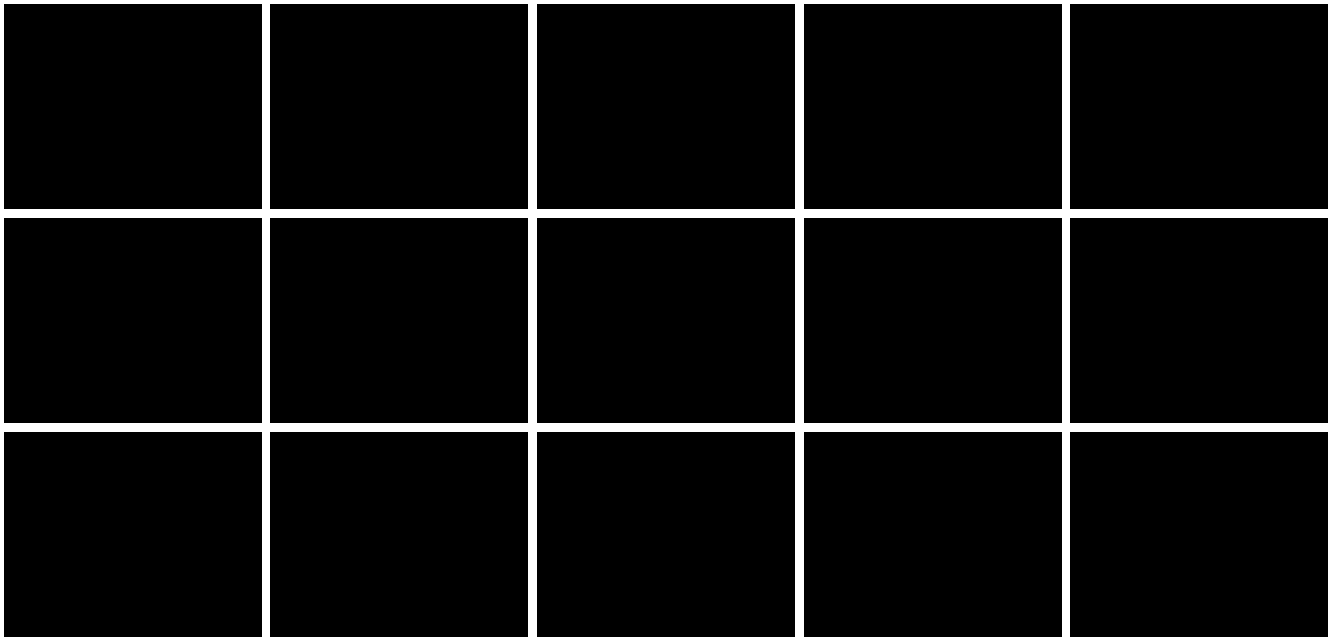


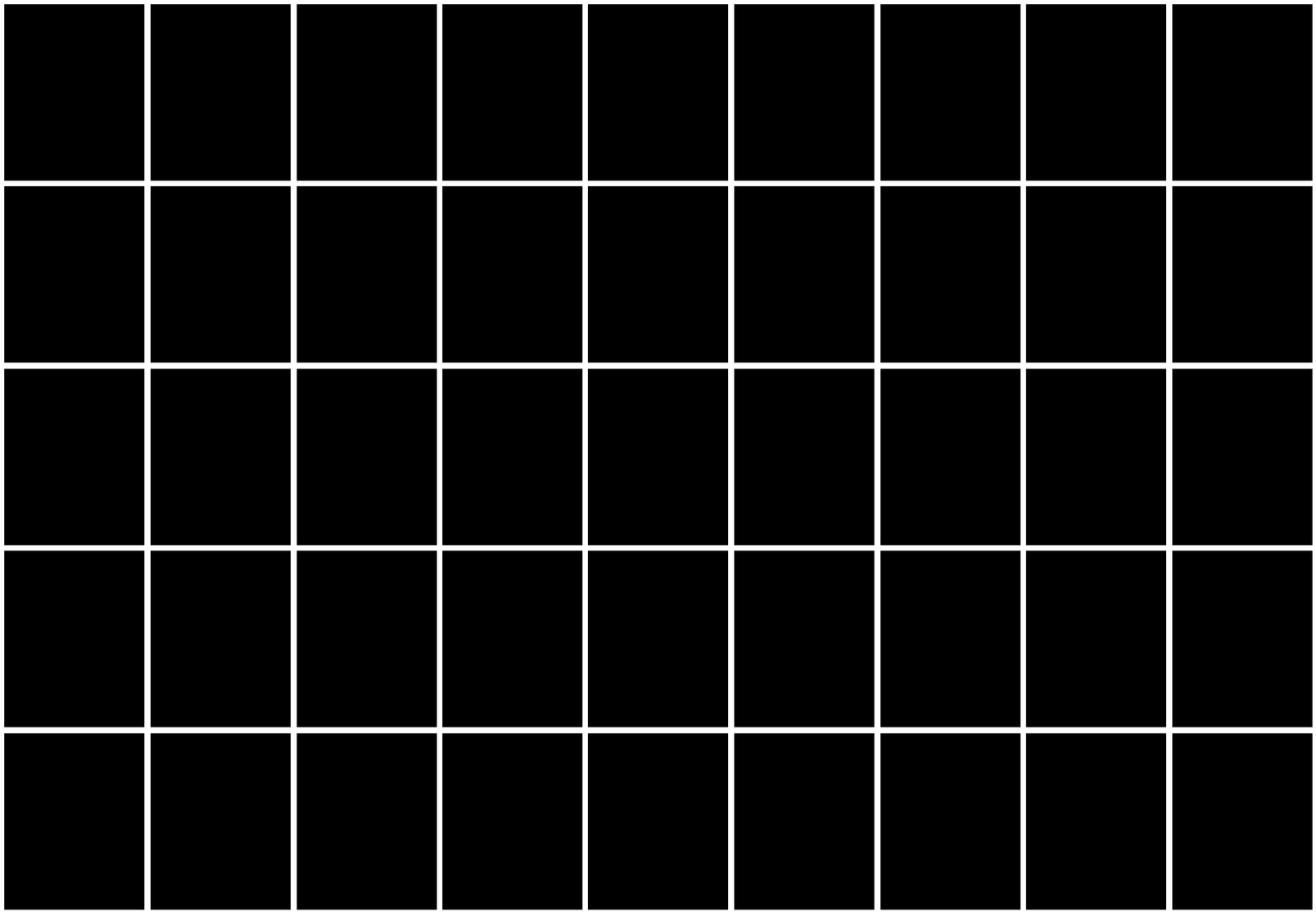
MAREK ZAKRZEWSKI

TYPOLOGIE

JAKO UMĚLECKÁ STRATEGIE V POLSKÉ FOTOGRAFII PO ROCE 2012

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

SLEZSKÁ UNIVERZITA v OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2023



TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

MAREK ZAKRZEWSKI

TYPOLOGIE
JAKO UMĚLECKÁ STRATEGIE V POLSKÉ FOTOGRAFII PO ROCE 2012

TYPOLOGY AS AN ARTISTIC STRATEGY IN POLISH PHOTOGRAPHY AFTER 2012

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.
Oponent: MgA. Dita Pepe, Ph.D.

SLEZSKÁ UNIVERZITA v OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut 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:	Mgr. BcA. Marek Zakrzewski
UČO:	47067
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Typologie jako umělecká strategie v polské fotografii po roce 2012
Téma práce anglicky:	T: Typology as an artistic strategy in Polish photography after 2012
Zadání:	Cílem mé teoretické diplomové práce je analyzovat vybrané projekty a fotografické knihy, jejichž autoři používají fotografickou typologii jako uměleckou strategii. Zaměřuji se na současnou polskou fotografii po roce 2012, kde je typologie a nové způsoby typologizace široce zastoupené, bez ohledu na umělecké přístupy.
Literatura:	COTTON, Charlotte et al. Fotografia jako sztuka współczesna. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2010. ISBN 978-83-242-1353-5. EDWARDS, Steve. Fotografia. Bardzo Krótkie Wprowadzenie. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2014. ISBN 978-83-7688-143-0. MAZUR, Adam, ed. Decydujący moment: nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012. ISBN 978-83-62376-20-9. ROUILLÉ, André. Fotografia: między dokumentem a sztuką współczesną. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2007. ISBN 978-83-242-0629-2. STIEGLER, Bernd. Obrazy fotografii: album metafor fotograficznych. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2009. ISBN 978-83-242-0830-2.
Vedoucí práce:	MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.
Datum zadání práce:	24. 6. 2023

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

ABSTRAKT

Ve své diplomové práci analyzuji vybrané příklady použití typologie v polské fotografii po roce 2012. Předmětem mého zájmu jsou především díla a projekty, v nichž je klasická forma typologie přizpůsobena potřebám subjektivního autorského příběhu: o Polsku, světě a civilizačních problémech v druhé dekádě 21. století, ale také v autobiografických vyprávěních. Výchozím bodem je pro mě fotografický dokument, který je přirozeně spojen s fotografickou typologií. I když je toto vnímání stále přítomné a hluboce zakořeněné, mezi současnými fotografickými realizacemi nacházím stále více příkladů nových způsobů typologizace. Autoři v nich svobodně využívají formu a autoritu fotografické typologie a oddalují se od pracovní metodologie založené na řazení, systemizaci a označování charakteristik. Typologie jako taková by tedy měla být stále více vnímána jako umělecká strategie: nástroj k vyvolání specifické reakce diváka, forma k posílení sdělení, struktura k vytvoření efektu měřítka nebo jako gesto ke zdůraznění autorova nasazení. Neutuchající obliba typologie a její široké zastoupení v polské fotografii posledního desetiletí je pro mě fenoménem, kterému jsem sám podlehl a na který se v této práci dívám.

KLÍČOVÁ SLOVA
typologie, umělecká strategie, dokumentární fotografie, konceptuální fotografie, současná polská fotografie, fotografická kniha, historie, paměť, portret, autoportret

ABSTRACT

In my thesis I analyse selected examples of the use of typology in Polish photography after 2012. I am mainly interested in works and projects in which the classical form of typology is adapted to the needs of a subjective authorial narrative: about Poland, the world and the problems of civilization in the second decade of the 21st century, but also in autobiographical narratives. For me, the starting point is the photographic document, which is naturally linked to photographic typology. Although this perception is still present and deeply rooted, I find more and more examples of new ways of typologizing among contemporary photographic realizations. In them, the authors freely use the form and authority of photographic typology and move away from a working methodology based on ordering, systematizing and labeling characteristics. As a result, typology itself should increasingly be seen as an artistic strategy: a tool to elicit a specific response from the viewer, a form to reinforce a message, a structure to create an effect of scale, or a gesture to emphasize the author's commitment. The enduring popularity of typology and its widespread representation in Polish photography of the last decade is a phenomenon that I myself have succumbed to, and which I address in this thesis.

KEYWORDS
typology, artistic strategy, documentary photography, conceptual photography, contemporary Polish photography, art book, photo book, history, memory, portrait, self-portrait

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

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

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji MgA. Arkadiuszovi Gola, Ph.D. za cenné rady, trpělivost a pomoc při psaní této práce.
Velmi děkuji Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za laskavost, kterou mi vždy projevoval.
Děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, kamarádkám a kamarádům,
které jsem zde našel, za jejich pomoc a inspiraci.
Speciálně bych chtěl poděkovat za podporu Ani a celé své rodině.

V Poznani dne 11. srpna 2023

Marek Zakrzewski

OBSAH

ÚVOD 11

1. OD POPISU SVĚTA K UMĚLECKÉ STRATEGII

1.1. POKUS O DEFINICI 15

1.2. PŘED VYNALEZENÍM FOTOGRAFIE. Z POTŘEBY KATALOGIZACE 17

1.3. 19. STOLETÍ. FOTOGRAFIE JAKO OBJEKTIVNÍ NÁSTROJ 19

1.4. 20. STOLETÍ. UMĚLECKOST ROZPOZNANÁ VE FOTOGRAFIÍCH 23

1.5. TYPOLOGIE JAKO UMĚLECKÁ STRATEGIE 27

2. FOTOGRAFICKÉ TYPOLOGIE V POLSKU

2.1. ZOFIA RYDET: DVA ZPŮSOBY TYPOLOGIZACE 31

2.2. REFERENČNÍ BODY. TYPOLOGIE V POLSKÉ FOTOGRAFII NA ZAČÁTKU 21. STOLETÍ 35

2.3. BEZ DALŠÍHO POKRAČOVÁNÍ 37

2.4. PŘED ROKEM 2012 A PO NĚM: TYPOLOGICKÉ NÁVRATY, TYPOLOGICKÉ KONTINUITY 45

3. ANALÝZA VYBRANÝCH PROJEKTŮ

3.1. LZE VYFOTOGRAFOVAT VŠE?

MACIEJ RAWLUK, *PRZYSTANKI POLSKIE* A JINÉ PROJEKTY 53

3.2 POLSKO: NÁVOD K POUŽITÍ

WOJCIECH WILCZYK, *SŁOWNIK POLSKO-POLSKI* 61

3.3 FOTOGRAFICKÝ AKTIVISMUS

MICHAŁ SOSNA, *KOBIETY DELIKATNE JAK BOMBY* 69

3.4. ZKUŠENOST ZTRÁTY. TERAPEUTICKÁ FOTOGRAFIE

KAROLINA JONDERKO, *AUTOPORTRET Z MATKĄ* 75

3.5 (NE)OPAKOVATELNOST PORTRÉTU

ANTONINA GUGAŁA, *FOTOGRAF WARSZAWSKI* 81

3.6. KONCEPTUÁLNÍ REALISMUS

PAWEŁ BOWNIK, *COLOURS OF LOST TIME* 87

4. TYPOLOGIE BUDOUCNOSTI?

4.1. NA PERIFERII TYPOLOGIE. NOVÉ ZPŮSOBY TYPOLOGIZACE 95

4.2. TYPOLOGIE JAKO KAŽDODENNÍ PRAXE 99

4.3. PŘEKRAČOVÁNÍ HRANIC TYPOLOGIE. PRÁCE TARYN SIMON 103

ZÁVĚR 106

SEZNAM LITERATURY 108

JMENNÝ REJSTŘÍK 110

ÚVOD

V roce 2023 je jedním z hlavních bodů diskurzu ve veřejném prostoru otázka dynamického a nekontrolovaného rozvoje umělé inteligence. Zadání příkazu „imagine“[1] a slovního popisu umožňuje každému stát se tvůrcem obrazu. Během několika vteřin lze vygenerovat fotografii, fotorealistický obrázek nebo grafiku. Zvolený motiv lze navíc zasadit do konkrétního času, místa nebo kontextu. Díky zapojenému výpočetnímu výkonu se využívají všechny dostupné zdroje.
Zdá se, že digitální revoluce, která proběhla ve fotografii v posledních zhruba deseti letech, je pouze prologem k významným změnám ve společenském využití a chápání fotografie, k nimž v současnosti dochází. Výše uvedené tvrzení je více než důležité vzhledem k tomu, že fotografie, a v širším smyslu obrazová kultura, funguje jako nadnárodní forma komunikace po celém světě.[2]

Z této perspektivy se dívám na polské fotografické typologie z posledního desetiletí. Zdrojem mé motivace je potřeba teoretické analýzy a přirozená zvědavost, provázející realizaci mého vlastního fotografického projektu.
Od roku 2014 fotografuji volební místnosti v Polsku během prezidentských, parlamentních, samosprávných, evropských i doplňkových voleb. V rámci svého projektu *Ważne wybory* se zabývám metamorfózami, kterými procházejí školní haly, sportovní haly, vesnické sály, hasičské zbrojnice, kulturní domy, sály na úřadech, knihovny, kina, chodby, a dokonce i kostelní sály, aby „odpovídaly vážnosti hlasování“ po dobu konání voleb podle pokynů *Státní volební komise*.
Fotografická typologie je přirozenou konvencí, ke které jsem se v tomto projektu uchýlil. Každá nová volební místnost, kterou navštívím, je pro mě novou zkušeností s prostorem, časem a lidmi. Zároveň si uvědomuji, že tento svébytný portrét Polska je záznamem světa, který podléhá neustálým změnám a jehož vizualita nenávratně pomíjí.

Realizace mého vlastního projektu mě upozornila na aktivity umělců, kteří v dnešní době využívají typologii, odkazují na ni nebo ji používají ve své tvorbě. V tomto příspěvku se zabývám vybranými projekty s přihlédnutím k formě jejich prezentace, recepce a dosahu vlivu. Zvláštní pozornost věnuji těm umělcům, kteří typologii

1 *Midjourney* https://www.midjourney.com (online: 2. 7. 2023).
2 Demokratizace fotografie, její široká dostupnost a jednoduchost nástroje umožnily v oblasti sociálních médií a webu 2.0, že se kdokoli v pozici diváka může stát plnohodnotným odesílatelem zpráv, čímž se rozbíjí dosavadní vztah odesílatel (média, umělci) - příjemce.

důsledně používají ve svých dalších dílech. Má práce však není pokusem o typologizaci fotografických typologií. Především hledám kontinuity, společné vizuální, problémové nebo teoretické oblasti. S potěšením nacházím typologie v nových dílech, zejména v oblastech, které nejsou pro typologie přirozeným, historicky ustáleným prostředím. Pochopitelně neutíkám od klasických děl, odkazujících svou formou na monumentální realizace 19. a 20. století. Hledám v nich nové hodnoty, příběhy a autorské, subjektivizované komentáře. Zkoumám také prostory, kde vidím nové způsoby typologizace, tedy díla, kde se forma a autorita fotografické typologie stává spíše nástrojem v rukou umělce, spíše než důkazem. Stále více si všímám tvůrčího postoje, jehož charakteristickým rysem je odklon od pracovní metodologie založené na uspořádávání, systematizování a označování charakteristik při zachování formy typologie. V důsledku toho je třeba současnou fotografickou typologii stále více vnímat jako uměleckou strategii zaměřenou na ovlivnění diváka, posílení sdělení, označení měřítka a dokonce gesto, zdůrazňující osobní angažovanost.

Typologie se k nám hlásí[3], uzavřel Arkadiusz Gola, a navzdory pocitu nejistoty ohledně fotografie mě toto přesvědčení provází dodnes a vrací se mi při hlubší analýze mnoha současných projektů vytvořených v rámci různých fotografických směrů.

První část této práce věnuji historickému kontextu. Ukazuje, jak je fotografická typologie neoddělitelně spojena s dějinami fotografie. Ukazuje také proměny vnímání samotného média fotografie, včetně typologie. Dále, ve druhé kapitole, zužuji pole výzkumu, přičemž se nejprve odvolávám na dílo Zofie Rydet a poté přímo na časovou cézuru, kterou jsem si pro svou práci stanovil, tj. rok 2012. Výběr tohoto data byl diktován především vydáním knihy Adama Mazura *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*.[4] Ve třetí kapitole analyzuji realizace, které jsou podle mého názoru významné a charakteristické pro poslední desetiletí. Ty, jejichž autoři vědomě pracují se vztahy mezi obrazy a kontextem jejich vzniku, uvědomují si tvůrčí proces a dbají na formát a médium prezentace. To potvrzuje i široký okruh příjemců a fakt, že jejich práce přesahují čistě fotografický oběh. Vzhledem k jejich rozmanité umělecké tvorbě a pravidelnosti či nahodilosti v jejich uchylování se k typologii se podkapitoly liší svým objemem.

Mé zkoumání začíná odkazy na klasické becherovské typologie zaměřené na architekturu a novou topografii, realizované v díle Macieje Rawluka. Dále se na fotografiích Wojciecha Wilczyka zabývám intervenční dokumentací nového historického vyprávění, které zaplavuje polskou krajinu v podobě vlasteneckých nástěnných maleb. Oba autoři se pohybují v oblasti typologie, která mě zajímá v mnoha jejich projektech.

3 Horní Bečva X 2022, v rámci konzultace ITF.
4 MAZUR, Adam: *Decydujący moment: nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku.* Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012.

Protiváhou k dlouhodobým projektům jsou intervencionistické aktivity. Tento způsob působení jsem našel v albu fotografií z protestů Michała Sosny. Aktivistický přístup nabývá v posledních letech na významu. Téma prostoru a společensko-politického vývoje v Polsku však není jedinou oblastí, kde umělci využívají typologii. Hledání a reflexe stavu člověka, fotografa, umělce, je v posledním desetiletí hojně využívaným tématem. Obrat k subjektivnímu „já“ je zřejmý, ale také univerzální. Fotografové směřující objektiv k sobě samým, svému okolí a svým prožitkům zaujímají diváky svou upřímností a nekompromisností. Jasný je obrat k autoportrétům a v tom je mimořádně důležitá autoterapeutická tvorba Karoliny Jonderko. Fotografický portrét, včetně autoportrétu, má obrovský potenciál. Z tohoto důvodu se zabývám projektem Antoniny Gugały, která na vlastním příkladu v rámci fotografické konvence diplomových fotografií testuje subjektivitu fotografického média. Nakonec sleduji umělecký vývoj Pawła Bownika, jehož monumentální realizace a radikální umělecká gesta zkoumají univerzální témata vlivu člověka na přírodu a klimatickou krizi a zároveň odkazují na tradici fotografických typologií.

Čtvrtá kapitola je pokusem o nastínění směrů expanze fotografických typologií v kontextu technologických změn a změn ve vnímání fotografie. Všímám si zde fotografických postupů, v nichž typologie dnes fungují, od nevinných, prvních projektů, přes úkoly realizované v procesu edukace, soutěží, uměleckých akcí až po dlouhodobé projekty a monumentální publikace, které vznikají po celém světě. Tato problematika se vyvíjí před našima očima. Je však třeba si všimnout i nových fenoménů: rozšířeného tagování fotografií na internetu, které umožňuje jejich seskupování podle klíčových slov, personalizovaných výsledků vyhledávání, milionů virálních dosahů a memů generovaných s pomocí umělé inteligence a využití typologie jako gesta na periferii fotografie.

Refrénem této práce je otevřená otázka: nakolik bude fotografie, včetně typologie, opět přehodnocena? Do jaké míry se stane imanentním pocit neurčitosti?
Již nyní hledám nepřirozenost a artefakty charakteristické pro využití umělé inteligence. Vím však, že technické prostředky pro neomezenou tvorbu jsou teprve v počátečním stádiu vývoje. O tom, že se zobrazování nezávislé na realitě stává možným, se můžeme přesvědčit již nyní, přičemž zásadní otázkou je, do jaké míry to podkope společensky zavedenou, dokumentaristickou autoritu fotografie.[5]

5 WALDEN, Scott: *Fotografia i filozofia: szkice o pędzlu natury*. Kraków, 2013. s. 135-165.

1. OD POPISU SVĚTA K UMĚLECKÉ STRATEGII

1.1. POKUS O DEFINICI

Oxfordský slovník definuje typologii jako *systém dělení věcí na různé typy*[6], zatímco Encyklopedie PWN poukazuje na *řazení a logické uspořádání prvků daného souboru (předmětů, jevů atd.) podle principu porovnávání jejich vlastností s vlastnostmi prvků uznávaných jako typy v rámci daného souboru*.[7] Bez ohledu na teoretický přístup stojí typologie v opozici k chaosu.

