Mariusz Forecki

Evoluce dokumentární fotografie v Polsku po roce 1989

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE
DISERTAČNÍ PRÁCE | OPAVA 2024

Evoluce dokumentární fotografie v Polsku po roce 1989

Mariusz Forecki

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVE
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE
DISERTAČNÍ PRÁCE | OPAVA 2024

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

MARIUSZ FORECKI

STUDIJNÍ PROGRAM: P8204 ITF FILMOVÉ, TELEVIZNÍ A FOTOGRAFICKÉ UMĚNÍ A NOVÁ MÉDIA, DOKTORSKÝ STUDIJNÍ PROGRAM
OBOR: TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

EVOLUCE DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE V POLSKU PO ROCE 1989

THE EVOLUTION OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY IN POLAND AFTER 1989

DISERTAČNÍ PRÁCE

ŠKOLITEL DISERTAČNÍ PRÁCE: PROF. MGR. VÁCLAV PODESTÁT

POČET STRAN: 212
POČET ZNAKŮ: 299 107

OPAVA, 2024



SLEZSKÁ
UNIVERZITA



SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademický rok: 2024/2025

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: MgA. Mariusz Forecki

UČO: 25209

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Evoluce dokumentární fotografie v Polsku po roce 1989

Téma práce anglicky: The Evolution of Documentary Photography in Poland After 1989

Zadání: Teoretická práce s názvem "Vývoj dokumentární fotografie v Polsku po roce 1989" bude analyzovat situaci po společensko-politických změnách v Polsku, kdy společnost zbavila moci komunistickou vládu a konaly se svobodné volby. Velký důraz budu klást na fotografii používanou v tisku, protože jsem v té době s tiskem spolupracoval a sám jsem byl tímto vývojem ovlivněn. Práce se bude skládat z úvodu, v němž nastíním stav těsně po roce 1989, poukážu na příznaky změn a jejich důsledky a nastíním, jak tyto změny probíhaly ve vztahu k aktivním fotografům a fotografickým kolektivům. Budu se také zabývat novými místy pro publikování fotografií, která vznikla v důsledku digitální revoluce. Další část práce bude tvořit výzkum - rozhovory s aktivními fotografy různého věku: od těch nejstarších, jejichž tvůrčí cesta začala v 70. letech, až po ty nejmladší, narozené po roce 1989. Kladu jim otázky týkající se jejich začátků, tvůrčího postoje, role současné fotografie, jejích podmínek a budoucnosti dokumentární fotografie. V závěru analyzuji vývoj dokumentární fotografie a naznačím směry změn.

Literatura:

- FORMAT pismo artystyczne nr 54, vyd Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Warszawa, 2007/2008;
- Gola A., Poziom na dwa łamy, vyd Śląsk, Katowice 2015;
- Goluch K., Hotel, vyd Galeria im. Sleńdzińskich, Białystok, 2021;
- Manovich L., Język nowych mediów (přeložil. P. Cypryański), vyd WAIP Warszawa 2006;
- Mazur A. (redakce), Nowi dokumentaliści, vyd Artic, Warszawa, 2006;
- Krassowski W., Powidoki z Polski, vyd EK Pictures, Warszawa 2009;
- Smieszek M.,Kasperkiewicz A., J. Hemmerling J., BEZKONIEC, vyd. Pix.House, Poznaň 2024;
- Piątek J., PRL to było jest to, vyd. Piątek, Kielce 2020;
- Pospech T., Siostrzonek J., Štreit J., Michałowska M, Tomaszczuk Z. Fotografia dokumentalna w projektach fotograficznych, vyd Galeria Szara, Cieszyn, 2005;
- Stelmach K., Mediatyzacja propagandy – propagandyzacja mediów: wczoraj i dziś w: Zeszyty Prasoznawcze, vyd Uniwersytet Śląski, Kraków 2014;
- Tomaszewski T., The World Is Where You Stop, vyd Blow Up Press, Warszawa 2023'
- Wykrota A., Sztuka poza sztuką? Fotografia dokumentalna w Polsce, vyd Pix.House, Poznań, 2023;

Vedoucí práce: prof. Mgr. Václav Podestát

Datum zadání práce: 12. 7. 2024

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

Abstrakt

Předmětem této teoretické práce bude analýza a popis vývoje dokumentární fotografie v Polsku – od naznačení situace těsně po společensko-politické revoluci v roce 1989 až po současnost. Popíšu příznaky a proces změn a prostřednictvím rozhovorů s aktivními fotografy různého věku: od nejstarších, jejichž tvůrčí cesta začala v 70. letech, až po nejmladší, narozené po roce 1989, budu zkoumat vliv vývoje na jejich fotografickou cestu. Analyzuji různé tvůrčí postoje, které se v důsledku této evoluce vyvinuly, diskutuji o vlivu nových technologií na fotografii a určuji způsoby financování současné dokumentární fotografie. Velký důraz kladu na fotografie, které vytvořili umělci spojení s tiskem nebo v něm často publikující, protože jsem s ním byl sám spojen a popsaný vývoj se mě osobně dotkl. V závěru naznačuji rozdílné tvůrčí postoje fotografů a jejich chápání role dokumentární fotografie v současném světě.

KLÍČOVÁ SLOVA FOTOGRAFIE V POLSKU, DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE, FOTOŽURNALISTIKA, SOCIOLOGICKÁ FOTOGRAFIE, FOTOGRAFICKÉ VZDĚLÁVÁNÍ, FOTOGRAFICKÉ AGENTURY, FOTOGRAFICKÉ KOLEKTIVY, FOTOGRAFICKÉ ČASOPISY, FOTOGRAFICKÉ KNIHY, MÉDIA, VÝVOJ FOTOGRAFIE, FOTOKAST, FOTOGRAFICKÉ PROJEKTY

Abstract

The subject of this theoretical work will be to analyse and describe the evolution of documentary photography in Poland – from indicating the situation just after the socio-political revolution of 1989 to the present day. I describe the symptoms and process of change, and through interviews with active photographers of different ages: from the oldest, whose creative path began in the 1970s, to the youngest, born after 1989, I examine the impact of evolution on their photographic journey. I analyse the different creative attitudes that have developed as a result of this evolution, discuss the impact of new technologies on photography and identify ways of financing contemporary documentary photography. I put a lot of emphasis on the photography done by artists connected to the press or often published in it, as I was myself connected to it and the evolution described affected me personally. In conclusion, I indicate the different creative attitudes of photographers and their understanding of the role of documentary photography in the contemporary world.

