsseldorfské Akademii umění, kteří od konce 50. let v konceptuálním duchu pracovali na typologii průmyslových objektů.



Fot. 16: Stephen Shore, Church and 2nd Streets, Easton, Pensylvánie 1974

Fotografie zařazené do těchto tří výstav spojovala dokumentární konvence a problematika měnící se krajiny a objevování společných míst v ní, commonplaces, které tehdejší americký život z materiálního i myšlenkového pohledu bezprostředně formovaly. Krajina je tím, co reálně existuje mimo mysl a co (…) můžeme pojmout pohledem. (…) Není však přesně tím, na co se díváme, (…) ale tím, co bylo interpretováno v mysli. Onen myšlenkový obraz může mít pomíjivý charakter jako efekt

[14] https://www.sfmoma.org/exhibition/new-topographics/ [online: 30. 7. 2022].

letmých smyslových pocitů nebo může být uchován ve formě (…) vizuálního popisu. Bez ohledu na záměry autorů těchto popisů odrážejí jejich díla měnící se koncepci krajiny jako nosiče kulturního významu.[15]



Fot. 17: Frank Gohlke, „Landscape“, Los Angeles, 1974;
zdroj: George Eastman House

Výstavy připravené Lyonsem, Szarkowským a Jenkinsem nebyly dílem náhody. V 60. a 70. letech minulého století došlo ve Spojených státech k převratným společenským a politickým změnám, které v umění, literatuře, hudbě, ale i v popkultuře zanechaly hlubokou stopu. Mladí a angažovaní američtí fotografové byli svědky dramatických událostí, vůči nimž museli zaujmout nějaké stanovisko a které se nevyhnutelně odrazily i v jejich tvorbě. Atentát na Johna F. Kennedyho

[15] Lech Lechowicz, „Amerykańskie commonplaces. ‚New topographics‘ a nové zjawiska w amerykańskiej fotografii dokumentalnej lat 60. i 70. XX wieku, *Procesy, sedymentacje, topografie*, skupinová práce pod vedením Marianny Michałowské a Macieje Szymanowicze, PWN, Varšava 2021, s. 150.

a jeho bratra Roberta, Malcolma X a Martina Luthera Kinga, emancipace menšinových a národnostních společností, nekonečná krvavá válka ve Vietnamu, rozkvět feministických hnutí, rodící se sdružení LGBT, vzpoura mládeže, hospodářský boom, růst konzumu, prudký rozvoj městských předměstí, naftová krize v 70. letech a další události neumožnily zůstat lhostejným.



Fot. 18: Pohled na instalaci výstavy Williama Jenkinse, George Eastman House, 1975[16]

Americký nový fotografický dokument a obzvláště nové topografie se stavěly do opozice k americké krajinářské fotografii reprezentované autory jako Ansel Adams, Edward Weston a dalšími fotografy ze skupiny f64, jejichž velmi estetické vize můžeme považovat za idylické (navzdory tomu, že Weston ve svých dílech zachycoval i změny v krajině způsobené člověkem). Tvůrci zařazeni na výstavu Williama Jenkinse se zřekli idealizace ve prospěch vizí „ukazujících Ameriku takovou, jakou ji stvořili Američané“: *(…) hlavním problémem byl fotografický popis nových oblastí styku přírody a kultury a*

[16] Zdroj fotografií: https://smarthistory.org/new-topographics/ [online: 12. 7. 2022].

prolínání přírody se změnami způsobenými v krajině lidskou činností.[17] Tématem jejich snímků nebyla romantická a spanilá velkolepost přírody, jelikož narace nového dokumentu a obzvláště děl tvůrců směru nové topografie umístila do středobodu obecného zájmu antropocén.



Fot. 19: Alec Soth, Sleeping by the Mississippi, Venice, Louisiana, USA, 2002; zdroj: Magnum Photos

Marianna Michałowska zastává názor,[18] že právě polemický charakter amerického nového dokumentu je zdrojem síly vlivu nových topografií na dokumentární fotografii v dalších desetiletích po Jenkinsově výstavě v Rochesteru. V tvorbě „topografů" je krajina vyjmuta z estetické diskuse a zasazena do kulturně-společenských, geografických, politických a ekonomických souvislostí. Stala se nositelem významů daleko přesahujících estetické hodnoty nebo faktický obsah fotografií. Nová generace umělců 60. a 70. let fotografii otevřela kritickému zkoumání společnosti.

[17] Lech Lechowicz, ibidem, s. 98.
[18] Marianna Michałowska, *Krajobraz krytyczny…*, s. 20.



Fot. 20: Ed Burtynsky, Oil Fields #19a, Belridge, Californie, USA; zdroj: Artworksforchange.org

Činnost nových topografů není snadné precizně časově zařadit. Také styly jednotlivých fotografů se od sebe liší, někdy velmi významně. Jak ale zjistil Paweł Starzec v eseji o provázání sociologie se směrem nové topografie,[19] umělecké projevy z okruhu nové topografie byly charakteristické odlišnou „fotografickou gramatikou“ a jako takové, jako zásadní vztažný bod, silně ovlivnily díla pozdějších fotografů dokumentaristů. *I přes všechny odlišnosti tak mezi stěžejními díly dědictví new topographics jistě najdeme i mnoho společného. Nesrovnalosti mezi fotografii coby obrazem a v ní existujícím prostorem narace představují klíčový element konstrukce současných projevů v umělecké i konceptuální fotografii.*[20]

[19] Paweł Starzec, „Ślad w przestrzeni społecznej. Socjologiczne spojrzenie na ‚nową topografię‘“, *Procesy, sedymentacje, topografie*, skupinová práce pod vedením Marianny Michałowské a Macieje Szymanowicze, PWN, Varšava 2021, s. 163–182.
[20] Ibidem, s. 167.

V období, které nastoupilo po zmíněných výstavách, se objevili tvůrci, kteří nejenže pokračovali v novodokumentárních a novotopografických naracích, ale svými díly rovněž vstupovali do ještě hlubších kritických analýz problémů objevujících se ve spojení příroda – člověk a společnost – politika – kapitalismus – konzum – emancipace apod. Alec Soth (1969) využil uměleckou tradici cestování po Spojených státech, kterou na poli literatury (a v širším smyslu i umění) zpopularizovali a vynesli téměř na úroveň umělecké performance tvůrci z okruhu beat generation,[21] kteří pokračovali ve stopách svých starších kolegů z dokumentárního směru, jako byl Frank, Eggleston, Shore nebo Sternfeld. Výsledkem Sothových cest jsou dokumentární cykly vydané ve formě knih fotografií. *Sleeping by the Mississippi*, *Last Days of W.* nebo *Broken Manual* představují jen pár příkladů Sothových publikací.



Fot. 21: Ondřej Durczak, z cyklu „Ostrava“, 2011; zdroj: www.durczak.cz

Ve směru nového dokumentu a nové topografie tvoří (nebo tvořili) také fotografové jako Američané Gregory Halpern, Matt Black, Robert Polidori, Richard Misrach, Lucas

[21] Por. Anna Wyrwik, „W rytmie Beat Generation“, magazín *Przekrój online*, https://przekroj.pl/kultura/w-rytmie-beat-generation-anna-wyrwik [online: 30. 7. 2022].

Foglia, Bridget Smithová, Němci Andreas Gursky, Simone Niewegová, italští umělci Walter Niedermayr a Gabriele Basilico, Kanaďan Edward Burtynsky, Japonci Naoya Hatakeyama, Yoshiko Seino a Takashi Homma, britský dokumentarista Dan Holdsworth, početná skupina Poláků, jako např. Jan Brykczyński, Rafał Milach, Krzysztof Orłowski, Marcin Płonka, Krzysztof Racoń a mnoho dalších autorů – z Česka i Slovenska – spojených s Institutem tvůrčí fotografie v Opavě (David Macháč, Ondřej Durczak a další). Nový dokument je v současné fotografii natolik širokým směrem, že nejsme schopni vyjmenovat všechny umělce, jejichž dokumentární narace jsou k tomuto směru zařaditelné. Část z nich bude analyzována mnohem podrobněji v dalších kapitolách této práce – ve výběru fotografických souborů vyprávějících o krajině a násilí, které můžeme více či méně podrobně ohraničit rámcem nové topografie.

5. Krajiny utrpení

Pokud vezmeme v úvahu jak subjektivní dokumenty, jejichž rozlišovací vlastností je emocionální osobní spojení s obsahem fotografií (autotematické cykly nebo také velmi jasně patrná politická či společenská angažovanost), a fotografické dokumenty tvůrců, kteří vědomě zaujali mnohem větší odstup, někdy připomínající chladný vědecký výzkum, představuje fotografický dokument snad největší obor současné tvůrčí fotografie. Přesto, že v druhém případě nelze získat plnou objektivitu, jde o pokus ukázat věci způsobem, aby si divák mohl vytvořit vlastní názor, který mu není předem nabízen. Tato poetika, již kurátorka, kritička a ředitelka National Science and Media Museum v britském Bradfordu Charlotte Cottonová nazvala *deadpan*,[22] je charakteristická vážnou, přehlednou a neutrální estetikou. Podle metafory, kterou použil John Szarkowski při přípravě výstavy „Mirrors and Windows“[23] v MoMA v roce 1978, je dokumentární fotografie „oknem“ ukazujícím svět a „zrcadlo“ pak znázorňuje umělce a jeho vnitřní tvůrčí boj, osobní a často i intimní vizi světa.

Dokumentární fotografie, které jsou tématem této práce, konkrétněji fotografie z oblasti nového dokumentu a především nových topografií, patří spíše do kategorie „oken“. Přestože témata (násilí, válka, smrt, škody apod.), jichž se velmi často týkají, mohou u diváků vyvolávat silné emoce, právě ve formální vrstvě představují pokus o spíše objektivní znázornění světa v celé jeho přítomnosti a realitě. Podle Charlotte Cottonové jsou fotografické dokumenty charakteristické navíc i etickou nadřazeností nad reportáží,[24] protože tyto projekty prezentací v galeriích nebo publikací ve formě photobooků mají delší život než reportážní snímky, které se v médiích objevují obvykle pouze na chvíli a velmi rychle mizí. Dokumenty, jež jsou často doplněné výstižnými

[22] Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, vydavatelství Universitas, Krakov 2010, s. 81–115.
[23] Výstava *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, Muzeum moderního umění, New York, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2347, katalog výstavy obsahující esej Johna Szarkowského: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2347_300062558.pdf [online: 3. 8. 2022].
[24] Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, vydavatelství Universitas, Krakov 2010, s. 172.

popisky a analýzami, mají delší život, a proto také větší šanci na zanechání trvalejší stopy.

Dokumenty z oblasti nových topografií, které se týkají problémů násilí, představují především pokusy toto násilí (války a zločiny) pochopit a ukázat jeho důsledky. Samotné snímky pak navazují na krajinářskou fotografii, protože na záběrech reálně vidíme i nějakou krajinu. Jsou však také reakcí na strach společnosti, jako například krátery po bombách vyvolávající fascinaci a zděšení na záběrech Vandyho Rattany ze souboru „Bomb Ponds“, na krajinách ze souboru „Paradise Lost“ Ziyaha Gafice nebo v některých dílech ze souboru „Makeshift“[25] Pawła Starzece, kde na pohlednicových obrázcích z Bosny ukazuje krajinu poznamenanou tragickou válkou a krvavým násilím.

6.1. Scény v divadle násilí Joela Sternfelda

O neviditelných škodách v krajině (v přírodě, na urbanismu nebo v interiérech) pojednává cyklus Joela Sternfelda nazvaný „On this Site: Landscape In Memoriam“.[26] V letech 1993–1996 tento autor cestoval po celých Spojených státech a nafotil padesát míst, kde došlo k nějakým zločinům: přepadením, vraždám, atentátům nebo nepokojům. Část z nich jsou dobře známé události i místa, jako například motel Lorraine v Memphisu, kde byl v dubnu 1968 zastřelen Martin Luther King Jr., odstavný pruh státní dálnice č. 74 v Lumbertonu, kde byl zavražděn James Jordan, otec slavného basketbalisty Michaela Jordana, nebo ruiny Mount Carmel nedaleko městečka Waco ve státě Texas, kde v roce 1993 došlo ke krvavému útoku FBI a dalších vládních jednotek na farmu sekty Davida Koreshe. Stejnou pozornost autor věnuje i místům, kde došlo ke zločinu lokálního významu. Sternfeld na fotografiích ukazuje všední místa a na záběru nic nesvědčí o tragických událostech, které po sobě nezanechaly žádnou stopu. Jejich popis najdeme na krátkých poznámkách napsaných

[25] Vyjmenované soubory jsou podrobněji popsány v další části této práce.
[26] https://www.joelsternfeld.net/on-this-site [online: 4. 8. 2022].

stručným encyklopedickým jazykem, doprovázejících každý snímek. Autor záměrně užívá novotopografické metody objektivního pohledu. Fotografie ukazují zdánlivě banální místa, pouze některé jsou estetizovány prostřednictvím faktu, že vznikly například při zajímavém osvětlení. Většina záběrů však zachycuje naprosto obyčejná místa.



Fot. 22: Joel Sternfeld, „On This Side“

Paweł Starzec však upozorňuje, že *tyto zdánlivě prázdné a bezvýznamné snímky ničeho pokládá za svou hluboce promyšlenou tvůrčí výpověď. (…) Plný význam těchto zdánlivě banálních míst je odhalen teprve po jejich doplnění o vysvětlení ve formě doprovodného textu.*[27] Samotný autor ve své eseji připojené ke knize fotografií *On This Side* píše, že při prohlížení záběrů těchto krajin – míst dávných zločinů –

[27] „Ślad w przestrzeni społecznej. Socjologiczne spojrzenie na ‚nową topografię'", *Procesy, sedymentacje, topografie*, skupinová práce pod vedením Marianny Michałowské a Macieje Szymanowicze, PWN, Varšava 2021, s. 166.

je nemožné proniknout pod povrch, kde bychom našli události skrývající se mimo čistě vizuální vrstvu. Příběhy, pro které Sternfeldovy fotografie vznikaly, zůstávají i nadále znepokojivě skryty.

Celý projekt se zrodil během pozorování jednoho místa činu v Central Parku v New Yorku, přesněji při konstatování, že i místo velké tragédie může být tak pěkné. Zločin z minulosti zbavuje obyčejnou, nebo dokonce všední krajinu banality a zároveň ji zvláštním způsobem identifikuje: *Šel jsem do Central Parku za Metropolitním muzeum umění najít místo, kde byla zavražděna Jennifer Levinová. Bylo ohromující najít tak krásné místo… vidět to stejné sluneční světlo lhostejně padající na zem (…) Zkušenost nás stále dokola učí, že nikdy nemůžeme vědět, co se pod povrchem nebo pod fasádou skrývá. Náš pocit z místa, naše chápání pohledu na krajinu je nevyhnutelně omezené a zatížené špatným vnímáním.*[28] Až teprve doprovodné popisky fotografií umožňují odkrýt pravý význam těchto záběrů.

Umělec se snaží přesvědčit, že akt násilí byl jedinečnou událostí na náhodném místě a jako takový nezanechal v tomto prostoru žádné stopy (anebo se Sternfeld o jejich hledání nesnažil). Jinou cestou šel polský fotograf Hubert Humka ve svém projektu „Death Landscapes“, skládajícího se ze záběrů krajin, kde došlo k něčemu zlému. Autor předpokládá, že smrt a utrpení zanechávají v prostoru neviditelnou metafyzickou jizvu. Podle jeho názoru je svět plný poznamenaných míst, jejichž příběhy odhalují temnou stránku lidské duše.[29] V pracích z cyklu „On This Side“ je dobře vidět společná vlastnost dokumentů směru new topographics, kterou je periferní pohled zasazený mimo bressonovský rozhodující okamžik, kdy se na fotografovaném místě již všechno odehrálo a po události je patrná nanejvýš nějaká malá stopa, již ani není na první pohled viditelná a vyžaduje doplňující vysvětlení – jako v případě fotografií Vandy Rattany ze série „Bomb Ponds“ nebo z cyklu „Eleven

[28] Joel Sternfeld, *On This Side. Landscape in Memoriam*, Steidl, Göttingen, 2012.
[29] *Fotograf Hubert Humka: świat pełen jest naznaczonych miejsc*, Dzieje.pl, internetový portál zaměřený na dějiny, https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/fotograf-hubert-humka-swiat-pelen-jest-naznaczonych-miejsc [online: 5. 8. 2022].

Blowups“ Sophie Ristelhueberové či snímků ze souboru „Niewinne oko nie istnieje“ Wojciecha Wilczyka.

Pokud analyzujeme Sternfeldovy nebo Humkovy projekty, musíme se zmínit i o cyklu „Road to Death“ francouzského fotografa Christopha Riheta,[30] který fotografoval místa dopravních nehod, při nichž zemřeli známí lidé (herec James Dean, herečky Jayne Mansfieldová a Grace Kellyová), ale i místa, kde byly známé osobnosti ve svých automobilech zavražděny (prezident Kennedy, slavné zločinecké duo Bonnie Parker a Clyde Barrow). Po formální stránce je metoda francouzského autora bližší Sternfeldovu než Humkovu stylu, kdy autor místa smrti fotografoval bez snahy o metafyzický průnik. Cyklus „Road to Death“ byl prezentován mj. na fotografickém festivalu v Arles v roce 2017.[31]



Fot. 23: Christophe Rihet, „Road to Death“, Bonnie Parker & Clyde Barrow; zdroj: www.christopherihet.com

[30] http://christopherihet.com/works/crossroads/ [online: 9. 11. 2022].
[31] https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/154/christophe-rihet [online: 9. 11. 2022].

6.3. Mapování ohrožení – topografie Mennera a Romerové

Poznamenanou krajinu najdeme také na snímcích Simona Mennera z cyklu „Camouflage“ (2010).[32] Na rozdíl od výše zmíněných cyklů však prezentují místa, na nichž se ještě nic neodehrálo a ohrožení má jen potenciální charakter. Při práci na svém konceptuálním projektu získal tento německý fotograf povolení německých, lotyšských a litevských ozbrojených sil, aby mohl fotografovat ostřelovače ukryté v krajině, kteří svojí zbraní z úkrytu mířili přímo na fotografa (a tím i na diváka). Na první pohled žádné nebezpečí vidět není a pouze pozorným zrakem lze v záběru najít místo, kde je voják ukrytý – podle kousku plachty, maskování, vyčnívající hlavně ostřelovačské pušky apod. Soubor „Camouflage“ odráží širší zájem autora, jenž zkoumá problematiku současných nebezpečí, ovlivňování v médiích a moderních konfliktů, které nás udržují ve stavu permanentního ohrožení.



Fot. 24: Simon Menner, „Camouflage“, 2010

[32] https://simonmenner.com/_sites/PerceptionComplex/PC-Camouflage.html [online: 6. 8. 2022].