> *Typologie působí jako index obrazů, pečlivě shromážděných a opatrovaných,*
> *k prezentaci skupiny jednotlivých forem, které mají nějaké vazby (...).*
> *Při porovnávání obrazů v typologii se zvýrazňují estetické nuance*
> *mezi formami a zároveň se větší důraz klade na jejich podobnosti.*[8]

Fotografické typologie se mohou zabývat různými tématy, například architekturou, krajinou nebo lidmi. Fotografie v typologii jsou obvykle prezentovány v sérii a jejich uspořádání umožňuje porovnávat a analyzovat rozdíly a podobnosti mezi zobrazenými elementy. Záměrem je často objevit skryté vzorce, všimnout si proměny v čase nebo pochopit charakteristické vlastnosti určité kategorie objektů. Fotografická typologie se používá také ve vědeckém výzkumu, sociologii nebo antropologii k lepšímu pochopení rozmanitosti a rozsahu určitého jevu.

Termín široce zpopularizovali Bernd a Hilla Becherovi, kteří v roce 1969 nazvali svou výstavu *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten* (Bezejmenné sochy. Typologie technických struktur). Práce manželů Becherových a s ní spojené teoretické předpoklady jsou dodnes synonymem fotografické typologie.

---

6 *Oxford Advanced Learner's Dictionary* https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/typology (online: 6. 8. 2023).
7 *Encyklopedia PWN* https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;4010343 (online: 14. 7. 2023).
8 FREIDUS, Marc; LINGWOOD, James; SLEMMONS, Rod: *Typologies: nine contemporary photographers.* New York 1991, s. 10.

1.2. PŘED VYNALEZENÍM FOTOGRAFIE. Z POTŘEBY KATALOGIZACE

Podstatou typologie je řazení a seskupování: mechanismy, které lidstvo provázejí od jeho začátků. Jedná se o vrozené vlastnosti, které lze pozorovat již u dětí. Umožňují nám kategorizovat a analyzovat svět kolem nás, a tím ho lépe poznávat a rychleji mu porozumět. Tyto postupy se projevují i v umění. Umberto Eco (1932-2016), významný italský spisovatel a intelektuál, se jimi zabýval. Ve své knize *Bludiště seznamů*[9] popsal různé typy seznamů, soupisů a katalogů, které provázejí lidstvo od starověku. Byly zachyceny v literárních dílech, malířství, výtvarném umění i v každodenním životě, od modliteb přes herbáře až po masmédia.

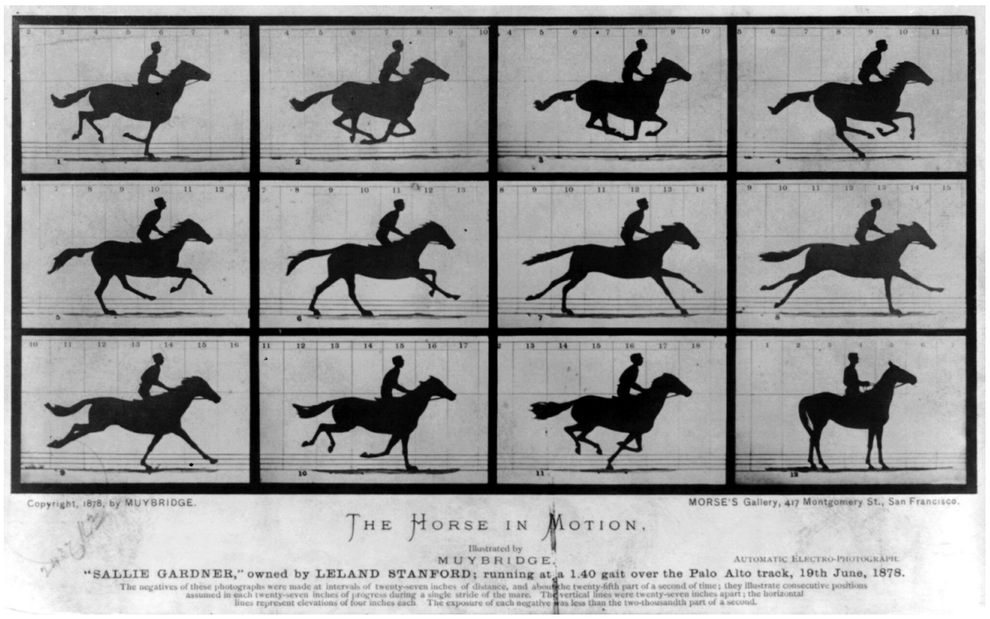
Eco upozorňuje na dva způsoby reprezentace věcí, které se objevují již v Homérově *Iliadě*. Prvním je uzavřená forma v popisu Achillova štítu: úplný katalog událostí, veškeré známé vědění o řeckém světě a mechanismech příčin a následků, které v něm panují. Druhý způsob se objevuje, když se Homér snaží vyjádřit nepočitatelnost, ohromnost řeckého vojska. Z počátku prostřednictvím metafor, poté vzýváním múz, aby nakonec na 350 řádku básně vyjmenoval lodě a jejich velitelů a zdůraznil tak jejich nesmírnost. Stejně je tomu i v případě fotografické typologie. Někdy zahrnuje fotografování všech možných elementů daného souboru nebo elementů pro něj typických, charakteristických. Jindy je jejím cílem zdůraznit mnohost, nepočetnost, kterou nelze zdokumentovat. Může být také z definice utopickou konstrukcí, kterou není možné realizovat, a proto je pro diváka více zajímavá. Eco postupuje po staletích a představuje systematizaci informací prostřednictvím slovníků, encyklopedií, seznamů a dalších soupisů. Představuje fyzické sbírky, které byly shromažďovány v depozitářích a kabinetech kuriozit (Wunderkammer) a později vystavovány v muzeích a galeriích. Věnuje se vlivu katalogizace na současné budování vědomostí a struktury myšlení.

I když Umberto Eco nebyl teoretikem fotografie, považuji jeho dílo za nesmírně inspirativní, protože popisuje a reprodukuje způsoby uspořádání světa dávno před vynálezem fotografie. Fotografie byla do tohoto mechanismu začleněna nesmírně rychle, již ve druhé polovině 19. století.

9 ECO, Umberto: *Szaleństwo katalogowania*. Přel. Tomasz KWIECIEŃ. Poznań, 2009.

1.3. 19. STOLETÍ. FOTOGRAFIE JAKO OBJEKTIVNÍ NÁSTROJ

Vynalezení fotografie bylo odpovědí společnosti 19. století na potřebu realismu a mechanického zobrazení okolního světa, oproštěného od subjektivní ruky umělce.[10] Vznik fotografie téměř ve stejné době, ale s použitím odlišných technik ve Francii (heliografie, daguerrotypie) a Anglii (kalotypie), lze interpretovat jako triumf osvícenského myšlení. Velmi rychle se stala něčím víc než jen technickým vynálezem. V tehdejším chápání nebyly fotografie pouhými dokumenty, ale skutečně obrazovou realitou.[11] V devatenáctém století fotografie do značné míry překročila hranice vizuálního vnímání spolu se svou investigativní, důkazní povahou.



Eadweard Muybridge, Horse in motion, 1878

Zdánlivě triviální sázka, o jejíž vyřešení byl požádán Eadweard Muybridge, se týkala odpovědi na otázku, jestli kůň při cvalu odlepí od země všechna čtyři kopyta. V roce 1878 byla sázka vyřešena sérií fotografií pořízených fotoaparáty rozmístěnými na speciálně připravené obílené cestě. Výsledkem experimentu byla sekvence 12 vysoce

10 BAZIN, André: *Ontologia obrazu fotograficznego* w *Film i rzeczywistość*. Warszawa, 1963. s. 9-17.
11 STIEGLER, Bernd: *Obrazy fotografii: album metafor fotograficznych*. Kraków, 2009. s. 55-56.

kontrastních fotografií bez detailů. Jejich srovnáním vedle sebe byla vytvořena typologie, která umožnila porovnávat pouhým okem neviditelné fáze pohybu v kontrolovaných intervalech. Reprodukce Muybridgův díla šířená v této podobě rychle obletěla svět a s ní i diskuse zpochybňující pravdivost toho, co je viditelné pouhým okem. Nechyběly hlasy zpochybňující věrohodnost fotografie s odůvodněním, že ukazuje stav odporující zrakovému vjemu.[12] Práce byla nesmírně důležitá díky své metodologii. Přesné a opakující se záběry, referenční rámec, plánované časové intervaly, a v dalších realizacích zobrazení scény z několika úhlů pohledu se staly ikonickými. Myšlenka zobrazit anatomii pohybu provází Muybridge od té doby a stala se jeho životním dílem. Publikace *Animal locomotion*[13] z roku 1887, obsahující 781 sekvencí lidských a zvířecích pohybů, se dočkala uznání vědecké obce a obliby v uměleckých kruzích.



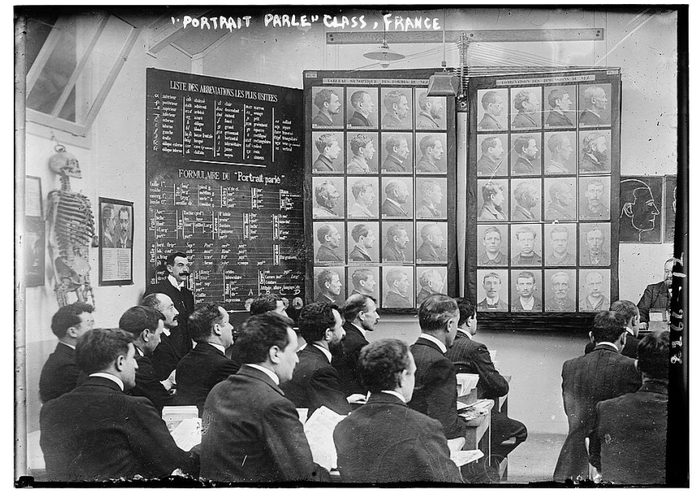
Eadweard Muybridge, Animal Locomotion, Volume VI, Plate 192, 1887

Vynálezu fotografie rychle využily i vládní úřady. Daguerrotypie používaly orgány činné v trestním řízení již ve 40. a 50. letech 19. století. Schopnost zachytit lidskou podobu byla klíčová, a proto se fotografie využívala v rámci antropologie a kriminalistiky. V 70. letech 19. století začal francouzský policista Alphonse Bertillon kombinovat antropometrická měření s tzv. mug shoty-policejními registračními fotografiemi, které zobrazovaly siluety zepředu a z boku, pořízené na jednotném pozadí. „Bertillonův systém“ byl publikován v roce 1893 a rychle se rozšířil po celém světě. Postupem času byly do tohoto souboru přidány otisky prstů, zatímco slovní popisy a časově náročné měření těla byly redukovány. Tato praxe měla i své temné stránky. Vedla ke stereotypizaci a rasovému profilování. Bertillon sice připouštěl, že by mohlo být nebezpečné používat

12 Op. cit. s. 135. Sochař Auguste Rodin údajně prohlásil, že na rozdíl od umělce-malíře, který tradičně zobrazuje pohyb cválajícího koně, *fotograf lže, protože ve skutečnosti čas nestojí.*

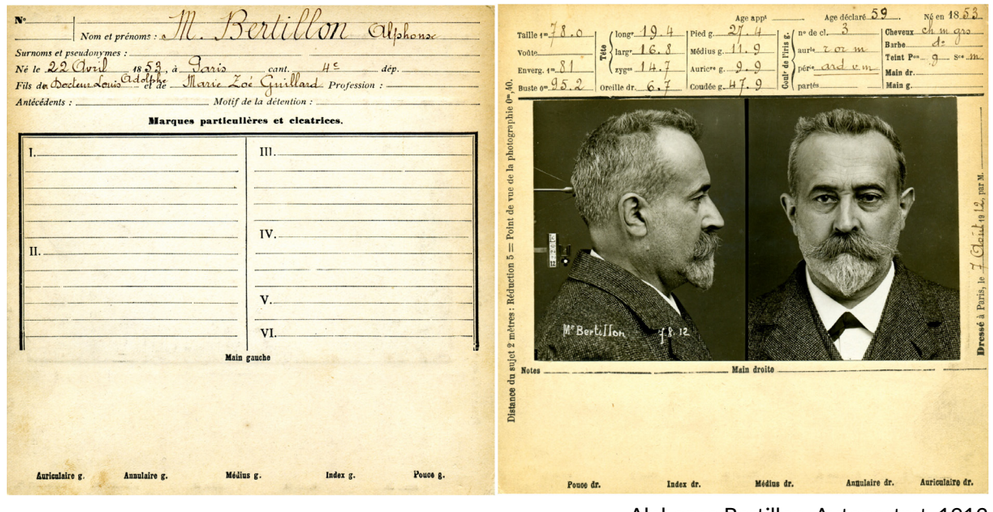
13 MUYBRIDGE, Eadweard: *Muybridge's Complete human and animal locomotion: all 781 plates from the 1887 Animal locomotion.* New York, 1979.

jeho systém k předurčování fyzického vzhledu, ale archivy se používaly právě k takovým účelům. Diskriminace vyfotografovaných osob na základě jejich vzhledu, rasy, pohlaví a ekonomického postavení měla svůj vrchol v pseudovědeckých pracích Francise Galtona. Zakladatel eugeniky překrýval fotografie, aby vytvořil tzv. kompozitní obraz, pomocí něhož vizualizoval stereotyp zločince. I když byly tyto teorie vyvráceny jako vědecky nepravdivé, předsudky založené na vnějším vzhledu lidí přetrvávaly.



Bertillonův system, 1911

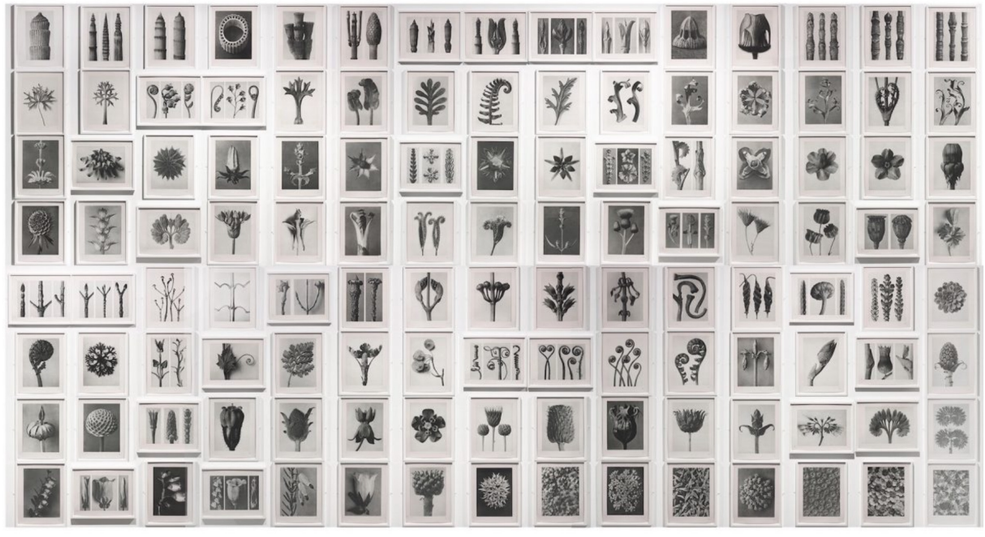
S identifikačními fotografiemi se setkáváme každodenně; používáme je v občanských průkazech a pasech. Existují předem daná pravidla pro registraci snímku: fotografování z přímého pohledu, na světlém pozadí, bez stínů, bez pokrývky hlavy, s přímým pohledem, bez úsměvu. Všechny fotografie mají splňovat stejné standardizované požadavky a do nejnovějších dokladů se přidávají také biometrické údaje.



Alphonse Bertillon, Autoportret, 1912

1.4. 20. STOLETÍ. UMĚLECKOST ROZPOZNANÁ VE FOTOGRAFIÍCH

Jestliže typologie devatenáctého století učinila z fotografie nástroj výzkumu, monumentální realizace z prvních desítek let dvacátého století byly uměleckým světem uznány a zapojeny do uměleckého okruhu. Díla Karla Blossfeldta a Auguste Sandera vznikaly v průběhu několika desetiletí. V obou případech však sláva a lesk přišly až na sklonku života autorů.



Karl Blossfeldt, Urformen der Kunst, 1928 / The Walther Collection

První autor, Karl Blossfeldt, byl vášnivým milovníkem přírody. Právě v ní hledal ty nejlépe projektované formy, které na světě existují. Kladl důraz na jejich funkcionalismus. Příroda pro něho byla nejdokonalejším uměleckým dílem. Když jako učitel sochařství sestavoval učebnici pro studenty, pořídil místo modelů řadu neobyčejných fotografií rostlin. Vlastnoručně sestrojený fotoaparát mu umožnil pořizovat značné zvětšeniny. Ve snaze o dokonalost zobrazení přírody pracoval v měkkém světle, na jednolitém pozadí, s extrémně vysokou hloubkou ostrosti. Aby zdůraznil dokonalost tvarů, retušoval a zvýrazňoval kontury. Rozvíjel svou fascinaci rostlinami, pořídil kolem 6 000 fotografií stonků, listů, okvětních lístků, kořenů. Tato díla ukazují velké bohatství a rozmanitost přírodních forem, dokonalost detailů, originalitu a jemnost. Blossfeldtova typologie

zahrnuje jak jednoduché a funkční formy, tak i formy bujné, až barokní. Přestože první fotografickou výstavu uspořádal až v roce 1926 v Berlíně, album *Pratvary umění* (Urformen der Kunst), vydaný o dva roky později, se rychle stal bestsellerem a autora téměř přes noc proslavil. Po čase se ukázalo, že jde o jedno z nejznámějších a nejdůležitějších knih o fotografii 20. století. Blossfeldtovy novátorské studie rostlin fascinovaly soudobou avantgardu a byl oslavován jako předchůdce *Nové věcnosti* ve fotografii 20. a 30. let 20. století. Jeho díla jsou dodnes velmi populární, fungují dokonce jako masově vyráběné plakáty.



Karl Blossfeldt , Urformen der Kunst / Rijksmuseum

Druhý z uvedených autorů, August Sander, zahájil svůj ambiciózní portrétní projekt nazvaný *Lidé 20. století* (Menschen des 20. Jahrhunderts) v polovině 20. let. Tehdy došlo k výraznému zlomu v jeho pracovní metodě. Především si vnutil formální předpoklady, aby zajistil, že série fotografií budou konzistentní a co nejvěrnější realitě. Pracoval za přirozeného denního světla, v prostředí charakteristickém pro fotografovanou osobu. Ačkoli jsou fotografie pečlivě nastudované a naplánované z hlediska kompozice, Sander omezil svou roli a nevnucoval modelům, jak se mají před objektivem chovat. Ukazoval lidi neutrálním způsobem. Jeho cílem bylo vytvořit portréty představitelů různých společenských vrstev. Z fotografií lze vyčíst povolání, sociální situaci a původ.



August Sander / The Walther Collection

Sander, jehož cílem bylo vytvořit záznam sociálních typů a vztahů mezi nimi, si brzy uvědomil, že vystavování jeho portrétů jako souboru ukazuje mnohem více než jednotlivé snímky. Při pohledu na tyto fotografie dohromady tvoří typologickou mozaiku obyvatelů meziválečného Německa. Tváře těch, jež fotografoval, nesou otisky kolektivních dějin: sociálních změn a politických nepokojů, které rostly a vedly k nástupu nacismu. Přestože byl projekt nacisty zakázán, Sanderovi se podařilo pokračovat v práci a uchovat některé negativy, takže díla přežila i druhou světovou válku. Znovu byly vystaveny v padesátých letech, nejprve v Německu a poté v roce 1955 v Muzeu moderního umění (The Museum of Modern Art) v New Yorku v rámci výstavy kurátorované Edwardem Steichenem nazvané *The Family of Man*. Sanderův projekt byl inspirativní pro pozdější generace fotografů v Evropě i v Americe. Po letech je dodnes referencí pro typologické portrétní série, které vznikají po celém světě.



August Sander, Dora a Hans Lüttgen, 1926 / MoMa



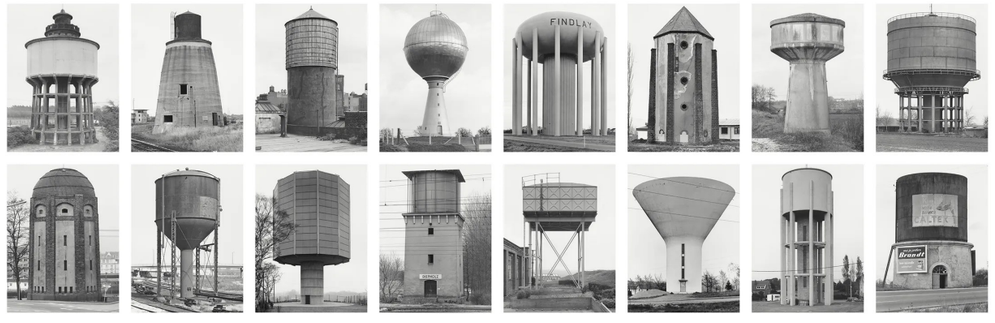
Bernd a Hilla Becherovi / San Francisco Museum of Modern Art

1.5. TYPOLOGIE JAKO UMĚLECKÁ STRATEGIE

Dokumentace není umění. A kdo o tom rozhoduje? (...)
Vše, co souvisí s tvorbou obrazu, může být umělecké.[14]

Hilla Becherová

Bernd (1931-2007) a Hilla (1934-2015) Becherovi se seznámili v roce 1959 na Akademii výtvarných umění v Düsseldorfu. Zajímali se především o dokumentování postindustriální architektury. Více než 40 let jako manželé společně koncipovali svou práci, fotografovali a cestovali. Becherovi vytvořili mimořádné série fotografií zachycující různé průmyslové stavby: vodárenské věže, těžní věže, zásobníky na uhlí, plynojemy, hutní pece, důlní šachty a obilní sýpky. Fotografovali především v Německu, ale také v USA, Velké Británii, Belgii a v dalších zemích. Technické objekty, které fotografovali, označovali za anonymní sochy, v jejich formě nacházeli abstrakci a považovali je za specifické umělecké dílo, které je běžně přehlíženo. V případě architektury, kterou fotografovali, forma následovala funkci. Své dílo nazvali typologií. Způsob, jakým fotografie prezentovali, tedy jako mřížku, zdůrazňuje, že fotografická typologie je v podstatě srovnávací studií. I zde by forma následovala funkci. Práce Becherových nejen dokumentovala realitu, ale také seznamovala diváky s abstraktními aspekty fotografovaných objektů, ukazovala jejich estetiku a opakující se vzorce.