KEYWORDS PHOTOGRAPHY IN POLAND, DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY, PHOTOJOURNALISM, SOCIOLOGICAL PHOTOGRAPHY, PHOTO EDUCATION, PHOTO AGENCIES, PHOTO COLLECTIVES, PHOTO MAGAZINES, PHOTO BOOKS, MEDIA, EVOLUTION OF PHOTOGRAPHY, PHOTOCAST, PHOTO PROJECTS

Poděkování

Rád bych poděkoval Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi a Prof. Mgr. Václavu Podestátovi za cenné rady, pomoc a konzultace při psaní této práce. Rád bych také poděkoval všem svým učitelům a kolegům na ITF. Čas strávený na ITF byl mimořádný. Mé poděkování patří také týmu nadace Pix.house a všem příznivcům – bez vaší pomoci by realizace tohoto projektu byla mnohem obtížnější.

Děkuji Ani a Julii za jejich trvalou podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu a prameny.
Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna na webu www.itf.cz, v Univerzitní knihovně v Opavě a v dalších knihovnách.

V Opavě, 10. srpen 2024
Mariusz Forecki, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Obsah

Úvod – nastínění situace a symptomy změn **11**

Část 1 **25**
1. Stručný přehled dějin 25
   1.1 Pozice tisku **27**
   1.2 Zlatá léta 90. let 20. století – role tisku při formování stylu **28**
2. Změna modelu práce po roce 2000 **35**
   2.1 Projekty dokumentární fotografie: tématika a financování **42**
   2.2 Vizuální strategie a vzdělávání **54**
   2.3 „Noví“ kontra „staří“ **59**
   2.4 Agentura, kolektiv a další modely práce a vzdělávání **65**
3. Místa publikace nahrazující stránky tisku **75**
   3.1 Internetové magazíny dokumentární fotografie ve formátu PDF, blogy a Instagram **77**
   3.2 Knihy a vydavatelství **84**
   3.3 Výstavy dokumentární fotografie **93**
4. Shrnutí první části **99**

Část 2 **103**
5. Fotografky a fotografové **103**
   5.1 Zbigniew Furman (1950) **106**
   5.2 Tomasz Tomaszewski (1953) **113**
   5.3 Waldemar Śliwczyński (1958) **122**
   5.4 Agnieszka Sadowska (1962) **131**
   5.5 Małgorzata Smieszek (1973) **141**
   5.6 Michał Adamski (1976) **151**
   5.7 Jędrzej Nowicki (1995) **161**
   5.8 Julia Klewaniec (1996) **169**

6. Shrnutí druhé části **185**
7. Závěr **195**
8. Index osobností **201**
9. Index fotografie **206**
10. Bibliografie **209**

Úvod – nastínění situace a symptomy změn

Tato práce vznikla, abych se mohl podrobněji podívat na evoluci zmíněnou v názvu práce, kterou jsem více než dvacet let sledoval a které jsem se zároveň účastnil. Během své mnoho let trvající práce, probíhající ze začátku pro redakce a fotografické agentury a později, po roce 1989, už jako nezávislý fotograf jsem zjistil, jak tento proces probíhal hned na několika spolu souvisejících rovinách: tvůrčí, finanční i edukační. Viděl jsem také, jak fotografy ovlivnily společensko-politické změny v Polsku.

Zajímal jsem se především o dokumentární fotografii, která má své kořeny v novinářské fotografii. Fotografie pro tisk právě přestávala reálně existovat. Její vytváření se z velké části přeneslo na kolektivy a jiné tvůrčí skupiny, kde získala nové perspektivy. Podrobnosti této transformace budou podrobněji popsány v dalších kapitolách této práce. Musím zde však nastínit i souvislosti, díky kterým k těmto změnám došlo.

Dokumentární fotografie tehdy paradoxně začala být vnímána a ceněna jako důležitý záznam polské transformace. Zásadní přínos do tohoto procesu měl poznaňský fotograf Janusz Nowacki[1], který si již v 70. letech 20. století ve

1 Janusz Nowacki, klasik polské fotografie, je jedním z předních tvůrců a propagátorů fotografie; je zakladatelem a v letech 1994–2004 ředitelem Galerie Fotografii *pf* v Paláci kultury v Poznani (nyní CK Zamek), kde zorganizoval mj. již v 1995 výstavu z názvem „Dylematy dokumentaryzmu. Obraz brytyjskiej fotografii dokumentární 1983–1993" (Dilémata dokumentarisku. Obraz bristské dokuemntární fotografie 1983–1993) a řadu individuálních výstav polských dokumentaristů, mj. Witolda Krassowského či Mariusze Stachowiaka. Organizoval také fotografická sympozia a mobilizoval prostředí (organizoval např. Dny fotografie). viz např. A. Sobota, *„Galeria PF" – poznanie fotografii,* w: *Kwartalnik Fotografia* 2023, č. 43, s. 96–101.



Janusz Nowacki, Poznaň, 2023, fot. Mariusz Forecki

své činnosti popularizující fotografii dokumentu velmi vážil. Již na počátku 90. let vedl galerii Galeria Fotografii pf (profil/poznání/propagace fotografie), která mu pomohla vytvořit v celém Polsku aktivní fotografické lobby. Tato aktivita měla obrovský význam v době, kdy se fotografické vybavení najednou stalo pro každého dostupné a snadno ovladatelné a kdy lidé přestali chtít za práci profesionálních fotografů a umělců platit. Nowacki v galerii pf od roku 1994 do 2004 vystavoval polskou i světovou fotografii, nejčastěji dokumentární, vrátil ji respekt a v tomto oboru i veřejnost vzdělával. Mezi rokem 2000 a 2004 prezentoval mj. německou fotografii z Bauhausu a pak i z Výmarské republiky, dále pak v rámci individuálních výstav tvorbu např. Aleksandra Czekmeněva, Vladimíra Birguse, Wojciecha Zawadzkého a Rafała Milacha. Výstavy současné i historické světové fotografie mu posloužily k vybudování autority u těch polských fotografů, které považoval za významné autory (Nowacki je uznávaným znalcem fotografie). Tím si dokument získal pozornost kritiků. Mezi doposud vydanými publikacemi na toto téma budou níže zmíněny ty, které souvisejí s významnějšími událostmi.

Jedním z prvních pokusů o shrnutí změn, ke kterým v polské dokumentární fotografii po roce 2000 došlo, bylo číslo 54. uměleckého magazínu *Format*[2], které vyšlo v roce 2008 a celé se věnovalo tomuto druhu fotografie. Vedoucí redaktor Andrzej Saj o tomto čísle napsal:

> „Obálku zmíněného sešitu zdobí stín fotografa – jenž je zachycen jako jediná realistická forma v obraze, který ho v rozmazané realitě

2 *FORMAT výtvarný magazín č.* 54, 4/2007/2008.