Tato nebezpečí si běžně neuvědomujeme a stejně jako divák neznající Mennerovu koncepci budeme na fotografiích z jeho souboru vidět pouze nevinné přírodní scenérie. Popis snímků však celkové vnímání naprosto mění a z diváka sledujícího fotografie dělá potenciální oběť (proto autor zvolil i velmi odvážný nápad, aby zbraň mířila přímo na objektiv fotoaparátu). Drsné krajiny nejsou děsivé úsporností svých výrazových prostředků, formálním chladem nebo důstojností samotné přírody, ale proto, že v kterýkoli okamžik může z neviditelného bodu přijít smrt. Jen těžko najdeme výstižnější metaforu postmoderního světa, zevnitř rozloženého nejrůznějšími konflikty.

V projektu britské dokumentaristky Amy Romerové nazvaném „The Dark Figure. Mapping Modern Slavery in the Britain" (2021) je patrná další zásadní vlastnost dokumentaristů z okruhu nové topografie, kterou je metodický, až přímo vědecký přístup k analyzovanému problému. Z pohledu sociologie je dílo Amy Romerové terénním průzkumem, jehož cílem je zdokumentovat případy nevolnictví, k němuž skrytě dochází hned vedle v sousedství. Autorka sama se nakonec od role umělecké fotografky distancuje a označuje se za „vizuální novinářku",[33] čímž ještě více zdůrazňuje společenský (a politický) význam fotografujících dokumentaristů v dnešním světě. Projekt Amy Romerové, jenž byl publikován jak v podobě knihy, tak i formou prezentace na internetu,[34] zachycuje ulice britských měst i konkrétní adresy, kde byl odhalen obchod s lidmi a kde byli násilně zadržováni muži z Asie, kteří byli nuceni pracovat na marihuanových plantážích, nebo ženy z východní Evropy nucené k prostituci apod. Odhaduje se, že v roce 2015 jen ve Velké Británii žilo v nějaké formě otroctví asi 13 tisíc lidí (to je titulní „temné číslo" – „dark figure"), přičemž se jistě jedná o velmi snížený odhad.

Fotografie zachycují banální městské krajiny, jež však ukrývají temné tajemství. V těchto pohledech se skrývá ohrožení připomínající záběry Mennerových krajin.

[33] https://www.amyromer.com/ [online: 6. 8. 2022].
[34] https://www.thedarkfigure.co.uk/ [online: 6. 8. 2022].

Rozdíl je však v tom, že v případě snímků Emy Romerové není nebezpečí namířeno na každého diváka, ale číhá u sousedů. Sternfeld ve svém cyklu ukazuje místa zločinů, jež můžeme rozdělit do skupin a vytvořit typologie: zločiny proti svobodě, společnosti, životě lidí, homofobie a rasismus apod. Na rozdíl od amerického kolegy však Amy Romerová vytváří katalog zločinů jen jednoho druhu: proti osobní svobodě. Z tohoto pohledu nám fotografie zařazené do jejího projektu připomínají kriminalistickou fotografii a jsou důkazem, že se něco opravdu stalo.



Fot. 25: Amy Romerová, „The Dark Figure“, 2021

5.2. Krajina zjizvená válkou – Rattana a Ristelhueberová

Důkazem zločinu je rovněž cyklus „Bomb Ponds“[35] (2009) Vandy Rattany (1980), který se týká amerického masového bombardování během války ve Vietnamu, k němuž došlo před několika desítkami let. Malebná jezírka a nevelké vodní plochy ve východoasijské krajině jsou ve skutečnosti vodou zalité krátery po amerických bombách – neutrální krajiny tak jsou v rozporu s násilnými událostmi, jež se na těchto místech odehrály a na které celý dokument poukazuje. Rattanin projekt připomíná neslavný fakt, že Spojené státy během vietnamské války shodily téměř 2,8 milionu tun bomb. Projekt z roku 2019 tak představuje katalog důkazů tohoto zločinu, doplněný filmovými rozhovory s obyvateli fotografovaných území, kteří vyprávějí o svých válečných zážitcích. Na první pohled přirozená krajina je poškozená krátery po bombardování. Stopy zločinu jsou na snímcích dobře patrné, maskují se však jako dílo přírody.



Fot. 26: Vandy Rattana, „Bomb Ponds“, 2009

Zvláštní pozornost si zaslouží soubory francouzské fotografky Sophie Ristelhueberové (1947) která svůj tvůrčí zájem soustředila na Blízký východ drásaný mnoha nejrůznějšími konflikty. Většina z těchto jejích cyklů má jedno společné – krajiny pouště, kde se odehrávaly bitvy. Přestože tyto snímky vznikly v různé době

[35] Vandy Rattana, „Bomb Ponds“, Guggenheim Museum: https://www.guggenheim.org/artwork/31270 [online: 6. 8.2022].

a v různých a často velmi vzdálených zemích, mohly by být zaměnitelné, pokud by neodkazovaly na různé války. Soubor „Faith“[36] (1993) ukazuje místa v Kuvajtu, která byla arénou první války v Perském zálivu. Velkoformátové tisky zachycují krajinu s výraznými stopami po bojích: fragmenty vojenské techniky, pískem zasypané vojenské boty nebo zbytky střel.



Fot. 27: Sophie Ristelhueberová, „Faith“, 1993

Letecké snímky pak ukazují fantastické tvary zákopů a opevnění připomínající díla starověkých civilizací – kresby v peruánské poušti Nazca. Stopy válečných škod v projektech Sophie Ristelhueberové jsou zachyceny v době, kdy již bojové aktivity dávno ustaly a vojenské artefakty se skládají do surrealistických sbírek a konstrukcí. Stejně jako v souboru „Faith“ je tomu i v cyklu „Irák“ (2001), v němž můžeme

[36] Všechny jmenované projekty jsou dostupné na internetových stránkách autorky: http://www.sophie-ristelhueber.fr/ [online: 6. 8. 2022].

na snímcích vidět palmové háje zničené válkou. Tyto škody vypadají tak nereálně, jako by tyto snímky vznikly na jiné planetě.

Série „West Bank“ (2001) je pak typologií překážek a zátarasů, kterými izraelská vláda přehradila místní a vedlejší cesty, aby znesnadnila jejich přejezd podezřelým skupinám Palestinců. „Zátaras“ je však nepřesný výraz, protože ten neoznačuje moderní systém zabezpečení jako závoru, plot nebo bránu. Na snímcích vidíme z kamení nahrnuté barikády připomínající rozbořené stavby, které by stejně dobře mohly pocházet ze starověku. Tyto umělé stavby jsou projevem státní moci: kdy silnější Stát Izrael ukazuje lidu Západního břehu Jordánu svoji moc vytvořením hranice a znemožnit tak lidem volný pohyb. Ristelhueberová dokumentuje stopy politické a vojenské zvůle stejně jako archeolog – za něhož se nakonec v jednom z rozhovorů i sama označila: *jsem umělkyně, která pracuje trochu jako archeolog*. Autorka však neprovádí průzkum starověkých artefaktů, ale provozuje činnost, kterou bychom mohli nazvat „fenomenologie stop“ – zkoumá totiž fyzické stopy ničení a násilí, jež člověk po sobě zanechal.[37]

5.3. Válečná krajina jako metafora strachu

Záběry pouštní krajiny obsahují také snímky z cyklu „Hidden“[38] (2002) od Paula Seawrighta (1965), pocházejícího ze Severního Irska. Tento cyklus vznikl na objednávku Imperial War Museum v Londýně jako odpověď nebo komentář na novou situaci ve světě po útocích v USA z 11. září 2001. Fotografie zachycují minové pole s ukrytými výbušninami. Snímky vznikly v Afghánistánu, ale představují metaforu napjaté situace a strachu před teroristickými útoky, k nimž může každým okamžikem dojít a které vyvolají další válku a další tisíce obětí. Stejně jako jsou minová pole neviditelnou hrozbou, tak je skrytý (hidden), ale stále vnímatelný i strach před válkou.

[37] *Pismo Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, č. 4, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/4-ruinacja/artystka-na-wojnie [online: 7. 8. 2022].
[38] Paul Seawright, „Hidden“; https://www.paulseawright.com/hidden [online: 7. 8. 2022].

Metaforičnost a univerzálnost fotografií Paula Seawrighta se překrývá s velmi úspornou, syrovou formou kompozice a pečlivě vybranými scénami. Dokumentárně pracující umělec nemusel fotografovat jako fotoreportéři a snímat fotografie související s místem a časem. Díky tomu se Seawright vyhnul nástrahám exotické vize, která je typická pro mediální prezentaci Afghánistánu jako scenérie ruin. Seawrightovy snímky jsou úsporné a nevyřčené, a představují tak univerzální vyprávění o válce. *Mohly by to být snímky z Verdunu z roku 1915 nebo z americké občanské války v roce 1863. Mohly by to dokonce být výjevy z bitevního pole u Filipp z roku 42 př. n. l.,* řekla o projektu „Hidden" britsko-americká spisovatelka a kritička Bonnie Greerová na zahájení výstavy v Imperial War Museum v roce 2003.[39]



Fot. 28: Paul Seawright, „Hidden", 2002

A opravdu ne náhodou Seawright jednu z fotografií nazval „Valley", čímž navázal na téměř o 150 let starší slavný Fentonův snímek „Valley of the Shadow of Death".

[39] „Hidden – Photographs by Paul Seawright", *Newsnight*, BBC, 11. 2. 2003; http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/newsnight/review/2750149.stm [online: 7. 8. 2022].

Univerzálnost představ způsobuje, že se celý cyklus pohybuje na okraji nové topografie, ale výrazně využívá prostředky pro tento směr charakteristické.



Fot. 29: Ori Gersht, „Being There“, 2001

Velmi těžko lokalizovatelné záběry Judské pouště v Izraeli ukazuje projekt Oriho Gershte (1967) s názvem „Being There“ (2001).[40] Umělec známý svými snímky zátiší s květy nafotografoval obyčejné záběry pouště s pískem, kameny, se sluncem spálenými vrcholky hor a téměř neviditelnými cestami – to jsou místa neviditelným způsobem poznamenaná historickými událostmi: mnoha válkami, teritoriálními spory, rodícími se a upadajícími impérii, putováním lidí a životem v nepříznivých podmínkách. Jako v každém projektu nové topografie mění vnímání těchto fotografií ničeho jejich název, který odkazuje na obsah nacházející se mimo samotné snímky – vědomí, že se díváme na místa v Judeji, automaticky vytváří spojení s historickými událostmi, náboženskými představami, nebo dokonce s vírou mající své kořeny v Bibli nebo Koránu. Prázdnota čišící ze snímků vyvolává otázky: O co se tady vlastně tři tisíce let

[40] Projekt je prezentován na stránkách autora https://www.origersht.com/copy-of-black-soil-2001-m [online: 7. 8. 2022].

bojuje? Mají ty konflikty o kousek ničeho vůbec nějaký smysl? Dnešní hodnota Judské pouště spočívá v tom, že je využívaná jako linie oddělující Izrael od Západního břehu Jordánu. *Metafora nejistoty a exodu spojuje současný Izrael s historii Starého zákona a soumrak, je vizualizací prázdnoty, lidské nicoty a ztrát*.[41]

Gersht ukazuje surrealistické místo rozdělení, stav vyvolaný izolací je pak tématem výstavy slovenského fotografa Martina Kollára[42] (1971) nazvaného „Field Trip“, kterou v roce 2013 vydal jako knihu fotografií.[43] Uzavření a permanentní hrozba násilí, války a smrti vyvolávají pocit nereálnosti, protože se situace vymyká každodenním zkušenostem člověka pocházejícího z Evropy: *obytné budovy jako z jiného světa připomínající vojenské bunkry nebo skupinu opravovaných bungalovů ve stylu new age, zavěšených na okraji strmých pustých kopců. (…) Zbombardované městské čtvrti jsou poseté spontánními instalacemi připomínajícími absurdní umění – konstrukcemi z hromad suti, vytvořených bez zjevného účelu. Barikády, proč barikády? Z jakého důvodu? Nejsme si jisti, zda mají být opravdické nebo směšné a marné*.[44]



Fot. 30: Martin Kollár, „Field Trip“, 2013

[41] Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Wydawnictwo Universitas, Krakov 2010, s. 171.
[42] www.martinkollar.com [online: 4. 9. 2022].
[43] Martin Kollar, *Field Trip*. Mack, Londýn 2013.
[44] Jim Casper, *Field Trip. Book review*, LensCulture 2013; https://www.lensculture.com/articles/martin-kollar-field-trip [online: 7. 8. 2022].

Kollárův dokument odkazuje na kritéria nové topografie, stejně jako je definoval Richard Jenkins – kromě krajin jsou součástí projektu i snímky ukazující různé scény s lidmi, ale i interiéry budov. Společnými vlastnostmi jsou nepochybně konceptuálnost a metoda terénního projektu – téměř doslovně, protože Kollár byl jedním z dvanácti tvůrců, kteří v rámci projektu This Place,[45] navrženého francouzským fotografem Frédéricem Brennerem, fotografovali Izrael a Západní břeh Jordánu. Cílem projektu bylo ukázat krajinu plnou disonance, situovanou daleko od pohlednicových představ o „Svaté zemi" – *Zmínil jsem je zde, aby viděli zemi, která své obyvatele požírá* – tak Brenner popisuje cíl tohoto projektu.

5.4. Sedimentace času Simona Norfolka

Terénní průzkum v místě po válce, přesněji několika válkách, prováděl Simon Norfolk (1963), který ve svém cyklu „Chronotopia" (2003) představil fotografie z Afghánistánu. Jde o typické novotopografické snímky představující sbírku vojenských artefaktů nalezených v krajině: pohozené zrezivělé výzbroje v pouštním písku, dělostřeleckým ostřelováním zničené konstrukce budov připomínající kruh ve Stonehenge, ruin budov či smetiště, na němž můžeme najít i letadlo. Norfolk téměř archeologickým zkoumáním těchto podivných artefaktů ukazuje různé vrstvy válek, které v Afghánistánu probíhaly – od invaze Sovětského svazu až po operaci Spojených států a jejich spojenců po útoku na New York a Pentagon v roce 2001. Tyto vrstvy jsou právě ony chronotopy z názvu projektu – navrstvený časoprostor silně poznamenaný rozmanitými smysly a významy. Tento pojem zavedený ruským myslitelem Michailem Bachtinem se zvláštním způsobem dotýká právě afghánského kousku země – takovou stopu nám právě Norfolk

[45] Internetová stránka projektu: http://www.this-place.org/ [online: 7. 8. 2022].

v popisu svého cyklu podsouvá:[46] *Bachtin mohl tento typ krajiny nazvat „chronotopem“: místem, které umožňuje pohyb v čase i prostoru, místem, které ukazuje „vrstevnatost“ času.*[47] *Chronotopie Afghánistánu je jako rozbité zrcadlo pohozené v blátě minulosti, střípky tohoto zrcadla jsou lesknoucími se fragmenty, odezvou minulých civilizací a moci, která byla ztracena a zmizela v minulosti.*



Fot. 31: Simon Norfolk, Chronotopie, 2003

Norfolk svoji fotografickou metodu (nebo spíše – zkoumání času a prostoru) sám přirovnává k práci archeologa. Podle jeho názoru je paralelou k objevování nekonečných stop po bojích v Afghánistánu příběh objevení starého města Tróji v 70. letech 19. století Heinrichem Schliemannem. Kopáním do hloubky Schliemann našel jedenáct překrývajících se měst, kdy každé další bylo postaveno na troskách svého

[46] Popis je dostupný na internetové stránce autora: https://www.simonnorfolk.com/afghanistan-chronotopia [online: 8. 8. 2022].

[47] Norfolkovo dílo skvěle komentuje Bachtin: Čas se v chronotopii zhušťuje, ztrácí průzračnost, stává se čímsi umělecky viditelným; prostor vtažený do pohybu času, zápletky a historie se nasycuje jejich energií. Vlastnosti času se odkrývají v prostoru, prostor zase nachází v čase svůj smysl a míru. Z knihy *Dialog – język – literatura* pod redakčním vedením Eugeniusze Czaplejewicze a Edwarda Kasperského vydalo Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Varšava 1983, s. 310.

předchůdce a pak opět zbořeno.[48] Rozdíl spočívá v tom, že afghánské vrstvy vznikly ve velmi krátké době, jako například okolí letecké základny Bagram, kudy se linie fronty přesouvala tam a zpátky minimálně osmkrát a každé její přesunutí po sobě zanechávalo další škody, jež překrývaly ty předchozí.

Vnímání Afghánistánu jako chronotopu může opět spojit důkazy umístěné v krajině s historií této lidské katastrofy. Ukazuje na archeologické památky, které jsou jedinými známkami strašlivého utrpení, jaké současná válka představuje.[49]

Cyklus Simona Norfolka nás vybízí rovněž k zamyšlení nad tématem současné nové topografie, která se značně změnila od doby Jenkinsova sepsání estetických předpokladů tohoto dokumentárního směru: *Prezentovaná díla byla zbavena jakýchkoli uměleckých aspirací a jsou zredukována na pouhé topografické prezentace skutečnosti. Hodně zásadních informací nám dává i její osvobození od kritérií krásy, emocí a názorů*.[50] Několik desítek let po výstavě „New Topographics…" se tato ostře nastavená kritéria značně otupila a uměleckou hodnotu současných nových topografií tak můžeme analyzovat na mnoha úrovních. Dokonce i laik prohlížející si některé projekty popisované v této práci by je mohl považovat za „krásné" – v běžném slova smyslu –, protože obsahují „magii" vyvolávající emoce (Barthovo punctum?). Dnes nikoho nepřekvapí, pokud dokumentaristu nazveme umělcem, protože stavět uměleckou fotografii do opozice k dokumentární je chyba, na což upozorňoval například i Allan Sekula. Fotografie se rozpíná mezi estetismus a realismus. Simon Norfolk sám v jednom rozhovoru řekl, že se při práci na souboru „Chronotopie" inspiroval francouzským krajinářským malířstvím 17. a 18. století, ve kterém byly zásadním motivem malebné ruiny (Claude Lorraine, Nicolas Poussin), ale vydal se po stopách svých předchůdců, jako je Matthew Brady nebo Roger Fenton: Chtěl jsem se pokusit z těchto obrazů zkopírovat určité motivy – obzvláště neskutečné zlaté světlo,

[48] Internetová stránka Simona Norfolka https://www.simonnorfolk.com/afghanistan-chronotopia [online: 8. 8. 2022].
[49] https://www.simonnorfolk.com/afghanistan-chronotopia [online: 8. 8. 2022].
[50] Slova Richarda Jenkinse citovaná v díle: Paweł Starzec, *Ślad w przestrzeni społecznej. Socjologiczne spojrzenie na „nową topografie"*, s. 164.

které vždycky používal někdo jako Claude Lorraine.[51] „Artismus“ současných novotopografických projektů spočívá také v tom, že obsah, na který fotografie odkazují, zachycuje současné problémy kriticky, což je pro diskurzivní umění charakteristické.

6.6. Zmanipulovaná krajina – vymazaná válka

Jiný, odlišný přístup k válce na Blízkém východě prezentuje francouzský dokumentarista Emeric Lhuisset,[52] který se v cyklu fotografií nazvaném „When the Clouds Speak“ věnoval zapomenuté, několik desítek let se táhnoucí občanské válce Turecka proti kurdské menšině žijící v této zemi. Lhuisset některé snímky z tohoto projektu prezentovaném na festivalu v Arles v roce 2019 upravil tím, že ze záběru odstranil stopy války.