Bernd a Hilla Becherovi / The Metropolitan Museum of Art, New York

14 GRONERT, Stefan: *The Düsseldorf School of photography*. New York, 2009. s. 13.

Becherovi pracovali s velkoformátovým fotoaparátem 8x10 palců, černobíle. Záběr umístili do středu, aby abstrahovali objekt od jeho okolí a kontextu a vytvořili tak čistý a objektivní záznam. Schopnost fotografických materiálů s takto velkou plochou zachytit detail je mnohonásobně větší než u standardních fotoaparátů. Reprodukují více detailů, než je schopno vnímat lidské oko. Jedná se o jakýsi druh metavidění. Příliš detailní, příliš ostré, příliš realistické zobrazení reality. Měkké, rovnoměrné světlo, charakteristické pro Becherových fotografii, dále zvyšuje zřetelnost detailů a kontur. Dochází zde k paradoxu: romantické gesto zaznamenat, uchovat a zvěčnit to, co pomíjí, se uskutečňuje pomocí pečlivé, přísné, srovnávací dokumentace. Jejich přístup k fotografii ovlivnil mnoho umělců a badatelů, včetně bývalých studentů Becherových na düsseldorfské Kunstakademii: Candida Höferová, Andreas Gursky, Thomas Ruff a Thomas Struth.

Pracovní strategie Becherových dokonale odpovídala přelomovému období, k němuž došlo v umění v 60. a 70. letech 20. století. Byla to doba, kdy se formovala opozice mezi expresivním uměním, zaměřeným na objekt, a konceptuálním uměním, zaměřeným na myšlenku. Sol LeWitt to rozvedl ve svém článku *Odstavce o konceptuálním umění*[15] (Paragraphs of conceptual art) z roku 1967, kde zdůraznil význam uměleckého výběru:

> *Pokud umělec důsledně sleduje svou myšlenku a dává jí fyzickou podobu,*
> *pak jsou důležité všechny fáze tohoto procesu. Samotná myšlenka,*
> *i když není vidět, je uměleckým dílem stejně jako jakýkoli hotový výrobek.*
> *Všechny mezikroky – čmáranice, skici, kresby, nepovedená díla, modely,*
> *studie, myšlenky, rozhovory – jsou zajímavé.*
> *Ty, které ukazují umělcův myšlenkový proces,*
> *jsou někdy zajímavější než konečný produkt.*

Využívání „ready-made“ objektů a využívání předmětů každodenní potřeby v umění začalo po slavné expozici *Fontány* (Fountain) od Marcela Duchampa v New Yorku v roce 1917. Na další Duchampovo dílo, *3 Standard Stoppages*, navázal Ed Ruscha ve svém přelomovém fotografickém díle *Dvacet šest benzinových stanic* (Twenty-six Gasoline Stations) z roku 1963. V něm vynikají typické čerpací stanice podél ikonické Route 66, vyfotografované podobně dokumentárním způsobem. Shromážděné do nízkorozpočtové knihy, vypadající jako reklama nebo katalog, nevypadaly jako umělecké dílo. Ruschova kniha vzdávala čest romantické vizi silnice, kterou ztělesňovali spisovatelé a umělci jako Jack Kerouac a Robert Frank, a zároveň zpochybňovala rozvíjející se trh s uměním a limitované edice individuálních, ručně vyráběných fotografií. Ruschovo dílo se zapsalo do historie jako jedna z prvních knih moderního umění.

15 ALBERRO, Alexander a Blake STIMSON: *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, 1999.



Edward Ruscha / Tate

Praxe, jejímž průkopníky byli Bernd a Hilla Becherovi v Německu a Ed Ruscha v USA, začlenila neuměleckou fotografii do oblasti umění. Rozhodující bylo gesto umělce. Díky práci manželů Becherových a Eda Ruschy se v jistém smyslu uzavřel kruh fotografie. Dokumentace skutečnosti zbavená estetizace a neusilující o jedinečnost byla uznána za umělecké dílo. Fotografické typologie s kořeny ve výzkumné a vědecké fotografii byly použity jako umělecká strategie.

2. FOTOGRAFICKÉ TYPOLOGIE V POLSKU
2.1. ZOFIA RYDET: DVA ZPŮSOBY TYPOLOGIZACE

Typologie měla silné zastoupení i v Polsku. Monumentální archiv po sobě zanechala Zofia Rydet. Autorka pracovala na *Sociologickém záznamu* (Zapis socjologiczny) v letech 1978-1990 a zanechala po sobě více než dvacet tisíc fotografií. Portréty lidí pořizovala v interiérech jejich domů, většinou na venkově, širokoúhlým objektivem, s bleskem a velkou hloubkou ostrosti. Černobílé fotografie jsou nesmírně hutné, a to jak vizuálně, tak významově bohaté. Lidé na Rydetových fotografiích se dívají přímo do objektivu, ale jsou jakoby zavěšeni: vytrženi z kontextu každodenního života, ale důstojně a vážně pro fotografický rituál, který je má uchovat v paměti budoucích generací. Zofia Rydet si byla plně vědoma situací, které vytváří, i svých cílů:

> *Model si byl při pohledu přímo do objektivu vědom „momentálnosti" okamžiku,*
> *který jako by chtěl zvěčnit, zachovat jeho osobnost jen jemu vlastní,*
> *zušlechtit ho na jakýsi symbol, i když on sám nebyl velký.*
> *Fotograf byl jako mocný kouzelník, protože měl schopnost zastavit čas,*
> *ukázat hydru smrti, i když jen na krátký čas.*
> *A fotoaparát byl tímto hlavním nástrojem,*
> *kouzelnou skříňkou zastavující obraz.*[16]



Zofia Rydet, Zapis socjologiczny / © Zofia Augustyńska-Martyniak

16 Culture.pl, *Zofia Rydet, Zapis socjologiczny*. https://culture.pl/pl/dzielo/zofia-rydet-zapis-socjologiczny (online: 20. 7. 2023).



Druhý, rozhodně menší a méně známý projekt Zofie Rydet z roku 1980, nazvaný *Nekonečno vzdálených cest* (Nieskończoność dalekich dróg), byl představen na výstavě v Galerii Raster v roce 2023. Na rozdíl od *Sociologického záznamu* zde nevystupují přímo lidé. Pravidlem tohoto díla jsou tři soubory fotografií a v jejich rámci: silnice, značky u silnic a kříže. Tvoří metaforu lidského života, a to z existenciální perspektivy. Zofia Rydet, empatická pozorovatelka lidí, v této sérii sleduje myšlenku neosobního záznamu. Polské silnice s jejich nedokonalostmi a hrboly, rezavé kříže, zastřené značky – na těchto zdánlivě banálních fotografiích pozorujeme projevy života. Objevuje se zde také technická manipulace. Při tvorbě některých tisků autorka použila solarizaci částí fotografie, čímž dosáhla odreálnění krajiny. Obloha mění svou tonalitu ze světlé na tmavou a objevují se artefakty. Původně Zofia Rydet při vystavování své série vytvořila formu přehledových tabulí, kde byly fotografie odděleny černým rámem a uspořádány do konceptuálních typologií. Výběr uměleckých děl, kurátorsky sestavený do nového narativu, byl vystaven v Galerii Raster.[17]

Tvorba Zofie Rydet, postupně zpřístupňovaná široké veřejnosti prostřednictvím digitalizace jejího archivu i výstav a publikací, ovlivňuje další generace umělců. Rozsah tohoto fenoménu zaznamenal již v roce 2011 Karol Sienkiewicz u příležitosti výstavy *Oblouk realismu. Zofia Rydet 1911-1997 - ke 100. výročí její narození* (Łuk realizmu. Zofia Rydet 1911 - 1997 – w stulecie urodzin), představené v rámci Fotofestiwalu:

17 MATWIEJUK, Martyna Audycje Kulturalne, 2023. *Nieskończoność dalekich dróg Zofii Rydet*. https://audycjekulturalne.pl/nieskonczonosc-dalekich-drog-zofii-rydet/ (online: 20. 7. 2023).



Zofia Rydet, Zapis socjologiczny / © Zofia Augustyńska-Martyniak

V té době byly syrové, sériové záznamy reality v polské fotografii vzácností. Dnes, přibližně od roku 2000, se stále více fotografů, či spíše fotografek, obrací k metodě, kterou vypracovala Rydet, a fotografuje lidi v jejich interiérech nebo vytváří lidské portréty na základě prázdných místností, v nichž žijí.[18]



Zofia Rydet, Nieskończoność dalekich dróg / © Zofia Augustyńska-Martyniak

18 SIENKIEWICZ, Karol: Culture.pl, *Zapis socjologiczny*. https://culture.pl/pl/dzielo/zofia-rydet-zapis-socjologiczny (online: 19. 7. 2023).

2.2. REFERENČNÍ BODY.
TYPOLOGIE V POLSKÉ FOTOGRAFII NA ZAČÁTKU 21. STOLETÍ

Fotografická typologie zažila v Polsku v prvním desetiletí 21. století svou renesanci. Uvedené časové období zpracoval a shrnul Adam Mazur ve své knize *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku* (Rozhodující okamžik. Nové jevy v polské fotografii po roce 2000). Tato publikace, vydaná v roce 2012, je přirozenou cézurou, východiskem pro tuto práci. Autor je historik umění, kritik a kurátor, ale především pronikavý pozorovatel trendů a změn v polské fotografii. V obsáhlém úvodu zdůvodňuje klíč, který zvolil pro výběr 92 autorů představených v publikaci. Jak upozorňuje Marianna Michałowska[19], především nepokračuje v dělení na „fotografy" a „umělce", ale je součástí celosvětového trendu uvažování o „tvůrcích používajících fotografii". Tento způsob uvažování zaměřuje pozornost na médium fotografie a méně na původ tvůrce, což vede k širokému spektru přístupů k fotografii. Zvláštností takových shrnutí je samozřejmě absence historického distancí. Pro některé autory je desetiletí popisované Adamem Mazurem dobou jejich nejvýraznějších úspěchů, apogeem jejich tvorby. Existují však i takoví, kteří fotografickou praxi opustili a je obtížné najít stopy jejich tvorby i na internetu. V případě velké skupiny umělců měl Adam Mazur velmi dobrý smysl pro tzv. objevující se talenty. Jak ukázalo další desetiletí, ve světě polské fotografie si upevnili své postavení a realizovali další hodnotné projekty.

V publikaci je hojně zastoupena oblast využití fotografické typologie, která mě zajímá a která je derivátem módy, trendu či dokonce renesance fotografických typologií na přelomu století, jak jsem se již zmínil. Seznam autorů je dlouhý, ale jejich vyjmenování a stručné vyložení problematiky vzniklé na počátku 21. století je z mého pohledu důležité. Mnohá témata nacházejí své pokračování nebo jsou referenčním bodem v realizacích po roce 2012, zatímco jiná, se fakticky vyčerpala. Deset let po vydání publikace Adama Mazura provedu přehled z perspektivy roku 2023.

19 MICHAŁOWSKA, Marianna: Fotografia między twórczością a instytucją, Czas Kultury 5/2012.

2.3. BEZ DALŠÍHO POKRAČOVÁNÍ

Duo *Zorka Project* zmizelo z fotografického nebe. Autorky populární série publikované mimo jiné na stránkách časopisu *Wysokie Obcasy* nafotily portréty své objekty v klasické estetice známé z děl Augusta Sandera. Zobrazovaly v cyklech *Przeciętni*[20] (Průměrný, 2008-2011) Poláky, Rusy, Čechy, ale dříve také i matky, transvestity, uprchlíky, řidiče kamionů, cirkusáky, řidiče tramvají a kulturisty. V současné době Monika Redzisz publikuje texty v deníku Gazeta Wyborcza, Monika Bereżecka pracuje ve speciálním pedagogickém centru.





Zorka Project, Przeciętni

20 Výzva k účasti na projektu byla zveřejněna v novinách. Přihlásili se do něj lidé z „ulice“.

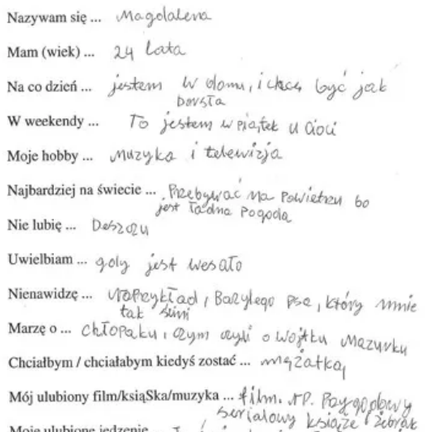
Umělecké duo Andrzej Kramarz – Weronika Łodzińska také neobstálo ve zkoušce časem. Jejich společný mnohovláknový typologický cyklus *Dom* (Domov, 2003-2011) v postupných scénách ukázal životní prostory bezdomovců, hobbystů, řidičů kamionů, mnichů, cirkusáků a imigrantů. Důsledné, intimní a mnohovláknové zpracování tématu si získalo oblibu v podobě článků a recenzí doprovázejících četné výstavy. Tento projekt, stejně jako projekt *Rzeczy* (Věci, 2008), který Kramarz realizoval samostatně a shrnul do alba, je dodnes pevně zakotven v paměti fotografické komunity. Andrzej Kramarz se v roce 2010 přestěhoval do USA a věnuje se projektům zkoumajícím jeho nové místo na zemi.





Andrzej Kramarz i Weronika Łodzińska, Dom / akramarz.com

Rozhodující debut Oiko Petersena v barevných sériích *Guys. From Poland with Love* (2006) a *Downtown Collection* (2009) se nedočkal pokračování. Stylizované fotografie v reklamní estetice, na nichž zachytil v Polsku stále diskriminované komunity: homosexuály a lidi s Downovým syndromem, zdůrazňovaly individualismus a krásu těchto mladých lidí. Umělec se však obrátil k vyprávění, v nichž zkoumá autobiografická témata.


Nazywam się ... Magdalena
Mam (wiek) ... 24 lata
Na co dzień ... jestem w domu, i chcę być jak
W weekendy ... To jestem w piątek u Ojca
Moje hobby ... muzyka i telewizja
Najbardziej na świecie ... Przebywać na powietrzu bo
Nie lubię ... Deszczu
Uwielbiam ... gdy jest wesoło
Nienawidzę ... Wstępczład, Bardzego psa, który mnie
Marzę o ... chłopaku i dzym myśl o wojtku muzyku
Chciałbym / chciałabym kiedyś zostać ... mężatką
Mój ulubiony film/książka/muzyka ... film. np. Pozytywny
Moje ulubione jedzenie ... To śniadanie, Frytki, i ZET
Najlepiej się czuję, kiedy ... mam dobre, ciekawy o mie
Najbardziej mi smutno, kiedy ... nie ma Babci
Kocham ... Babcię, Ciocię i moich braci



Oiko Petersen, Magda, Jula, Adam / oikopetersen.com

Historickou hodnotu získal cyklus Przemysława Pokryckého *Rytuały przejścia* (Rituály přechodu, 2005-2010). Autor metodicky fotografoval polské křtiny, přijímání, svatby a pohřby. Charakteristické skupinové fotografie u stolu a u rakve byly prezentovány na mnoha výstavách a festivalech. Posledním známým akordem projektu byly pohřby při státních obřadech obětí smolenské katastrofy, vyfotografované v roce 2010. Pokrycki pokračuje ve fotografování rodinných oslav, ale především v komerčním trendu. Přiznává však, že fotografie pro tento projekt také vznikají; vyfotografoval již asi 500 rodin, některé s několika obřady každá, a rád by téma shrnul publikací v roce 2025.



Przemysław Pokrycki, Rytuały przejścia / artinfo.pl

Typologický projekt Filipa Ćwika *Inside/outside* (2010) vznikl hned po katastrofálních povodních, které zasáhly Polsko. Nebyla to klasická reportáž, která by ukazovala boj lidí s přírodními živly. Autor pořídil dojemné a děsivé barevné fotografie interiérů bytů těsně po opadnutí vody. Je vidět, že vodní hladina někdy dosahovala až ke stropu, jsou vidět praskliny a odlupující se malba, zničené svaté obrazy i bahno a písek, které povodeň přinesla. Druhou část, pořízenou zvenčí, tvoří černobílé fotografie. Klasický, tonálně bohatý záznam síly živlů. V dalším desetiletí Ćwik fotografuje méně. Vytváří velkoformátové portréty, kurátoruje výstavy, upravuje knihy, vytváří koláže, transformuje ikonické fotografie.





Filip Ćwik, inside/outside / filipcwik.com

Konrad Pustoła (1976-2015) za sebou zanechal řadu projektů využívajících typologii. V konceptuálních souborech fotografií a uměleckých knihách zkoumal prostorové a vizuální aspekty sociálních a ekonomických vztahů. *Niedokończone domy* (Nedokončené domy, 2005) ukazovaly stavby na předměstích a holých polích, které se lidé snažili postavit v devadesátých letech 20. století v honbě za snem o vlastním bydlení. *Darkrooms* (2011) nebyly jen tmavé komory, ale také některé gay kluby, které fotografoval ve vlastním světle. *S(t)ymulace* (2006) byly naopak záznamy z chatů a webových kamer, převážně s erotickým nádechem. Oba projekty vstoupily do světa neznámého širší veřejnosti a vnesly do oběhu polského umění nové morální a technické fenomény. A nakonec *Widoki władzy* (Výhledy mocných, 2011), v nichž Pustoła sledoval klasický fotografický program a umožnil divákům nahlédnout do pohledů z oken nejdůležitějších lidí ze světa politiky, kultury a byznysu v Polsku. Kniha je stále k dispozici. V roce 2017 byly autorovy práce shromážděny a vydány v publikaci *Album*, přičemž umělci se mohou ucházet o Stipendium Konrada Pustoły.



Konrad Pustoła, Dark room 2b (Poznań) / desahome.pl



Konrad Pustoła, Niedokończone domy / konradpustola.org

V prodeji je také kniha *Maszyny. Samy z Podhala* (Stroje. Samy z Podhalí, 2009) od Łukasze Skąpského. Jedná se o spolehlivou typologii zemědělských strojů vlastní konstrukce, vyfotografovaných spolu s jejich majiteli a doplněných technickými údaji. Dílo je jedinečným záznamem reality „do it yourself“. Rozhodně obtížněji se hledá stopy po dalších dvou typologických projektech autora, které jsou zobrazeny v knize Adama Mazura. *Wypoczynek* (název sady nábytku: pohovka a křesla, a zároveň činnost pro relaxaci a odpočinek) z roku 2009, barevně na 30 fotografiích zopakoval mechanismus *Sociologického záznamu* Zofie Rydet. *Grey cube*, rovněž z roku 2009 a také v barvě, zopakoval Becherovu typologickou disciplínu fotografování u typických komunistických domů – krychlí. V obou případech vystupovala na první místo lehká ironie. Oba výše uvedené materiály by mohly poskytnout zajímavé mezigenerační propojení. Bohužel stále méně lidí má možnost se s nimi seznámit. Autor, který v současnosti vyučuje na Akademii umění ve Štětíně, se ve své tvorbě zaměřil spíše na sochařství, instalace a multimédia. Autorovy webové stránky zůstávají neaktivní.



Łukasz Skąpski, Maszyny / akademiasztuki.eu



Łukasz Skąpski, Wypoczynek / Fotofestiwal 2010

2.4. PŘED ROKEM 2012 A PO NĚM:
TYPOLOGICKÉ NÁVRATY, TYPOLOGICKÉ KONTINUITY

Mikołaj Grynberg pracoval na začátku 21. století na portrétních sériích provedených analogově, často v ušlechtilých technikách. Jeho díla měla vždy hluboký vztah k jeho vlastní historii a historii jeho rodiny. Nebylo tomu jinak se slavným projektem *Auschwitz – co ja tu robię?* (Osvětim: Co tady dělám? 2010) inspirovaným osudem Grynbergovy babičky, jedné z těch, kteří přežili. Kromě rozostřených fotografií lidí navštěvujících muzeum Auschwitz – Birkenau a fragmentů architektury byly součástí projektu a knihy také záznamy rozhovorů. Typologická a zároveň metaforická kolekce 70 portrétů: zamlžených, nezřetelných, nedotažených a znepokojivých, rezonuje i přes odstup let. I když Grynberg zaměřil svou tvůrčí činnost na literaturu, téma holocaustu a nacistických koncentračních táborů na polském území se v posledním desetiletí stalo předmětem čtyř mimořádně významných fotografických prací. Každá z nich odkazuje k tradici fotografické typologie, založené na opakování fotografovaného motivu (Baksik), způsobu portrétování a gestu udělení hlasu přeživším (Nabrdalik), reprodukci sbírek artefaktů (Szypulski) a formálním zdůraznění industriální povahy a rozsahu masového zabíjení (Lewandowski). Každý z nich představuje důležitý hlas v diskurzu o historii a paměti.





Mikołaj Grynberg, Auschwitz - co ja tu robię? / grynberg.pl

Łukasz Baksik ve své knize *Macewy codziennego użytku* (Židovské náhrobky pro každodenní použití, 2013) pečlivě zdokumentoval četné fragmenty macev a náhrobků z bývalých židovských hřbitovů, které dodnes slouží jako dlažební kostky, fragmenty zdí nebo kameny na broušení. Přítomnost důkazů o původu kamenů a zřetelných hebrejských nápisů opakujících se na utilitárních předmětech je děsivým svědectvím o dlouholeté lhostejnosti Poláků.