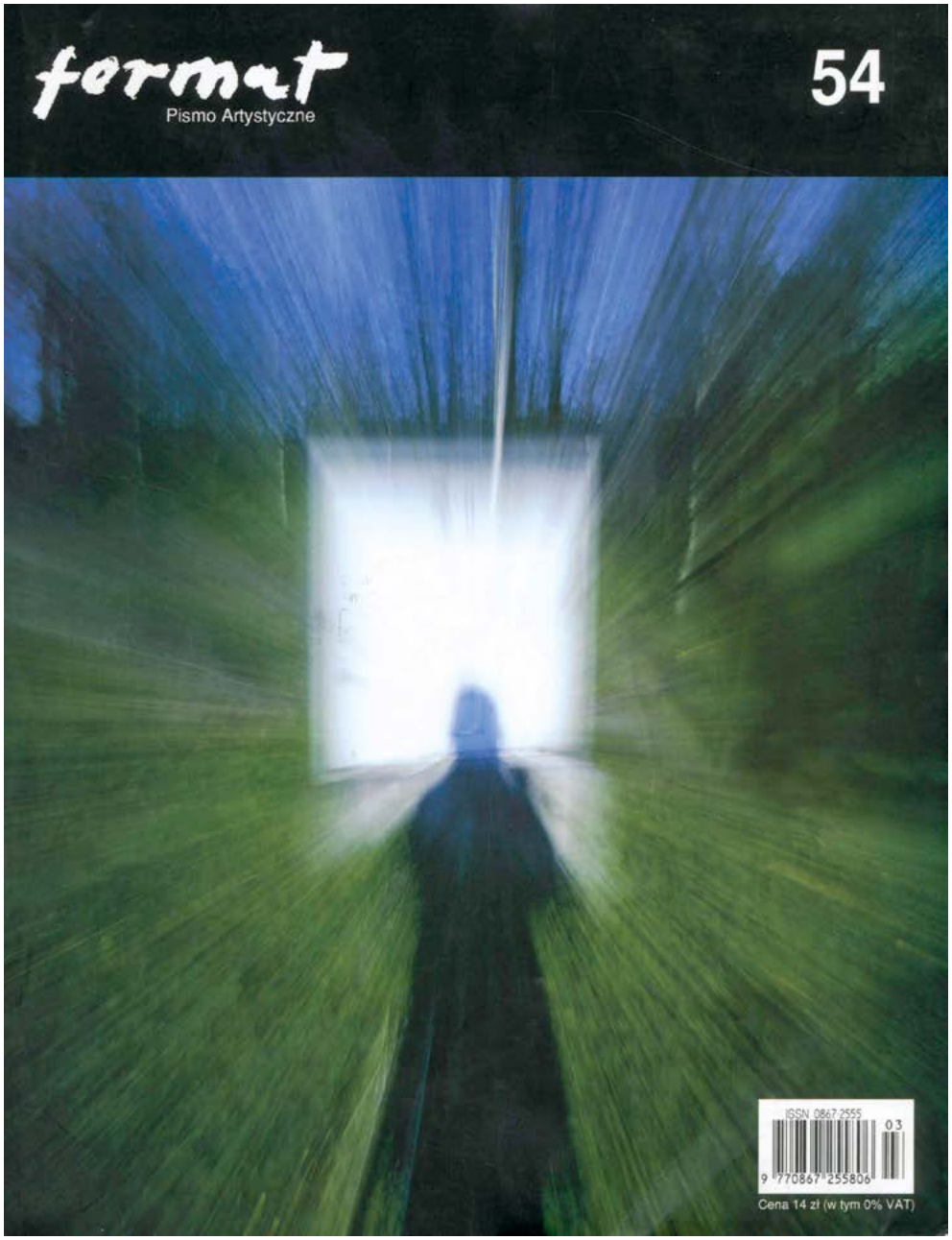
> obklopuje. Nechť je tato nehmotná stopa lidské existence symbolickým znamením, odkazujícím se na obsah celého čísla, které se věnuje především prezentaci úspěchů dokumentární fotografie (...). Máme tak šanci obohatit v poslední době velmi živou diskuzi na téma kondice dokumentu a symptomů jeho krize v době, ve které dominuje digitální technika. Hnacím impulsem volby hlavního tématu však bylo heslo nových dokumentaristů, které se objevilo v souvislostí s výstavou skupiny fotografů, zorganizované v roce 2006 Adamem Mazurem. Spektakulární úspěch této události spolu s navazující diskuzí však danou problematiku nevyčerpala: proto docházelo k jejímu doplňování zároveň i dalšího pokračování“[3].

Jevem, který v letech 2006–2008 nejvíce ovlivnil uvažování kritiků dokumentární fotografie, se stala tvorba enigmatických nových dokumentaristů. V čísle najdeme článek mj. Zbigniewa Tomaszczuka a Ireneusze Zjeżdżałky o fotografování v tomto duchu polského venkova, ale i reportáž Daniela Antosika z realizace projektu dokumentujícího Jelení Horu. Tento projekt se myšlenek nových dokumentaristů dotýká už jen tím, že v něm dominuje koncepce nad obsahem. Saj do čísla vložil například historický text o fotografii v období PLR od Macieje Szymanowicze, dále teoretickou úvahu o roli náhody v novinářské fotografii od Piotra Jakuba Fereńského a upozornění na malé zastoupení žen v dokumentární fotografii od Marianny Michałowské. Kromě rozhovoru s Marianem Schmidtem však mezi nimi nenajdeme žádné úvahy o humanistické fotografii, ve kterých by byl v hlavní roli člověk a jeho emoce. Hlavními představiteli tohoto směru jsou Witold Krassowski, Anna Bedyńska, Krzysztof Miller, Piotr Janowski, Tomasz Tomaszewski, Piotr Wójcik, Arkadiusz Gola, Artur Pawłowski.