Fot. 32: Emeric Lhuisset, „When the Clouds Speak“, 2012; zdroj: www.1854.photography

[51] *War/Photography: An Interview with Simon Norfolk*, BLDGBLOG, https://bldgblog.com/2006/12/warphotography-an-interview-with-simon-norfolk/ [online: 8. 8. 2022].
[52] http://www.emericlhuisset.com [online: 8. 11. 2022].

Díky satelitním snímkům mohl fotograf porovnat záběry kurdských městeček, jako například Nusaybin, před a po kurdsko-tureckém konfliktu. To, co kdysi bylo rozrůstajícím se městem, v němž žilo skoro 100 tisíc obyvatel, je nyní prázdné místo zničené válkou. Autor ze satelitních snímků odstranil fragmenty zničených měst, aby tak ukázal viditelnou geografickou prázdnotu, kterou za sebou válka zanechala.

To však není všechno, protože Lhuisset odstranil stopy války i z vlastních dokumentárních snímků: *S pomocí Photoshopu jsem z fotografie z roku 2012 odstranil kurdské bojovníky i dým, který je obklopoval. Takto vytvořená krajina je prázdná a nezajímavá, jako by tady k žádné válce ani nedošlo.*[53]

5.5. Ztracené ráje a sporná teritoria – dva pohledy na bosenskou krajinu

Žijeme v době plné napětí a různých krizí, což se nám může jevit normálně a banálně, protože je zažíváme denně. Dnes jen stěží unikneme vlivu válek, dokonce i těch vzdálených – vidíme je v podobě vojáků, kteří se vrátili z mise v Afghánistánu a potýkají se se syndromem PTSD, v podobě migrantů připlouvajících na pontonech na ostrov Lampedusa v Itálii nebo Ukrajinců prchajících do Polska před válkou ve své rodné zemi. Vnímáme je i v souvislosti se zrychlujícími se změnami klimatu a ekonomické nejistotou. Poruchy a vady na kráse skutečnosti vedou umělce, fotografy nevyjímaje, k reflexi. Rozsah současné tvorby v nové topografii, jejíž hlavním tématem je zkáza a utrpení, je tak velký, že je nemožné ji v této práci popsat komplexně. Kromě projektů představených výše bych se rád ještě několika slovy zmínil o dalších tvůrcích využívajících ve své tvorbě novou topografii. Například bosenský dokumentarista a reportér Ziyah Gafić (1980), jehož dětství bylo poznamenáno válkou na Balkáně probíhající v 90. letech minulého století, se ve své tvorbě zabývá právě válkou. V letech

[53] https://www-nytimes-com.cdn.ampproject.org/v/s/www.nytimes.com/2019/07/23/arts/design/arles-photography.amp.html?amp_js_v=a6&amp [online: 8. 11. 2022].

2001–2002 fotografoval poválečný návrat do života v Bosně a Hercegovině. V dílech z tohoto období nechybí krajiny, na nichž je smrt ukázána sice post factum, ale velmi zřejmým způsobem, jako například na fotografii z roku 2001 s názvem „Identifikace“, která zachycuje exhumaci civilních obětí bosenské války na malebném pozadí vesničky Matuzići.



Fot. 33: Ziyah Gafić, „Paradise Lost“

Stopy války jsou viditelné i na snímcích v jeho dalším cyklu „Paradise Lost“,[54] na kterém pracuje od roku 2000 a v němž vypráví o své poválečné vlasti. Tématem Bosny se zabýval i již dříve zmíněný Simon Norfolk, jenž ve své knize *Bleed* využívá k zobrazení otevírání hrobů a kriminalistického zkoumání utajených zločinů a hrůz bosenské války vizuální metaforu. Úplně jiný průzkum prostoru a krajiny provádí

[54] https://www.calvertjournal.com/features/show/7103/ziyah-gafic [online: 3. 9. 2022].

Ir Anthony Haughey, který v sérii „Disputed Territory“ (1999–2006) alegorickým způsobem ukazuje místa na Balkáně a v Severním Irsku, o která se dodnes vedou politické a často i krvavé spory. Jsou to místa neviditelným způsobem a metaforicky poznamenaná krví a utrpením. Haugheyovy fotografie ukazují hluboké rozrušení a směrují naši pozornost na hrůzy, k nimž před časem došlo, a následky, se kterými se teď budeme muset vypořádat. V těchto záběrech trosek způsobených terorem je skryté poslání, abychom si pamatovali, že paměť a zapomnění nejsou nevinné ani neutrální akty, ale vždy obsahují obrovský politický náboj, kterého se nemůžeme zbavit.[55]

5.6. Rozdělená krajina – porobený prostor Michaela Schmidta

Nakonec bych chtěl ještě zmínit soubor „Waffenruhe“ (Zastavení palby) východoněmeckého fotografa Michaela Schmidta (1945–2014). Tento černobílý dokument vznikl v 80. letech minulého století a byl vydán ve formě knihy fotografií s doprovodným příběhem od Einara Schleefa.



Fot. 34: Michael Schmidt, „Waffenruhe“

[55] http://anthonyhaughey.com/disputed-territory/disputed-territory/ [online: 12. 8. 2022].

Je považován za mistrovské dílo topografického dokumentu – jim zachycená Berlínská zeď a ponuré krajiny východní části Berlína představují metafory poválečného klidu zbraní, ve kterých se zastavil čas a jež pohroužily město, zemi i v něm žijící obyvatele do beznaděje, za níž se skrývá hrůza totalitního režimu. „Waffenruhe“ ukazující nejen vnitřní mentální Berlínskou zeď očividným způsobem odkazuje i na historii – *Pro Schmidta je Berlín archeologickým nalezištěm. (…) Podíváme-li se na fragmenty města pokryté graffiti, můžeme nabýt dojmu, že nějaký neviditelný bláznivý archeolog nechává fotografovi falešné znamení času. Těžko říci, co bylo dříve a co později.*[56]

Témata, kterým se věnují současní polští fotografové tvořící ve směru New Topographics, se týkají podobných problémů jako díla jejich zahraničních kolegů a kolegyň, nejčastěji se však dotýkají místních souvislostí, událostí a jevů, ke kterým došlo v Polsku. Výběr polských novotopografických projektů rozdělených na tematické oblasti budou popsány v další části této práce.

[56] Adam Mazur, *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018*. Wydawnictwo Universitas, Krakov 2019, s. 287–288.

6. Dokumentární zvrat a nové topografie v polské fotografii

Abychom lépe pochopili význam polských projektů v nové topografii, které se týkají problémů utrpení a smrti, musíme se nejdříve blíže podívat na dějiny nové dokumentaristiky v Polsku, místní specifičnosti tohoto druhu fotografie a její hlavní představitele. Současný polský fotografický dokument z oblasti nové dokumentaristiky, nové topografie, ale i postdokumentu, ve kterém se krajina stává objektem destrukce, analýzy a výchozím bodem k dalším kritickým úvahám s využitím politických, sociologických, estetických či historických nástrojů, se nachází pod obrovským vlivem především amerických tvůrců. Mám na mysli skupinu autorů, jejichž díla byla představena na výstavách klíčových pro topografický dokument, jako například „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape“ z roku 1975. Bez pochopení vlivu amerických umělců (ale i kurátorů, kritiků a teoretiků) nemůžeme porozumět jevům, k nimž v polské fotografii došlo (a které i nadále probíhají) i několik dekád po zmíněných výstavách.

Železná opona, za kterou se Polsko nacházelo, komplikovala nejen cestování, ale i svobodný tok myšlenek. Pád komunistické moci tuto bariéru odstranil – po roce 1989 se do Polska začali vracet umělci žijící v emigraci a zvýšila se i dostupnost zahraničních publikací, včetně knih fotografií či cizojazyčných kritických publikací. Polští fotografové a kurátoři také začali cestovat do Spojených států – na výstavy a přehlídky portfolií apod. Adam Mazur v této souvislosti zmiňuje[57] osobnosti, jako je Wojciech Wieteska, Wojciech Wilczyk, Andrzej Jerzy Lech, Konrad Pustoła, ale i Tomasz Ferenc a Marek Grygiel. Samotný Adam Mazur, který byl nositelem myšlenky

[57] Adam Mazur, „Dokument subiektywny. Uwagi na marginesie historii polskiej fotografii topograficznej XXI wieku“, *Procesy, sedymentacje, topografie*, skupinová práce pod redakčním vedením Marianny Michałowské a Macieje Szymanowicze, PWN, Varšava 2021, s. 150.

a zároveň kurátorem výstavy *Noví dokumentaristé* v Centru současného umění v roce 2005, se jako student Centra amerických studií na Varšavské univerzitě zajímal právě o americkou dokumentární fotografii od nejstarších období až po současnost a své první profesní zkušenosti v roli kurátora získával při spolupráci na retrospektivní výstavě Nan Goldinové ve Varšavě.[58]



Fot. 35: Plakát výstavy „Noví dokumentaristé“

[58] Výstava byla otevřena 15. února 2003 v Centru současného umění Zamek Ujazdowski, https://fototapeta.art.pl/2003/ngo.php [online: 10. 7. 2022].

Fotografii jako akademický předmět studovali i samotní fotografové. Na *kurz vedený Laurou Hutchinsonovou, který byl zaměřený na sociálně angažovanou fotografii od Jacoba Riise a Lewise Hinea přes Farm Security Administration až po „nový dokument“, docházel i Konrad Pustoła (…). O anglosaskou dokumentární fotografii z okruhu Walkera Evanse a anonymních dokumentaristů 19. století se zajímal i Wojciech Wilczyk, který se v eseji publikované v katalogu k výstavě*[59] přímo odvolává na expozici „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape“.[60] Ireneusz Zjeżdżałka se stal recenzentem portfolií na Fotofestu 2006 v Houstonu.



Fot. 36: Plakat wystawy w Galerii Centrala

O inspiraci americkou dokumentární fotografií se zmiňovali nejen fotografové, ale i kurátoři. Anna Gregorczyk, autorka výstavy „Atlasy Nowych Topografii“[61] v galerii Centrala v Poznani (3. července – 13. srpna 2021), jako zdroj inspirace uvedla přímo expozici Williama Jenkinse: *Když jsem přemýšlela na tím, jak tuto výstavu navrhnout, vzpomněla jsem si na slavnou expozici z roku 1975 „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape“ – výstavu definující v té době nový směr dokumentární fotografie. (…)*

Pozvala jsem fotografy, jejichž tvorbu již dlouho sleduji, kteří podobně uvažují a tvoří společnost velmi aktivně se odvolávající na tradice nové topografie.[62]

[59] Řeč je o výstavě „Noví dokumentaristé“, připravené v CSW Zamek Ujazdowski ve Varšavě od 12. června do 30. srpna 2006.
[60] A. Mazur: ibidem, s. 151.
[61] https://www.centrala.art/atlasy-nowych-topografii/ [online: 11. 7. 2022]. Na výstavě byla prezentována díla těchto umělců: Adam Wilkoszarski, Łukasz Szamałek, Karol Pałka, Anka Gregorczyk, Jerzy Nosek, Maciej Leszczyński, Paweł Starzec, Tomasz Lewandowski.
[62] *Atlasy Nowych Topografii*, rozhovor s Annou Grzegorczyk, text: Michał Sita, 16. srpna 2021, https://kulturaupodstaw.pl/atlasy-nowych-topografii/ [online: 11. 7. 2022].

Marianna Michałowska, teoretička na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani, která se zabývá mj. polskou dokumentární fotografií, upozorňuje na fakt, že inspirace americkým novým dokumentem v nové topografii se v Polsku objevila až s velkým zpožděním, konkrétně až více než tři dekády po rozkvětu tohoto směru ve Spojených státech. I přesto si však získává mnoho příznivců, obzvláště mezi tvůrci generace umělců narozených před rokem 1970. Charakteristiky takového zpracování najdeme v dílech Nicolase Grospierra, Konrada Pustoły, Wojtka Wilczyka, Rafała Milacha a dalších. Polští fotografové se sice inspirují americkým stylem, avšak vyprávějí vlastní příběhy o ekonomickém úpadku, rozčarování společnosti a pozůstatcích minulého režimu zasazené do lokálních souvislostí.[63]



Fot. 37: „Atlasy nových topografií“, Tomasz Lewandowski, Karol Pałka, fot. Paweł Kosicki; zdroj: Kulturaupodstaw.pl

Michałowska si myslí,[64] že charakteristickou vlastností polské nové topografie je postavení se do opozice vůči jiným fotografickým směrům: piktorialismu, avantgardnímu formálnímu experimentu, neoavantgardě a intermediálnosti. Postavení polské nové topografie do opozice vůči fotografii považované

[63] Marianna Michałowska, „Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii – geografie peryferii“, in: *Zeszyty Artystyczne* 1(37)/2020, Univerzita Adama Mickiewicze 2020, s. 21.
[64] Marianna Michałowska, „Czy istnieje nowa topografia w polskiej fotografii?“, *Procesy, sedymentacje, topografie*, skupinová práce pod redakčním vedením Marianny Michałowské a Macieje Szymanowicze, PWN, Varšava 2021, s. 55.

za „uměleckou“ přispívá také k tomu, že mezi dokumentárními díly tohoto směru vytvořenými v 21. století prakticky nejsou žádné černobílé soubory. Volba barvy je vědomým antiestetickým gestem, jehož cílem je zdůraznění všednosti nebo také banálnosti fotografických krajin. Takové fotografie se stávají „nepohledné“ – nejde tady o krajinu, ta není důležitá, není obsahem – ten musíme hledat mimo samotný obraz. Je to tvůrčí postoj stojící v opozici k umělecké krajinářské fotografii, která byla v Polsku především černobílá a jejímž obsahem byla samotná krajina (velmi estetizovaná).

Nesmíme zapomenout, že rozvoj moderních technologií na počátku nového století měl mezi mladými autory obrovský vliv na popularizaci nového dokumentu a bleskový úspěch digitální fotografie vyvolal všeobecné rozšíření umělecké fotografie. Mohla se tak objevit celá řada nových fotografů čerpajících inspiraci v zámoří především díky možnostem, které jim poskytla svoboda cestování a internet. Obzvláště globální síť zkrátila vzdálenost od zdrojů – pro získání vzdáleného přístupu ke katalogům, publikacím, kritikám, filmům, podcastům již nebylo nutné jet do zahraničí. Lidé už nemuseli organizovat nákladné cesty na Západ, aby si v internetovém knihkupectví mohli koupit pro topografický dokument tolik důležité knihy jako například dotisk *William Eggleston’s Guide* s esejí Johna Szarkowského, *Uncommon Places* Stephena Shorea nebo *American Prospects* Joela Sternfelda. Velké množství významných publikací je dostupných v polských knihkupectvích zaměřených na prodej knih o umění. Topografický nebo novodokumentární přístup ve fotografii je vyučován na místech, jako je Institut tvůrčí fotografie v Opavě, který se u polských studentů již po dvě desetiletí těší neslábnoucí oblibě. Od roku 2012 mají k dispozici navíc i projekt Program Mentorski Sputnik ve Varšavě, kde jako pedagogové působí členové kolektivu Sputnik – dokumentaristé Jan Brykczyński, Karolina Gembara, Michał Łuczak, Rafał Milach, Adam Pańczuk a Agnieszka Rayssová – kteří jsou uznávaní na mezinárodní scéně.

7. Polský topografický dokument a utrpení

Pokud je řeč o polské nové topografii, musíme mít na paměti, že tento pojem se v kritice objevuje teprve krátce a v úvahách o tomto fotografickém směru se mluví hlavně o novém dokumentu. Charakteristické rysy některých dokumentárních projektů, především zachycení krajiny jako prostředí změněné člověkem, umožňují vyčlenit ze všech projektů ty dokumentární cykly, které můžeme nepochybně zařadit k nové topografii.

V této diplomové práci se zaměříme na fotografie vytvořené po roce 2000, tedy v období intenzivního rozkvětu nového dokumentu v Polsku. Jde o různorodá díla, promlouvající k divákovi často různými uměleckými jazyky, používající někdy velmi odlišné výrazové prostředky. Nejde však o roztroušené sbírky, jelikož je můžeme katalogizovat podle témat, kterých se týkají.

Po pečlivém prozkoumání nejvýznamnějších novotopografických souborů, jež mají u kritiků i veřejnosti největší odezvu, jsem pro potřeby této analýzy vyčlenil tři skupiny: fotografické dokumenty, jejichž společným tématem je válka, dále díla týkající se různých kontextů holokaustu a nakonec novou topografii, ve které je krajina poznamenaná utrpením (máme zde na mysli události jako smrt – vražda nebo sebevražda, choroby, katastrofy apod.).

8.1. Stopy po válečných obrazech

Polské dokumenty ve stylu New Topographics, jejichž hlavním tématem jsou změny, jejich stopy a devastace krajiny, jsou velmi různorodé. Jsou mezi nimi cykly velmi konceptuální, typologické a výrazně inspirované díly z tohoto směru od Bernda a Hilly Becherových, dále snímky odkazující na díla americké dokumentární fotografie (Shore, Sternfeld a další), ale i tematicky odlišné fotografie ve stylu deadpan a fotografické soubory vytvořené se záměrem estetizace, mající za následek zdůraznění

analyzovaného problému. Ukázkovým souborem topografického dokumentu jsou díla týkající se válek (jak 2. světové, tak i současných konfliktů), ale i holokaustu (jak z historického pohledu, tak i současná zpracování).

Pro potřeby této analýzy budou obě témata popsána odděleně, protože jsou ovlivněna specifickým pojetím historie v polském prostředí. Válkou jsou v Polsku (kdy samotné slovo válka vyvolává konotace s 2. světovou válkou 1939–1945) ve zjednodušeném společenském vnímání označovány příběhy o polských obětech, hrdinství a mužnosti a v širším slova smyslu jde o metaforu zničujícího smrtonosného zla (pokud se vztahuje k odlehlým, „nepolským" válkám). Holokaust pak v Polsku vyvolává reakce vytěsňování a různorodé pokusy se této problematice vyhnout nebo ji zamlčet. Polští fotografové obě tato témata podrobují velmi podrobné a kritické analýze a jejich výsledky na poli nové topografie jsou podle mého názoru fascinující.

8.1.1. Andrzej Kramarz – „A Piece of Land"

Tématem druhé světové války se zabývá Andrzej Kramarz ve svém cyklu „A Piece of Land" (Kousek země),[65] který se skládá z fotografií vytvořených v místech zapomenutých anonymních válečných zločinů spáchaných na prostých lidech – obyvatelích vesnic. Při práci na tomto dokumentu Kramarz zvolil metodu terénního průzkumu a fotografoval současný vzhled míst tragických událostí, ke kterým došlo před několika desítkami let. Na fotografiích vidíme na první pohled banální a zároveň obyčejné pohledy na venkovské dvorky, křoviny, houštiny a louky, jež však skrývají tajemství a svůj neutrální vzhled ztrácejí až v okamžiku, kdy získáme povědomí o událostech, které se ve vyfotografované krajině odehrály. Andrzej Kramarz zkombinoval snímky s nahrávkami svědectví přímých účastníků. Toto umělecké gesto pak způsobuje, že se „A Piece of Land" stává i úvahou o spojení paměti s prostorem.