Łukasz Baksik, Macewy codziennego użytku / culture.pl

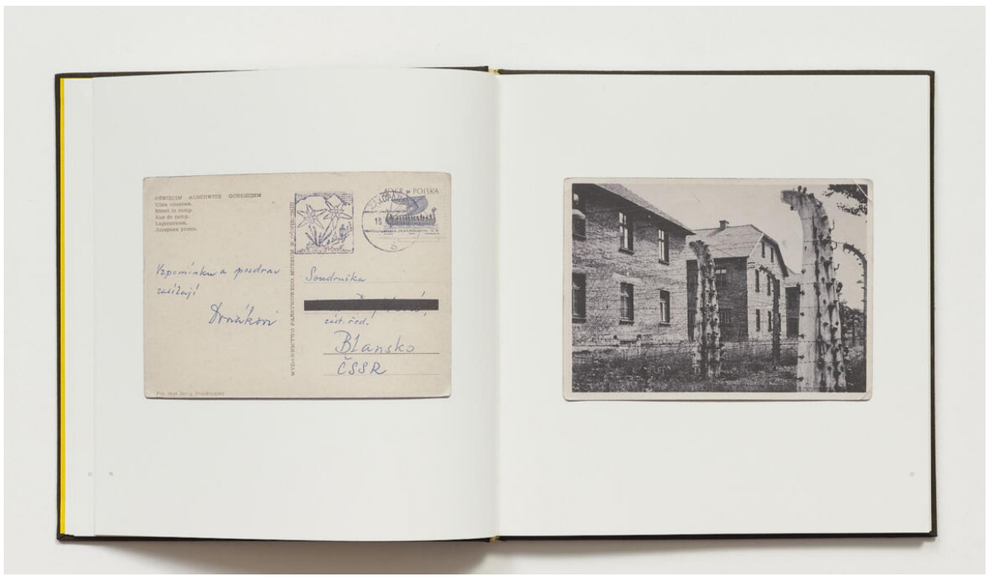
Maciek Nabrdalik a jeho žena Agnieszka shromáždili portréty a dojemné rozhovory se 42 přeživšími koncentračního tábora v knize *Irreversible* (Nevratné, 2013). Jde o osobní pohled svědků, kteří jsou navzdory uplynulým letům ochotni hovořit tváří v tvář. Tím, že jim autoři v rozhovorech dali hlas, obnovují lidskou subjektivitu. Jednotvárné, začerněné portréty zachycují emoce, které stále nelze vymazat z paměti.



Maciek Nabrdalik, Nieodwracalne / theirreversible.com

Paweł Szypulski ve své knize *Pozdrowienia z Auschwitz* (Pozdravy z Auschwitz, 2015) reprodukoval averzy a reverzy pohlednic zaslaných z osvětimského muzea. Přání a pozdravy z cest jsou zbaveny patosu, často jsou obyčejné a upřímné. Neladí s oficiálním vyprávěním o vážnosti místa, ale prozrazují, jak jej návštěvníci v průběhu let vnímali. Jedná se o velmi důležitý hlas, který dekonstruuje mechanismy sociální paměti.





Paweł Szypulski, Pozdrowienia z Auschwitz / blokmagazine.com

Tomasz Lewandowski fotografoval prostor koncentračního tábora Auschwitz a prostřednictvím typologie upozornil na problematiku racionalizace architektury pro masové zabíjení lidí. Některé stránky knihy *Auschwitz. Fall of the modern age* (2019) vypadají přesně jako typologie Bernda a Hilly Becherových, operují se stejnou estetikou, a ještě více zdůrazňují industriální povahu fotografovaných objektů.



Tomasz Lewandowski, Auschwitz – Ultima Ratio of the Modern Age / tomaszlewandowski.de

Ve výše uvedených případech mám pocit, že právě téma určuje uvedená díla. I bez toho, aby autoři sáhli k ucelené typologii, fotografie a kontext fungují. Dokonce i jediná fotografie: maceva zapuštěná do pouličního obrubníku, portrét jednoho Přeživšího s jeho výpovědí, jediná pohlednice z Osvětimi a na ní napsané pozdravy nebo jediná mřížka z fasád táborových baráků působí na lidskou představivost. Typologie dále posiluje a umocňuje působivost těchto projektů a potvrzuje, že se nejedná o výjimky vytržené z kontextu, ale o převažující pravidlo.



Mikołaj Długosz se zapsal do paměti jako výtvarný umělec, který rád pracuje s nalezenými a archivními materiály. Nešlo však o artefakty z devatenáctého století, nebo dokonce předválečné, ale o fotografie pečlivě shromažďované na aukčních portálech, v archivech a v soukromých zdrojích. Długoszova nejznámější publikace *Real Foto* (2008) zkoumala zásoby amatérských fotografií připojených k aukcím na internetové nákupní platformě Allegro. Téma předmětů a způsobu jejich prezentace se objevilo také v knize *1994* (2010), kde autor reprodukoval produktové fotografie pořízené pro reklamní kampaně v prvním období politické transformace Polska. Długosz vydal také knihu *Pogoda ładna. Aż żal wyjeżdżać* (Pěkné počasí. Je škoda odjet, 2006), kde shromáždil barevné diapozitivy ze 70. a 80. let 20. století, reprodukované jako turistické pohlednice v době komunismu. Tento projekt měl pokračování. Nový, širší soubor reprodukcí vyšel v podobě knihy *Lato w mieście* (Léto ve městě) v roce 2016.





Mikołaj Długosz, Pogoda ładna, aż żal wyjeżdżać / mikolajdlugosz.com

Fotografie jsou doplněny podrobnými popisy míst a zeměpisnými souřadnicemi. Projekt byl také zpracován do podoby webové stránky, která obsahuje interaktivní mapu, jež po výběru místa porovnává archivní fotografii s pohledem na Google Street View pro uvedené souřadnice. Nápad má velký potenciál a slibuje zajímavé typologické komparace. Bohužel podle mého názoru chyběla důslednost. Vybrané fotografie zahrnují širokou sbírku prostorů velmi rozdílného charakteru: obchodní domy, univerzity a sídliště se prolínají se s ikonami cestovního ruchu, jako je observatoř na Sněžce, koupaliště a památníky. Kombinace s pohledem z ulice umocňuje dojem chaosu. Některá zajímavá místa nejsou v této službě vyfotografována, u jiných je nutné pohled otáčet a hledat správnou oblast. Pravděpodobně by zde byl na místě důslednější typologický přístup. Uspořádání objektů a pořízení dobových fotografií mi připadá jako nezbytné minimum.



Mikołaj Długosz, Latem w mieście / latemwmiescie.pl

3. ANALÝZA VYBRANÝCH PROJEKTŮ

3.1. LZE VYFOTOGRAFOVAT VŠE?
MACIEJ RAWLUK, *PRZYSTANKI POLSKIE* A JINÉ PROJEKTY

Maciej Rawluk (1959) je dokumentarista v plném slova smyslu. Obvykle pracuje na dlouhodobých projektech, jejichž tematika je silně spjata s pozorováním okolní reality. Kromě fotografie se věnuje také videu, sochařství a instalacím. Vede na Akademii výtvarných umění v Lodži oddělení fotografického dokumentu. Jeho dílo je shromážděno a pečlivě popsáno na autorově webové stránce. Je autorem sedmi knih shrnujících jeho fotografické projekty: *Przystanki polskie*, *Bałuty - palimpsest*, *Setka*, *Posta Romana*, *Ojczyzna*, *Jedynka*, *Wszystko składane*. V jeho životopise je krátká, velmi významná umělecká výpověď: *Je pozorovatelem obyčejných věcí.*



Kniha Polské zastávky a webové stránky autora / rawluk.pl



Mezi Rawlukovými realizacemi převažují díla v proudu nové topografie, ale objevují se v nich také člověk v kontextu místa a působení na okolní prostor. V rodné Lodži Rawluk realizoval *Bałuty – palimpsest* (2015), v němž ukazuje nesourodé vrstvy města, které se v průběhu několika desetiletí vytvořily na ruinách a paměti lodžského ghetta. Zbytky bývalé vesnice, dělnické předměstí, socialisticko-realistické paneláky a moderní bytové stavby se v chaosu prolínají se vzpomínkou na autorovy postupné životní etapy. V podobném duchu se nese i projekt *Wszystko składane. Rower, aparat przedmieścia*

(2020). Jedná se o záznam cesty na kole po předměstích současné Varšavy. Polskou variantou road tripů, podobně jako *American Surfaces* od Stephene Shoreové, je *Jedynka* (2017). Příběh současného Polska od Gdaňsku až po Cieszyn, po státní silnici číslo 1 (v současnosti DK91), postupně marginalizované vznikající dálnicí A1. Mezi dokumentární příspěvky patří také nostalgický projekt *Ojczyzna* (2016) a mnohovláknový *Balticum*, *Mare Nostrum* (2019), realizovaný na území devíti zemí sousedících s Baltským mořem.

Rawlukovy práce, které mě zajímají nejvíce, jsou typologické cykly, založené buď na opakování motivů v krajině, nebo na zkoumání vybraného motta. Takto velmi jednoduchý, až úkolový způsob fotografování v širším pohledu překvapuje svou důsledností a promyšlenou pointou. Takto realizované série nepopisuji chronologicky, ale odstupňuji je podle měřítka působení: od detailů k celku.

Just Married (2012) je série fotografií manželských párů na náhrobcích. Série byla inspirována současnou technologií – funkce detekce obličejů „spatřila" tváře na náhrobku, nikoli ostatní osoby v záběru, což se stalo podnětem k metodickému pohledu na tyto artefakty.
Naproti tomu *Stilo* (2014-2021) je série prázdninových portrétů návštěvníků přímořského kempu, realizovaných v průběhu několika ročních období. Soubor je doprovázen existenciální úvahou: o neodkládání fotografií na další den a o mezilidských vztazích, které v tomto dočasně sdíleném prostoru vznikají.
Plaża (Pláž, 2020) je typologická performance, sbírka odpadků nasbíraných na pláži. Nejde však o klasické katalogové fotografie sesbíraného odpadu. Máme zde co do činění s víceúrovňovou konstrukcí. Pro projekt Rawluk vytvořil odlitky odpadků v parafínu sesbíraných na pláži. Parafín je také odpad, pocházející ze znečištění produkovaného námořními plavidly. Před objektivem byly umístěny trojrozměrné předměty jako vykopávky nebo poklady zalité jantarem.



Maciej Rawluk, Plaża / rawluk.pl

Kami i inne nejsou nic jiného než budky, stánky, budky, relikvie bujícího kapitalismu po roce 1990. Ne vždy se na ně zapomíná, některé z nich stále fungují jako strážní budky, kiosky, zmrzlinárny nebo prodejny rychlého občerstvení a svědčí o provizoriu a prostorovém chaosu, z něhož se Polsko navzdory uplynulým 30 letům nevymanilo.
V tomto dlouhém seznamu projektů jsou také zahrádky s příděly vyfotografované „přes bránu", stromy kolonizující budovy, na nichž rostou, zbytky bývalých vojenských opevnění rostoucí na nejméně očekávaných místech a mnoho dalších.

Rawlukova práce má také hořký smysl pro humor. Projekt *Setka. Sklepy alkoholowe* (Stovka. Obchody s alkoholem, 2015) shrnutý v publikaci se skládá z fotografií sta obchodů s alkoholem v Lodži. Stovka je také oblíbený komerční objem alkoholu, nakupovaný k rychlé spotřebě. Polsko je zemí, kde je alkohol na dosah ruky a obchody s alkoholem jsou stálou součástí krajiny. Není v nich nic z kouzla *Sklepów cynamonowych* (Skořicových krámků) Bruna Schulze, i když název projektu odkazuje na sbírku jeho povídek. V Rawlukově díle se však objevují původní názvy obchodů: *Kacuś*, *Kapselek*, *Wielbłąd*, *Źródełko* nebo *Dobry wybór* není nic jiného než skrývání závažného společenského problému. Tento projekt se všemi jeho vizuálními a jazykovými vrstvami není možné číst jinak než jako trpký obraz současného Polska, přestože jeho autor v mimořádně vyváženém popisu projektu deklaruje:

V Lodži, mém městě, jich je téměř jeden a půl tisíce. V celém Norsku je prodejen alkoholu méně než tři sta. Fenomén masového počtu prodejen alkoholu je pro celé Polsko charakteristický. Nejde o to, jestli jsem pro, nebo proti. Pouze konstatuji určitý jev. Nemohu se však ubránit myšlence na nesoulad mezi volným obchodem a omezeními, kterým jsme jako občané vystaveni. Mezi svobodou a jejími důsledky.[21]



Maciej Rawluk, Setka / blokmagazine.com

21 RAWLUK, Maciej: http://www.rawluk.pl (online: 12. 7. 2023)



Z mého pohledu nejdůležitějším Rawlukovým projektem jsou *Przystanki polskie* (Polské zastávky, 2012). Je to asi první současný polský typologický projekt, který mě zaujal jako věc, která je na dosah, je jednoduchá a účinná. Nesložitá technická forma, předmět, kolem kterého téměř každý den opakovaně prochází. K tomu upřímnost, nasazení, důslednost a pointa.

Przystanki polskie. Element infrastruktury punktowej systemu transportu zbiorowego[22] (Polské zastávky. Prvek bodové infrastruktury systému veřejné dopravy) je projekt shrnutý v nevelké (15x15 cm, 196 stran) publikaci z roku 2012. Nápad na projekt, jak autor přiznává v úvodu knihy, vznikl během fotografické cesty. Fotografie působí průhledně, není v nich žádná estetizace ani pokus o unifikaci. Rawluk většinou fotografoval přímo, jednoduše. Denní ani roční doba nehrály roli, některé fotografie byly pořízeny za plného slunce, jiné za měkkého světla a některé byly nasvíceny plochým bleskem fotoaparátu. Zpočátku intuitivně rozděloval zastávky do typologických kategorií: hranaté, špičaté, moderní, efektní. Pozorování a dokumentace postupných, extrémně odlišných forem architektury autobusových zastávek vedla Rawluka k širším úvahám nejen o polské krajině. Důležitým se ukázalo estetické hledisko, tedy tzv. lidový design a problém obecného nedostatku vizuálního povědomí Poláků. Hlubší analýza ukázala také roli tohoto prostoru v životě místních komunit. Autobusové zastávky nejsou jen místem úkrytu před povětrnostními vlivy pro osoby čekající na dopravu. Často jsou jediným místem setkávání, jakýmsi veřejným prostorem, kde je možné posedět, pohovořit a dát si něco k pití. Ve větších i menších obcích a městech slouží autobusové zastávky také jako ohlašovací stanoviště, z nápisů a graffiti lze vyčíst milostná vyznání i výhrůžky fanoušků. V neposlední řadě jsou objektem, který je často vandalsky poškozován a na němž se ventilují negativní emoce. Je tu ještě jeden důležitý aspekt: autobusové zastávky postupně mizí z polské krajiny, spolu se sítí veřejné dopravy, která se po politické transformaci zmenšuje, se prostě stávají nepotřebnými. Fotografie je pro Rawluka záminkou. Na jedné straně záminkou k přesné reflexi, která publikaci otevírá:

> *„Jak chcete vládnout zemi, která má dvě stě čtyřicet šest druhů sýra?“*
> *-ptal se generál Charles de Gaulle, zřejmě s odkazem na Francii.*
> *A co je to země, která má tisíce různě „navržených“ autobusových zastávek?*

Na druhou stranu je fotografie záminkou k setkávání s lidmi, jako v hořkosladkém příběhu o přemalované, květované autobusové zastávce. Na ni už sice žádná autobusová linka nedojíždí, ale stále je tu muž, který se o tuto zastávku stará.

22 RAWLUK, Maciej: *Przystanki polskie: element infrastruktury punktowej systemu transportu zbiorowego*. Warszawa, 2012.



Maciej Rawluk, Przystanki polskie / rawluk.pl

Otázka, kterou jsem si položil, zda je možné vyfotografovat všechno, nabývá na významu v souvislosti s utopickým projektem Macieje Rawluka *12000*, v jehož rámci zamýšlí vyfotografovat všechny činžovní domy v Lodži. Piotr Biegaj, fotograf-portrétista, ve své polemice *Męczy mnie typologia* (Jsem unaven typologií) tuto myšlenku diskredituje s odůvodněním, že Google Street View je největší typolog mezi fotografy, tento úkol již splnil a my všichni se na tyto fotografie můžeme kdykoli podívat. V další diskusi upozorňuje na mnohotvárnost takového záznamu, který ukazuje tři městské prostory: veřejný – fasády činžáků, soukromý - prostor bytů a sousedský - prostor vnitřních dvorů. Rawluk zdůrazňuje, že důležité je pro něho to, co se z projektu dozví. A přestože fotografie mají nepochybný typologický potenciál, není to pro něho to nejdůležitější. Je tento projekt utopický? Pokud ho budeme brát doslova, tak pravděpodobně ano. Možná bychom se dokonce mohli dostat do typologické pasti. Já však vidím, že v Rawlukově případě je typologie strategií, záminkou a poznávacím nástrojem, a nikoli cílem samým o sobě.



Maciej Rawluk, 12000 / dwanascietysiecy.blogspot.com



Wojciech Wilczyk, Świętochłowice, KWK Polska 25.03.2005 / hiperrealizm.blogspot.com

3.2 POLSKO: NÁVOD K POUŽITÍ
WOJCIECH WILCZYK, *SŁOWNIK POLSKO-POLSKI*

Wojciech Wilczyk (1961) je fotograf a kurátor, ale také básník a esejista. Mezi kritiky si vysloužil označení nejvýznamnějšího polského dokumentárního fotografa současnosti. Svou pozici si buduje od 90. let 20. století, realizuje především velké dokumentární cykly, které shrnuje do podoby fotografických knih a výstav. Aktivní je také v internetovém prostoru, archivní i nové realizace zveřejňuje na svém blogu a na Instagramu. Dělí se o příběhy, které stojí za realizací fotografií, a o své myšlenky, hledá informace ve vzpomínkách a paměti svých čtenářů a reaguje na dotazy a komentáře. Mezi Wilczykovy dokončené série patří hluboce humanistická *Kalwaria* (Kalvárie, 1995-2004), věnovaná účastníkům náboženských obřadů v Kalwarii Zebrzydowské. Rozsáhlou dokumentací rozpadu průmyslové architektury ve Slezsku jsou cykly *Z wysokości*, *Czarno-Biały Śląsk*, *Postindustrial* (Z výšky, Černobílé Slezsko, Postindustriál). Práce byly realizovány analogovým způsobem, nejprve na maloformátový materiál, později na středoformátový, většinou černobílý, často v měkkém světle, a dokonce i v zimní scenérii. Svým námětem a estetikou připomínají fotografie Bernda a Hilly Becherových, ale Wilczyk o svých dílech z tohoto období říká:

> *Ruiny jsou takovým klasickým motivem vanitas v umění.*
> *Již v 18. století se ruiny velmi často objevovaly na obrazech, které měly*
> *svědčit o pomíjivosti světa, o pomíjivosti tvaru tohoto světa, o dočasnosti.*
> *V tomto případě jsem tedy použil takovou dobovou rekvizitu a víceméně vědomě*
> *jsem následoval cestu, která je ve výtvarném umění dobře zavedená.*[23]



Wojciech Wilczyk, Ruda Śląska-Bielszowice 28.08.2003 / hiperrealizm.blogspot.com

23 WILCZYK, Wojciech: Przestrzenie Postindustrialne. Kraków, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=pTJwrMmVIis (online: 16. 7. 2023).

Záznam dějin uzavřený v architektuře nejplněji rezonoval v sérii *Niewinne oko nie istnieje* (Nevinné oko neexistuje, 2007-2009). Fotografie bývalých synagog jsou fotografickým svědectvím o zapomnění a potlačení holocaustu. Tyto budovy se do dnešních dnů dochovaly v různém stavu, někdy jsou děsivou ruinou, jindy dostaly zcela jinou utilitární funkci než původně a jejich minulost byla pečlivě skryta pod postupnými vrstvami rekonstrukcí, modernizací a zapomnění. Podstatnou součástí projektu byl důkladný průzkum historických pramenů; každá fotografie v knize je doprovázena popisem a faktografií a doplněna záznamy rozhovorů s lidmi, s nimiž se při fotografování setkali. Ačkoli Adam Mazur (který byl také kurátorem první výstavy prací z tohoto cyklu v Atlasu Sztuki v Lodži v roce 2009) byl ve své knize *Decydujący moment* ve vztahu k tomuto projektu poměrně střídmý, zmínil jej téměř jedním dechem hned po *Kalwarii* a fotografiích ze Slezska a pouze uvedl, že se jedná o jeden z nejdiskutovanějších projektů posledních let, již v roce 2016 na stránkách časopisu *Szum* prohlásil, že:

> *Mistrem dlouhodobých topografických projektů je bezpochyby Wojciech Wilczyk, jehož „Nevinné oko neexistuje", věnované bývalým synagogám a modlitebnám, změnilo tvář polské fotografie.*[24]



Wojciech Wilczyk, Niewinne oko nie istnieje / blokmagazine.com

Tato kniha a výstavy se staly ohniskem mnoha polemik, ale především spolu s následnými tématy, kterých se autor ujal, otevřely pověstnou Pandořinu skříňku. Další realizací, uzavřenou knihou *Święta wojna* (Svatá válka, 2014), je záznam nástěnných maleb fotbalových fanoušků, nápisů, obrazů a symbolů namalovaných fanatiky fotbalových klubů z Krakova, Lodže a Slezska, kteří jsou ve vzájemném konfliktu. Nenávistný obsah, který se na nich objevuje, plný antisemitismu, nepřátelství a násilí, vrůstal do struktury těchto měst do té míry, že společnost jako by si tohoto problému nevšímala.