Evoluce dokumentární fotografie, jejíž výsledkem je marginalizace humanistické fotografie, vychází mezi jinými z pomíjející role tisku a snižování nákladů na jeho vydávání, přičemž právě v tisku měla humanistická fotografie dlouhá léta svoje místo. V důsledku toho začaly redakce snižovat stav zaměstnaných fotoreportérů a publikovat stále méně obrazového materiálu. Částečně na tom měl svůj podíl i v roce 1994 schválený zákon na ochranu osobnosti. Na začátku platnosti tohoto zákona se ještě neočekávala příliš velká omezení. Starší fotoreportéři s dlouholetými zkušenostmi se o tento zákon příliš nezajímali, respektovali ho jen mladší fotografové. Situace se změnila až se schválením tzv. RODO[4] a zákona o povinném souhlasu se zveřejněním

3 A. Saj, ibidem, s2

4 RODO (GDPR), Výhláška EU o ochraně osobních údajů; schválená 25. května 2018, nahrazuje v roce 1995 vydané Nařízení o ochraně osobních údajů. Od roku 1995 došlo ve světě k mnoha radikálním změnám vyvolaným rychlým rozvojem internetu a sociálních médií. Nařízení vzniklo s myšlenkou zajistit občanům EU plnou



Obálka časopisu *Format*, č. 54 z roku 2008

v roce 2018, který se týkal v podstatě každé fotografie, na které byla viditelná nějaká osoba. Tento nový zákon pro mnoho fotografů představoval velkou komplikaci, protože získání písemného souhlasu náhodně nebo spontánně vyfotografovaných osob, se kterými jsme se setkali jen krátce, je velmi složité nebo dokonce nemožné. Mělo to přímý vliv na způsob fotografování i volbu témat, obzvláště u mladší generace autorů.

kontrolu svých osobních údajů. RODO je automaticky závazné pro všechny členské státy EU. Jeho vymahatelnost musí dodržovat každá firma a organizace, sledující chování osob. RODO definuje osobní údaje jako všechny informace týkající se fyzické osoby, ale i ty, které mohou sloužit k její identifikaci. Týkají se fyzických osob, bez ohledu na to jestli jde o osobu soukromou nebo veřejnou.



Ireneusz Zjeżdzałka, ze série: ***Stokbet***



Ireneusz Zjeżdzałka, ze série: ***Bez ateliéru. Portréty wrześniackých dětí***

Po roce 2000 začal proces likvidace nebo změny modelu víkendových příloh deníků jako *Magazyn Gazety Wyborczej* nebo *Magazyn Rzeczpospolitej,* které prezentovaly humanistickou fotografii, jejíž hlavním hrdinou byl člověk. Ta v tomto důsledku začala pomalu, ale nenávratně mizet. Zkušení fotografové, za jejichž díla bylo třeba více zaplatit, byli nahrazováni mladšími bez patřičného žurnalistického vzdělání, kteří však obtížnost vytváření kvalitních fotoreportáží nezvládali. Důsledkem toho byla značná povrchnost zpracovávaných témat, ale i koncentrace na zdůraznění vlastního úhlu pohledu a redefince tohoto druhu fotografie.

Tento proces nelze zastavit a to i přesto, že na fotografickém trhu fungují fotografové, agentury a kolektivy jako Karol Grygoruk, Maciej Moskwa, Tomasz Tomaszewski, Rats Agency a Napo images navazující na nejlepší tradice této fotografie, kteří jsou postupně nahrazováni mladšími tvůrci domáhajícími se rychlých úspěchů.

Číslo 54 magazínu *Format* obsahovalo fotografie reprezentující polský dokument v roce 2008 – statické snímky Bartosze Łukaszonky, Ewy Andrzejewské, Pawła Sokołowského, interiéry a venkovské, průmyslové i městské krajinky, jejichž autory byli Wojciech Wilczyk, Ireneusz Zjeżdżałka, Bogdan Konopka, Andrzej P. Florkowski, Piotr Chojnacki, Marek Liksztet nebo Sławoj Dubiel. Je jen málo fotografií zachycujících společensko-politickou transformaci, která se s obrovskou silou odehrála v roce 1989. Dokument z počátků nového tisíciletí se jeví jako infantilní a vycházející z dětských egocentrických zkušeností a paměti, které dovolí dívat se jiným pohledem jen neochotně a velmi nesměle. V 54. čísle magazínu *Format* nenajdeme mnoho snímků opírajících se o citlivé pozorování navazující na tradiční humanistickou fotografii.

Mnoho autorů fotografií, ale i textů se odkazuje na fenomén nových dokumentaristů, jako by se chtěli ospravedlnit nebo se s úlevou poddat dominujícímu způsobu fotografování a výběru témat. Weronika Lipszyc, která sice není kritikem fotografie, ale polonistkou, pak v roce 2020, kdy již měla jistý nadhled na situaci, upozornila na znepokojující marasmus a depresi dominující v tomto směru. V článku „Totalna porażka" (Totální prohra) pak píše:

> existují dvě prostředí v nichž dokumentární fotografie působí: zachycuje to, co přechází do minulosti a intervenci poukazující na problémy současnosti. Oba cíle sklánějí autory k obrácení se směrem k obrazům široce vnímané porážky či promarněných šancí. Na snímcích nových dokumentaristů vidíme degradované prostředí: devastaci životního prostředí a ničení průmyslových budov např. *Postindustrial* (2003–2006) Wojciecha Wilczyka, *Września* (2002) Ireneusze Zjeżdżałky[5].

5 W. Lipszyc, *Totalna porażka. O dwóch projektach fotograficznych,* SLH 9/2020, str. 13



Piotr Chojnacki, z série: *Obrysy reality*

A dále:

> „Opakování se těchto témat vede k zvěčnění ikonografie porážky, připisování jednotlivým typům obrazů určitých smyslů. (...) Noví dokumentaristé pak na svou obranu před destrukcí nemohou postavit nic pozitivního. Degradace toho, co je viditelné, je přece znamením společné prohry a fotografie, která pouze říká, že „tak to bylo", by pak znamenala rezignaci. Umělci však vědí, že obraz nevystihne kritický smysl, který musí být vytvořen komentářem. Vědomí snadné manipulace obrazem implikuje neuchopitelnost významů a tím znemožňuje realizovat mnohem tradičněji chápanou dokumentárnost, ale zároveň brání připravovat půdu pro společenské změny."[6]

Další fenomén, kterým je způsob, jakým kritici po roce 2000 vnímali fotografickou reportáž, popisuje Monika Piotrkowska v článku „Dokument dekoracyjny" (Dekorativní dokument), vydaném v roce 2016. Odvolává se na diskuzi o dokumentu, kterou v červnu roku 2004 vyvolal text Doroty Jarecké v deníku *Gazeta Wyborcza*, kde píše:

> Jarecka reportáž přímo vyřadila mimo oblast umění. Jarecka přijala kritérium z dob konceptulání revoluce: fotografie je umění tehdy, kdy