[65] Projekt obsahující snímky, ale i rozhovory se svědky válečných zločinů je dostupný online na stránkách autora: https://www.akramarz.com/piece-of-land [online: 19. 8. 2022].

Zarostlá místa činů se metaforicky vztahují na proces zapomínání – minulé události byly zahaleny dalšími vrstvami vegetace, zmizely v čase, přestaly promlouvat, odmlčely se. Vyprávěné svědectví odkrývá v krajině dávná znamení a ta díky nově získanému povědomí přestává být obyčejným „kouskem země“ z názvu souboru. Povědomí je paměť, a tak díky vztahu očitých svědků začínají místa ze snímků znamenat něco jiného – vyprávějí o utrpení, smrti a ztrátě a jsou zasazena do epických historických souvislostí. Samotný autor o tomto souboru říká:

Vyfotografované prostředí je obyčejné jako všednost, jako místa, kterých denně mijíme bez povšimnutí desítky. Tyto prostory se otevírají až hlasem svědků, kteří vyprávějí své příběhy z této scenérie prožité před několika desítkami let. Díky příběhům ukrytým za fotografiemi rychle přestává být obyčejný pohled neutrální.[66]



Fot. 38: Andrzej Kramarz, „A Piece of Land“

[66] Citováno z: https://kulturaobrazu.org/andrzej-kramarz-kawalek-ziemi/ [online: 19. 8. 2022].

Metoda Andrzeje Kramarze nám může připomínat soubor „On This Site: Landscape In Memoriam“ Joela Sternfelda, v němž máme co do činění i s fotografiemi obyčejných až banálních míst, jejichž opravdový smysl je skrytý – vydolovaný ze zapomnění, aby popsal a vyprávěl o nešťastné události, k níž na vyfotografované scéně v minulosti došlo. Samozřejmě jsou zde určité rozdíly: Kramarz dává hlas svědkům, čímž neutrální fotografický projekt získává mnohem emocionálnější charakter. Popis u Sternfelda připomíná suché encyklopedické poznámky zbavené veškerých pocitů, přičemž některá z fotografovaných míst byla vědomým zákrokem autora estetizována a získala tak vzhled pohlednic nebo „krásného snímku“.[67] V obou projektech však za viditelným povrchem prosvítá neviditelný příběh, který zasazuje zachycené pohledy do patřičných souvislostí.

Oba autoři sledují drobné příběhy – Kramarz to dělá konzervativnějším způsobem a představuje nám zkušenosti zcela anonymních osob, Sternfeld nám předkládá spíše velké tragédie (jako např. politický atentát na Martina Luthera Kinga) a utrpení, jež se stalo údělem obyčejných lidí. Kramarzovo gesto je pochopitelné – v polském školství, v médiích i státní vlastenecké propagandě se klade důraz téměř výhradně na obecné historické zkušenosti a velké epické události sledované z odstupu a všeznalé perspektivy. Andrzej Kramarz navrhuje soustředit se na malý cíl, aby se tak o stavu společnosti mohl dozvědět mnohem více než s pomocí tradiční historiografie: *Nezajímá mě (…) skupinová paměť, která uchovává pohledy dobře rozeznatelné pro celé národy i generace, jako Osvětim nebo Rwanda. Zajímá mě blízká historie: trauma 2. světové války a to, jak jednotliví a často anonymní lidé zvládají vlastní minulost.*[68]

[67] Jako například malebný podzimní snímek z newyorského Central Parku, s pohledem na památkovou budovu Plaza Hotel, kde byly v roce 1953 poprvé veřejně prezentovány důkazy o karcinogenních účincích kouření tabáku. O kráse určitých scenérií nakonec mluvil i samotný Sternfeld, když vzpomínal na začátek celého projektu – estetický pokus na místě, kde zemřela Jennifer Levin v NYC (viz: citát na s. 27).

[68] Citováno z: https://www.silesiakultura.pl/r/film/wystawa-fotografii-andrzeja-kramarza-kawalek-ziemi [online: 19. 8. 2022].

8.1.2. Joanna Piotrowska – „5128“, Maksymilian Rigamonti – „Echo“

Podobnou metodu jako Andrzej Kramarz si vybrala i absolventka londýnské Royal College of Art Joanna Piotrowska, která v roce 2010 představila svůj soubor „5128“.[69] Fotografie zachycují lesní houštiny, prorostlou divokou zeleň, v níž vidíme výrazně kvetoucí ovocné stromy. Nejde o divoké jabloně nebo třešně, tedy stromy prozrazující místo, kde ještě před několika desítkami let byla obydlená vesnice.



Fot. 39: Joanna Piotrowska, „5128“

Kvetoucí stromy, které by spíše mohly symbolizovat život, rozvoj a příslib sklizně, představují odkaz k minulosti. Piotrowska vypráví o operaci Visla, při níž v letech 1947–1950 komunistická vláda nuceně vysídlila z Bukovských vrchů tisíce obyvatel –

[69] https://artinfo.pl/dzielo/5128-rybne-42-domy-ed-5-5-2008-10-r [online: 19. 8. 2022].

Ukrajinců, Bojků a Dojmanů. Číslice 5128 v názvu souboru označuje počet domů, které museli lidé opustit a jež zmizely z krajiny.



Fot. 40: Maksymilian Rigamonti, „Echo“, 2017, www.maksymilianrigamonti.com

Místa poválečného vysídlování Volyně a prostředí, kde žili lidé, které si opět vzala do svých rukou příroda, jsou tématem souboru zpracovaném v knize Maksymiliana Rigamontiho s názvem *Echo* (2017).[70] Fotograf zkoumá topografii opuštění a hledá stopy dávných osídlení. Ve většině případů však nenajde nic kromě prázdného prostoru nebo bující vegetace. Autor o své vědecké práci mluví takto: *Dnes na Volyni zůstala po bývalých polských obcích a vesnicích pouze prázdná místa. Skoro všechny zmizely v roce 1943. Můžeme je najít na starých mapách a pokusit se je najít pomocí GPS. Fyzicky už tam však není vůbec nic. A já to nic fotografuji. Bezbřehé krajiny, široká pole a pouze sem tam někde stojící křížek. Tady byla škola, v tamté vesnici bydlelo dva tisíce obyvatel, tam byl kostel, sem se z okolních vesnic sjížděli na trh a tam sídlilo vedení obce. Nic z toho už není. Pouze příroda*.[71]

8.1.3. Agnieszka Rayssová – „A więc wojna“

Kramarzův soubor „A Piece of Land“, ale i soubory Piotrowské a Rigamontiho si udržují odstup od majoritních historických představ. Osobní válečná traumata, která se často dědí po celé generace, utrpení a smrt blízkých osob jsou málo sexy. Úplně jinak je to s lidově-vlasteneckými představami o válce, které jsou v Polsku obsahem státní národní propagandy o heroismu. Analýzy tohoto tématu se ujala Agnieszka Rayssová a připravila cyklus „A więc wojna“[72] (Takže válka, 2019), který lze také zařadit ke směru nové topografie. Fotografka vychází z rekonstrukcí historických válek, především z 20. století, které se z okrajové aktivity vyhledávané pouze malými skupinkami fanoušků

[70] Prezentace knihy na internetových stránkách fotografa: https://www.maksymilianrigamonti.com/buyecho/up9jy9sn5pixl149c02x6bx5xihw0h-fwwde [online: 19. 8. 2022]. Publikace získala několik významných ocenění, mj. POY Photography Book of the Year 2018.
[71] Ibidem.
[72] Projekt na internetové stránce autorky: https://www.agnieszkarayss.com/this_means_war [online: 19. 8. 2022]. Projekt byl vystaven i s názvem „Do broni” (Do zbraně) – anpř. v červnu 2019 v univerzitní Galerii Centrala UAP v Poznani: https://uap.edu.pl/2019/06/agnieszka-rayss-do-broni/ [online: 19. 8. 2022].

staly v posledních letech novým modelem kulturního projevu. V kalendáři konaných rekonstrukcí pro rok 2022 na portálu historia.org.pl[73] můžeme najít téměř padesát událostí, což svědčí o tom, že fantazírování na téma polských dějin, spočívající hlavně na bezpečném předstírání zabíjení imaginárních nepřátel, je důležitý element skupinové představivosti.

Agnieszka Rayssová na svých fotografiích a ve filmech dokumentuje historické rekonstrukce, přičemž vizuálně i esteticky navazuje na tradice krajinářské a batalistické malby, ale i historické fotografie nebo komediální filmové produkce s válečnou tematikou. Fotografka upozorňuje na fakt, že účastníci rekonstrukcí bitev se mimovolně stávají tvůrci historických klišé, která formují vlasteneckou identitu současných Poláků a jsou základem společného prožívání dějin. Práce Agnieszky Rayssové ve vizuální vrstvě ukazují lidi hrající si na válku, ve skutečnosti však ilustrují politické procesy spočívající ve vytváření a posílení národního mýtu, jenž je součástí hlavního politického směru v Polsku, úměrného nacionalistickým změnám v zemi. Cyklus „A więc wojna“ je také vyprávěním o manipulacích, k nimž dochází nejen s lidmi – dospělými či dětmi –, kteří ve válečných scénách hrají, ale i s krajinou. Při prohlížení snímků Agnieszky Rayssové na nich nenajdeme žádné válečné artefakty – žádné ruiny, opuštěné válečné stroje nebo více či méně patrné změny v terénu (pozůstatky zákopů nebo krátery po bombách, podobně jako ve Rattanově souboru „Bomb Ponds“). Není to povědomí o tragických událostech odehrávajících se před lety a vzpomínkách na ně, které by měnily význam fotografovaných pohledů – jako u Andrzeje Kramarze. Právě přítomnost účastníků rekonstrukcí provádí změny v krajině, stopy odehrávajících se válečných událostí, ke kterým v dané lokalitě často vůbec nedošlo (rekonstrukce se častokrát nekonají na „místech smrti“ – skutečných bitevních polích).

[73] https://historia.org.pl/2022/01/04/kalendarz-wydarzen-historycznych-2022-rekonstrukcje-turnieje-zloty-konferencje-wystawy-etc/ [online: 20. 8. 2022].

Projekt Agnieszky Rayssové se jeví ještě zajímavěji, pokud se na něj podíváme prizmatem eseje „Regarding the Pain of Others“ Susan Sontagové, kdy fotografie zachycující domnělé vojenské aktivity nejsou tím, na co se ve skutečnosti díváme. Nejsou pohledem na cizí utrpění – smrt, zranění, bolest a zničení.



Fot. 41: Agnieszka Rayssová, „A więc wojna“, 2019

Na fotografiích kolektivu Sputnik je zneklidňující to, že se cyklus „A więc wojna“ odvolává také na potěšení plynoucí z komické hry na předstírání (kdysi šlo o hru na výměnu společenských rolí během karnevalu, dnes to mohou být právě rekonstrukce). A navíc – hra na válku se opírá o obsahy servírované masovými médii. Jak soudí Sontagová: *věrně zfilmované bitvy a válečná jatka se staly běžnou součástí zábavy neustále promítané na našich obrazovkách* (…) *Způsob vnímání války lidmi, kteří ji nezažili,*

je dnes důsledkem právě takových výjevů.[74] Účastníci rekonstrukcí, kteří se války sami nezúčastnili, rozšiřují klišé získaná během konzumace populární kultury (nejen televize a filmů, na něž navazuje Sontagová, ale také počítačových her a obsahů, které můžeme vidět na kanálech typu Youtube).

8.1.4. Paweł Starzec – „Makeshift“

Soubor „Makeshift“ Pawła Starzece[75] neodkazuje na polské válečné dějiny. Dokumentarista nafotografoval v současné Bosně a Hercegovině místa masakru z období občanské války probíhající v letech 1992–1995, přičemž použil paradigma nové topografie.



Fot. 42: Paweł Starzec, „Makeshift“, Drina

Podobně jako Joel Sternfeld i polský tvůrce umístil do záběru pohledy na místa zločinů doplněné krátkými popiskami, které význam krajin zachycených v dnešní době zasazují

[74] Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, Wydawnictwo Karakter, Krakov 2016, s. 29–30.
[75] https://pawelstarzec.com/makeshift [online: 20. 8. 2022].

do autorem vybraných souvislostí. Podobně jako autor projektu „On This Side“ se ani Starzec nevyhýbá estetickým záběrům, soustřeďuje se však výhradně na téma války a na rozdíl od Sternfelda nám předkládá katalog míst poznamenaných nešťastnými událostmi, a to v celé šíři významu těchto slov.



Fot. 43: Paweł Starzec, „Makeshift“, Heliodrom

Klíčovým prvkem souboru Pawła Starzece je krajina jako nositel významů nacházejících se mimo samotný snímek. O jaké obsahy jde? Autor o nich mluví takto: *„Makeshift“ je dokumentárním fotografickým projektem pojednávajícím o přepisování historie v poválečné Bosně a Hercegovině. Ve většině případů šlo o budovy a objekty, v nichž docházelo k násilnostem vůči civilnímu obyvatelstvu. Tyto objekty byly následně po válce opraveny, aby mohly plnit svůj původní, veřejně prospěšný účel. Jejich souvislost s etnickými čistkami byla vymazána a tisíce obětí se prakticky nedočkaly žádného památníku. Historie se pak stává skupinově nastaveným příběhem, který je možné napsat od nuly a vynechat to, co má být zapomenuto. V dnešní Bosně byla většina obyvatel – přímo i nepřímo – oběťmi války z let 1992–1995*

a celá krajina v sobě skrývá škody a špínu, kterou se snaží příběh napsaný od nuly zamaskovat.[76]

Odstranění války, etnických čistek a masových vražd z prostoru úplně bije do očí – osoba neznající souvislosti projektu by jednoduše viděla pouze nevinné krajiny (Drina, strž Koricani, pohled na zátoku u přehrady Petrovici) a pohledy, které mají blízko k Williamem Jenkinsem zformulovaným předpokladům nové topografie, majícím ukazovat člověkem pozměněné prostředí naplněné nejrůznějšími významy – man-altered landscape (v souboru „Makeshift" jde mj. o snímky bývalého Muzea revoluce v Jablanici, zdevastované bobové dráhy v areálu zimních olympijských her v Sarajevu v roce 1984, vyfotografované z okolí hotelu Vilina Vlas).



Fot. 44: Paweł Starzec, „Makeshift", Koricani

[76] Marianna Michałowska, „Nie-widoki. Fotograficzne narracje o bólu", *Załącznik kulturoznawczy*, č. 5/2018, s. 289.

Stopy války na těchto záběrech vidět nejsou a škody, jež jsou na některých snímcích patrné, mohou být stejně tak způsobeny časem, opuštěním vlastníky, ekonomickou krizí apod. Úplně jinak než v projektech Simona Norfolka, Sophie Ristelhueberové nebo Paula Seawrighta, v nichž jsou stopy po válce v krajině nepřehlédnutelné. Starzecovo rozhodnutí jít jinou cestou než jmenovaní autoři má za následek, že jeho fotografie přestávají být jedině a pouze krajinami, ale stávají se „významovou vrstvou" nebo také „nepohledy" – nikoli proto, že bychom na snímku nic neviděli, ale protože pohled je pouze prostředkem k tomu, abychom se dozvěděli více o něčem, co se skrývá pod povrchem.[77] Což nakonec zdůrazňoval i samotný autor, když říkal, že „bod na mapě je nehybný, ale kontext se plynule mění".[78]

Ve Starzecově cyklu je novotopografický i jeho emocionální odstup od fotografovaných lokací. Soubor „Makeshift" polského autora není jako „Paradise Lost" Ziyaha Gafiće, který – přestože využil paradigmatu new topographics – svůj emocionální vztah vyjádřil již v samotném názvu projektu. Není se čemu divit, protože Bosna je jeho vlastí a s hrůzami občanské války má osobní zkušenosti. Paweł Starzec svůj postoj vysvětlil následujícím způsobem*: Snažím se z hlavního sdělení snímků vynechat věci související se mnou, snažím se nemluvit o sobě, protože si myslím, že zde opravdu nejde o moje osobní prožitky. Podle mého názoru projekt ztrácí, pokud je vyprávěn z pozice diváka a světoběžníka, který někde byl, stěží všechno přežil a teď o tom chce vyprávět. Mám rád dobře napsanou reportáž z pohledu účastníka, ale pak by to bylo spíše o mně než o tom, o čem chci vyprávět – a právě ty souvislosti jsou pro mě nejdůležitější. Dokumentaristé a reportéři neustále bojují s výčitkou, že jsou v nenáviděné roli domnělých kolonistů.*[79]

Když mluvíme o tvorbě Pawła Starzece, musíme zmínit „jugoslávský" cyklus s názvem „Svijet" mladého fotografa Dominika Wojciechowského, který je stejně jako Starzec

[77] Michałowska, ibidem, s. 293–294.
[78] Paweł Starzec: „Staram się nie być kolonizatorem", rozhovor Beaty Bartecké s fotografem Pawłem Starzecem, *Ownetic Magazine*, 24. 5. 2017; https://ownetic.com/magazyn/2017/pawel-starzec-beata-bartecka-staram-sie-nie-byc-kolonizatorem [online: 20. 8. 2022].
[79] Ibidem: Paweł Starzec: „Staram się nie być kolonizatorem".

studentem Institutu tvůrčí fotografie. Tento dokumentární novotopografický projekt, na němž Wojciechowski od roku 2015 pracuje, zkoumá prostředí po rozpadu Jugoslávie (umělec tuto svoji metodu označuje jako vizuální výzkum). Wojciechowski se však na rozdíl od Starzece nesoustřeďuje na válku, ale na nostalgii po „starých dobrých časech" generála Tita, které občanská válka a smrt samotného diktátora zničily. „Jugonostalgie" je společným postojem mnoha věkově starších obyvatel všech zemí vzniklých po rozpadu federace: *Při cestách po bývalé Jugoslávii, po státech od sebe velice odlišných, často odcizených, nebo dokonce nepřátelských, je těžké si nepřipustit, že tato místa dnes spojuje jev daleko silnější než nedávno ještě existující federativní historie. Abychom je viděli, nestačí být turistou či konzumentem zájezdové nabídky, který navštěvované země poznává povrchně jako destinace. Tento jev však uvidíme, pokud budeme znát místní jazyk, historii a kulturu, která otevírá vztahy s lidmi. Je to postjugoslávská mentalita nebo povaha, projevující se v zemích bývalé Jugoslávie na mnoha úrovních,*[80] napsal jsem v doprovodném textu k souboru Dominika Wojciechowského před několika lety.

8.1.5. Maciej Rawluk – „Pomniki wojny", Łukasz Szamałek – „Dominanta"

Zajímavým projektem z oblasti nové topografie je cyklus Macieje Rawluka „Pomniki wojny" (Válečné pomníky, 2015), skládající se z několika desítek fotografií zachycujících válečná opevnění rozesetá po celém Polsku. Analogicky k přírodním památkám, na které můžeme při cestování Polskem narazit, je pak nazval „Pomniki wojny". Autor o svých fotografiích píše: *K tomu, aby se staly pomníky, je předurčuje jejich trvalost, monumentálnost a odlišnost od okolí, což ve spojení s uvědoměním si jejich původního účelu způsobuje, že si takové označení zaslouží. (…) Jde o betonové monumenty, které z různých příčin přetrvaly v již naprosto změněné krajině a získaly tak nový význam.*[81]

[80] https://dominikwojciechowski.com/svijet/ [online: 7. 11. 2022].
[81] http://www.rawluk.pl/pomniki.htm [online: 20. 8. 2022].