24 MAZUR, Adam: *Jak nie fotografować*, SZUM, 2016 https://magazynszum.pl/jak-nie-fotografowac (online: 16. 7.2023).

Fotografická tvorba Wojciecha Wilczyka by nepochybně mohla být základem pro monografii o tomto umělci[25]. Při zvažování výběru děl a projektů v této práci jsem však chtěl identifikovat inovativní a mnohovrstevnaté fenomény, proto jsem zvolil autorovu nejnovější tvorbu. *Słownik polsko-polski* (Polsko-polský slovník, 2019) je projekt, který však nelze analyzovat izolovaně od jeho dřívější tvorby. Je důsledkem pozorného sledování fanouškovských nástěnných maleb a povšimnutí si nového, dosud neznámého fenoménu: vlasteneckých nástěnných maleb. Projekt, realizovaný v letech 2014-2019, byl shrnut v publikaci představující více než 500 fotografií. Dokumentuje celonárodní fenomén, který se vyskytuje od Varšavy přes provinční města až po malé vesnice a městečka, a dokonce i autobusové zastávky stojící téměř na volném prostranství. Povaha tohoto jevu je složitá. Jak říká autor:

> *Vlastenecké nástěnné malby, na nichž se často opakují stejné postavy, hesla a motivy, jsou jednotícím faktorem v krajině. Navíc je součástí širšího vyprávění o identitě, které je určeno masovému publiku a má sjednotit občany této země kolem konkrétních událostí a historických postav. (...)*
> *Nejpopulárnějšími postavami namalovanými na grafice jsou Witold Pilecki, Józef Piłsudski a Jan Pavel II. Pokud jde o ženy, nejoblíbenější je Danuta Siedzikówna „Inka" a druhou nejoblíbenější je Maria Curie Skłodowska. První z nich se však objevuje na více než 30 freskách, druhá pouze na 3.*[26]



Wojciech Wilczyk, Lębork, Słownik polsko-polski / NOIZZ

25 Takové řešení navrhl Rafał Milach během konzultací v ITF.
26 NOIZZ:, *Polak sfotografował ponad 500 murali patriotycznych. To nowa sztuka ludowa*, https://noizz.pl/opinie/wojciech-wilczyk-sfotografowal-500-murali-patriotycznych-na-wystawe-slownik-polsko/838482d (online: 17. 7. 2023)

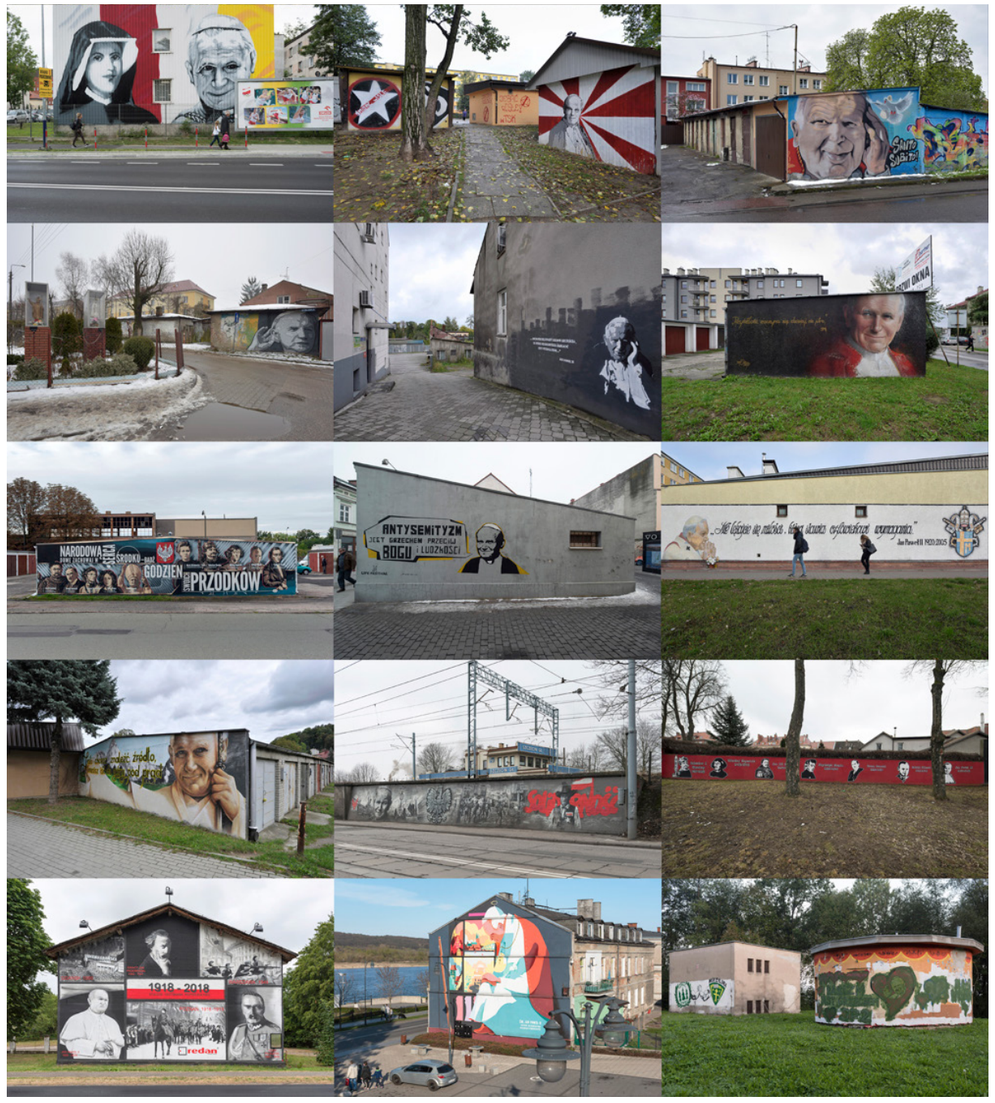


Kniha Słownik polsko-polski / karakter.pl

Kniha je svou formou velmi klasická. Na obálce je fotografie lodžského činžáku s namalovanými hesly: „CHWDP“ a „63 DNÍ SLÁVY“ a kotvy, symbol Bojujícího Polska. Jde o jasný odkaz na předchozí projekt, zaměřený na nenávistný jazyk fanoušků. V úvodu nazvaném *Katalog zwycięskich klęsk* (Katalog vítězných porážek) autor odhalil pozadí projektu. Všiml si nového fenoménu na zdech a spojil ho s dobou po havárii vládního letadla ve Smolensku v roce 2010. Byl to impuls k upevnění pravicového elektorátu strany *Právo a spravedlnost*. Uvádí také hlavní tvůrce vlasteneckých nástěnných maleb. Na jedné straně jde o hnutí zdola, nejčastěji o komunity fotbalových fanoušků, kteří chtějí vlasteneckými prohlášeními často zamaskovat neslavnou historii svých klubů.



Na druhou stranu řada nástěnných maleb vznikla oficiálně, z veřejných prostředků, zejména v rámci grantů doprovázejících 100. výročí znovuzískání nezávislosti Polska. Dále pak věnuje velký prostor historickým kontroverzím. Důvodem je rozhodnutí úřadů nekriticky obnovit památku takzvaných *Prokletí vojáků* (Żołnierze Wyklęci). Bohužel historická politika prováděná pravicí se svědomitě vyhýbá temným stránkám dějin poválečného odboje a oslavuje velitele a jejich jednotky bez ohledu na zločiny, kterých se dopustili na civilním obyvatelstvu. Cílem tohoto postupu je vytvořit nové národní hrdiny a přivlastnit si vlastenectví, redukovat ho na extrémní hesla, nebezpečně blízká nacionalismu a někdy otevřeně nacionalistická. Popisná část knihy je doplněna soupisem osob zobrazených na nástěnných malbách.



Wojciech Wilczyk, Jan Paweł II z serii Słownik polsko-polski - 2014-2019 / hiperrealizm.blogspot.com

Na následujících stránkách jsou fotografie seřazeny abecedně – slovníkově, podle názvu místa. Popisy jsou doplněny adresou a datem, kdy byla fotografie pořízena. Po většinu knihy je na každé stránce jedna fotografie. Z formálního hlediska takováto stavba knihy naznačuje hluboce typologický rys díla: autor používá název *Polsko-polský slovník*, vyražený zlatými písmeny na hřbetě a vytištěný na přebalu, kniha je tlustá, objevují se v ní konkrétní místa a fotografie ukazují stěny a umění na nich namalované tak, že je možné je číst. Hlubší analýza fotografií však odhaluje jejich mnohovrstevnatost a intertextualitu. Přestože převažuje buď přímý, nebo šikmý záběr a stěny budov jsou rovné, jak se sluší na profesionální architektonickou fotografii využívající korekci perspektivy, Wilczyk má daleko k přísné, technické dokumentaci.
Mám dojem, že v některých situacích má blíže k fotoreportérovi nebo street fotografovi, který sice nečeká na rozhodující okamžik, ale s plným vědomím umisťuje do záběru drobné, ale významné výjevy z každodenního života. Všudypřítomný svatý papež Jan Pavel II. žehná fanouškům, povstalcům a novodobým kolemjdoucím. Husar téměř vjíždí do vozu a žena se psem stojí tváří v tvář povstalci, který na ní měří puškou. Na snímcích se toho děje překvapivě mnoho. Wilczyk obratně operuje s kontextem míst a neomezuje se jen na samotné nástěnné malby. Ukazuje fasády, ale také okolí, strukturu města nebo kontext vesnice. Záběry jsou různorodé, v popředí jsou další reklamy, auta, lidé. Těmto prvkům se mohl snadno vyhnout, ale právě kontext místa a času je silnou stránkou projektu. Vlastenecké nástěnné malby se vznosnými hesly byly většinou namalovány na neoficiálních místech: na garážích, zchátralých zdech nebo infrastrukturních objektech. Jejich ludická, často primitivní estetika dotváří obraz současného Polska. Nechybí ani juxtapozice fotografií téhož místa pořízených v různých dobách, s novým nebo rozpadajícím se narativem. Wilczyk není lhostejným divákem, je angažovaný a vnímavý. Zachycuje nuance a uchovává je na svých fotografiích. Dílo je sociologickou studií. Sledováním důležitého sociálního tématu Wilczyk nejen poskytl materiál pro interpretaci, ale především se jednoznačně přihlásil k hlasu:

> *Určité osoby a hesla jsou ve veřejném prostoru prezentovány zcela legálně.*
> *To je signál, že je to možné. Poselství nástěnných maleb je navíc doplněno tím,*
> *co se objevuje ve veřejnoprávní televizi, v pravicovém tisku,*
> *na internetových stránkách různých skupin (...).*
> *Jde o to, aby se s ním veřejnost seznámila a přijala ho za samozřejmost.*
> *Jak jsem již řekl, je to součást širšího identitárního narativu nebezpečné povahy.*[27]

Síla projektů Wojciecha Wilczyka spočívá v jejich důslednosti. Velké množství fotografií může zpočátku diváka zahltit, může se zdát zbytečné. Často se na nich objevují stejné slogany, postavy. Teprve když se však ukáže rozsah jevu, osloví to představivost. Wilczykova díla odpovídají homérskému pojetí zobrazení nepočetného. Dávají jasně

27 NOIZZ:, *Polak sfotografował ponad 500 murali patriotycznych. To nowa sztuka ludowa*. Op. cit.

najevo, že v chaotickém polském prostorovém zmatku se pod praporem vlastenectví šíří nacionalismus. Zatímco dřívější projekt Święta wojna krátce vyvolal občanské iniciativy, které se snažily přemalovat nenávistné obsahy ve společnosti, v případě vlasteneckých nástěnných maleb existuje neformální imunita. Bez ohledu na jejich uměleckou kvalitu či nacionalistický podtext přetrvávají, erodovány především povětrnostními podmínkami.

Nemyslím si, že s erozí vlasteneckých nástěnných maleb pomine i diskuse o modelu vlastenectví prosazovaném pravicí. Je sice pravda, že jejich největší rozmach je pravděpodobně za námi a zamýšleného společenského dopadu bylo dosaženo, ale projekty, jako je *Słownik polsko-polski*, zůstanou trvalým svědectvím a protiváhou, která nás upozorňuje na rozsah tohoto fenoménu. Slova jako Polsko a vlastenectví jsou již dnes vykládána různými způsoby a pokus o jejich fotografický překlad ve Wilczykově díle je monumentální metaforou současnosti.





Wojciech Wilczyk, Rozwadów, Siedlce, Olsztynek - Słownik polsko-polski / hiperrealizm.blogspot.com

3.3 FOTOGRAFICKÝ AKTIVISMUS
MICHAŁ SOSNA, *KOBIETY DELIKATNE JAK BOMBY*

Michał Sosna (1982) je kameraman, režisér a vizuální umělec. Vystudoval Fakultu rozhlasu a televize na Slezské univerzitě v Katovicích. Vyučuje na Fakultě intermédií Akademie výtvarných umění v Krakově. V oblasti fotografie realizuje především portréty umělkyň a umělců. Jeho hlavním tématem, které uchopil v posledních letech, je zkušenost s genderem. Na svém instagramovém profilu @no_pic_no_chat zveřejňuje fotografie lidí ze sexuálních menšin, včetně transsexuálů. V roce 2021 vydal zin, v němž kombinuje velmi intimní, pornografii blízké fotografie svých protagonistů s rozhovory o sebepřijetí a hrdosti na své tělo a sexualitu. Autor se angažuje v boji za práva LGBTQ+ v nejméně tolerantní zemi Evropy, v Polsku. Stejně jako velká část společnosti se účastnil *Strajk Kobiet* (Ženské stávky). Jeho fotografická reakce na tyto protesty měla podobu typologie.

V říjnu 2020 došlo v Polsku i v zahraničí k masovým protestům kvůli odporu proti zpřísnění potratových zákonů. Konstituční soud rozhodl, že možnost přerušení těhotenství z důvodu těžkého a nezvratného poškození plodu nebo nevyléčitelné nemoci ohrožující život plodu je protiústavní. Protesty *Ogólnopolskiego Strajku Kobiet* (Celonárodní stávky žen) a občanských iniciativ, spontánně organizovaných na sociálních sítích, pokryly celou zemi. Zúčastnily se jich statisíce lidí, nejen ve velkých městech, ale i v menších městečkách. Navzdory policejní brutalitě a pandemie protesty pokračovaly po celý listopad i v lednu 2021, po zveřejnění rozhodnutí Ústavního soudu. Kromě boje za práva žen byl důležitý i odpor proti krokům vládnoucí strany Právo a spravedlnost a katolické církve. Protesty aktivizovaly fotografy a účastnice k pořizování fotografií, videí a jejich sdílení na sociálních sítích, což zvýšilo dopad stávky. Kromě snímků pořízených tiskovými a agenturními fotografy se do obecného povědomí a oběhu dostaly i snímky fotografů z *Archiwum Protestów Publicznych* (Veřejného archivu protestů), které byly publikovány v podobě tištěných *Gazet Strajkowych* (Stávkových novin). Kolektivní práce fotografů se integrovala do struktury protestů. Noviny byly používány jako transparenty, které kopírovaly gesta zaznamenaná fotografy. Jako performance získaly také status uměleckého objektu a byly vystavovány v galeriích a šířeny ve světě umění.

Odlišnou strategii zvolil Michal Sosna. Jeho intervence se zaměřila na jazykovou vrstvu protestů. Autor důsledně dokumentoval nápisy na transparentech protestujících v ulicích Krakova, Varšavy, Zakopaného a Miechowa. Jako název projektu použil



Kobiety delikatne jak bomby / imperiumducha.com / michalsosna.net

heslo *Kobiety delikatne jak bomby* (Ženy zranitelné jako bomby). Kreativita a humor transparentů, které nesli demonstranti, byly charakteristickým znakem protestů. Hesla byla samozřejmě různá: naštvaná, smutná, motivující k boji, ale také vtipná, perverzní a upřímná. Obhajovaly nejen práva žen a útočily na vládnoucí stranu a církev. Odkazovaly na klasiky i popkulturu a používaly metafory. Rychle se staly zdrojem memů a poetika kartonových transparentů se šířila po sociálních sítích. Do kolektivního vědomí pronikla hesla jako *Nigdy nie będziesz szła sama* (nikdy nebudeš chodit sama) nebo *Nawet mefedron ma lepszy skład niż rząd* (i mefedron má lepší složení než vláda). Sosnovy fotografie především zachycují ducha protestů a boje prostřednictvím jazyka a originálních sloganů. Snímky nejsou nijak zvlášť propracované, nedochází k estetizaci, nečeká se na rozhodující okamžik. Nehledají se ani jemnosti emocí ve tvářích protestujících. Místo toho je zde důsledná dokumentace. A k dispozici je více než dvousetstránkové album, které vyšlo již v prvních listopadových dnech roku 2020, v průběhu protestů, a bylo doplněno o nové fotografie v druhém vydání v prosinci 2020. Důslednost a pohotovost jsou silnou stránkou tohoto projektu. Album[28] bylo vydáno ve spolupráci s kolektivem *Imperium Ducha*, ve velmi jednoduché podobě a na platformě elektronického obchodu *Allegro* bylo v mžiku vyprodáno. Tento model práce, intervencionistický, aktivistický, je naprostým opakem léta budovaných typologií a projektů financovaných z grantů a crowdfundingových kampaní. Výtěžek z prodeje publikace šel na další rozvoj práce *Stávky žen*. Album se dostalo do rukou Wojciecha Wilczyka, který neskrýval nadšení:

> *Naprosté zjevení, které jsem si pořídil jednoduše tím, že jsem si ho koupil, když jsem na Facebooku zjistil, že peníze z prodeje alba budou věnovány organizaci Stávky žen. No, a já mám podepsané album číslo 106, vydané v nákladu 150 kusů. Trochu málo na revoluční obsah... Protože v souladu s názvem je to bomba a zároveň umění co nejaktuálnější! Hesla, slogany, věty a verše, které zlomily nadvládu bohabojného a svatouškovského vyprávění, praktikovaného Spojenou pravicí v posledních pěti letech. Něco, co tuto formaci smete z polské politické scény a vystřelí ji do vesmíru k alt-rightovým andělům-monstrům (které otec Degollado pase na rajských loukách). Šťastnou cestu![29]*

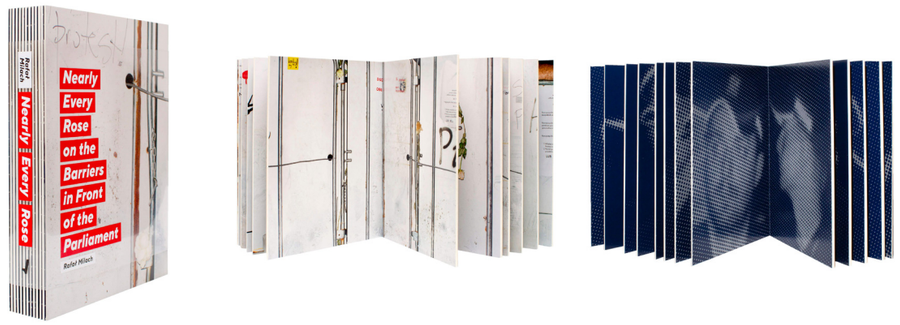
Wilczyk si koupil výtisk prvního vydání; větší náklad druhého vydání došel na přelomu prosince a ledna, takže to byla pravděpodobně jedna z nejrychleji prodávaných fotografických knih v Polsku. Zajímavé je, že projekt pronikl do lifestylových médií (*KMag*, *Noizz*), byl téměř okamžitě vyprodán, ale ve fotografické komunitě je v podstatě nefunkční.

28 SOSNA, Michał: *Kobiety delikatne jak bomby*. Kraków, 2020.
29 WILCZYK, *Wojciech: Hiperrealizm: KOBIETY DELIKATNE JAK BOMBY*, 2020. https://hiperrealizm.blogspot.com/2020/11/kobiety-delikatne-jak-bomby.html (online: 5. 7. 2023)



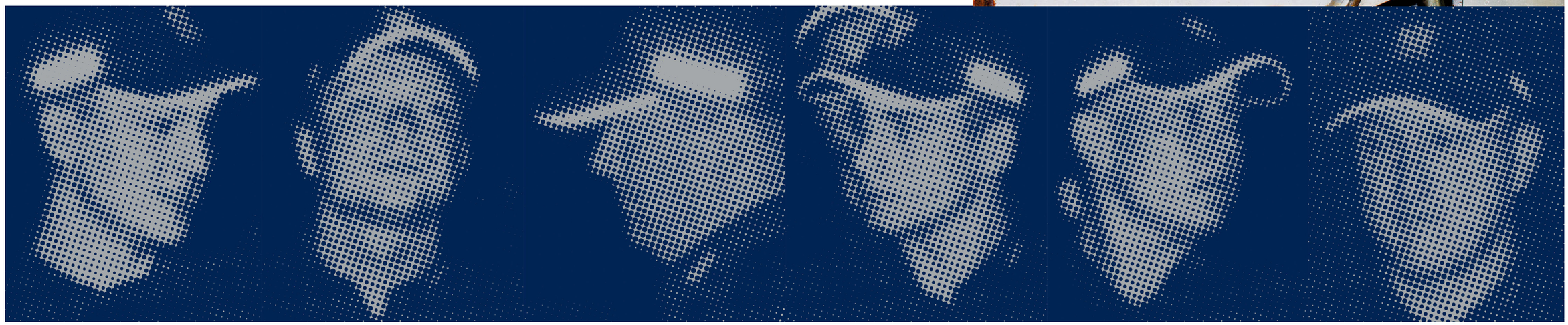
Dokumentární, jednoduché a neokázalé album od Sosny je pravým opakem alba Rafala Milacha *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie* (Téměř každá růže na bariérách před Parlamentem, 2018). Milach fotografoval protesty proti justiční reformě před polským parlamentem v roce 2017 a jeho práce má symbolický, konceptuální rozměr. Jedná se o knihu ve formátu leporela (harmonikově skládaná kniha). Na jedné straně je typologie bílých růží zapíchnutých do policejních zábran jako symbol pokojného protestu a zbytky hesel demonstrantů. Na druhé straně je typologie tváří policistů stojících na druhé straně barikády, zobrazená velkým rastrem polygrafu.

V obou případech vystupuje fotografický aktivismus jako forma uměleckého nesouhlasu do popředí. Uzavření projektů v podobě alba a uměleckého objektu je rovněž charakteristické pro poslední desetiletí. Rozdíl mezi dokumentárním a konceptuálním stylem projektů podle mého názoru podtrhuje univerzálnost typologie jako umělecké strategie použité v obou realizacích.



Rafał Milach, Prawie każda róża na barierkach przy sejmie / rafalmilach.com





3.4. ZKUŠENOST ZTRÁTY. TERAPEUTICKÁ FOTOGRAFIE
KAROLINA JONDERKO, *AUTOPORTRET Z MATKĄ*

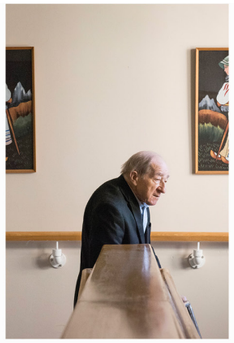
Karolina Jonderko (1985) je dokumentární fotografka. Pracuje především na dlouhodobých projektech, které se zaměřují na prožitek ztráty a emoce spojené se ztrátou, jejími následky a důsledky. Vystudovala magisterský obor fotografie na Filmové škole v Lodži (PWSFTviT), je členkou kolektivu *Napo Images* a absolvovala stáž v agentuře *Magnum* v New Yorku. Díky své hluboké angažovanosti v tématech, jimiž se zabývá, a silným vztahům s protagonisty svých projektů je často zvána k diskusím v médiích. Hovoří o svých zkušenostech i o sociálních problémech a traumatech, které fotografovala. Dosud realizovala fotografické cykly zpracovávající každodenní život rodin pohřešovaných osob (*Zaginieni*), osamělost starých lidí (*Mała Polska*), boj s depresí, psychickou krizí a duševní nemocí (*Tacy jak TY*) a terapeutickou roli reborn panenek. Za projekt *Reborn* byla oceněna v soutěži World Press Photo 2021. Na opačném pólu jejích fotografických aktivit stojí cestovatelská fotografie, která našla společného jmenovatele v typologickém projektu *If I lay here*, který probíhá od roku 2010. Její poslední realizace, kniha *Bebok* (2023) v rámci *Kolekce Wrzesińské*, je pokusem o návrat do doby vstupu do dospělosti a zároveň odkazem na tradice a pověry,kde se reálný svět mísí s fikcí, hrůza se snem, to vše podané ve filmové estetice. Umělcovo široké uznání má původ v autobiografickém a zároveň autoterapeutickém projektu *Autoportret z matką* (Autoportrét s matkou).