6 W. Lipszyc, *Totalna porażka. O dwóch projektach fotograficznych,* SLH 9/2020, str. 14



Wojciech Wilczyk, ze série *Postindustrial*, 2003–2006

> si ji tvůrce ‚vědomě' vybral jako formu uměleckého projevu. Zároveň však přiznávala, že si pozornost zaslouží i taková fotografie, která ‚se jeví jako reportáž, jako řemeslo'. Tato kvintesence neurčitosti (protože co znamená: ‚se jeví'? a rozporuplnosti, které deklarovali nejen tvůrci ‚nové dokumentaristiky', ale i umění, zatíženého komplexem konceptualismu. Nepomohly ani argumenty fotoeditorů deníku *Gazeta Wyborcza* Kingy Koenig a Piotra Wójcika, kteří vyjmenovali všechny velké polské dokumentaristy, ale všimli si také, že v Polsku nikdo od kritiků umění nevyžaduje povědomí o stopadesátileté historii fotografie ani její výrazné estetiky. Jarecká odpověděla: ‚v Polsku bylo a je velmi mnoho slavných reportérů. Psala jsem na jiné téma. O umění."[7]

Autorka poukazuje na nechuť a nepochopení Jarecké týkající se toho, čím je a jak vzniká humanistická fotografie, která je často předurčená k publikaci v tisku a v této souvislosti je označovaná za novinářskou fotografii či fotoreportáž. V další části textu Piotrkowska naznačuje, kterým směrem se fotografický dokument ve světě ubírá a jak tyto důsledky můžeme pozorovat:

> „Dnes jsem otevřela přílohu Duży Format Gazety Wyborczej a pod slibným názvem ‚FotoReportáž' jsem našla portréty Miguela Hahna

7 M. Piotrowska, *Dokument dekoracyjny*, katalog III Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii im. Ireneusza Zjeżdżałki, WBPiCAK, Poznaň 2016, s. 6.

(21. 4. 2016), které na ideálně bílém pozadí zachycují jeden lesknoucí se náboj a několik německých vlastníků zbraní spolu s jejich zbraněmi. Titul článku zní: ‚Niemcy gromadzą broń' (Němci hromadí zbraně). Silný název. V kontrastu ke snímkům, které jsou jen krásné"[8].



Členové Německého střeleckého svazu, a jejich děti.
***Wielki Format*, příloha magazínu *Gazeta Wyborcza* z 21.4.2016**
Foto: Miguel Hahn & Jan-Christoph Hartung.

Adrian Wykrota v knize *„Sztuka poza sztuką. Fotografia dokumentarna w Polsce"*[9] (Umění mimo umění. Dokumentární fotografie v Polsku) upozorňuje na odlišný kontext současné dokumentární fotografie, která bývá využívána k dosažení politických cílů a posílení pocitu jednoty u fotografů majících podobný světonázor. Tento model činnosti však zároveň odrazuje nebo přímo eliminuje fotografy s jiným světonázorem. Wykrota se nad důsledky zamýšlí:

> Potřebujeme fotografii chápanou jako dokument časů nesoucí známky důkazu. Je vůbec možné tímto způsobem fotografii využít? Jak to bude vypadat v souvislostí s rychle a radikálně se měnícími médií?

8 M. Piotrowska, *Dokument dekoracyjny*, katalog III Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii im. Ireneusza Zjeżdżałki, WBPiCAK, Poznaň 2016, s. 8.

9 A. Wykrota *Sztuka poza sztuką. Fotografia dokumentalna w Polsce.* vyd. Pix.House, Poznań 2023, strana 16–17.



Jedna z publikací *Archiwum Protestów Publicznych*



Jedna z publikací *Archiwum Protestów Publicznych*

> Mám na mysli např. úpadek významu tisku, prohlubování mediálního rozdělení a okamžitosti internetu. Dobrým příkladem této činnosti ‚mezi' kreativitou, dokumentem a vizuálním aktivismem je Archiwum Protestów Publicznych – APP (Archiv veřejných protestů) založený Rafałem Milachem a stávkové noviny, které vydávají. APP využívá vizuální jazyk klasické fotoreportáže (v širším slova smyslu dokumentu) – podle pravidla, že ‚dokument, reportážní fotografie a vizuální sociologie rutinně poskytuje přinejmenším minimum vědomostí nezbytných pro pochopení obrazu', dále využívá funkci záznamu událostí (stávek), které však využívá v jiných souvislostech než klasicky vnímané oznamující nebo tiskové sdělení. Papírové publikace se stávají aktivistickou podporou pro účastníky protestů a nepopisují události – představují spíše jeho doplnění, které je samo o sobě také vizuálním projevem[10].

Nestrannost jako postoj fotografů, jenž je i základním principem žurnalistiky při reportování událostí, je však stále méně všeobecná.

10 A. Wykrota *Sztuka poza sztuką. Fotografia dokumentalna w Polsce*, s. 18.

Část 1

1. Stručný přehled dějin

1.1 Pozice tisku

Zájem o fotografii se v Polsku objevil ihned po jejím vynalezení. Od začátku také velice rychle začalo přibývat dokumentaristů[11]. Dlouho se jim však nedařilo vytvořit ani finančně silné, ani trvalé a desítky let fungující média jako deník *The Daily Mail* ve Velké Británii, který je na trhu od roku 1896, nebo *The New York Times* (1851), které fotografům a dokumentaristům poskytovaly možnost dobrého výdělku a tím i rozvoje. Příčinou bylo, že Polsko jako stát ještě zcela nefungovalo a fotografie i tisk se objevily v době záborů Polska, které omezovaly prostředky polských koncernů a zpožďovaly okamžik proniknutí fotografie do médií. Utrpěla tím také její kvalita. Po obrození Polska pak slibný rozvoj meziválečného tisku a fotografie přerušila 2. světová válka a následně i změna politického režimu. Období PLR samozřejmě život tisku opět vrátilo, ale bez volného trhu a s neustálými problémy s cenzurou, materiálními nedostatky a nekvalitní technikou, ale i neméně důležité problémemy s omezením účastí na novinářských soutěžích v západním světě, ztěžovaly fungování i kariéry polských fotografů, přestože mnoho z nich svým talentem za profesionály za tzv. železnou oponou nijak nezaostávalo.