Rawluka však nezajímají pomníky, ale dnešní využití bunkrů a okolní souvislosti. Jedny slouží jako místní památníky a jejich nátěr je udržovaný, jiné však vypadají jako dekorace do levného válečného filmu. Využití dalších bunkrů se úplně změnilo a nyní slouží jako zázemí prodejního kiosku nebo podstavec sochy Ježíše. Některé jen zůstávají v krajině, jež se však během posledních několika desítek let změnila natolik, že betonové bunkry vypadají jako cizí zásahy do prostoru, přestože to ony tam byly dříve. Benzinová stanice, která pohltila bunkr, panelové sídliště, pláž, hrozivé hradby u cesty – všude tam působí betonové stavby cize a připomínají monolity z Kubrickovy *Vesmírné odysey*.



Fot. 45: Maciej Rawluk, „Pomniki wojny“,
vojenský kryt č. 52 (slezský vojenský prostor) v Dobieszowicích, 2015

Projekt „Pomniki wojny“ je současnou typologií, která se na rozdíl od metody Hilly a Bernda Becherových nedrží přísných formálních zásad. Je to velmi zajímavý případ novotopografické krajiny pozměněné člověkem, protože Rawluk dokumentoval místa,

kde ke změnám došlo hned dvakrát: nejdříve byly v minulosti jako první brutální zásah tyto bunkry postaveny a pak na ně byly s plynoucím časem nalepovány další vrstvy. Pokud se na cyklus Macieje Rawluka podíváme z této perspektivy, je jasně vidět, že neříká nic o válečném památníku, ale o tom, co se s tou pamětí ve společnosti dělo (přičemž tento proces stále probíhá).

Přijetí betonových „památníků války“ do polské každodennosti ukazuje charakteristickou vlastnost současných obecných představ o dějinách Polska: válka (samozřejmě jde o tu jednu konkrétní válku z let 1939–1945) je obrovskou imaginací, hluboce zakořeněnou v polské kultuře. Důkazem je exploze vlasteneckých emocí při pravidelných oslavách výročí vypuknutí Varšavského povstání (1. srpna 1944) nebo již zmiňované rekonstrukce více či méně slavných bitev.



Fot. 46: Łukasz Szamałek, „Dominanta“

Na okraj musíme ještě uvést, že tomuto tématu se věnovala také Agnieszka Rayssová a rovněž Michał Sita, který ve své publikaci „Historia Polski zeszyt ćwiczeń vol. 1“[82] (2021) zdokumentoval ztvárnění historických výjevů v obci Murowana Goślina. Obyvatelé tohoto malého městečka ve Velkopolském vojvodství interpretují historicky významné události – od počátku křesťanství přes obranu Jasné Hory až po epizody ze života Jana Pavla 2. Těchto inscenací se účastní i několik stovek osob.

Projekt Macieje Rawluka připomíná cyklus „La Ligne“[83] (2016) francouzského dokumentárního fotografa Alexandra Guirkingera, dokumentující současné pozůstatky Maginotovy linie – vojenských opevnění a pevností podél hranic Francie postavených v období 1929–1934.

Fotografickým dokumentem vyprávějícím o potenciální válce je cyklus „Dominanta“ Łukasze Szamałka,[84] vznikající od roku 2018 v Lotyšsku – malinké zemi ležící na okraji Evropské unie ve zlověstném stínu Ruska. Vláda této země neustále staví objekty mající zajistit bezpečnost nebo alespoň včasné varování před blížícím se nepřítelem. Důsledkem toho se v krajině objevují objekty, které se vztahují ke skupinovému (a politiky podporovanému) strachu před útokem ruského obra. Szamałek vytváří typologii vojenských objektů elektronického průzkumu, které poznamenávají strachem prostředí, ve kterém stojí. Projekt byl prezentován na výstavě „Atlasy nových topografií“ v galerii Centrala v Poznani v roce 2021.

8.2. Krajiny viny – nové topografie vyhlazení

Téma holokaustu se ve společenské, vědecké, ale i umělecké diskusi nestále objevuje již několik let. Je to pochopitelné, protože hlavním dějištěm vyhlazování bylo území dnešního Polska, zde se nacházely největší koncentrační tábory, ve kterých zahynuly

[82] https://michalsita.com/pl/historia-polski/ [online: 20. 8. 2022].
[83] http://alexandreguirkinger.com/la-ligne [online: 8. 11. 2022].
[84] http://www.szamalek.com/portfolio/dominant/ [online: 20. 8. 2022].

miliony Židů: Auschwitz-Birkenau v Osvětimi, Sobibor, Treblinka a další. Žhavým tématem mezi historiky, publicisty, politiky, ale i ve společnosti je spoluzodpovědnost Poláků na holokaustu. Předválečným státem podporovaný polský nacionalismus se vyznačoval silným antisemitismem. Na území dnešního Podlesí nebo severního Mazovska, kde měli obrovský vliv přívrženci Národní demokracie (tzv. Endecja), byla nenávist k Židům všudypřítomná, podporovaná navíc i katolickou církví.

Předmětem ostrých sporů je dnes otázka, zda byl polský antisemitismus natolik silný, aby přiměl tak velkou skupinu lidí ke spoluúčasti na vyhlazování. Současná narace mající oporu v aktuální pravicové státní ideologii říká, že samotné Polsko bylo obětí nacizmu a nenese proto žádnou odpovědnost za vyvraždění milionů Židů a že Poláci účastnící se „konečného řešení" byli jen jednotlivými případy, přičemž většina obyvatel dělala, co mohla, aby Židům pomohla (což nicméně nelze doložit fakty).

Téma vyhlazení se ve velmi širokém slova smyslu ujímají i umělci, včetně fotografů. Ve svých dílech se věnují tématům existujícím v historické i publicistické diskusi. Jde o témata související nejen s otázkou spoluúčasti Poláků na holokaustu, ale také s památkou na tuto událost a vymazávání přítomnosti židovských spoluobčanů ze stránek historie, přepracováním traumat po vraždách v Jedwabném a na jiných místech a nakonec i s problémem odstraňování stop po Židech z polsko-katolického matrixu a dalšími podobnými tématy. Tvůrci se věnují všem výše zmíněným tématům a část z nich bude představena i v této práci, přičemž jejich výběr bude omezen na práce související s krajinou a prostorem.

Téma vyhlazení tíhne v polské fotografii přirozeným způsobem k nové dokumentaristice. Odhalování často nepříliš zřejmých vrstev v prostoru podléhajícím entropii, dystopii, degradaci a následně i gentrifikaci představuje základ mnoha (…) projektů.[85] S touto složitou látkou změřili své síly i takoví dokumentární tvůrci jako

[85] Marta Koszowy, „Miejsca Zagłady w fotografii polskiej. Od fotografii-dokumentu po nowych dokumentalistów", *Procesy, sedymentacje, topografie*, skupinová práce pod redakčním vedením Marianny Michałowské a Macieje Szymanowicze, PWN, Varšava 2021, s.136

Wojciech Wilczyk, Elżbieta Janicka, Łukasz Baksik, Łukasz Gniadek a další. Jak dále zdůrazňuje badatelka věnující se této tematice Marta Koszowy,[86] odhalují neznámé, pod povrchem všednosti ukryté vrstvy, které ukazují, že na jednom místě společně existují různé jevy a okolnosti, abychom se mohli tématu vyhlazení dotknout způsobem odlišujícím se od sentimentálních klišé. Jejich výtvarné provedení výrazným způsobem čerpá z dědictví výstavy Williama Jenkinse, protože traktují o změnách, k nimž dochází v krajině po holokaustu, často velmi brutálním způsobem.

8.2.1. Wojciech Wilczyk – „Niewinne oko nie istnieje“

Zmiňované sedimentační kumulování času[87] prezentoval Wojciech Wilczyk v projektu s provokativním názvem „Niewinne oko nie istnieje“ (Nevinné oko neexistuje, soubor vzniká od roku 2006). Autor v terénu vytvořil obrovskou vědeckou práci, jejímž výsledkem je rozsáhlá fotografická dokumentace různých budov, synagog a modliteben. Snímky jsou doprovázeny popisem historie těchto objektů, ale i záznamem rozhovorů, které Wilczyk provedl na navštívených místech s náhodnými obyvateli.

Wilczykova typologie na rozdíl od průmyslových katalogových snímků dua Becherů je nafotografována v barvě a mnohem nedbalejším způsobem, jako by mělo jít o dokumentace ruin rozpadávajících se památek. Nedokonalost je však záměrným rozhodnutím autora, kterým chce zdůraznit téma souboru. Ten nemá zobrazovat s úctou rekonstruované a zachovalé památky židovské náboženské kultury, ale budovy, které byly kdysi synagogami nebo rituálními lázněmi, ale dnes jsou většinou zanedbanými, často přímo zohyzděnými stavbami využívanými pro

[86] Ibidem, s. 127–145.
[87] Pojem zavedený fotografem Ireneuszem Zjeżdżałkou, který je používán při popisu projektu „Sedymentacje“: *Moji pozornost vždycky přitahovala místa obsahující v sobě nakumulovaný čas. A přestože jsem se spíše vyhýbal bezprostřední přítomnosti člověka, tak přece jen se pokaždé objevila nějaká jeho stopa. Citát z* https://culture.pl/pl/dzielo/ireneusz-zjezdzalka-z-serii-sedymentacja [online: 21. 8. 2022].

nejrůznější účely, jako např. škola, knihovna, kulturní dům, velkoobchod, různé prodejny nebo veřejné záchody.

Jasně patrné jsou známky současnosti: reklamní cedule, loga, odpadkové koše, popelnice nebo zaparkovaná auta prozrazují novou funkci budov. Světlo je na těchto fotografiích nejčastěji rovnoměrné a rozptýlené (ale objevují se i záběry objektů pořízené během slunečného dne). Také použití barvy způsobuje, že můžeme dobře vidět praskliny a zatékání na stěnách, které vypadají, že se brzy změní v suť, ale i barevné fasády budov, ve kterých jsou dnes veřejné knihovny a prodejny domácích spotřebičů.[88]



Fot. 47: Wojciech Wilczyk, Synagoga w Szczekocinach

Wojciechu Wilczykovi však nejde o katalog rozpadávajících se památkových objektů. Stejně jako v jiných projektech ze směru nové topografie jsou fotografie z cyklu

[88] Culture.pl – popis cyklu: https://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-wilczyk-niewinne-oko-nie-istnieje [online: 21. 8. 2022].

„Niewinne oko nie istnieje“ vizuálním textem, jehož obsah je mnohem hlubší než to, co na záběru opravdu vidíme.

Typologický záběr, absence autorského zásahu, ale i samotný výběr fotografovaných objektů a historických souvislostí nás přivádějí k víceúrovňovým úvahám o nepřítomnosti. *Na zdánlivě nudných snímcích architektonicky podobných, opakujících se budov dokumentuje Wilczyk postupný a dlouhodobý proces zapomínání na jejich původní majitele. (…) Synagogy, které autor zdokumentoval, již poněkolikáté mění svoji funkci – ze sýpek se staly pneuservisy, opuštěná kina nebo obytné domy.*[89]



Fot. 48: Wojciech Wilczyk, kniha Niewinne oko nie istnieje*, 2009*

Wilczykův cyklus je z tohoto pohledu úvahou o plynutí času, jehož důsledkem je změna role prostředí a v něm stojících objektů – jsou jako palimpsest,[90] na němž jsou nové nápisy, reklamy, měnící se okolí, auta apod. jen další vrstvou času. Jsou to polské

[89] Paweł Starzec, „Ślad w przestrzeni społecznej. Socjologiczne spojrzenie na ‚nową topografię‘“, *Procesy, sedymentacje, topografie,* skupinová práce pod redakčním vedením Marianny Michałowské a Macieje Szymanowicze, PWN, Varšava 2021, s. 176.

[90] palimpsest – papír, papyrus nebo pergamen ze kterého byl odstarně půdodního text za účelem jeho opětovného použití.

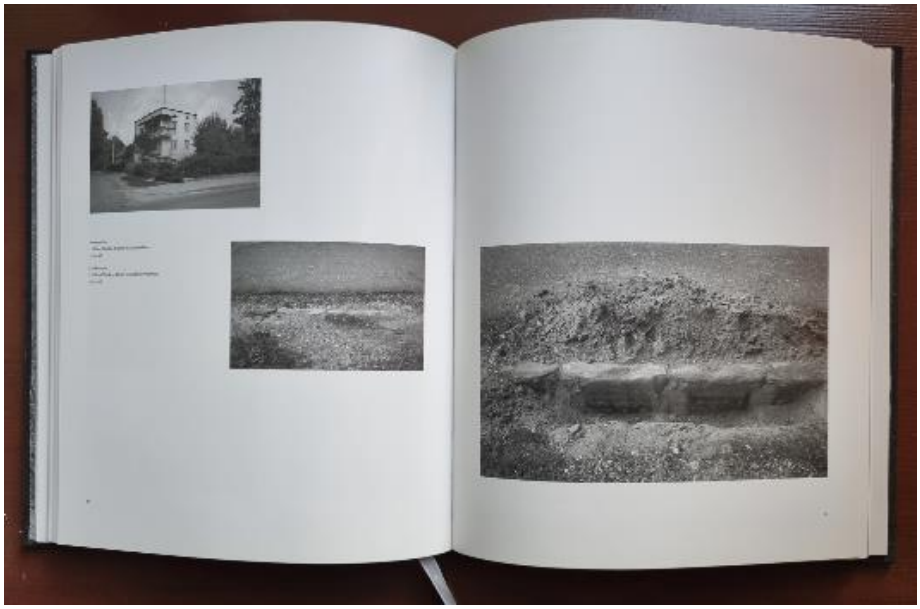
bachtinovské chronotopy – v tom smyslu, jak je chápal Simon Norfolk ve svém projektu „Chronotopie“. Wilczyk podobně jako tento britský dokumentarista zkoumá sedimentace přenesené v čase, avšak dochází k jiným závěrům – jeho archeologické úsilí nakonec vede o obnažení „vinného oka“, které již žádné stopy po Židech nevidí.

Pevná dokumentární forma souborů Wojciecha Wilczyka silně kontrastuje s jeho titulem, který obsahuje znamení sugerující etické hodnocení – časový plán viditelný na fotografiích synagog nevznikl bezdůvodně. Jde o výsledek velkého úsilí obyvatel snažících se o to, aby původní význam budov přestal být vidět. Tyto sedimentace jsou důsledkem záměrné činnosti, jejímž cílem je vymazání paměti o Židech. Přestože existují památná místa – jako vyhlazovací tábory, památníky, Muzeum polských Židů ve Varšavě, obnovená židovská čtvrť Kazimierz v Krakově – zůstávají staré budovy synagog a mikve památnými ne-místy. „Niewinne oko nie istnieje“ nevypráví pouze o zapomínání nebo záměrném ukrývání minulosti, ale také otevírá prostor k diskusi o tom, proč k tomuto procesu vůbec dochází. Jestliže neexistuje nevinné oko, pak je možná nejvyšší čas promluvit si o vině. O palčivé potřebě pokračovat v rozhovoru o tom, proč Židé a židovství byli vymazáni z polského povědomí, svědčí relace sesbírané Wilczykem během práce na tomto projektu: často jde o xenofobní a antisemitské názory.

8.2.2. Łukasz Baksik – „Macewy codziennego użytku“

Dalším polským fotografem-archeologem, který se vydal objevovat stopy po vyvražděných Židech v Polsku, je Łukasz Baksik. Ve svém cyklu „Macewy codziennego użytku“ (Macevy pro každodenní použití) nám tento dokumentarista ukazuje recyklaci židovských náhrobků, které jsou nově použity jako obrubníky, dlažba, štěrkový zásyp, kámen na broušení nožů, základy zdí, část podezdívky kamen nebo jako zpevnění říčního brodu. Na místech, která navštívil, nejde o žádné ukrývané tajemství jako například v projektu „A Piece of Land“ Andrzeje Kramarze nebo na fotografiích z projektu „Being There“ Oriho Gershte. Nad snímky prostředí obou těchto autorů, ať

už bujnou vegetací zarostlých míst po lidských obydlích, nebo významově nabubřelé Judské pouště, je nutné se pozastavit, přemýšlet, hledat souvislosti a znamení vložená do popisků. U Baksika jsou stopy po vyhlazení ukázány přímo: *nejde o žádnou metaforu, je to čistá intuice* – píše kulturní antropoložka Joanna Tokarska-Bakir v eseji „Wspólnota wstydu“ (Společenství hanby).[91]

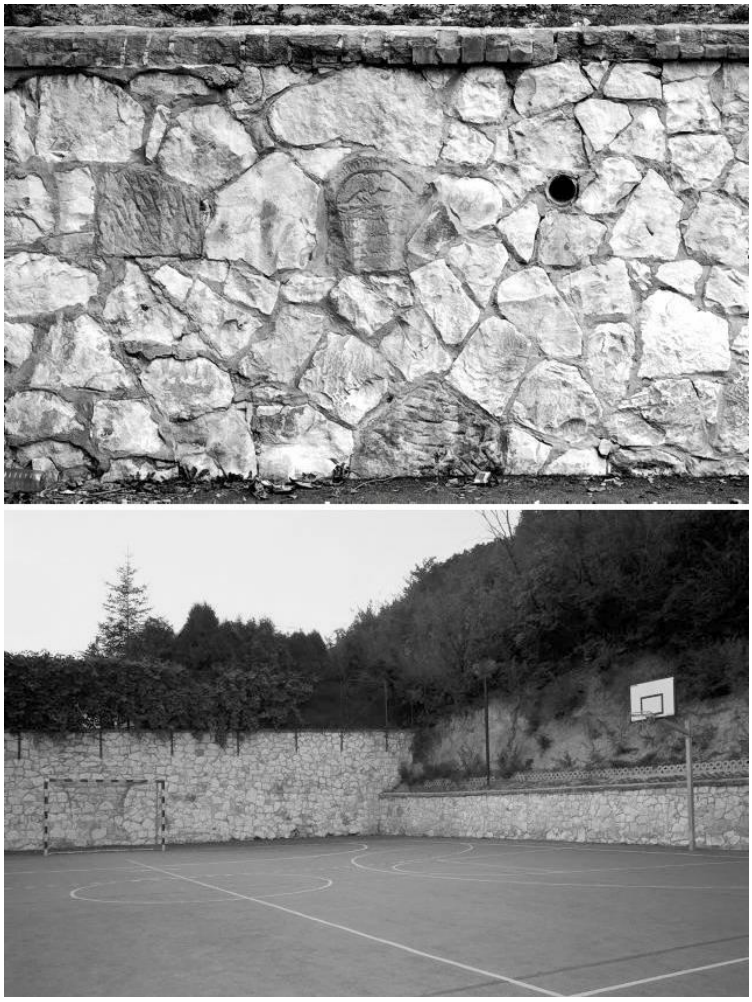


Fot. 49: Łukasz Baksik, kniha Macewy codziennego użytku*, 2012*

Macevy coby artefakty můžeme rozeznat na první pohled – podobně jako na policejních fotografiích z místa činu: dokumentace jasně ukazuje na morálně zavrženíhodný čin. Autor se ujal nejen role archeologa, ale – pokud vezmeme v úvahu metodu a styl fotografování – i kriminalistického technika. *Vykopal písek z pískoviště, vytrhával obrubníky, obracel dlažbu na náměstí vzhůru nohama jen proto, aby divákovi odhalil část nechtěné a vytěsňované historie. Tímto způsobem se zdánlivě obyčejná místa stávají svědky kulturní degradace, kterou začali Němci během 2. světové války, ale v níž jsme důsledně pokračovali.*[92]

[91] In: Łukasz Baksik, *Macewy codziennego użytku*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012, s. 7.
[92] Marta Górnicka, „Co macewy mogą zrobić nam?“ *Krytyka Polityczna*; online: https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/co-macewy-moga-zrobic-nam/ [online: 22. 8. 2022].