LOST



SELF-PORTRAIT WITH MY MOTHER



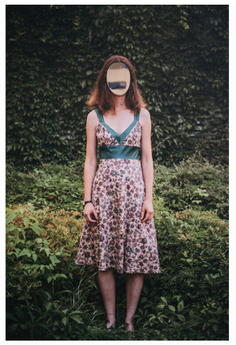
LITTLE POLAND



REBORN



BEBOK



JUST LIKE US



BOOK: SELF-PORTRAIT WITH MY MOTHER



IF I LAY HERE

Karolina Jonderko / karolinajonderko.com



Karolina Jonderko, If I lay here, Rydułtowy / karolinajonderko.com

Jak vzpomíná v jednom rozhovoru:

Mám potřebu zkoumat a vyprávět příběhy o ztrátě.
Celá moje fotografická cesta začala zpracováním ztráty
vyplývající ze smrti mé matky.
Jedním ze způsobů, jak jsem se s tím vyrovnala, bylo vytvoření série
„Autoportrét s matkou“, která zcela změnila mé vnímání fotografie.
Mimo jiné proto, že jsem viděla, jak silně lidé na tuto sérii reagují.
Následné iterace přepracování ztráty se objevují ve všech mých projektech. (...)
To je můj klíč.[30]

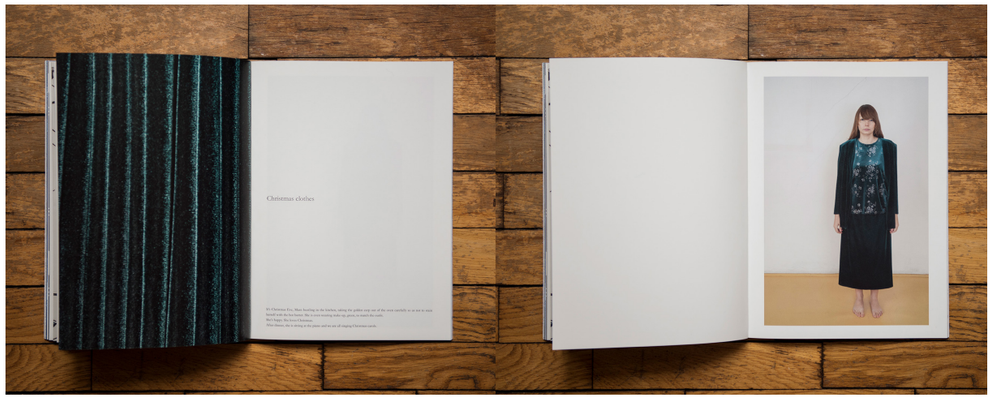
Projekt vznikl v roce 2012, kniha měla premiéru 28. února 2019, tedy přesně 11 let po matčině smrti. Autorka vzpomíná na dobu, kdy na fotografiích pracovala, když ji čtyři roky po matčině smrti přepadl pocit smutku a prázdnoty. Vrátila se do neobydleného, vychladlého domu své babičky, kde měla uložené matčiny šaty, a začala je oblékat:

Když jsem si oblékla maminčin kabát a našla na něm její světlé vlasy,
pocítila jsem obrovskou úlevu. Přišlo to po pro mě nesmírně těžkém období,
v letech 2008 až 2011 mi zemřelo 7 blízkých lidí z rodiny a také můj pes. (...)
Napadlo mě, že se s ní vyfotím. (...)
Byla to série, která nikdy neměla spatřit světlo světa.
Tyto fotografie jsem pořídila pro sebe.[31]

30 FOTOPOLIS.PL: *Fotografia jest językiem - rozmowa z Karoliną Jonderko, laureatką World Press Photo 2021*, https://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/35525 (online: 8. 7. 2023)
31 POLSKIE RADIO: Siła fotografii. Karolina Jonderko i terapia w zdjęciach https://polskieradio.pl/10/4023/artykul/3153273 (online: 8. 7. 2023).

Kompozice fotografií je minimalistická, ale není v ní žádná náhoda. Ačkoli při prvním kontaktu může člověk nabýt dojmu, že máme co do činění s narychlo vytvořeným lookbookem, který prezentuje postupné, náhodné sady oblečení na modelce, zde záleží na každém detailu. Záběr se opakuje, ale autorka nestojí uprostřed. Nechává prostor, prostor pro svou matku. Na stěně je vidět otisk, který tam zanechal obraz, portrét její matky, který tam kdysi visel. Hluboké škrábance a praskliny na zdi jsou připomínkou plynutí času a jeho destruktivního působení. Ve vzpomínkách autorky a její sestry však zůstávají přesné obrazy souprav oblečení a vzpomínky s nimi spojené. Jejich rekonstrukce přinesla na jedné straně konkrétní okamžiky, ale také typické situace, v nichž se konkrétní souprava používala. Vznikla tak typologie každodenního života, typologie znovuvytvářených rituálů, kde je oblečení klíčem ke vzpomínkám.





Karolina Jonderko, Autoportret z matką / karolinajonderko.com

Kniha je postavena na opakování tří motivů: detailů textilií, vzpomínek a autoportrétů. Detaily dodávají celku rytmus. Zaplňují stránky až po okraj a umožňují nám vidět detaily, vzory přicházející ze Západu, které rozbíjejí monotónnost 80. a 90. let. Dále sledujeme příběh. Každý styl je doprovázen názvem, který přesně popisuje jeho povahu: *domácí oblečení*, *cestovní oblečení*, *oblečení do školky*, *pracovní oblečení*, *sváteční oblečení*... Po něm následuje krátký popis, vzpomínka na dětství, kde Jonderko detailně rekonstruuje konkrétní situace, události, emoce a zvuky. V autoportrétech stojí autorka jako figurína v katalogu oblečení nebo silueta v policejní dokumentaci. Pohled do objektivu, neemotivní, ale pronikavý, připomíná portréty Thomase Ruffa, jednoho z pokračovatelů odkazu düsseldorfské školy. Mění se pouze oblečení. Šaty po matce, které jsou zároveň záminkou ke vzpomínání, zpracování smutku a osobnímu rozloučení. Následující sekvence tvoří souvislé vyprávění. Ačkoli jsou šaty a vzpomínky něčím nesmírně osobním, jsou zároveň velmi univerzální. Jak zkušenost s přijímáním balíčků ze Západu, o níž autorka píše v úvodu, tak skříně našich matek, naplněné náhodně vybraným oblečením z darů, jsou generační zkušeností.





Projekt se stal velmi populárním po zveřejnění na obálce časopisu *Wysokie Obcasy*, který vydává *Gazeta Wyborcza*. Autorce se hlásili neznámí lidé, jen aby se podělili o svá traumata a své příběhy. Následné publikace, rozhlasové a televizní rozhovory přinesly práci Karoliny Jonderko do hlavního proudu dávno před vydáním fotografické knihy. Upřímnost a univerzálnost byly zaznamenány. Projekt přesáhl hermetický okruh polské fotografické společnosti.



3.5 (NE)OPAKOVATELNOST PORTRÉTU
ANTONINA GUGAŁA, *FOTOGRAF WARSZAWSKI*

Antonina Gugała (1989) je fotografka a kurátorka. Vystudovala Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě a psychologii a iberistiku na Varšavské univerzitě. Stipendistka města Varšavy (2016), vítězka soutěže ShowOFF na Měsíci fotografie v Krakově (2018), účastnice řady uměleckých rezidencí, mimo jiné Parallel a ISSP. Ve fotografii zkoumá oblasti související s historií a jejími artefakty a snaží se je zasadit do kontextu současnosti.

V rámci projektu *Fotograf Warszawski* (Varšavský fotograf, 2016) se autorka zaměřila na činnost fotografických ateliérů, kde lze pořídit fotografie na doklady a diplomy a někdy i na příležitostné ateliérové sezení. Taková místa pomalu mizí z městské krajiny nebo se mění ve víceoborové provozovny, které nabízejí také tisk, kopírování a další služby. V rámci projektu vytvořila dvě paralelní typologie. První, dokumentární, tvoří fotografie výloh 84 fotografických zařízení fungujících ve Varšavě. Klasické rovné nebo šikmé záběry, bez kolemjdoucích, v úzkém rámu, odkazují na tvorbu Bernda a Hilly Becherových. Ukazují také způsob, jakým fotografové-řemeslníci komunikují se světem a propagují své služby. Často se objevují díla ve výlohách, cedule nad okny s názvem provozovny a nabídkou služeb a někdy i ceník. Člověk může nabýt dojmu, že se zde zastavil čas. Pod vývěsními štíty značek *Kodak*, *Fujifilm* a dokonce *Konica* se mísí estetika komunistického Polska s estetikou 90. let. Fotografie také ukazují kontext, do kterého jsou řemeslné provozovny zasazeny. Typicky se jedná o malé prostory v přízemí, malé pavilony nebo přístavby. Druhá typologie v projektu, *Zdjęcia do dyplomu* (Fotografie pro diploma), je typologií konceptuální. Autorka k jejímu vytvoření použila 102 výtisků formátu 4,5 x 6,5 cm. Výjimečnost této série spočívá v tom, že na každé z fotografií se objevuje autorku. Byly pořízeny řemeslnými fotografy jako pouhá služba, bez informace o předpokladu projektu. Gugała přišla do každého ateliéru ve stejném oblečení a účesu, přičemž její zásadou bylo, že se pro fotografie bude polohovat podle pokynů, které dostane. Vzorec pro fotografie na diplom není tak přísný jako pro občanský průkaz nebo pas. Existuje zde určitá míra svobody, i když se stále jedná o konvencionalizovanou portrétní fotografii. Jak říká Antonina Gugała:



Antonina Gugała, Fotograf Warszawski / kolekcje.muzeumwarszawy.pl

> *K řešení tohoto tématu mě inspiroval můj zájem o řemeslnou fotografii, která mi připadá velmi zajímavá vzhledem k tomu, že je to druh fotografie, kterým se v určité fázi svého života zabývá každý. Jsou to nejrůznější fotografie na doklady, vzpomínkové*

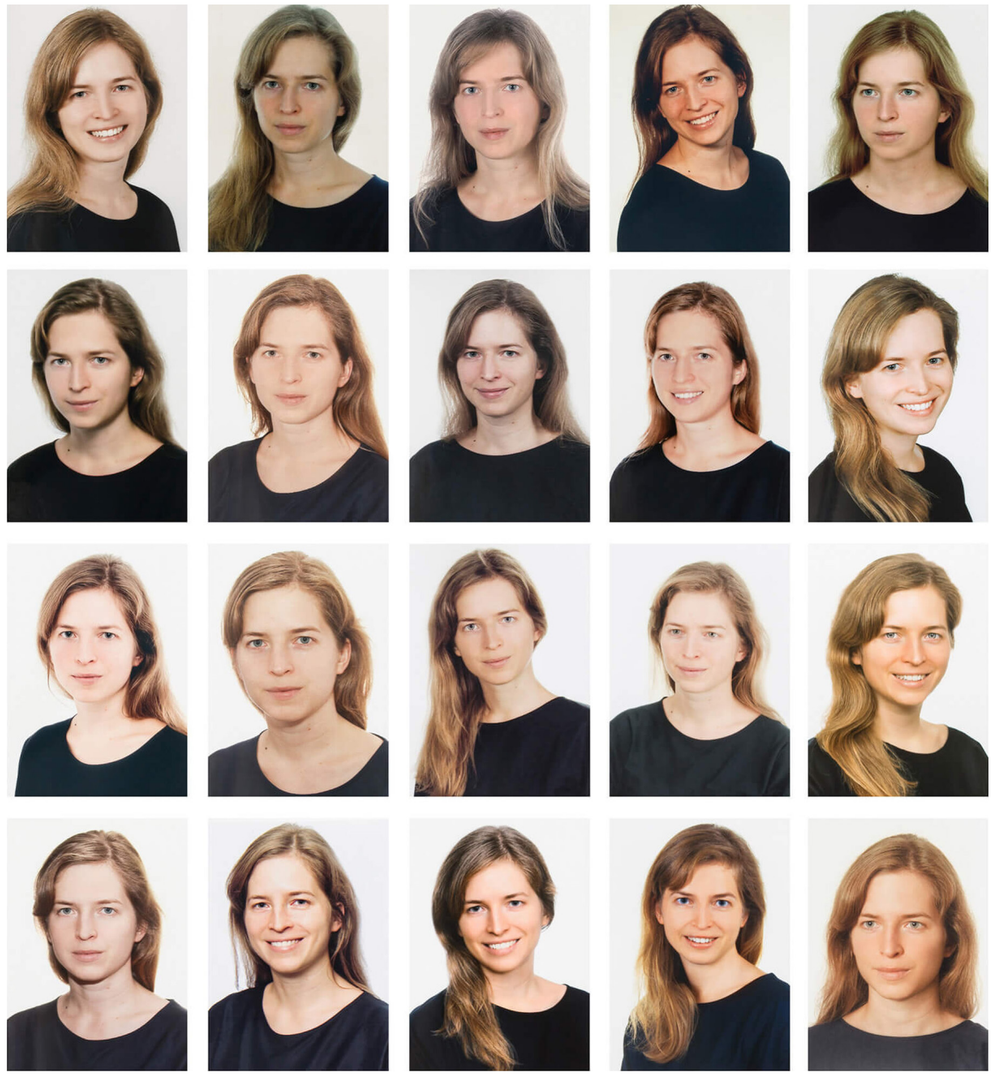
fotografie pořízené u příležitosti různých výročí a jubileí. Všimla jsem si,
že tyto provozovny začínají pomalu mizet z městského prostoru, že se tato městská
krajina proměňuje, a tak jsem se rozhodla tyto provozovny zdokumentovat.
Tato sbírka je pro mě jedinečná, protože mi umožnila podívat se na sebe z velmi
odlišných perspektiv, prizmatem toho, jak mě vidí fotografové a fotografky. (...)
Chtěla jsem zjistit, jak si fotografii představují oni.
Vložila jsem svůj obraz do jejich rukou.[32]

Při prezentaci svého projektu autorka uspořádala portrétní fotografie do klasické typologické struktury, zatímco fotografie ateliérů fungují jako jednotlivé snímky. Mezi portrétem a provozovnou, v níž byl pořízen, není žádná atribuce. O fotografování pro dokumenty se obvykle uvažuje ve smyslu regulačních směrnic. Takové fotografie také nejsou díly podle autorského zákona. Trochu jinak je to s fotografiemi pro účely diplomu. V tomto případě je vhodnější odkázat na obecně přijímanou konvenci odkazující na ateliérové portréty přítomné již ve fotografii 19. století.

Antonina Gugała tak svým způsobem vzdává hold fotografům – řemeslníkům. Ve svém projektu upozorňuje na pohled za fotografii, přičemž odkazuje na teorii Terence Wrighta. Tím odkazuje diváky ke zkoumání kulturních pravidel a standardů, které konstruují estetiku řemeslných portrétů a vzhled samotných ateliérů. Projekt byl prezentován výstavou v *Fundacji Archeologia Fotografii* (Nadaci archeologie fotografie, 2016), následovala výstava na festivalu ve Vevey (2018) a řada autorských setkání. Díla z projektu byla zakoupena do sbírek *Muzeum Warszawy* (Varšavského muzea, 2022).

Zatímco autorka věnuje zvláštní pozornost varšavskému kontextu svého projektu, poněkud méně je, využíván jeho univerzální rozměr. Mám zde na mysli vztah mezi lidským vzhledem a jeho zobrazením na fotografiích různých autorů v rámci konvence. Mezi tím, jak vidíme sami sebe, a tím, jak nás vidí ostatní. Gugała vytvořila nesmírně zajímavou situaci. Jedná se o 102 setkání s cizími lidmi, jejichž výsledkem je, že autorka dostává svůj portrét. Zajímalo by mě, jak by vypadala třetí, paralelní typologie, kdyby si autorka u příležitosti každé z těchto návštěv dodatečně objednala fotografii na svůj občanský průkaz. Byly by snímky, přísně konvencionalizované prostřednictvím předem daných pokynů, téměř identické? Jaké rozdíly by byly nejvíce patrné? Tyto otázky mě upozorňují na počátky fotografie, kdy byla vnímána jako nástroj pro mechanické zachycení obrazu. Ještě v 60. letech 19. století bylo autorství fotografie přisuzováno zadavateli nebo majiteli zachyceného objektu.[33]
Zajímalo by mě, zda dnes také marginalizujeme člověka za fotoaparátem?

32 MUZEUM WARSZAWY: *Antonina Gugała. Warszawa w Kolekcji Fotografii Współczesnej*, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=lCR2LunoQPM (online: 6. 8. 2023).
33 EDWARDS, Steve: *Fotografia. Bardzo Krótkie Wprowadzenie*. Kraków, 2014. s. 65.



Antonina Gugała, Zdjęcia do dyplomu / szkolapatrzenia.pl

Při realizaci projektu Fotograf Warszawski se Antonina Gugała vydala také do fotoateliéru Celiny Osiecké. Tato fotografka pracuje nepřetržitě od roku 1968. Ve svém ateliéru pořizuje pouze analogové, černobílé fotografie, které sama vyvolává v temné komoře a retušuje tužkou. Celina Osiecka navíc od počátku archivuje tisíce svých negativů. Inspirativní setkání vedlo Antoninu Gugału ke spolupráci s nestorkou fotografie, jejímž výsledkem je výstava a publikace představující portréty Varšavanů z pěti desetiletí, jejich doprovodné příběhy a zákulisí práce této umělkyně. Výstava *Celina Osiecka – Usługi fotograficzne* (Celina Osiecka – Fotografické služby) realizovaná ve varšavském muzeu na Praze (2022), jejímž kurátorkou byla Antonina Gugała, stejně jako autorský projekt *Fotograf Warszawski*, jsou součástí trendu uvádění neumělecké fotografie do oblasti umění. Založení autorského projektu na typologii upozorňuje diváka na fotografické postupy každého z nás a zdůrazňuje nepřehlédnutelný aspekt přirozenosti, identifikace a vzhledu na jednotlivé fotografii.



Celina Osieckia, publikace a ateliér, Antonina Gugała / muzeumwarszawy.pl



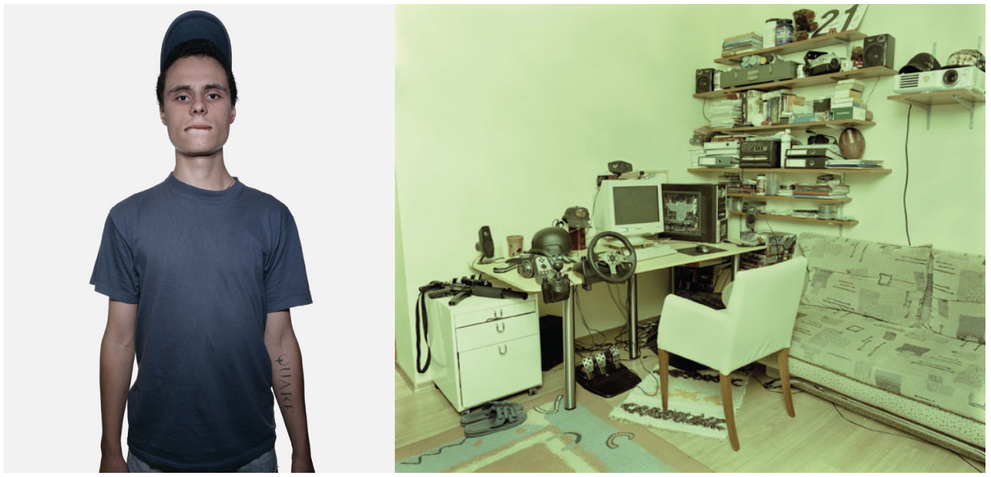
Antonina Gugała, Fotograf Warszawski / kolekcje.muzeumwarszawy.pl

3.6. KONCEPTUÁLNÍ REALISMUS
PAWEŁ BOWNIK, *COLOURS OF LOST TIME*



Bownik, Colours of lost time, Circle 12 / bownikstudio.com

Paweł Bownik (1977) vystudoval filozofii a poté fotografii na Akademii výtvarných umění v Poznani. Na začátku své kariéry obrátil pozornost k novému fenoménu, kterým byl v té době e-sport. Elektronický sport, oblíbený mezi mladými lidmi, se teprve prodíral do hlavního proudu. Bownik fotografoval hráče v sérii *Gamers* (2010) v klasickém typologickém záběru z přímého pohledu na bílém pozadí s použitím zábleskového světla. To, jak vypadá současný sportovec, bylo nově definováno. Specifikem projektu bylo odhalit obrazy lidí, kteří ve světě elektronických soutěží nemají a nepotřebují své obrazy. Jejich soupeři je znají jako loginy, přezdívky nebo avatary. Druhou částí projektu byla série *Training Rooms*, v níž Bownik fotografoval pokoje hráčů, místa, kde vyrůstali a trénovali u počítače. Fotografie aranžoval v chladném, neskutečném světle a ukazoval na kontrast mezi běžným prostorem pokoje dospívajícího člověka a imaginárním světem digitální zábavy. Doplňuje je série *E-Słodowy*[34], která představuje předměty „udělej si sám“, jež zlepšují zážitek ze hry. Fotografie z výše uvedené série připomínají policejní dokumentaci a sám autor na propagačních materiálech ke své výstavě na Fotofestiwalu v Lodži v roce 2011 vypadal jako Weegee, když pózoval v obleku s velkoformátovým fotoaparátem a velkým bleskem.