11 Karol Bayer, Konrad Brandel, Maksymilian Fajans, Tadeusz Cyprian

1.2 Zlatá léta 90. let 20. století – role tisku při formování stylu

V roce 1989 došlo v Polsku k velkým společensko-politickým změnám, znamenajícím přelom a příliv nových nadějí i v tisku. V roce 1990 byla zrušena cenzura, omezení přídělu papíru a v redakcích se objevily systémy DTP opírající se o počítače značky Apple Macintosh. Novinový tisk tehdy ještě fungoval velmi dobře a to přestože jeho aktuální digitální oblíbená verze byla ještě v plenkách – internet byl stále špatně dostupný a drahý a jeho rychlost neumožňovala komfortní používání a zpracovávání digitálních obsahů. Objevily se také nové tištěné tituly, které už nebyly svázané politickými podmínkami, ale byly nakloněné publikaci společenské fotografie: *Magazyn Gazety Wyborczej*, *Magazyn Rzeczpospolitej*, *Newsweek*, *Polityka*, *Przegląd*. Často byla také publikovaná díla splňující kritéria dokumentární fotografie, mající své kořeny hluboko v klasické novinářské fotografii. Na volném trhu se objevily i zahraniční investoři: Maxwell, Murdoch, Berlusconi, Bertelsmann, Time Warner[12].

Tehdy fungovaly také regionální novinové tituly jako *Poznaniak*, *Wiadomości Kościańsk*ie nebo *Tygodnik Podhalański* vydávané místními soukromými investory. I na stránkách těchto malých listů se však objevovaly velmi kvalitní novinářské fotografie. Například v týdeníku *Poznaniak* se objevila fotoreportáž o nacionalistovi Bolesławovi Tejkowském a jeho přívržencích nebo článek o pružně se rozvíjejícím trhu erotických služeb v Poznani. Byly v nich publikovány i obsáhlé hlubší reportáže z rockových festivalů, prostředí narkomanů, bezdomovců nebo rodin s transplantovanými orgány.

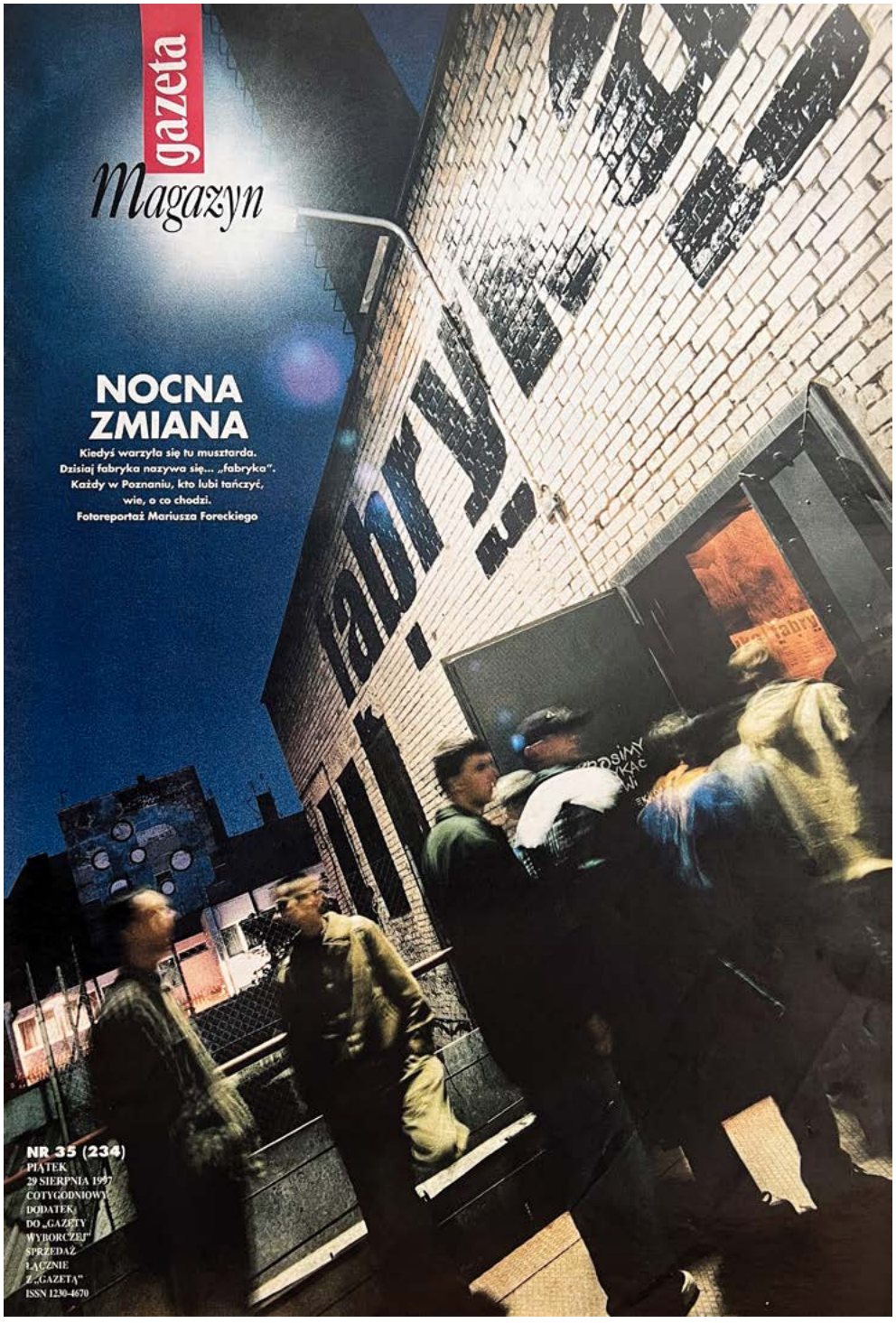
Tento list byl také iniciátorem ve své době neobyčejného dokumentárního projektu s názvem „Granicami Polski" (Hranicemi Polska) (1993), v jehož rámci redakční novináři a fotoreportéři projeli vozy značky Polonez zapůjčenými automobilkou FSO trasu dlouhou několik tisíc kilometrů a takto získaný materiál pak publikovali v týdeníku. Akce byla zakončena velkou výstavou, která byla po Poznani vystavena i ve Varšavě (v galerii ZPAF), Pile a v Sejnach[13].

V deníku *Gazeta Wyborcza* se tehdy objevily fotoreportáže, které připravovali její redakční fotografové (Krzysztof Miller, Piotr Wójcik, Robert Kowalewski, Wojciech Druszcz), ale i od nezávislých tvůrců (mj. Tomasze Tomaszewského, Witolda Krassowského, Marty Zbierské). Probíhaly také soutěže novinářské fotografie: *Konkurs Polskiej Fotografii Prasowej*[14] (Soutěž

12 B. Paulus, *Polska prasa w zarysie historycznym od okresu przemian w 1989 roku*, 18. 05. 2005, na: https://reporterzy.info/14,polska_prasa_w_zarysie_historycznym_od_okresu_przemian_w_1989_roku.html [online: 16. 01. 2024].