Podobné vodítko nám podsouvá i spisovatel a historik Tomasz Gross, který v úvodu Baksikovy knihy píše, že macevy rozeseté po Polsku jsou „hmatatelným důkazem spáchaného zločinu“.[93] Poláci již několik desítek let provádějí svérázný druh upcyklace pozůstalosti po Židech – hřbitovy jsou devastovány i v dnešní době a stále další pískovcové náhrobní kameny mají nějaké nové využití.



Fot. 50: Łukasz Baksik, Stěna z macev – 50. léta 20. st.

Němci během 2. světové války experimentovali s těly zavražděných Židů, z nichž vyráběli předměty pro každodenní potřebu, aby lidskou surovinu co nejlépe využili.[94]

[93] Ibidem s. 16.
[94] Tuto proceduru popsala Zofia Nałkowska v reportáži *Profesor Spanner* ze zbírky *Medaliony*: http://mrozkowiak.wolsztyn24.pl/files/medaliony_2oeg2h9x.pdf [online: 22. 8. 2022], více na téma Spannerových: https://www.auschwitz.org/muzeum/aktualnosci/w-gdansku-produkowano-w-czasie-wojny-mydlo-z-tluszczu-ludzkiego,365.html [online: 22. 8. 2022].

Poláci v této proceduře pokračují a masově náhrobky z rozkradených židovských hřbitovů přetvářejí. Jak autor souboru zdůrazňuje, je tady těžké mluvit o nevědomosti, protože na náhrobcích se dochovaly čitelné nápisy (Baksik v knize doplňuje fotografie překladem dochovaných fragmentů nápisů).

Formálně se černobílý cyklus „Macewy codziennego użytku“ vzdaluje tomu, co se na Jenkinsově výstavě kvalifikovalo jako nová topografie, protože Baksik kromě snímků zachycujících krajiny s nalezenými macevami do svého projektu přidal i zblízka nasnímané předměty vytvořené z náhrobků. Tato konceptuální a typologická část představuje většinu projektu. Přestože Baksik nerealizuje všechny předpoklady směru nové topografie tak, jak byly chápány po slavné výstavě z roku 1975 v George Eastman House, i tak se dotýká mnoha novotopografických problémů: téma jeho cyklu je již zasazeno do konkrétního prostředí, které z důvodu historických, společenských i ekonomických prodělalo určité změny, přičemž celý proces je v různých souvislostech spojován s konflikty a násilím.

8.2.3. Elżbieta Janicka i Wojciech Wilczyk – „Inne miasto“

Łukasz Baksik se při vyprávění svého příběhu, jenž vychází z tématu holokaustu, zaměřil na fotografované objekty, které prezentoval v detailu. Zcela odlišnou perspektivu si vybrali Elżbieta Janicka a Wojciech Wilczyk, kteří zaznamenávali změny, k nimž došlo (a které i nadále probíhají) na území Varšavy, kde bylo během 2. světové války ghetto. V dokumentárním fotografickém cyklu nazvaném „Inne miasto“ (Jiné město, 2011) pomocí záběrů z výšky objevovali v centru polské metropole stopy po židovské čtvrti. Jde o zdánlivě současné fotografické záběry, které mají umožnit širší pohled, protože „shora je vidět lépe*“. Dochází k efektu známému z letecké archeologie, kdy panoramatické vidění ukazuje pravidelné tvary, které ze země nejsou viditelné. Náhle začínáme vidět nesrovnalosti v městském prostoru, proluky, neharmonickou zástavbu a začínáme se ptát, proč tomu tak je. Proč je toto území Varšavy, přesněji*

území rozkládající se mezi Palácem vědy a kultury na jihu a obchodním centrem Arkadia na severu, pásmem architektonického chaosu? Nejde snad o projev „přízračnosti" dějin, která způsobuje, že současné město stále navštěvují duchové bývalého ghetta? – ptá se badatelka Marianna Michałowska v eseji „Czy istnieje nowa topografia w polskiej fotografii?" (Existuje nová topografie v polské fotografii).[95]

Jak námět, tak i perspektiva způsobily, že téma, které si Janicka i Wilczyk vybrali, je topografické. Na jednu stranu fotografie vytvářejí reálnou mapu centra polské metropole, na stranu druhou nás přivádějí k obsahům z dějin, politiky i sociologie, které však leží mimo záběr. Představují návaznost na historickou událost, jako byla existence varšavského ghetta. Zároveň však pomocí toho, jak je bývalá židovská čtvrť chaotickým způsobem přetvářená a zastavována, zprostředkovaně říkají, jaký mají současní Poláci k nelehké historii vztah.



Fot. 51: Elżbieta Janicka, Wojciech Wilczyk, „Inne miasto"

[95] Marianna Michałowska, „Czy istnieje nowa topografia w polskiej fotografii?", *Procesy, sedymentacje, topografie*, skupinová práce pod redakčním vedením Marianny Michałowské a Macieje Szymanowicze, PWN, Varšava 2021, s. 44–45.

Zajímavě se rovněž jeví ekonomický kontext – současná Varšava využívá kapitalismus jako nástroj k překrytí židovské historie dalšími architektonickými vrstvami: obchodními galeriemi, kancelářskými budovami a mrakodrapy. Oba autoři fotografují vybraná místa chladně a bez emocí, vždy se stejným bílým světlem, vyhýbají se šerosvitu, který by fotografie mohl zatraktivnit. Také rozhodnutí, že cyklus bude nasnímán barevně, je záměrné a staví se proti vizuálnímu klišé spočívajícímu v tom, že je téma holokaustu pro zesílení efektu a vyvolání emocí zpracováváno černobíle. Tato estetika/antiestetika vychází z novotopografické, konceptuální vize fotografie a odráží smysl projektu – tohle je nové město, nepřetržitě vznikající od roku 1945, které vymazává stopy po tamtom „jiném městě“. Tento proces pak shora sledujeme jako vnější, absolutně nezapojení svědci (anebo snad bohové?). Chlad je však zdánlivý, protože kontext fotografií Wilczyka i Janické vyvolává řadu složitých emocí.

Každou fotografii prezentovanou v tradiční formě doprovází popis toho, co kdysi v prostoru zachyceném na snímku stálo. Jsou to spíše suché, nesugestivní poznámky. Takřka informační, ale jakmile si přečteme o bývalém *Umschlagplatzu* – nyní staveništi, o tom, že z tohoto místa Němci odvezli do plynových komor v Treblince okolo 300 tisíc Židů, naše zakořeněná normálnost se otřese v základech a emoce zvítězí.[96]

8.2.4. Łukasz Gniadek – „Pod powierzchnią“

Dokumentaristou, který si pro své fotografické bádání vybral směr opačný než Janicka a Wilczyk, je Łukasz Gniadek. Ve svém cyklu „Pod powierzchnią“[97] (Pod povrchem) vytváří typologii varšavských míst, kde v se době okupace ukrývali Židé, kteří měli neárijský vzhled a neuměli moc dobře polsky na to, aby se mohli s pomocí falešných

[96] Anna Maziuk, „Miejsce po getcie“, *Krytyka Polityczna*; online: https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/miejsce-po-getcie/ [online: 23. 8. 2022].

[97] Cyklus je přístupný na internetových stránkách fotografa: http://lukaszgniadek.com/beneath-the-surface/ [online: 24. 8. 2022].

dokladů ukrývat „na povrchu“ a vydávat se za běžné Poláky. Část z těchto míst se nacházela v podzemních skrýších (například ve sklepech) a část nad zemí (v tajných pokojích, na půdách, speciálně postavených úkrytech za nábytkem, v kachlových kamnech apod.). Většina z těchto míst již dnes fyzicky neexistuje – byla zničena během Varšavského povstání, při vojenské akci okupantů spočívající v systematickém bourání varšavské městské zástavby, nebo zanikla po válce během přestavby města. Podzemní parkoviště, obytné bloky, schodiště a sklepy, to byly dávné úkryty Židů, které prošly přestavbou.



Fot. 52: Łukasz Gniadek, „Pod powierzchnią“

Význam Gniadkových snímků je mimo samotný záběr, fotografuje velmi banální místa a nezajímavým způsobem nám vlastně ukazuje „nic“. Tyto pro novou topografii charakteristické prázdné ne-pohledy, z nichž není téma cyklu vůbec jasné (na Gniadkových fotografiích doslova), kdy na záběrech není absolutně nic, co by vytvářelo nějakou naraci. A až teprve to, co je neviditelné – informace obsažená v popisku – nám prozradí smysl snímku. Čteme: *ul. Sierakowska 4 (nyní již neexistující), zde stál obytný dům, v jehož sklepě se schovávalo několik Židů.“ Popisek je velmi*

odměřený až tajemný, neříká nám nic o lidech, kteří zde byli, jak se jmenovali, jaký byl jejich další osud. Cílem takového vyobrazení je přimět diváky k dalšímu hledání, ponechat je v nejistotě naznačující, že v dějinách vznikly mezery, které nelze zaplnit.[98]

Fotografův objektivizovaný stažený pohled vymazává nostalgii, melancholii a další podobné emoce charakteristické pro celou řadu fotografických projektů věnujících se holokaustu. Podle Marianny Michałowské používá fotograf zákrok podobný efektu odcizení, využívaný Bertoldem Brechtem v divadle. Jeho cílem bylo umožnit divákovi zaujmout k představované události zkoumavý či kritický postoj.[99] Ve fotografickém vyobrazení holokaustu mohou být artefakty paměti umístěny ve středu záběru – úplně jinak než v cyklu Łukasze Gniadka, kde nejsou viditelné vůbec. Takovým příkladem je i série Tomasze Lewandowského, které bude věnována další kapitola.



Fot. 53: Łukasz Gniadek, „Pod powierzchnią“

[98] Marianna Michałowska, „Nie-widoki. Fotograficzne narracje o bólu“, *Załącznik kulturoznawczy*, č. 5/2018, s. 300.
[99] Marianna Michałowska, „Nie-widoki…“, s. 301.

8.2.5. Tomasz Lewandowski – „Auschwitz – Ultima Ratio of the Modern Age“

Souborem, který doslovně splňuje paradigma nové topografie, je projekt Tomasze Lewandowského „Auschwitz – Ultima Ratio of the Modern Age“[100] (2017). Emocí zbavené černobílé snímky ve středové kompozici zachycují baráky v koncentračním táboře, dobytčí vagony, kterými byli převáženi lidé, táborové stavby a zařízení (nádrže, pece, průchody, ploty).



Fot. 54: Tomasz Lewandowski, „Auschwitz – Ultima Ratio of the Modern Age“, 2017

[100] Cyklus je přístupný na internetových stránkách fotografa: https://www.tomaszlewandowski.de/lewandowski/auschwitz-ultima-ratio-of-the-modern-age/ [online: 24. 8. 2022].

Jde o typologii holokaustu opírající se o metodu Bernda a Hilly Becherových. O této inspiraci koneckonců hovoří i sám autor v popisu projektu, v němž zdůvodňuje volbu této formy: *Podle Becherů je forma průmyslových konstrukcí determinována pouze jejich funkcí. Logika navrhování architektury v osvětimském koncentračním táboře spočívala v tom, že forma budov byla absolutně podřízena jejich funkci jako nástroji průmyslové genocidy. (…) Typologická analýza budov a objektů v tomto fotografickém souboru má za cíl umožnit divákovi srovnání metod racionalizace v architektuře navržené pro efektivní masové zabíjení.*[101]

S odkazem na další základní vlastnost směru nové topografie fotograf zdůrazňuje, že se snažil o maximální objektivizaci – proto si také vybral konceptuální metodu, přesný výřez, stejné osvětlení apod. Rovněž použití černobílého provedení bylo záměrné – šlo o dosažení co největší abstrakce tím, že se z obrazu eliminuje symbolická emocionální expresivnost barvy.

Na projektu Tomasze Lewandowského, jenž se specializuje na fotografování architektury, je charakteristické, že cyklus není zasazen do typicky polských souvislostí. Autor nepřemítá o spoluodpovědnosti Poláků na holokaustu, neříká nic o paměti nebo jejím vymazávání, ale chladným vědeckým pohledem důsledně analyzuje využití průmyslových metod při genocidě. Toto využití architektonických řešení, poznatků o fungování průmyslu a ekonomie je právě tou hranicí rozumu a možností lidského chápání – „ultima ratio“. Lewandowského projekt nám podobně jako typologie Becherových ukazuje nepoužívané průmyslové stavby, ale na rozdíl od cyklu německého dua série polského fotografa odkazuje na roli muzea, které přenáší stavby sloužící ke genocidě do sféry chráněných objektů a tím je svým způsobem povznáší.

[101] Ibidem.

8.2.6. Jerzy Piątek – „Jedwabne-Wizna. Złe historie“

Téma holokaustu se objevilo i na mých fotografiích. V roce 2018 jsem se pokusil o dokumentární fotografický příběh s pracovním názvem „Jedwabne-Wizna. Złe historie“ (Jedwabne-Wizna. Špatné příběhy), vyprávějící o zločinech spáchaných Poláky na Podlesí v létě roku 1941. V tomto období v lokalitě Jedwabne, Wąsosz, Radziłów, ale i na několika dalších místech polské bandy, skládající se z obyvatel těchto území, zavraždily tisíce svých židovských sousedů. Přesný počet obětí není znám, v Jedwabném Poláci zabili prakticky všechny židovské obyvatele tohoto městečka. Zapálili je ve stodole a Židé, kterým se během tohoto pogromu povedlo utéct, byli zavražděni v okolních lesích a na polích. K podobným vraždám docházelo v celém regionu, a přestože vzpomínky na tyto události jsou uchovány v paměti dnešních potomků očitých svědků oněch událostí, je toto téma po celá desetiletí historiky důsledně opomíjeno.

Až teprve vydání publikace *Sąsiedzi*[102] (Sousedé) z pera historika a publicisty Jana Tomasze Grosse (nar. 2000) o zločinech v Jedwabném dostalo toto téma do středu pozornosti veřejnosti a vyvolalo v Polsku obrovskou politickou bouři. Grossova kniha, která se jako historická esej nebo snad i reportáž z minulosti dotkla největšího polského komplexu, jenž spočívá v tom, že podle oficiální polské verze je Polsko na obrovské scéně historických událostí pouze šlechetnou obětí.

Stále živý romantický mýtus Polska z 19. století jako „Krista národů“, trpícího za jiné světové národy, vylučuje jakoukoli vinu nebo spoluúčast na zločinech. Tento rozpor mezi idealizovanou představou a skutečností v Polsku vyvolal mnoho negativních reakcí s často antisemitistickým základem. V Grossově práci pokračovali další spisovatelé, například Anna Bikont v knize *My z Jedwabneho* (My z Jedwabnego, 2004;

[102] Jan Tomasz Gross*, Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Wydawnictwo Pogranicze, Sejny 2000 https://culture.pl/pl/dzielo/jan-tomasz-gross-sasiedzi [online: 26. 8. 2022]. Pisarz podejmował potem temat współudziału Polaków w Holokauście w kolejnych swoich książkach, jak np. *Strach* (2006 r.) czy *Złote żniwa* (2011), a także w licznych artykułach, wywiadach i esejach publikowanych w mediach.

česky 2008)[103] nebo Mirosław Tryczyk, autor dvou obsáhlých knih o vraždách z roku 1941: *Miasta śmierci. Sąsiedzkie pogromy Żydów* (Města smrti. Sousedské pogromy Židů, 2015) a *Drzazga. Kłamstwa silniejsze niż śmierć* (Tříska. Lež silnější než smrt, 2020).[104]



Fot. 55: Jerzy Piątek, „Jedwabne-Wizna. Złe historie“, 2018–2022

O tematiku holokaustu a s touto historickou tragédií související problém nepřítomnosti Židů v současné polské kultuře se zajímám již několik let. Zvolit si toto téma a zpracovat jej prostřednictvím dokumentární fotografie pro mě bylo naprosto přirozené. Výchozím bodem k tomuto rozhodnutí byl také soukromý výzkum týkající se mých příbuzných, kteří zmizeli během 2. světové války. Jedna z hypotéz říkala, že byli polskými obyvateli v Jedwabném, takže mohli být spolupachateli židovského pogromu (moje bádání nakonec původ mých předků z tohoto městečka vyloučilo).