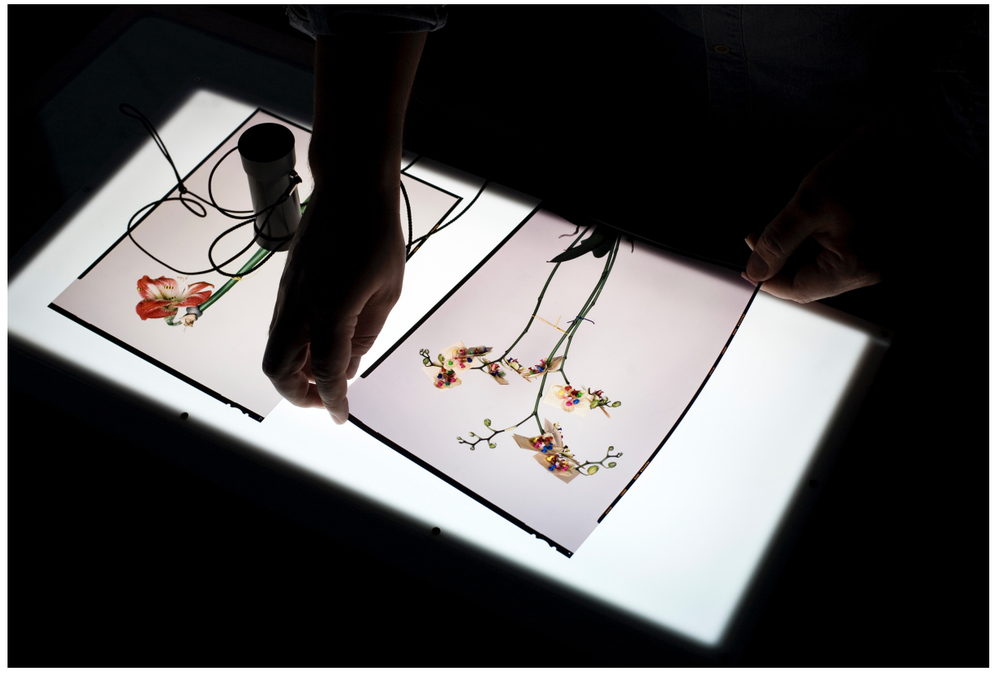


Bownik, Gamers a Training rooms / fotofestiwal.com

34 Adam Słodowy, popularizátor kutilství, moderátor televizního pořadu *Udělej si sám* (1959-83).

Po více než deseti letech je Bownik jedním z nejvýznamnějších polských umělců pracujících s médiem fotografie. Proslavil se především sérií *Disassembly*, která vyšla v roce 2013 ve formě artbooku. Fotografie z tohoto souboru jsou častým objektem na trhu sběratelské fotografie, zatímco samotná kniha, prakticky nedostupná, se občas objevuje na internetových aukcích za neúměrně vysoké ceny. Téma připomíná atlasy rostlin a díla Karla Blossfeldta. Autor čerpal ze zátiší, ze světa rostlin a květin, tolik spjatého s historií fotografie. S 23 rostlinnými druhy zachází jako s materiálem pro experimentování. Přestože je v tomto projektu zakotven typologický kontext, do popředí se dostává demontáž a proces opětovného skládání. Dekonstrukce a rekonstrukce zachycené prostřednictvím fotografie. Samotná kniha je strukturována jako pyramida, je v ní mnoho koláží, poznámek a práce s archivním materiálem. Hlavní část práce, rostliny rekonstruované pomocí kancelářských potřeb, jsou krásné i nereálné zároveň. Autor zdůrazňuje:

> *Projekt se zabývá důsledky zvědavosti, kterou máme v naší civilizaci, a jejími dopady na přírodu. Zabývá se směřováním pseudovědy, zabývá se cíli, které si můžeme klást kvůli zvědavosti, a tím, že se můžeme dostat ven, jen abychom provedli práci, která nás zajímá. To má samozřejmě kritický charakter. Atraktivní obrazy způsobují, že se dostáváme do pasti estetické zvědavosti.*[35]



35 BOWNIK, *Disassembly I artbook I 2013* https://www.youtube.com/watch?v=bt8nJQxl0QI (online: 3. 8. 2023)

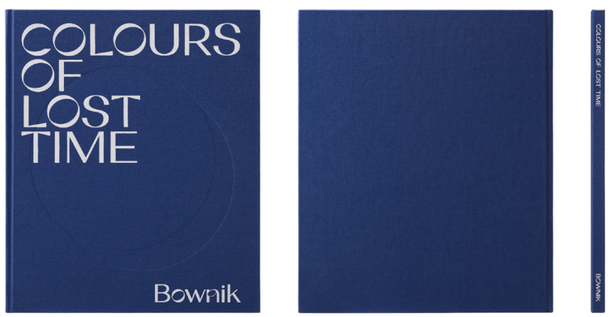




Bownik, Disassembly 1, kniha Disassembly / bownikstudio.com

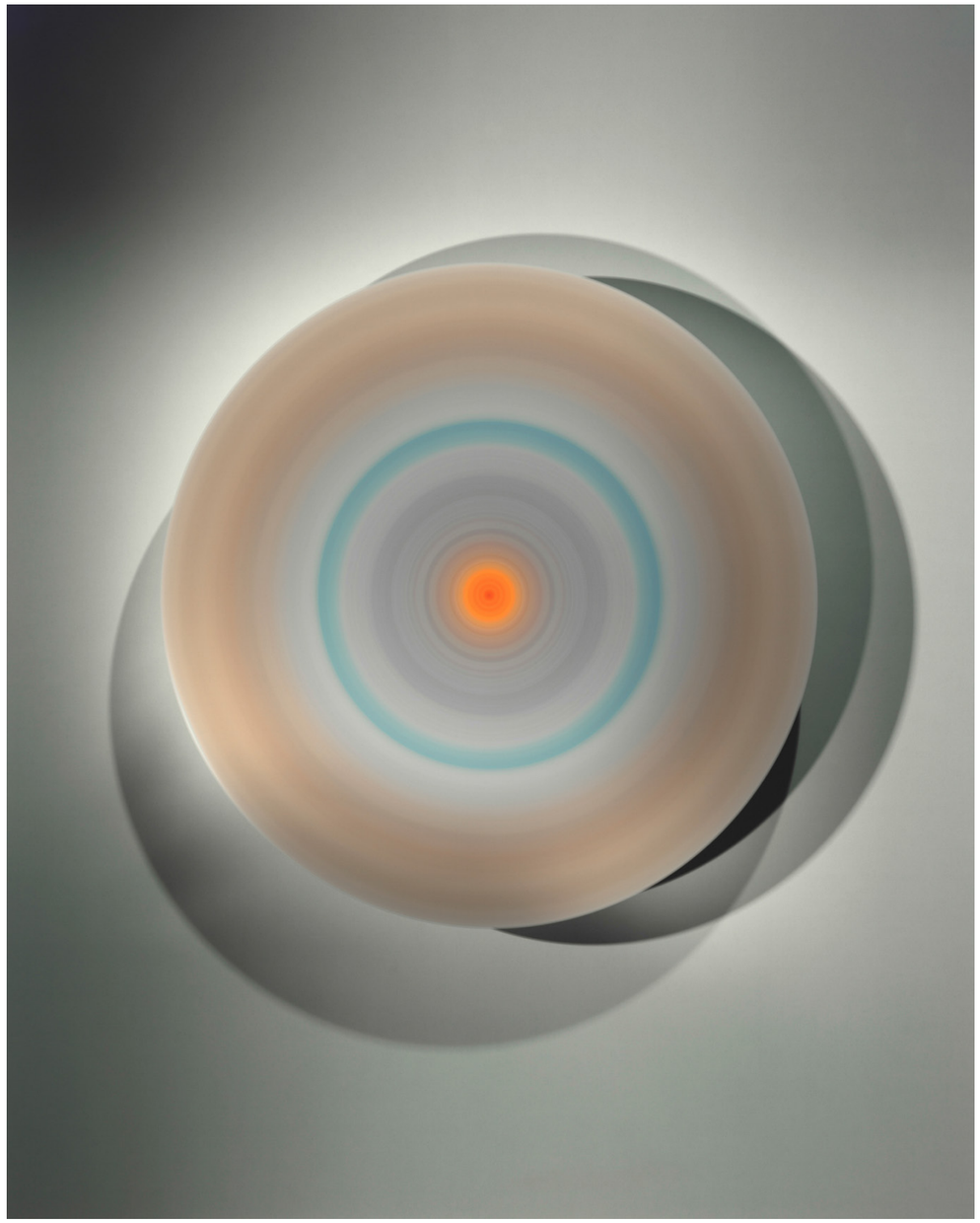
Dopady lidské činnosti a vliv civilizace na přírodu nejsilněji rezonují v cyklu *Colours of lost time* (Barvy ztraceného času), který vyšel jako artbook v roce 2019. Na první pohled jsou díla z této série rovněž podmanivě estetická, ale především tajemná. Poselství je zde jakoby zašifrované. Při pohledu na typologii různobarevných kruhů různých velikostí a s různým uspořádáním stínů, navozujících dojem prostorovosti, putují asociace od obrazů Wojciecha Fangora k fyzikálním experimentům s rozložením barev v kruhu, popisujícím různé barevné modely. Autor je vytvořil na základě fotografií a rytin vyhynulých ptáků. Fotografoval je při dlouhých expozičních časech, umístěných v rotačním pohybu, na speciálně upravené konstrukci. Konceptualismus tohoto díla je vícerozměrný. Koneckonců zde máme co do činění s atlasem ptáků, ale médium fotografie provádí transformaci a mění to, co bylo skutečné, ve vizuální abstrakci. Na druhou stranu se kdysi abstraktní pojem ekologické katastrofy stává skutečným. Tyto druhy již nejsou k vidění. Ptáci, symboly svobody, se zde dávají do pohybu, což má za následek podivné tonální přechody, pestrobarevné odstíny, nezřetelné tóny. Záznam pohybu, rychlosti, neskutečnosti. Důležitá je také symbolika kruhu, která odkazuje na cykličnost, ale také na zrychlující se vymírání. Hypnotizující krása obrazů je opět záminkou k zamyšlení nad lidským údělem. Je to člověk, kdo je nyní ve středu pozornosti. Je největším predátorem planety. Lidská činnost mění podmínky života na Zemi tak drasticky, že celé druhy nenávratně vymírají. Šesté vymírání je faktem a budoucnost epochy antropocénu může mít velmi odlišné scénáře. Bownik, vzděláním filozof, hovoří o své práci vícerozměrně:

> *Svá spektra vnímám jako taková barevná kola ztrát. Palety toho, co jsme ztratili. Ztrácíme rytmus. Už neexistuje cyklus, v němž něco stárne a odchází, aby uvolnilo místo příchodu nového. Zmizení je náhlé. V literatuře, filmu, kultuře jako celku byla ztráta popisována lineárně, s vlastní chronologií a rytmem. Na takové vyprávění jsme byli zvyklí u filmařů, jako byli Tarkovskij a Antonioni, ale to bylo v minulém století. Jednadvacáté století otevírá akceleraci tohoto procesu a klasická představa pomíjivosti již neplatí.*[36]



Kniha Colours of lost time / bownikstudio.com

36 VOGUE Polska, 2019. *Bownik: Jaki kolor ma strata?* https://www.vogue.pl/a/bownik-jaki-kolor-ma-strata (online: 2. 8. 2023)



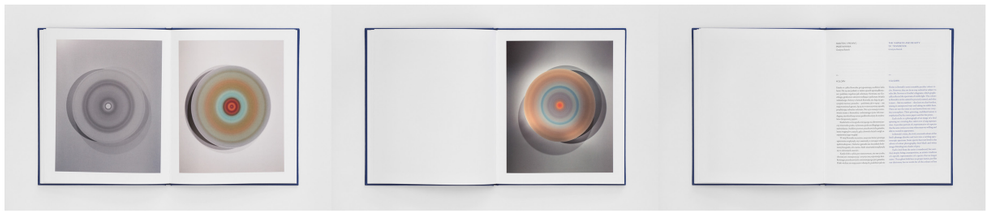
Bownik, Colours of lost time, Circle 13 / bownikstudio.com



Colours of lost time, Warsaw Gallery Weekend, 2019 / bownikstudio.com

Bownik věnuje *Colours of lost time* ptačím druhům, které vyhynuly před našima očima. Je to fotografická elegie. Jejich podoby se ještě podařilo zaznamenat na fotografiích, takže nejde o dinosaury, ale o svět, který jsme měli na dosah ruky. Každý kruh v sérii je očíslován, ačkoli autor nepoužívá názvy druhů. Vyhynulí ptáci ožívají symbolicky. Podle jeho slov:

Nejsem odborník na vektor budoucnosti světa, ale většina badatelů o antropocénu tvrdí, že za stav, v němž se nacházíme, nemůže ani tak samotný pokrok, jako spíše náhlé zrychlení. Odtud se u mě tato kola odvíjejí. Jsou krásná, fascinující. V ikonosféře točící se obraz používali už surrealisté; působí tak, že nás uspává, halucinuje, nutí nás zírat. Používání kategorií, jako je antropocén, je pro mě superdůležité, protože je to téma, které se stalo skutečností, přímo se mě dotýká. Oblékám to do symbolů, ale ani všechny tyto symboly nesleduji. Ty jsou totiž objemné.[37]



Kniha Colours of lost time / bownikstudio.com

37 BEDNARSKA-ĆWIEK, Martyna: *Rozmawiamy z Pawłem Bownikiem, jednym z najciekawszych polskich artystów*. DesignAlive , 2022. https://www.designalive.pl/jaka-piekna-strata/ (online: 16. 7. 2023)

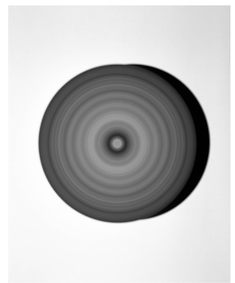


Backstage, Colours of lost time / bownikstudio.com

V Bownikově práci vidím metaforický obrat a zároveň dialog s dílem Bernda a Hilly Becherových. Stejně jako oni pracuje s kamerou 8x10 palců, se smyslem pro dokonalý detail a pro nadrealitu zobrazované skutečnosti. Stejně jako Becherovi je realistou, který dbá na realistický popis světa. Zatímco však u Becherů měly realistické obrazy za cíl odhalit abstraktní krásu, u Bownika abstraktně krásné obrazy dekonstruují reálný problém lidstva: klimatickou katastrofu. Bownikův filozofický přístup je mi také blízký. Umělec upozorňuje na kontext doby, v níž fungujeme, a na všudypřítomný přebytek obrazů, v němž se musíme ocitnout:

Používání fotografie už není přímou prací s vnitřním prostorem. Je to také práce s celou fotografickou knihovnou obecně, jejímiž jsme v současnosti aktivními konzumenty.[38]

Za sebe bych dodal, že na rozdíl od umělé inteligence, naše schopnost absorbovat a zpracovávat obrazy není neomezená.



Circle 3

38 THE PHOTOGRAPHER: *Bownik & Wojciechowski I 2015* https://www.youtube.com/watch?v=TyHMRSffVNs (online: 15. 7. 2023)

4. TYPOLOGIE BUDOUCNOSTI?
4.1. NA PERIFERII TYPOLOGIE. NOVÉ ZPŮSOBY TYPOLOGIZACE

V článku v časopise Szum o současné polské fotografii s názvem *Jak nefotografovat* (2016) Adam Mazur upozornil:

> *A tak se zdá, že vzorec fotografické typologie se vyčerpal (to platí zejména pro architekturu), a je také těžké sledovat sekvence portrétů ilustrujících nějaký, třeba i mimořádně důležitý, společenský problém.*[39]

Umělci však tuto strategii stále úspěšně aplikují na nová témata a projekty. Navíc ji používají nejen zavedení umělci jako Wilczyk nebo Bownik, ale i debutanti. Nové způsoby typologizace se objevují i v umění mimo hlavní fotografický proud.

Typologickým gestem jsou realizace Alicji Wróblewské. Autorka konstruuje trojrozměrné objekty a papírové koláže z plastových předmětů denní potřeby a fotografií nalezených na internetu a následně je fotografuje. Takto hybridně vytvořené korálové útesy budoucnosti, druhy fytoplanktonu přetvořené z plastu a imaginární vodní organismy uchvacují krásou a barevností a zároveň děsí. Zátiší je zde dvojnásobně mrtvé, a to v důsledku znečištění způsobeného člověkem. Nejnovější autorova díla jsou vytvořena pomocí umělé inteligence a přidávají další otázky o hranicích lidských zásahů do přírody a reality.





Alicja Wróblewska, REEF / alicjawroblewska.com

39 MAZUR, Adam: *Jak nie fotografować*, SZUM, 2016 https://magazynszum.pl/jak-nie-fotografowac (online: 16. 07.2023).

Obzvláště mě zaujalo vystoupení Jany Shostak na slavnostním večeru předávání cen *Paszporty Polityki* (Pasy Polityky, 2022). Když si šla převzít cenu v kategorii výtvarného umění, kterou získala za propojení umění a sociálního aktivismu, měla na sobě šaty s fotografiemi 1280 běloruských politických vězňů. Umělkyně věří v sílu umění, a proto celý svůj projev věnovala situaci svých krajanů žijících pod režimem Alexandra Lukašenka. Svůj projev zakončila minutou křiku pro Bělorusko.



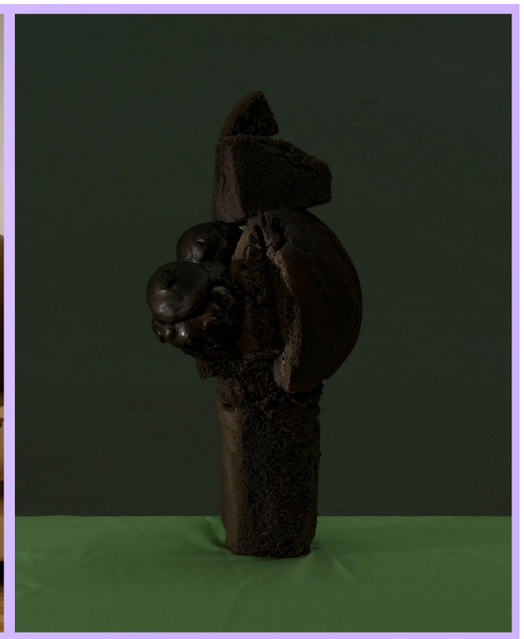
Jana Shostak, 1280 / rastergallery.com

Typologické prvky obsahuje debutový projekt *Cichy rasizm* (Tichý rasismus, 2022) Julie Klewaniec. Klíčové pro projekt je slovo *Murzyn* (černoch) a posilování povědomí o důsledcích jeho používání v dnešní době. Autorka portrétuje Poláky a cizince tmavé pleti žijící v Polsku a shromažďuje jejich příběhy o diskriminaci, kterou zažili. Navíc v surrealistických rámcích vizualizuje fráze fungující v polském jazyce, které jsou projevem společenského rasismu. Autoportrét s jednou z protagonistek nazvaný *Musíme si promluvit* podtrhuje její osobní zapojení do projektu.



We have to talk

Selfportrait with activist Ogi Ugonoh



Murzynek cake and Murzyn tits

One of the most popular cake.
In Poland, the chocolate cake is being called Murzynek (diminutive of the word Murzyn).

Julia Klewaniec, Cichy rasizm/ klewaniec.pl

4.2. TYPOLOGIE JAKO KAŽDODENNÍ PRAXE

Fotografická typologie je jedním z těch „témat“, s nimiž se opakovaně setkává každý, kdo se zajímá o médium fotografie. Nemám na mysli jen historické souvislosti, kterým jsem věnoval první kapitolu této práce, ale i řadu praktik a příkladů jejího rozšířeného používání. Různé příručky a články popularizující fotografii tuto formu činnosti podporují, ukazují malebné prázdninové fotografie barevných dveří a okenic ve středomořských městech nebo pravidelně fotografovaný výhled z okna za různých podmínek. Povzbuzují lidi k činnosti, k vytváření vlastních typologií.[40]

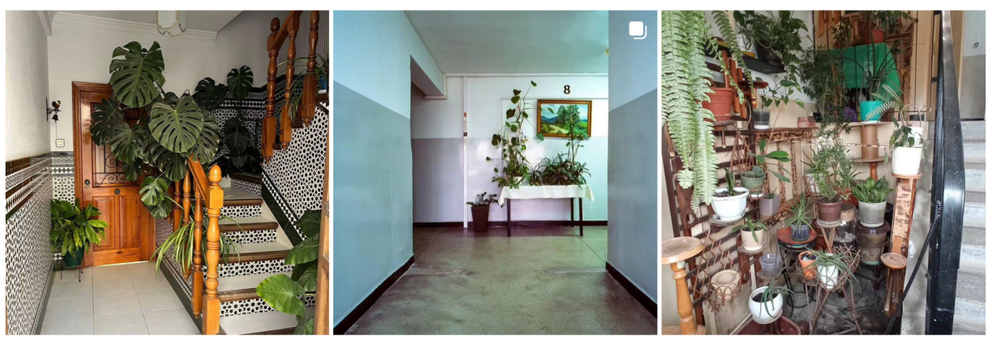
Motivace jsou různé. Typologie vyžaduje disciplínu a opakování. Je to dobré dílenské cvičení, i když v době digitální fotografie je zvládnutí záběru a světla technicky stále snadnější. Pro amatéry je to často způsob, jak vytvořit první projekt, uzavřít sérii fotografií do jednotného formálního rámce. Pro studenty vysokých uměleckých škol je typologie často jedním z povinných předmětů absolvovaných v rámci studia. V komerční praxi se typologické opakování používá při focení snímků, módních lookbooků a reklamních kreací. Typologie se snadno hodí k animaci a lze ji zacyklit a vytvořit tak gif.

Typologie je také hojně prezentována na fotografických soutěžích. Soubory v kategoriích portrét, architektura, zátiší nebo příroda jsou velmi často postaveny na tomto osvědčeném a rozpoznatelném schématu. To je patrné zejména na mezinárodních komerčních soutěžích. Organizační aspekt a vizuální soudržnost návrhu jsou velmi důležité. Oblíbenou formou typologické práce jsou projekty-fotografické akce, které zahrnují portrétování obyvatelů například jedné ulice, čtvrti nebo města. Iniciativy, jako jsou pouliční ateliéry, nebo portréty 1-100 let, se staly častou součástí místních festivalů a aktivit neziskových organizací. Jejich hlavním cílem je integrace místních komunit a jejich propagace. Je třeba připomenout, že fotografie tohoto typu získávají historickou hodnotu. Prezentovány po desítkách let jsou cenným dokumentem své doby.

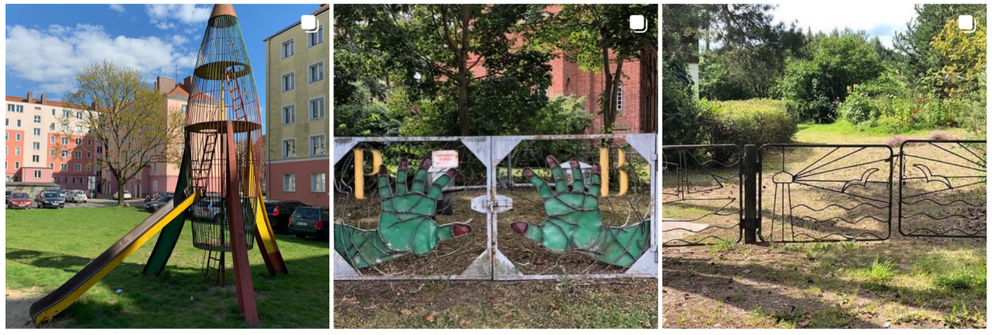
Všudypřítomnost označování, popisování a sdílení fotografií na internetu znamená, že smartphone může poskytnout nekonečné množství online typologií, vytvořených ve vyhledávačích obrázků nebo na Instagramu. Vyhledávání na internetu pomocí podobných obrázků nebo hashtagů však vede k individualizovaným výsledkům, takže i když hledáme stejnou věc, výsledky našeho hledání se budou lišit.