13 *Granicami Polski*, 22. 10. 2012, na: https://www.pogranicze.sejny.pl/artykuly/granicami-polski/ [online: 16. 01. 2024].

14 *Encyklopedia PWN*, na: https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Konkurs-Polskiej-Fotografii-Prasowej;3903200.html [online: 16. 01. 2024].



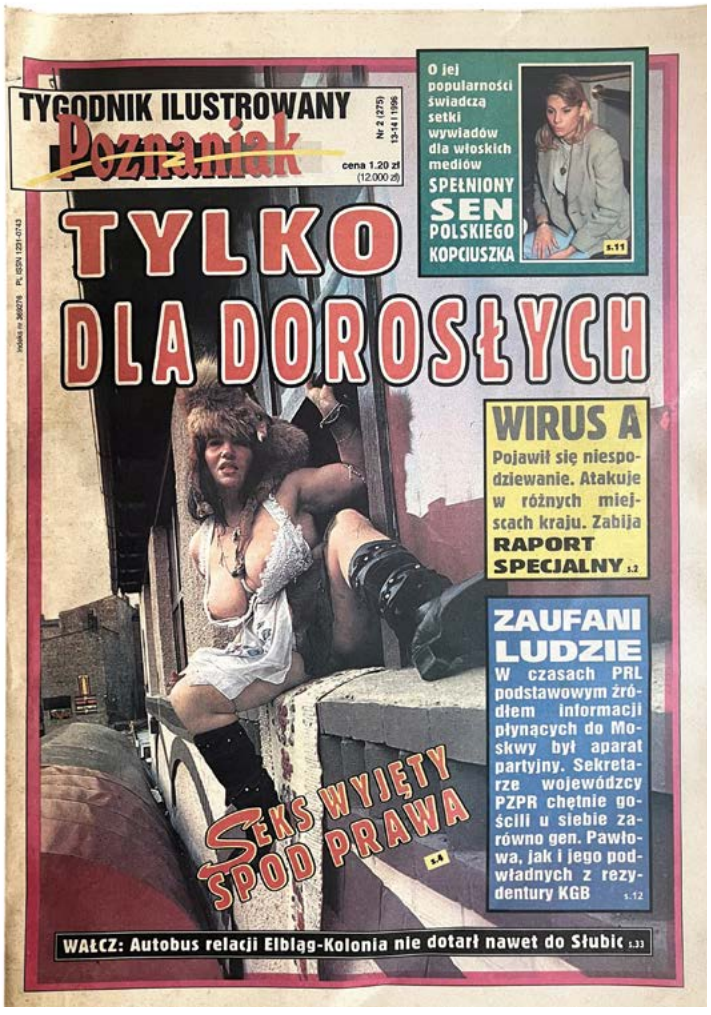
Magazyn **– týdenní příloha deníku** ***Gazeta Wyborcza*****, 1997**



***Magazyn* – týdenní příloha deníku *Rzeczpospolita*, 1998**



***Tygodnik Poznaniak*, fotoreportáž o drogovej závislosti, 1992, foto: Mariusz Forecki**



Obálka týdeníku *Poznaniak*, 1996



Fotoreportáž v Magazínu – týdenní příloze deníku *Gazeta Wyborcza*, foto: Mariusz Forecki



Vítězné fotografie soutěže *Newsreportaż* publikované v *Newsweek Polska*, 2003



Fotografie, które nie zmieniły świata **– kniha fotografií Krzysztofa Millera, fotoreportéra deníku *Gazeta Wyborcza*, který tragicky zahynul v roce 2016.**

polské novinářské fotografie) (1993–2004), *Newsreportaż* (2001–2008), *Konkurs BZ WBK Press Foto* (2004 – 2017) nebo od roku 2005 organizovaná soutěž *Grand Press Foto*. Redakce v tehdejší době platily za honoráře pro fotografy nemalé sumy.

2. Změna modelu práce po roce 2000

Přestože probíhalo zlaté období polské fotoreportáže, bylo možné si už před rokem 2000 všimnout prvních náznaků budoucích změn. Evoluce dokumentární a reportážní fotografie se velmi zrychlila. V mnoha redakcích již začaly probíhat změny byznysových modelů práce. Fotografická oddělení deníků jako *Gazeta Wyborcza* či *Rzeczpospolita,* ale i jiných týdeníků začaly být omezovány a na svou činnost měly stále méně peněz. Fotografové, kteří tam pracovali, dostávali nové pracovní smlouvy obsahující klauzuli, díky které všechna práva na jejich snímky přecházely na redakce a vydavatelství. Mnoho starších fotografů tuto profesi opustilo a hledali si nové uplatnění na trhu umění nebo fotografii vyměnili za úplně jinou profesi – jako například Robert Kowalewski nebo Wojciech Olkuśnik z deníku *Gazeta Wyborcza*, který se stal barmanem.

Olkuśnik v rozhovoru pro týdeník Newsweek v roce 2012 o situaci fotoreportérů řekl:

> Zaměstnavatel může lidi propouštět nebo nabírat. Nebudu se tady o situaci v deníku *Gazeta Wyborcza* vůbec bavit, protože se mě netýká. Nejde tady o nějakou zvláštní senzaci. V určitém okamžiku si někdo uvědomil, že se situace v médiích změnila a takové množství zaměstnaných fotografů už nebude potřeba. V Polsku to bylo vždy trochu jiné než na Západě, tam nebylo zaměstnáno 30 fotografů v jedné redakci. Byli pouze ‚na ulici'. A tady někomu došlo, že se to může udělat stejně

> a propustila se celá skupina fotografů. Náhodou se to seběhlo s tím, že v redakci deníku *Rzeczpospolita* udělali úplně to samé.[15]

Na trhu se také objevilo mnoho mladých fotografů, kteří předtím v tisku nepracovali vůbec nebo jen příležitostně, ale z nedostatku pracovních příležitostí v redakcích začali společně s jinými fotografy sami zakládat agentury nabízející snímky pro tisk. Pro ty, co s redakcemi spolupracovali jen příležitostně a neměli s nimi smlouvy, byl tento přechod jednodušší, protože se již dříve snažili osamostatnit a zakládali například fotografické agentury nebo kolektivy. K takovým autorům patřil i Łukasz Trzciński, který v 90. letech 20. století spolupracoval s mnoha novinovými tituly a v roce 2005 založil nadaci *Imago Mundi*. Trzciński je také autorem velkého fotografického projektu nazvaného „Nowa Europa" (Nová Evropa), do něhož první snímky vytvořil v krakovské čtvrti Nova Huta.