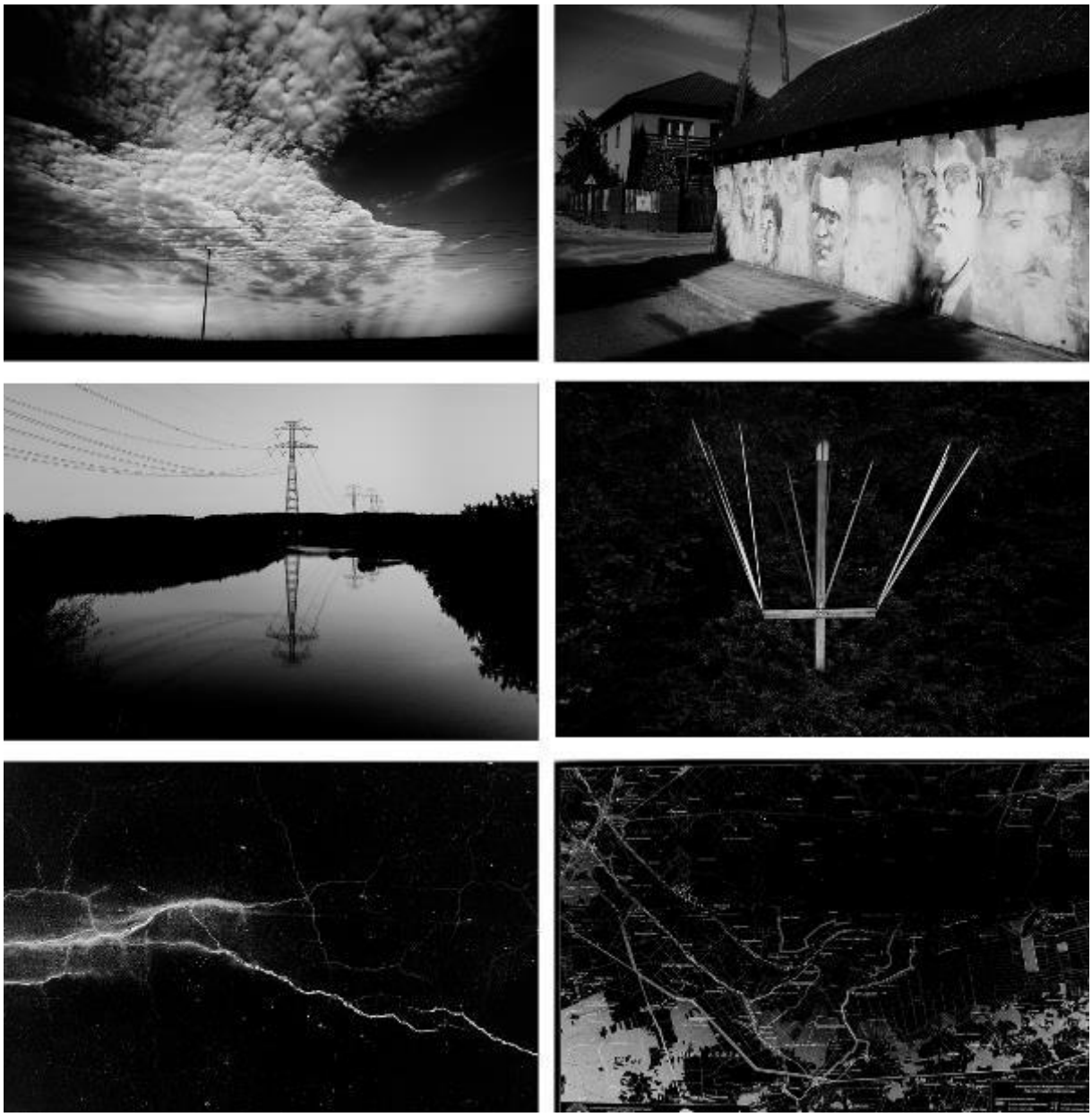
[103] Anna Bikont, *My z Jedwabnego*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Varšava 2004. (České vydání: *My z Jedwabneho*. Překlad Jiří Vondráček, Jinočany: H & H, 2008.)
[104] Mirosław Tryczyk, *Miasta śmierci. Sąsiedzkie pogromy Żydów*, Wydawnictwo RM, Varšava 2015. Tentýž, *Drzazga. Kłamstwa silniejsze niż śmierć*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak“, Krakov 2020.

Pro práci na projektu se metody charakteristické pro novou topografii zdály být přirozenou volbou, protože mi při zpracovávání tématu zaručovaly největší objektivitu. Cesty na Podlesí jsem vnímal jako terénní výzkum, během kterého jsem fotografoval podle promyšlených a předem daných dispozic. Po vzoru tvůrců jako Ori Gersht, Anthony Haughey, Andrzej Kramarz, Elżbieta Janicka nebo Paweł Starzec jsem fotografoval krajinu Podlesí, včetně krásných pohledů na údolí Narvy. Tyto fotografie neříkají nic o zločinech, které byly na fotografovaných místech spáchány – na zlo ukazuje pouze souvislost.



Fot. 56: Jerzy Piątek, „Jedwabne-Wizna. Złe historie“, 2018–2022

Další dispozice jsem rovněž čerpal z dokumentární topografie: Jedwabne a další místa jsem fotografoval jako osoba provádějící terénní cvičení, přičemž tyto snímky mají záměrně charakter fotografických poznámek vytvořených nejčastěji smartphonem. Jejich cílem je ukázat životní prostor lidí v místech, odkud zmizeli Židé (domy, ulice, náměstí, pomníky, výlohy, malé prvky architektury, náhrobky apod).



Fot. 57: Jerzy Piątek, „Jedwabne-Wizna. Złe historie“, 2018–2022

Třetí část představuje několik snímků z místa činu v Jedwabném – záměrně jsem se fotografování tohoto místa vyhýbal, protože již bylo zaznamenáváno tolikrát, že žádný další snímek by nepřinesl nic nového. Naopak jsem nahrával filmy zachycující normální život v hluboké trávě rostoucí v místech, kde došlo k upálení Židů, nebo pohledy na nebe. Zmíněné snímky z místa zavraždění Židů v Jedwabném poslouží k rekonstrukci instalace, která bude jediným emocionálním prvkem celého cyklu. Zbytek narace se bude opírat o dokumentární snímky, jež budou největší částí souboru.

Realizaci projektu zpomalila pandemie a sní související omezení a lockdowny, ale i osobní a zdravotní důvody. V práci na tomto cyklu však budu pokračovat, protože jsem hluboce přesvědčený, že bude představovat zásadní přínos do diskuse o židovském holokaustu a spoluodpovědnosti Poláků.

8.2.7. Jiné pohledy

V této práci je popsán pouze výběr několika polských dokumentů ze směru nové topografie, které se věnující tématu holokaustu. Pozornost si však zaslouží i další projekty Elżbiety Janické, jako „Festung Warschau. Raport z oblężonego miasta“ (Festung Warschau. Zpráva z obklíčeného města, 2012), ve kterém autorka pomocí fotografie, ale i obsáhlého textu zpracovává viditelné stopy varšavských památek odkazujících na období války,[105] nebo „Zielnik“ (Herbář, 2004), což je herbář rostlin, které vyrostly v Treblince. Autorka zdůrazňuje, že zdejší rostliny vyrostly na organickém podloží „lidského původu“ a že rozsypaný popel židovských obětí spálených v krematoriích se stal součástí přírody a vstoupil do biologického koloběhu – stal se živinou pro rostliny, které zase dávají lidem kyslík. Analytickou archeologií místa souvisejícího s holokaustem – kamenolomu Liban v Krakově, v němž byli Židé z tábora v Płaszówě nuceni pracovat, se zabývala Diana Lelonek. Její projekt „Liban i Płaszów – Nowa archeologia“ (Liban a Płaszów – Nová archeologie)[106] připravil kurátor Gordon MacDonald speciálně pro Měsíc fotografie v Krakově a následně byl představen i na výstavě v Muzeu současného umění v Krakově v roce 2017.

Novotopografickým projektem je také kniha Tadeusze Rolkeho s názvem *Tu byliśmy. Ostatnie ślady zaginionej kultury* (Tady jsme byli. Poslední stopy po zmizelé kultuře), ve

[105] Projekt vyšel i jako kniha: Elżbieta Janicka, *Festung Warschau. Raport z oblężonego miasta*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2012.
[106] https://www.mocak.pl/liban-i-plaszow-nowa-archeologia; a také v knižním vydání: https://sklep.beczmiana.pl/pl/p/Liban-i-Plaszow-Nowa-Archeologia-A-New-Archeology-for-Liban-and-Plaszow/5256 [online: 24. 8. 2022].

které nestor polské fotografie zdokumentoval viditelné stopy staré židovské kultury v Polsku. Projekt se objevil na několika výstavách a spolu s esejí Simona Schamy byl vydán i jako kniha fotografií,[107] která vyšla i v druhém vydání v roce 2008. Podobnému tématu jako autor této diplomové práce – vraždám Židů v Jedwabném a okolí – se věnoval i Paweł Sasor, který na Institutu tvůrčí fotografie v roce 2019 v rámci školní práce představil svůj cyklus fotografií „Poslední Žid v Polsku“. Krajinářské fotografie míst sousedících se zločiny autor sestavil spolu s fotografiemi zachycujícími sochu Ježíše na kříži, který se po holokaustu stal oním „posledním Židem“ v názvu projektu.

8.3. Zničené krajiny

Třetí skupinou projektů jsou práce, v nichž je do krajiny vepsáno utrpení, které by nevzniklo nebýt války a je důsledkem ohrožení, strachu, reálného či symbolického politického násilí apod. Na příkladě několika vybraných dokumentárních cyklů, které můžeme zařadit do paradigmatu nové topografie, se podíváme na způsob, jakým jednotliví autoři vybrané téma realizují.

8.3.1 Hubert Humka – „Death Landscapes“

Hubert Humka, absolvent Národní filmové školy Leona Schillera, vytvořil cyklus fotografií „Death Landscapes“ (2016), jenž je fotografickým katalogem míst poznamenaných tragédií, neštěstím nebo traumatizující událostí. Mezi fotografovanými místy najdeme banální lokace, ale i malebné krajinky, které u nezasvěceného diváka nevyvolávají pocit ohrožení, utrpení či smrti. Tento kontrast mezi pohledem a traumatickou událostí je záměrným zásahem autora, který se

[107] Tadeusz Rolke, Simon Schama, *Tu byliśmy. Ostatnie ślady zaginionej kultury*, Wydawnictwo edition.fotoTapeta 2008 https://foto-info.pl/tadeusz-rolke-simon-schama-tu-bylismy-ostatnie-slady-zaginionej-kultury.html [online: 24. 8. 2022].

pokoušel zjistit, jestli v těchto místech neexistuje nějaká metafyzická trhlina, jejímž důsledkem jsou právě tato neštěstí.



Fot. 58: Hubert Humka, Utøya, 22. července 2011

Tento přístup ke zpracování tématu ovlivnil i Humkův kalendář, podle něhož navštěvoval zajímavá místa přesně v den krvavých událostí. Takto vytvořený cyklus je pak souborem výročních fotografií. Humka svoji konceptuální metodu vysvětloval těmito slovy: *„Death Landscapes" jsou postiženými krajinami obsahujícími v sobě idyličnost místa, ale zároveň i stigma událostí, jejichž jsou němými svědky. Ve zdánlivě klidné krajině můžeme najít rýhy, praskliny, ale i fyzické jizvy. Traumatické události,*

které je zanechaly, mají různý charakter: od skupinových, jako bitva na Sommě, vyhlazení Lidic nebo teroristický útok na ostrově Utøya, až po tragédie týkající se jen jednotlivých osob – obětí sériového vraha. Vybral jsem třináct takových míst a navštívil jsem je ve výroční den těchto událostí.[108]

Dokazují fotografie a s nimi související příběhy, že v místech neštěstí existuje neviditelný defekt způsobující pozdější neštěstí? Odpověď na tuto otázku daleko překračuje hranici toho, co nová topografie nabízí; jde totiž o filozofickou otázku týkající se samotného bytí, na kterou fotografický dokument odpovědět nemůže.



Fot. 59: Hubert Humka, Bataclan, Paříž, 13. listopadu 2015

Navštívil jsem tato místa ve výroční den těchto událostí (…) počítal jsem s tím, že se mi na světlocitlivém materiálu podaří zachytit určitou auru či energii, říká Humka v jednom z rozhovorů. *22. července, ve výroční den teroristického útoku, jsem navštívil norský ostrov Utøya. Strávil jsem tam několik hodin a ostrov prošel křížem krážem.*

[108] Z popisu výstavy na Mezinárodním festivale fotografie v Lodži roku 2018. https://fotofestiwal.com/2018/wystawy/huber-humka-death-landscapes/ [online: 27. 8. 2022].

V myšlenkách jsem se vracel ke zprávám o těchto událostech. Bylo pro mě velmi důležité, abych se tomuto místu plně odevzdal. Až pak jsem mohl fotografovat. Povědomí o tom, co se na ostrově událo, moje vnímání fotografie samozřejmě ovlivnilo, ale tento můj pohled vychází ze souvislostí, nikoli z fyzických stop aury daného místa.[109]

V projektu prezentované krajiny říkají mnohem více o temné stránce člověka, což zdůrazňují popisky snímků, ale i různé dokumenty, které Humka ke svému souboru připojil. Jde například o dosud nepublikovaný deník polského sériového vraha Joachima Knychały, SMS zprávy poslané účastníky setkání mládeže norské Strany práce během masakru spáchaného Andersem Behringem Breivikem, podrobné plánky a zprávy vyšetřujících kriminalistů z míst, kde byly nalezeny oběti, nebo také protokol po vykonaném rozsudku smrti.[110]

Humkův projekt „Death Landscapes“ do jisté míry připomíná Sternfeldův projekt „On This Side“ nebo Starzecův „Makeshift“ – v těchto třech cyklech máme co do činění s často velmi atraktivními krajinami, kde není žádný zločin vidět a reálný obsah najdeme až mimo fotografovanou scénu, což je typický rys projektů směru nové topografie. To, co Humkovy snímky posouvá dál než porovnávané projekty, je právě bohatost dokumentárního materiálu v podobě textů, kreseb, ale i filmů. Kromě toho nebylo objektem Starzecova ani Sternfeldova zájmu zkoumání samotného místa činu.

8.3.2. Rafał Milach – „I Am Warning You“

Viditelnou vadu v krajině v podobě tří zdí a tří ohraničení nafotografoval Rafał Milach v projektu „I Am Warning You“[111] (2019–2021). Fotograf ve svém triptychu

[109] https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/fotograf-hubert-humka-swiat-pelen-jest-naznaczonych-miejsc [online: 27. 8. 2022].
[110] Dokumenty byly částečně prezentované i během, a jejich velmi široký výběr je zařazen do kihy: Hubert Humka, *Death Landscapes*, vydavatelství Blow Up Press, Varšava 2018. https://blowuppress.eu/products/death-landscapes [online: 27. 8. 2022].
[111] Výběr fotografií z projektu je možné zhlédnout na internetových stránkách autora: http://rafalmilach.com/works/projects/i-am-warning-you.html [online: 27. 8. 2022].

zdokumentoval nedávno rozšířený a zesílený plot na hranici s Mexikem (část nazvaná „#13767“), dále elektrický plot, který nechal v roce 2015 postavit Viktor Orbán na hranici se Srbskem, a jeho symbolickou verzi oplocení na hranici s Chorvatskem v projektu „I Am Warning You“. Trojici uzavírají záběry zbytků Berlínské zdi v projektu „Death Strip“. Tyto tři soubory byly vydány[112] formou samostatných knih fotografií v kartonové krabičce doplněné sešitem obsahujícím eseje Michaela Deara, Antjeho Rávika Strubela a Ziemowita Szczereka, které představují zásadní souvislost tematicky provázaných fotografických cyklů.



Fot. 60: Rafał Milach, „#13767“ – snímek z americko-mexické hranice

I přes značné geografické rozpětí, odlišnost charakteru a umístění v čase spojuje všechny zdi společný základ atmosféry rozdělení, antiimigrační propagandy a snaha o politickou a kulturní izolaci, napsal Rafał Milach o svém projektu a dále zdůraznil jeho aktuálnost: *Téma prohlubující se rozdílnosti na světě je nám blízké právě teď, kdy se v období pandemie všichni koncentrují na vlastní společnosti a vlastní problémy. Je to období, ve kterém se cizinci stávají větším nebezpečím a kdy se slovo odstup v našem jazyce zakořeňuje nejen na těch nejběžnějších, ale i na mnoha jiných úrovních.*[113]

[112] Rafał Milach, *I Am Warning You*, GOST Books, Londýn 2021.
[113] https://noizz.pl/kultura/rafal-milach-i-am-warning-you-pomoz-wydac-album-o-murach-na-granicach-kickstarter/lv4nc24 [online: 27. 8. 2022].



Fot. 61: Rafał Milach, „Death Strip“ – zbytky Berlínské zdi a „zóny smrti“ mezi východním a Západním Berlínem – vnitřní dvojstrana knihy

Milach fotografuje zdi jako objekt rozdělující prostor na dvě části, ale politický cíl jejich vybudování souvisí s odlišováním mezi lidmi podporovaným propagandou. Fotograf – provádějící pro novou topografii tolik charakteristický terénní výzkum – analyzuje různé fyzické struktury, které slouží (nebo sloužily, jako v případě Berlínské zdi) k hledání odlišností mezi lidmi. Tyto objekty jsou v různém stavu – nová, silně opevněná zeď na hranici Mexika a Spojených států, maďarské zátarasy zabezpečené

elektřinou (někdy pevné ploty a někdy jen zátarasy pohozené ve křoví), stopy a pozůstatky po Berlínské zdi. Pro tyto tři způsoby oplocení je zarážející, že probíhají nejen v krajině, ale existují i v myslích lidí.

Rafał Milach nedokumentuje samotné oplocení, ale popisuje to, co zdi, ploty a hradby znamenají (viz eseje spisovatelů přizvaných k účasti na projektu). Současné zdi určují začátek procesu, jehož další průběh zatím není známý. Zbytky Berlínské zdi pak ukazují, že i to nejbrutálnější násilí může skončit a jejím pozůstatkem jsou jen neškodné hromady železobetonu (Milach je nafotografoval jako produktové snímky, jejichž průvodní myšlenkou je podobnost geologických úkazů). Žádné překážky tak lidem nezabrání v jejich překonávání, což v minulosti ukázal případ Berlínské zdi a dnes ploty v Maďarsku a ve Spojených státech. Pro krajinu však představují dvojitou ránu, protože oddělují nejen státy a lidi, ale mají i negativní vliv na přírodu, protože znemožňují volný pohyb zvířat.

Problémy, které Rafał Milach analyzoval – migrace, hranice, stavby zdí, zátarasy, pokusy o zadržení „cizinců“ –, se neustále objevují v dílech mnoha dokumentárních fotografů a fotoreportérů, přičemž zvlášť výrazně se toto téma v tvorbě odrazilo po utečenecké krizi v Evropě roku 2015. V roce 2019 byla na festivalu Les Rencontres de la photographie d’Arles prezentována velká výstava „Walls of Power. Man-made barriers throughout Europe“,[114] která se této problematice věnuje. Ve výstavních prostorách festivalu bylo možné zhlédnout fotografická díla takových autorů jako Sergi Cámara, Tijen Erol, Claus Felix/DPA, Christiane Feser, George Georgiou, Axel Grünewald, Balázs Ivándi-Szabó, Dmitri Makhomet, Kevin McElvaney, Daniel Leal Olivas, José Palazón (Reuters), Marcell Piti, Tomáš Rafa, Ferenc Rédei, Jérôme Sessini (Magnum Photos), Lutz Schmidt (AP), Łukasz Skąpski, Tamás Sóki, TerraProject Photographers, Kai Wiedenhöfer a mnoha dalších.

[114] https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/766/walls-of-power [online: 8. 11. 2022].