40 *Typologia fotograficzna - stwórz własną kolekcję.* https://blog.cyfrowe.pl/typologia-fotograficzna (online: 29. 7. 2023).

Dosud neznámým modelem výměny obrázků a zároveň vytváření kolektivních typologií jsou profily na Instagramu, zaměřené na konkrétní fenomén, nejčastěji veřejný prostor. Mechanismus je jednoduchý: osoba, která účet provozuje, pořizuje fotografie, ale je také otevřena publikování snímků zaslaných jinými uživateli, přeposílání nebo sdílení označeného obsahu. Na profilu @kwiatki_na_klatkach se neustále rozrůstá sbírka fotografií zachycujících pokusy o zdomácnění schodišť pomocí květin, rostlin a dalších dekorací. Původní dekorace z kovu, oblíbené v době komunismu, kolportuje profil @kratki_furtki_plotki. Rozsáhlá společná galerie fotografií z protestů se rozrůstá na profilu @transparenty_z_protestow.



instagram.com/kwiatki_na_klatkach

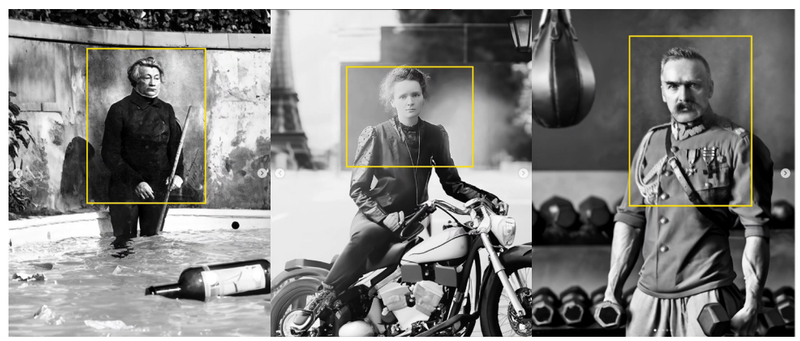


instagram.com/kratki_furtki_plotki

V posledních měsících se také dynamicky rozšiřuje počet snímků generovaných umělou inteligencí. Zatím fungují v mainstreamu jako kuriozita, obvykle opatřená efektními názvy: *Polsko a Poláci očima AI*, *Jak vidí Ai Poláky a Polsko? Umělá inteligence vytvořila můj portrét, jsem v šoku*. Vliv typologie je patrný i v této oblasti. Typickou polskou rodinu bychom mohli porovnat s německou, tureckou, japonskou nebo americkou. Domácí profil @sztuczna_polska s radostí poskytuje typologické série generované umělou inteligencí: politiky při sezení v řepkovém poli, hvězdy popkultury na tradiční vesnické svatbě nebo fotografie historických osobností doplněné o nový kontext generovaného pozadí.



twitter.com/dusunbildergisi



instagram.com/sztuczna_polska

Je důležité si uvědomit, že obrázky generované umělou inteligencí stále více pronikají do komerční sféry, což dokazují příklady reklam vytvořených pomocí této technologie, virtuálních fotoateliérů a databází stockových snímků s tvářemi generovanými umělou inteligencí. Tento typ práce není zatížen právy na užití obrázků.

Poslední nití, které se v této oblasti odboček, zkoumání a pokusů o zachycení proměnlivé reality dotknu, je umělecká provokace, kterou vytvořil Boris Eldagsen. Ten do kreativní kategorie soutěže *Sony World Photography Awards* přihlásil dílo generované umělou inteligencí, stylizované jako stará portrétní fotografie, s názvem *Pseudomnesia* (falešná paměť). Zvítězil a poté cenu odmítl s vysvětlením, že se nejedná o fotografii a jeho cílem bylo vyvolat diskusi o limitech využití generativní umělé inteligence v umění.



4.3. PŘEKRAČOVÁNÍ HRANIC TYPOLOGIE. PRÁCE TARYN SIMON

Obliba fotografických typologií v Polsku není ojedinělým jevem. V současném světě je tato strategie využívána velmi často, zejména v monumentálních dílech světových umělců. Společným jmenovatelem, je nejen forma, ale i téma. Klimatická katastrofa, mechanismy moci, kontroly a dohledu, vizuální reprezentace člověka – to jsou jen některá z módních slov, která byla v posledních letech pomocí typologie vytvořena. Z inspirativních děl mohu zmínit *Ghetto* Adama Broomberga a Oliviera Chanarina, *Autoportréty* Dity Pepe, *Hidden islam* Nicolò Degiorgise, *Šumperák* Tomáše Pospěcha nebo *Sochi singers* Roba Hornstra. Monumentální typologie na základě archivních a nalezených materiálů, ale také z rodinných fotografií, buduje Erik Kessels. Prostor internetu, zejména Google Street View, využívá Michael Wolf při hledání vybraných motivů a situací. Experimenty s využitím systémů pro detekci a rozpoznávání obličejů, inspirované ruským systémem kontroly veřejného prostoru, provedli Broomberg a Chanarin v *Spirit is a Bone*. Nejinspirativnějším současným umělcem využívajícím typologii je však podle mého názoru Taryn Simon.

Tvorba Taryn Simon (1975) se vyznačuje badatelským nasazením, podrobnou dokumentací a pečlivým přístupem ke kompozici. Její projekty často provokují k zamyšlení nad složitými a obtížnými sociálními, politickými a etickými tématy. Prostřednictvím fotografií, včetně typologií, autorka podněcuje diváka k hlubšímu pochopení a analýze otázek, které ovlivňují současný svět. Její dílo je důležitým hlasem v současném umění, který diváky inspiruje ke kladení složitých otázek a hledání hlubšího smyslu v realitě, která nás obklopuje.

Ve velmi významném projektu *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* umělkyně dokumentuje běžně neznámá místa a skutečnosti, které tvoří mýtus a status současných Spojených států amerických. V této souvislosti využívá typologii, která představuje rozmanitost věcí skrytých před zraky veřejnosti.

Záběry ptáků zaznamenané ve všech filmech o Jamesu Bondovi tvoří koncepční ornitologický atlas *Field Guide to Birds of the West Indies*. Klíčovou postavou tohoto projektu je ornitolog James Bond, jehož jméno si pro své detektivní příběhy vypůjčil spisovatel Ian Fleming, milovník ptáků.



Taryn Simon, Contraband / tarynsimon.com

Extrémní typologií je její projekt *Contraband*. Během pouhých pěti dnů umělkyně vyfotografovala 1075 předmětů zabavených americkými celníky na Kennedyho letišti v New Yorku. Publikace má téměř 500 stran, předměty jsou uspořádány do sérií podle klasifikace provedené celníky. Různorodost pašovaného zboží a jeho vzhledu je jedna věc, ale projekt uvádí do pohybu mnoho dalších interpretačních vláken, od střetu civilizací, problémů nelegálního obchodu a restriktivnosti zákona až po individuální příběhy každého z těchto předmětů, které se nikdy nedozvíme a které si můžeme jen domýšlet.

Formu typologie používá autorka i v komplexnějších, mnohovrstevnatých projektech. Portréty lidí spojených pokrevními svazky vytvářejí neměnné sítě vztahů mezi protagonisty knihy *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I - XVIII* a podávají svědectví o zapletení celých generací do historických událostí.



Taryn Simon, A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII, Chapter XI / tarynsimon.com

Práce Taryn Simon vyniká precizností a přesností, podobně jako fotografická typologie Bernda a Hilly Becherových. Její projekty navíc nejen upozorňují na rozmanitost sociálních a kulturních reálií, ale také odhalují skryté aspekty našeho světa. Významné je, že v projektech se objevují dokumentární a konceptuální prvky, přičemž autorka využívá médium fotografie s plným vědomím. Ve strhující přednášce na TEDu poznamenává:

> *Fotografie ohrožuje iluzi. Nechtěli mě s mým fotoaparátem pustit dovnitř, protože zpochybňuje vyrobenou realitu, mýty a přesvědčení tím, že poskytuje to, co se zdá být důkazem pravdy. Ke každému snímku se však vážou různé pravdy v závislosti na záměru tvůrce, diváka a kontextu, v němž je snímek zobrazen.*[41]

41 TED Talk: *Taryn Simon: Photographs of secret sites.* https://www.ted.com/talks/taryn_simon_photographs_of_secret_sites (online: 4. 7. 2023)

ZÁVĚR

Typologie jako umělecká strategie umožňuje umělcům zapojit diváka do reflexe a analýzy a vyvolat otázky týkající se skrytých nebo neznámých aspektů sociální, politické nebo kulturní reality. Díky preciznímu zdokumentování a uspořádání předmětů v sérii může typologie reflektovat jak opakující se motivy, tak rozmanitost jevů, což vede k širšímu pochopení a interpretaci prezentovaného tématu. Estetické kvality rovněž zvyšují působení děl na diváky. Použití opakujících se forem vytváří efekt vizuální jednoty a zároveň zdůrazňuje jedinečné detaily a odlišnosti. Typologie je nástroj, který provokuje k zamyšlení nad rozmanitostí a skrytými zákonitostmi a vede k objevování skrytých významů a vyprávění.

V realizacích, které jsem analyzoval, vidím i přes rozdíly v intenzitě využití typologie a časovém rámci projektů jasný společný rys. Je jím hluboké, autorské nasazení při realizaci projektu. Sáhnutí po typologii je uměleckou strategií, která tuto angažovanost odhaluje a posiluje. Vnímám to jak z pohledu diváka, tak i z pohledu fotografa a výzkumníka. Tuto tezi potvrzuje dosah dopadu popsaných projektů: četné výstavy a ocenění, vyprodané nákladové řady publikací, rozhovory v médiích a průlom do veřejného povědomí. Když se dívám na fotografie, držím v ruce knihy a čtu doprovodné texty, utvrzuji se v tom, že jsou upřímné. Cítím to a velmi si to považuji. Ať už má dílo dokumentární nebo konceptuální rozměr, nebo se oba aspekty prolínají, použití typologií umocňuje jejich sílu a rozsah dopadu. Projekty, které jsem uvedl, se zabývají jak univerzálními, tak typicky polskými tématy. To ukazuje na univerzálnost typologie jako umělecké strategie v 21. století. I když jsou tato díla technicky dokonalá a reprodukují i ty nejmenší detaily, do popředí nevystupuje mechanické zobrazení, ale myšlenka, kterou tvůrce sleduje.

Myslím, že v měnící se postpandemické realitě poznamenané válkou na Ukrajině, rozvrácenou ekonomikou a nejistou budoucností budou i dále hrát fotografie a typologie důležitou roli jako univerzální nástroje komunikace a umění. Autorská angažovanost a fotografický aktivismus budou rezonovat stále silněji. Možná, že díky rostoucímu dosahu online a reálnému zájmu o fotografii v globální vesnici bude mít práce umělců a umělkyň stále větší vliv a přispěje ke skutečným společenským změnám.

Po celou moderní éru se fotografie používala ke klasifikaci světa a jeho lidí.
Logika používaná ke klasifikaci fotografií do skupin, kategorií nebo sekvencí
stejně uspořádaných snímků, poháněná vírou ve vědeckou objektivitu
fotografických důkazů, formuje také naše vizuální vědomí.
V 21. století nové digitální technologie a globalizace
radikálně změnily způsoby využití fotografie,
a proto je stále naléhavější analyzovat fotografické informační systémy.[42]

Stejně jako je historie fotografických typologií silně spjata s dějinami fotografie, nelze ani otázku budoucnosti typologií posuzovat odděleně od změn ve vnímání tohoto média. Doufám, že si více vážíme toho, že ve fotografii máme přímou, záměrnou lidskou činnost. Na úsvitu fotografie stála potřeba mechanického zobrazování. Dnes, v době všudypřítomné automatizace a digitalizace a rozšířeného zaznamenávání snímků například kamerovými systémy, je situace obrácená. Na povrch se dostává osobní perspektiva, a to jak tvůrce, tak i diváka.

DOPROVODNÝ TEXT

Zbývá otázka dokumentární autority fotografie.[43]
Jak se budeme na fotografii dívat jako společnost za 5, 15 nebo 50 let?
Do jaké míry přispěje používání typologie jako umělecké strategie k posílení
či oslabení tohoto aspektu fotografického média?

Allan Sekula napsal, že:
Starý mýtus, že fotografie vypovídají pravdu, podlehl novému mýtu, že neříkají pravdu.[44]

Já však ve fotografii vidím a oceňuji vše mezi tím: nejistotu, složitost, kontextualitu, vícerozměrnost. Díky těmto vlastnostem fotografie neustále podněcuje imaginaci a je v centru pozornosti.

42 BAKER, George a WALLIS, Brian: *The order of things: photography from the Walther collection*. Göttingen, 2015.
43 WALDEN, Scott: *Fotografia i filozofia: szkice o pędzlu natury*. Kraków, 2013. s. 135-165.
44 EDWARDS, Steve: *Fotografia. Bardzo Krótkie Wprowadzenie*. Kraków, 2014. s. 151.

SEZNAM LITERATURY

ALBERRO, Alexander a Blake STIMSON, ed., 1999. Conceptual art: a critical anthology.
Cambridge, Mass: MIT Press. ISBN 978-0-262-01173-0.

BAKER, George a Brian WALLIS, 2015. The order of things: photography from the Walther collection.
Göttingen: Steidl. ISBN 978-3-86930-994-1.

BECHER, Bernd, Hilla, 2020. Grundformen / Formes élémentaires.
München: Schirmer/ Mosel. ISBN 978-3-8296-0886-2.

BOWNIK, Paweł, 2021. Colours of lost time. Přel. Aleksandra SZKUDŁAPSKA.
Warsaw: bownikstudio. ISBN 978-83-962879-0-8.

BRAUCHITSCH, Boris von, 2004. Mała historia fotografii. Wyd. 1.
Warszawa: Wyd. Cyklady. ISBN 978-83-86859-90-0.

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

DŁUGOSZ, Mikołaj, ed., 2016. Latem w mieście =: Summer in the city.
Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana. ISBN 978-83-945416-0-6.

ECO, Umberto, 2009. Szaleństwo katalogowania. Přel. Tomasz KWIECIEŃ.
Poznań: Dom Wydawniczy Rebis. ISBN 978-83-7510-404-2.

EDWARDS, Steve, 2014. Fotografia. Bardzo Krótkie Wprowadzenie.
Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos. ISBN 978-83-7688-143-0.

FILANOWSKI, Błażej, Autorytet fotograficznej typologii jako narzędzie artystycznej manipulacji.
Rynek, Społeczeństwo, Kultura : czasopismo naukowe. 2015, nr 4, s. 17-23

FREIDUS, Marc, James LINGWOOD, Rod SLEMMONS a NEWPORT HARBOR ART MUSEUM,
ed., 1991. Typologies: nine contemporary photographers.
New York, NY: Rizzoli. ISBN 978-0-8478-1362-9.

GRONERT, Stefan, ed., 2009. The Düsseldorf School of photography.
New York, N.Y: Aperture : D.A.P./Distributed Art Publishers. ISBN 978-1-59711-136-2.

GUGAŁA, Antonina, 2022. Celina Osiecka: usługi fotograficzne. Wydanie I.
Warszawa: Muzeum Warszawy. ISBN 978-83-65777-95-9.

JONDERKO, Karolina, 2018. Self-portrait with my Mother.
Warsaw: Natalia Szczęch. ISBN 978-83-937999-1-6.

KEMP, Wolfgang, 2014. Historia fotografii: od Daguerre'a do Gursky'ego.
Kraków: Universitas. ISBN 978-83-242-2372-5.

KORZELSKA, Ola a Łukasz PODGÓRNI, ed., 2020. Kobiety delikatne jak bomby:
transparenty z protestów 2020. Wydanie II, poszerzone.
Kraków Warszawa: Imperium Ducha. ISBN 978-83-954181-4-3.

MAZUR, Adam, ed., 2012. Decydujący moment: nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku.
Kraków: Wydawnictwo Karakter. ISBN 978-83-62376-20-9.

MICHALOWSKA, Marianna, Fotografia między twórczoscią a instytucją.
Poznań: Czas Kultury 5/2012

MILACH, Rafał, 2017. Nearly every rose on the barriers in front of the parliament.
Warsaw: Jednostka. ISBN 978-83-949273-2-5.

MUYBRIDGE, Eadweard, 1979. Muybridge's Complete human and animal locomotion:
all 781 plates from the 1887 Animal locomotion.
New York: Dover Publications. ISBN 978-0-486-23792-3.

NABRDALIK, Maciej a Agnieszka NABRDALIK, 2012. Nieodwracalne.
Warszawa: s.n. ISBN 978-83-933361-8-0.

RAWLUK, Maciej a Maciej FRĄCKOWIAK, 2012. Przystanki polskie:
element infrastruktury punktowej systemu transportu zbiorowego.
Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana: Narodowe Centrum Kultury. ISBN 978-83-62418-18-3.

ROUILLÉ, André, 2007. Fotografia: między dokumentem a sztuką współczesną.
Kraków: Universitas. ISBN 978-83-242-0629-2.

SHORE, Stephen, 2010. The nature of photographs: a primer. 2nd ed.
London ; new York: Phaidon. ISBN 978-0-7148-5904-0.

SIMON, Taryn a Hans Ulrich OBRIST, 2015. Contraband. Updated and extended ed.
Ostfildern: Hatje Cantz. ISBN 978-3-7757-3971-9.

SIMON, Taryn, 2016. Field Guide to Birds of the West Indies. 1. Auflage.
Berlin: Hatje Cantz Verlag. ISBN 978-3-7757-4092-0.

SKĄPSKI, Łukasz, 2009. Machines: homemade tractors from Podhale, Poland.
Kraków: Foundation for Visual Arts. ISBN 978-83-928967-3-9.

STIEGLER, Bernd, 2009. Obrazy fotografii: album metafor fotograficznych.
Kraków: Universitas. ISBN 978-83-242-0830-2.

SZYPULSKI, Paweł, 2015. Pozdrowienia z Auschwitz.
Kraków : Zurych: Fundacja Sztuk Wizualnych ; Edition Partick Frey. ISBN 978-83-62978-23-6.

WALDEN, Scott, ed., 2013. Fotografia i filozofia: szkice o pędzlu natury.
Kraków: Universitas. ISBN 978-83-242-2288-9.

WILCZYK, Wojciech, 2009. Niewinne oko nie istnieje = There's no such thing as an innocent eye.
Łódź : Kraków: Atlas Sztuki ; Korporacja Ha!Art. ISBN 978-83-919506-6-1.

WILCZYK, Wojciech, 2014. Święta wojna (2009-2014).
Łódź : Kraków: Atlas Sztuki ; Wydawnictwo Karakter. ISBN 978-83-62376-73-5.

WILCZYK, Wojciech, 2019. Słownik polsko-polski (2014-2019).
Kraków: Karakter. ISBN 978-83-66147-26-3.

ZIÓŁKOWSKA, Magdalena a Soren A. GAUGER, ed., 2022. Bownik: undercoat.
Łódź : Berlin: Central Museum of Textiles ; Hatje Cantz Verlag GmbH. ISBN 978-83-60146-86-6.

JMENNÝ REJSTŘÍK

ACHILLES 17
ANTONIONI Michelangelo 90
BAKSIK Łukasz 45-46
BECHEROVI Bernd a Hilla 15, 27-29, 43, 48, 61, 81, 93, 105
BEREŻECKA Monika 37
BERTILLON Alphonse 20-21
BIEGAJ Piotr 59
BLOSSFELDT Karl 23, 88
BOWNIK Paweł 13, 87-93
BROOMBERG Adam 103
CHANARIN Olivier 103
ĆWIK Filip 41
DEGIORGIS Nicolò 103
DŁUGOSZ Mikołaj 50-51
DUCHAMP Marcel 28
ECO Umberto 17
ELDGASEN Boris 101
FANGOR Wojciech 90
GALTON Francise 21
GAULLE Charles de 58
GOLA Arkadiusz 12
GRYNBERG Mikołaj 45
GUGAŁA Antonina 13, 81-85
GURSKY Andreas 28
FRANK Robert 28
HOMÉR 17, 66
HORNSTRA Rob 103
HÖFEROVÁ Candida 28
JAN PAWEŁ II 63, 65-66
JONDERKO Karolina 13, 75-79
KEROUAC Jack 28
KESSELS Erik 103
KLEWANIEC Julia 97
KRAMARZ Andrzej 38
LEWANDOWSKI Tomasz 45, 48
LEWITT Sol 28
ŁODZIŃSKA Weronika 38
MAZUR Adam 12, 35, 43, 62, 95
MICHAŁOWSKA Marianna 35
MILACH Rafał 72
MUYBRIDGE Eadweard 19
NABRDALIK Maciek a Agnieszka 45-46
OSIECKA Celina 84
PEPE Dita 103
PETERSEN Oiko 39
PILECKI Witold 63
PIŁSUDSKI Józef 63
POKRYCKI Przemysław 40
POSPĚCH Tomáš 103
PUSTOŁA Konrad 42
RAWLUK Maciej 12, 53-59
REDZISZ Monika 37
RUFF Thomas 28, 78
RUSCHA Ed 28-29
RYDET Zofia 12, 31-33, 43
SANDER August 23-25, 37
SEKULA Allan 107
SCHULZ Bruno 55
SHORE Stephen 54
SIEDZIKÓWNA Danuta 63
SIENKIEWICZ Karol 32
SIMON Taryn 103-105
SKĄPSKI Łukasz 43
SKŁODOWSKA CURIE Maria 63
SHOSTAK Jana 96
SOSNA Michał 13, 69-72
STEICHEN Edward 25
STRUTH Thomas 28
SZYPULSKI Paweł 45, 47
TARKOVSKIJ Andrej 90
WILCZYK Wojciech 12, 61-67, 70
WOLF Michael 103
WRIGHT Terence 82
WRÓBLEWSKA Alicja 95

MAREK ZAKRZEWSKI

TYPOLOGIE

JAKO UMĚLECKÁ STRATEGIE V POLSKÉ FOTOGRAFII PO ROCE 2012

Počet stran: 114
Počet normostran: 55
Počet úhozů: 99 121
Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.
Oponent: MgA. Dita Pepe, Ph.D.

SLEZSKÁ UNIVERZITA v OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2023