8.3.3. Sierakowski, Łuczak, Chudy, Kordys – fotografické zkoumání krajiny

Příkladů současných polských novotopografických projektů, jejichž průvodní myšlenkou narace je utrpení, je značně více a další cykly neustále vznikají, protože jde o společensky významné téma vyvolávající velký zájem celé společnosti včetně umělců. Soubor „Wild Fields“ (Divoká pole) (2017) Michała Sierakowského, je výsledkem autorových cest po Ukrajině, kde hledal relace spojující krajinu s historií a totožností.[115]



Fot. 62: Michał Łuczak, 11.41

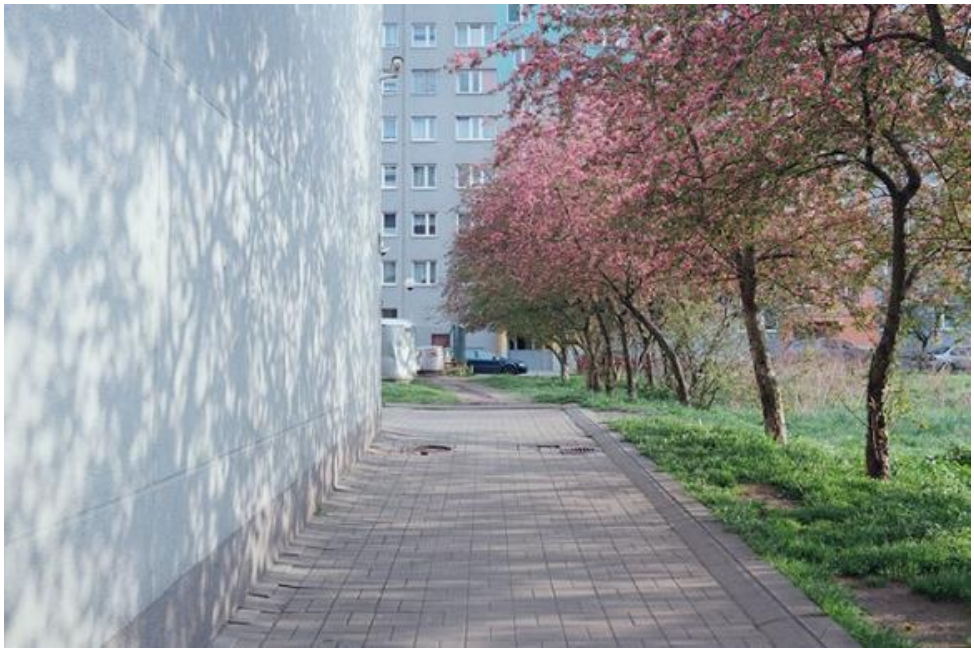
Kniha *11.41*[116] s fotografiemi Michała Łuczaka a texty Filipa Springera představuje dokumentární pozorování arménského města Spitak, které bylo zničeno při tragickém zemětřesení. „Niepamięć – tożsamość ukryta“ (Nepaměť – skrytá totožnost) Joanny Chudy[117] je projekt, který se dotýká historie polské oblasti Podhalí. „Palimpsest“ Zbigniewa Kordyse[118] (2015) je projekt, v němž fotograf ukazuje místa po předválečných německých hřbitovech ve Vratislavi, po nichž už dnes nezbylo ani stopy. Místo nich tam stojí nová sídliště, veřejně prospěšné budovy, cesty nebo parky. To je jen několik příkladů, ale tento seznam by mohl být mnohem delší, což je důkazem

[115] Projekt je přístupný na internetových stránkách autora https://michalsierakowski.com/wild-fields [online: 27. 8. 2022].
[116] Michał Łuczak, Filip Springer, *11.41*. Sputnik Photos, Varšava 2016.
[117] http://www.joannachudy.pl/single-project08.html [online: 27. 8.022].
[118] https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/palimpsest-zbyszek-kordys/ [online: 27. 8. 2022].

neslábnoucí síly nové topografie jako metody vyprávění o složitých problémech současné společnosti.



Fot. 63: Michał Sierakowski, „Wild Fields“, 2017



Fot. 64: Zbigniew Kordys, „Palimpsest“

8. Závěr

Nová topografie je jedním z nejdynamičtějších směrů současné fotografie, představuje všestranný a pružný nástroj kritického nahlížení na skutečnost. Uběhlo již více než čtyřicet let od definování hlavních předpokladů tohoto paradigmatu – objektivizace, vyloučení přímých autorských emocí a komentářů, periferní pohled, práce s barvou (ne vždy, ale velmi často), konceptuální přístup, jenž je záměrným antiestetickým rozhodnutím, odkazování na významy a souvislosti nacházející se mimo samotné fotografie atd. Jazyk nové topografie se vyvinul a i nadále je častou volbou dalších generací tvůrců. Současní autoři, které jsem v této práci zmínil, určují směr rozvoje svým nástupcům – stejně jako jejich inspirací byli fotografové v 70. a 80. letech minulého století.

Fotografické dokumenty směru nové topografie se vždy týkají záležitostí, které se vztahují k lidskému imperativu o konstruování a dekonstruování věcí. Jejich tématem jsou vždy formující aktivity člověka – v případě nové topografie jsou to změny, k nimž dochází v prostředí: krajině (man-altered landscape), v přírodě, ve veřejném prostoru, v ekonomickém prostředí apod.

Můžeme předpokládat, že právě univerzálnost novotopografického jazyka, ale i umělecká a intelektuální atraktivita jsou příčinou neslábnoucí životnosti tohoto projektu. A můžeme předvídat, že v oblasti fotografie bude i nadále přítomen, protože okolo nás existuje nespočet konfliktů vhodných k fotografickému zpracování.

10. Jmenný rejstřík

Adams Ansel 30

Adams Robert 29

Adamson Robert 12

Agnew Thomas 15

Alpert Max 22

Bachtin Michail 51, 85

Baksik Łukasz 82, 86-89

Baltermanc Dmitrij 22, 25

Baltz Lewis 29

Bałuk Stefan 22

Barthes Roland 53

Basilico Gabriele 35

Beato Felice Antonio 20

Becher Bernd a Hill 29, 64, 79, 83, 95

Beyer Karol 20, 21

Bikont Anna 97

Black Matt 34

Braun Sylwester 23

Brenner Frédéric 50

Brykczyński Jan 35, 63

Bukowski Tadeusz 23

Burrows Larry 23

Burtynsky Ed 33, 35

Cámara Sergi 108

Cameron Julia Margaret 12

Capa Robert 22, 23

Carter Kevin 23

Chaldej Jevgenij 23, 24

Chapelle Dickey 23, 26

Chudy Joanna 109

Cotton Charlotte 36, 49

Daguerre Louis Jacques-Mandé 11, 13, 15

Davidson Bruce 28

Deal Joe 29

Dean James 40

Dear Michael 105

Disdéri André Adolphe Eugène 20

Dobrucki Konrad 24

Duncan David Douglas 23

Durczak Ondřej 34, 35

Eggleston William 34, 63

Erol Tijen 102

Felix Claus 108

Fenton Roger 15-17, 21, 47, 53

Ferenc Tomasz 59, 108

Feser Christiane 108

Foglia Lucas 35

Friedlander Lee 28

Friedmann Endré Ernő 22

Friedrich Ernst 21

Gafić Ziyah 55-56, 77

Gardner Alexander 17

Gembara Karolina 63

Georgiou George 108

Gersht Ori 1, 40-41
Gniadek Łukasz 72, 81-83
Gohlke Frank 20
Goldin Nan 50
Gregorczyk Anna 51
Griffiths Philip Jones 13
Gros Jean Baptiste-Louis 2, 3
Grospierre Nicolas 52
Gross Jan Tomasz 76, 86-87
Grünewald Axel 98
Grygiel Marek 49
Grygoruk Karol 14
Grzędziński Wojciech 14
Grzybowska Agata 14
Guirkinger Alexandre 70
Gursky Andreas 25
Halpern Gregory 24
Hatakeyama Naoya 25
Haughey Anthony 46-47, 88
Hill David Octavius 2
Hine Lewis 51
Hoepker Thomas 13
Holdsworth Dan 25
Homma Takashi 25
Huet Henri 15, 16
Humka Hubert 29, 91-94,
Hutchinson Laura 51
Ivándi-Szabó Balázs 98
Janicka Elżbieta 72, 79-81, 88, 90
Jenkins William 19-20, 22, 40, 43, 51, 65, 72
Jordan James 27
Kollár Martin 39-40
Kordys Zbigniew 99
Koszowy Marta 72
Kramarz Andrzej 55-58, 76, 88
Lange Andrzej 14
Laurent Michel 13
Lech Andrzej Jerzy 49
Lelonek Diana 90
Lewandowski Tomasz 51, 84-85
Lhuisset Emeric 54
Lorraine Claude 37, 53
Łuczak Michał 53, 98-99
Lyon Danny 18, 20
MacDonald Gordon 91
Macháč David 35
Makhomet Dmitri 98
Marinovich Greg 13
Martens Frédéric 2
Mazur Adam 48, 49
McCullin Donald 13
McElvaney Kevin 98
Menner Simon 31-33,
Michałowska Marianna 6, 20, 22, 52, 79, 83
Michals Duane 28
Mielnikiewicz Justyna 24
Milach Rafał 25, 52, 53, 94-96
Miller Krzysztof 14, 17
Misrach Richard 24
Nabrdalik Maciej 14
Nachtwey James 13
Niedermayr Walter 35

Niépce Nicéphore 1
Nieweg Simone 25
Nixon Nicholas 19
Norfolk Simon 41-43, 46, 75
Nowicki Jędrzej 14
O'Sullivan Timothy H. 6-7
Olivas Daniel Leal 98
Olszyński Marcin 10
Oosterbroek Ken 13
Orłowski Krzysztof 25
Pabel Hilmar 13
Palazón José 98
Pałka Karol 51, 52
Pańczuk Adam 53
Peress Gilles 13
Piątek Jerzy 86-90
Piotrowska Joanna 68-70
Piti Marcell 98
Płocharski Tomasz 14
Płonka Marcin 25
Polidori Robert 24
Poussin Nicolas 43
Pustoła Konrad 49-50, 52
Racoń Krzysztof 25
Rafa Tomáš 98
Rattana Vandy 27, 29, 34-36
Rawluk Maciej 68-70
Rayss Agnieszka 63, 70-72
Rédei Ferenc 98
Rejlander Oscar Gustave 2
Rigamonti Maksymilian, 14, 58-60
Rihet Christophe 30
Riis Jacob 51
Ristelhueber Sophie 30, 34-36, 66
Rodger George 12
Rolke Tadeusz 91
Romer Amy 31-33
Rosenblum Naomi 5
Rzewuski Walery 11
Sasor Paweł 91
Schleef Einar 47
Schmidt Michael 47-48
Schott John 19
Seawright Paul 36-37, 66
Seino Yoshiko 15
Sessini Jérôme 98
Seymour David „Chim" `2
Shore Stephen 18, 24, 53, 55
Sierakowski Michał 98, 99
Silva João 13
Sita Michał 52, 70
Skąpski Łukasz 98
Smith Bridget 25
Sóki Tamás 98
Sontag Susan 3, 13, 63
Soth Alec 12, 24
Stanik Maciej 4
Starzec Paweł 1, 6, 23, 27, 28, 64-68, 88, 94
Strubel Antje Rávik 95
Szamałek Łukasz 51, 66-69, 71
Szarkowski John 18, 20, 26, 53
Szczerek Ziemowit 95

Talbot William Henry Fox 2

Tomaszewski Jerzy 13

Tryczyk Mirosław 87

Wessel Henry Jr. 19

Weston Edward 21

Wiedenhöfer Kai 98

Wieteska Wojciech 49

Wilczyk Wojciech 49-52, 73-76, 79-81

Winogrand Garry 18

Wojciechowski Dominik 67-68

Zelma Georgij 12

Zjeżdżałka Ireneusz 51, 73

11. Seznam použité literatury

11.1. Knihy

- *25 let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě*, katalog, Slezská univerzita v Opavě, 2015. ISBN: 9788074371653.
- BAKSIK Łukasz, *Macewy codziennego użytku*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012. ISBN 9788375365801
- BIKONT Anna, *My z Jedwabnego*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Varšava 2004. 9788373376946.
- COTTON Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, vydavatelství Universitas, Krakov 2010. ISBN 97883-242-1353-5.
- *Dialog – język – literatura* pod redakčním vedením Eugeniusze CZAPLEJEWICZE a Edwarda KASPERSKÉHO, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Varšava 1983. ISBN: 83-01-04461-6.
- FRIEDRICH Ernst, *Wojna wojnie*, vydavatelství Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka, Poznań 2017. ISBN: 978-83-947-4900-2.
- GROSS Jan Tomasz, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Wydawnictwo Pogranicze, Sejny 2000. ISBN: 978-83-786-6268-6.
- HUMKA Hubert, *Death Landscapes*, vydavatelství Blow Up Press, Varšava 2018. ISBN 978-83-939917-6-1.
- JAGIELSKI Wojciech, *Bractwo Bang Bang. Migawki z ukrytej wojny*, vydavatelství Sine Qua Non, Warszawa 2012. ISBN: 978-83-63248-31-4.
- JANICKA Elżbieta, *Festung Warschau. Raport z oblężonego miasta*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2012. ISBN: 978-83-62467-22-8.

- JANICKA & WILCZYK. *Inne miasto: Other City*. Warszawa: Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, 2013. ISBN 978-83-60713-82-2.
- Kollár Martin, *Field Trip* , vydavatelství Mack, Londýn 2013. ISBN: 9781907946486.
- ŁUCZAK Michał, SPRINGER Filip, *11.41,* Sputnik Photos, Varšava 2016. ISBN 9788394645618.
- MAZUR, Adam. *Decydujący moment: Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku = The decisive moment : new phenomena in Polish photography since 2000*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012. ISBN 9788362376209.
- MAZUR Adam, *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018*. Wydawnictwo Universitas, Krakov 2019. ISBN 97883-242-3176-8.
- MICHAŁOWSKA Marianna, *Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii – geografie peryferii*, Zeszyty Artystyczne 1(37)/2020, Univerzita Adama Mickiewicze 2020, s. 21.
- MICHAŁOWSKA Marianna, *Nie-widoki. Fotograficzne narracje o bólu*, Załącznik kulturoznawczy, č. 5/2018, s. 289.
- MILACH Rafał, *I Am Warning You*, GOST Books, Londýn 2021. ISBN / EAN: 9781910401606.
- *Procesy, sedymentacje, topografie*, skupinová práce pod vedením Marianny MICHAŁOWSKÉ a Macieje SZYMANOWICZE, PWN, Varšava 2021. ISBN 978-83-01-2170-06.
- ROLKE Tadeusz, SCHAMA Simon, *Tu byliśmy. Ostatnie ślady zaginionej kultury*, Wydawnictwo edition.fotoTapeta 2008. ISBN 978-83-61072-03-4.
- ROSENBLUM Naomi*, Historia fotografii światowej*, Vydavatelství Baturo 2005. ISBN 83-910302-8-8.
- SOBOTA Adam, *Wyraz czasu w fotografii*, Dyskurs, ASP Vratislav, č. 7/2008.
- SONTAG Susan, *O fotografii*, vydavatelství Karakter, Krakov 2009. ISBN 978-83-927366-5-3.
- SONTAG Susan, *Widok cudzego cierpienia*, vydavatelství Karakter, Krakov 2016. ISBN 978-83-67016-49-0.
- STERNFELD Joel, *On This Side. Landscape in Memoriam*, vydavatelství Steidl, Göttingen, 2012. ISBN 978-3-86930-434-2.
- TRYCZYK Mirosław, *Drzazga. Kłamstwa silniejsze niż śmierć*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak“, Krakov 2020. ISBN: 978-83-240-4876-2.
- TRYCZYK Mirosław, *Miasta śmierci. Sąsiedzkie pogromy Żydów*, Wydawnictwo RM, Varšava 2015. ISBN 978-83-7773-086-7.

11.2. Stránky fotografů

- Ansel Adams www.anseladams.com
- Jan Brykczyński www.brykczynski.com
- Joanna Chudy www.joannachudy.pl
- Ondřej Durczak www.durczak.cz
- William Eggleston www.egglestonartfoundation.org
- Donald McCullin www.donmccullin.com
- Ziyah Gafić www.ziyahgafic.ba
- Philip Jones Griffiths www.philipjonesgriffiths.org
- Ori Gersht www.origersht.com
- Łukasz Gniadek www.lukaszgniadek.com
- Anna Gregorczyk www.annagregorczyk.com
- Karol Grygoruk www.instagram.com/karolgrygoruk
- Wojciech Grzędziński www.wojciechgrzedzinski.pl
- Agata Grzybowska www.agatagrzybowska.com
- Anthony Haughey www.anthonyhaughey.com
- Thomas Hoepker www.instagram.com/thomashoepker
- Dan Holdsworth www.holdsworth.works
- Hubert Humka www.huberthumka.com
- Martin Kollar www.martinkollar.com
- Peter Korček www.peterkorcek.com
- Zbigniew Kordys www.instagram.com/zby_kordys
- Andrzej Kramarz www.akramarz.com
- Diana Lelonek www.dianalelonek.com
- Maciej Leszczyński www.maciejleszczynski.com
- Tomasz Lewandowski www.tomaszlewandowski.de
- Michał Łuczak www.michal-luczak.com
- Greg Marinovich www.marinovichphotoworkshop.com
- Simon Menner www.simonmenner.com
- Duane Michals www.instagram.com/duanemichals
- Rafal Milach www.rafalmilach.com
- Maciek Nabrdalik www.nabrdalik.com

- James Nachtwey www.jamesnachtwey.com
- Simon Norfolk www.simonnorfolk.com
- Jerzy Nosek www.instagram.com/jerzy.nosek
- Jędrzej Nowicki www.jedrzejnowicki.com
- Krzysztof Orłowski www.orlowski.photo
- Karol Pałka www.karolpalka.com
- Jerzy Piątek www.jerzypiatek.pl
- Joanna Piotrowska www.joannapiotrowska.com
- Marcin Płonka www.instagram.com/m.plonka
- Konrad Pustoła www.konradpustola.org
- Krzysztof Racoń www.krzysztofracon.pl
- Maciej Rawluk www.rawluk.pl
- Agnieszka Rayss www.agnieszkarayss.com
- Maksymilian Rigamonti www.maksymilianrigamonti.com
- Sophie Ristelhueber www.sophie-ristelhueber.fr
- Amy Romer www.amyromer.com
- Michael Schmidt www.michael-schmidt-retrospective.com
- Paul Seawright www.paulseawright.com
- Michał Sierakowski www.michalsierakowski.com
- Alec Soth www.alecsoth.com
- Stephen Shore www.stephenshore.net
- João Silva www.joaosilva.co.za
- Michał Sita www.michalsita.com
- Maciej Stanik www.instagram.com/maciek_stanik
- Paweł Starzec www.pawelstarzec.com
- Joel Sternfeld www.joelsternfeld.net
- Łukasz Szamałek www.szamalek.com
- Edward Weston www.edward-weston.com
- Wojciech Wieteska www.wojtekwieteska.pl
- Wojciech Wilczyk www.hiperrealizm.blogspot.com
- Adam Wilkoszarski www.adamwilkoszarski.com

11.3. Další internetové stránky

- www.1944.pl
- www.artinfo.pl
- www.auschwitz.org
- www.bbc.co.uk
- www.beczmiana.pl
- www.bldgblog.com
- www.blowuppress.eu
- www.calvertjournal.com
- www.centrala.art
- www.culture.pl
- www.dwutygodnik.com
- www.dzieje.pl
- www.fotofestiwal.com
- www.fotptapeta.art.pl
- www.guggenheim.org
- www.historia.org.pl
- www.imdb.com
- www.itf.cz
- www.krytykapolityczna.pl
- www.kulturaliberalna.pl
- www.kulturaobrazu.org
- www.kulturaupodstaw.pl
- www.lensculture.com
- www.michael-schmidt-retrospective.com
- www.mocak.pl
- www.moma.org
- www.muzeumwspolczesne.pl
- www.noizz.pl
- www.parismuseescollections.paris.fr
- www.pismowidok.org
- www.polska-zbrojna.pl

- www.przekroj.pl
- www.sfmoma.org
- www.silesiakultura.pl
- www.smarthistory.org
- www.thedarkfigure.co.uk
- www.uap.edu.pl
- www.ulturaupodstaw.pl
- www.wsqn.pl