Ze série *Nová Evropa*, Łukasz Trzciński 2009

Později pak hlavně díky financování z různých institucí svůj soubor rozšířil o snímky vytvořené v zemích Střední a Východní Evropy. Fotografie, které vznikly během těchto cest publikoval v celostátních novinových titulech. V roce 2009 z nich připravil výstavu, která byla postupně prezentována na mnoha místech v Polsku.

Trzciński byl také jedním z prvních fotografů, kteří si všimli potenciálu spočívajícího v nové formě prezentace fotoreportáže – fotokastech. Spolupracoval mj. s telefonním operátorem Plus GSM, pro kterého vytvářel prezentace, které byly následně uživatelům za malý poplatek zpřístupňovány. V tehdejší době však měly telefony pro prohlížení fotokastů příliš malé displeje, na kterých nebylo možné snímky dobře prohlížet.

Fotokast je příběh, který z fotografií poskládá jejich autor nebo editor. Může být doplněn zvukem nebo videem. Fotokasty si velmi často pomocí

---

15 W. Olkuśnik v rozhovoru s Januszem Omylińským: *Fotoreporter „GW" zostaje baristą. Historia człowieka i zawodu*, w: *Newsweek Polska* z 06. 05. 2012, na: https://www.newsweek.pl/polska/fotoreporter-gw-zostaje-barista-historia-czlowieka-i-zawodu/yvqe52q [online: 16. 01. 2024].

levných nebo volně dostupných programů skládali přímo fotografové např. Piotr Małecki, Adam Lach, Michał Łuczak, Bartosz Mateńko. Tato forma prezentace byla určena především pro publikaci na síti, na stránkách vydavatelství, novin nebo portálů. Na portálech deníků *Polityka*, *Newsweeka*, *Rzeczpospolita*, *Gazeta Wyborcza* vznikla pro tyto prezentace přímo určená úložiště. Fotokasty se velmi dobře prohlížejí v kině nebo v rámci nějaké fotografické události. Poznaňská nadace Instytut Fotografii PRO FOTOGRAFIA uspořádala v rámci výročí své činnosti v roce 2008 den fotokastů (v rámci prvního ročníku Festivalu fotodokumentu)[16], na kterou s velkým zájmem přišlo několik stovek diváků. Nadace PRO FOTOGRAFIA v organizování „Dne Fotokastů" pokračovala i na následujících dvou ročnících Festivalu fotodokumentu. V rámci přizpůsobení programu mezinárodnímu charakteru této pravidelné události rozšířila svůj zájem i o zahraniční tvůrce. Tato nová forma prezentace se objevila i na jiných fotografických událostech v Polsku a našla svoje místo dokonce i na soutěži novinářské fotografie *Newsreportaż* organizované týdeníkem *Newsweek Polska*. Krzysztof Basel na stránkách portálu Fotoblogia v roce 2009 shrnul výsledky soutěže slovy:

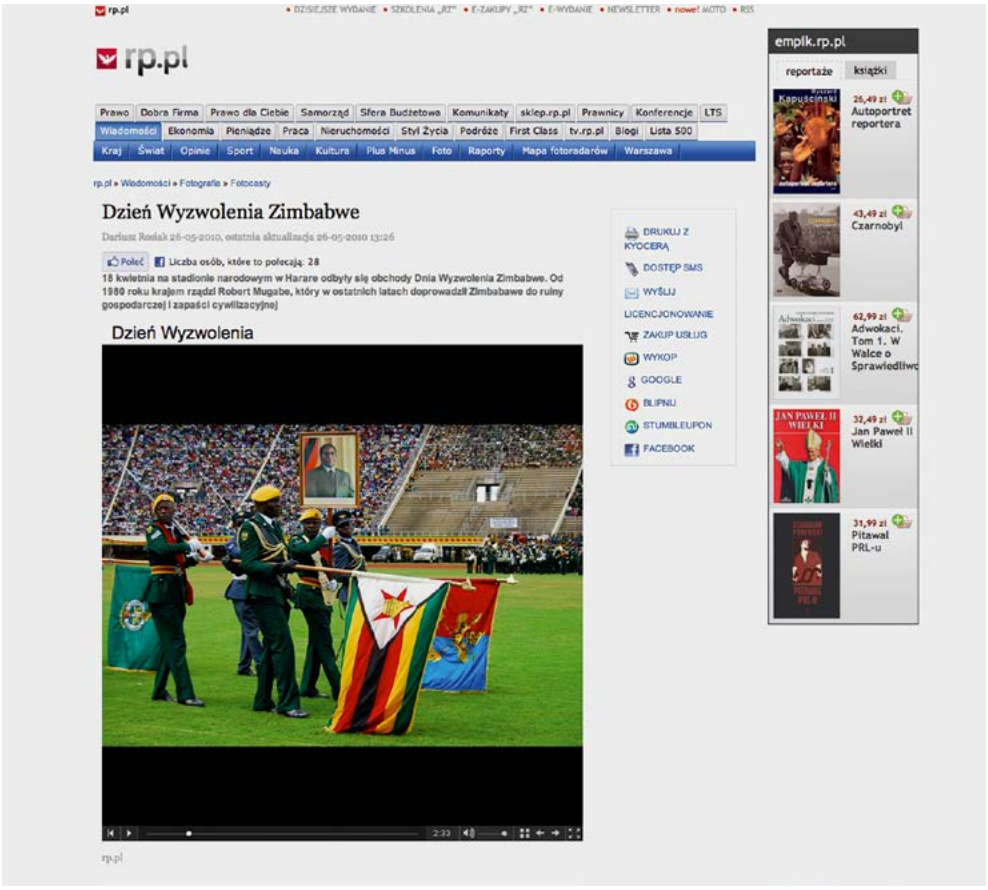
> Průměrné fotoreportáže, skvělé fotokasty[17].

Během několika let však zájem o tento fenomén opadl. Rafał Milach v rozhovoru z března roku 2011 v Rybníku řekl:

> Před několika léty jsem byl fascinován tím, že můžeme vytvářet snímky, jejichž naraci můžeme rozvíjet přidáním videa nebo zvuku. Bylo to ale takové hledání naslepo, dokonce ani nevím, jak bych to nazval – je to prezentace, film, multimédia…není to film, není to ani fotografie. Není to film, slideshow, ani prezentace doplněná hudbou, je to takový podivný tvar, forma někde mezi filmem a snímky. Ze začátku mě to hodně fascinovalo – to, co nelze zachytit jedním snímkem, lze podat pomocí videosekvence, zvuku nebo textu. Někdy jsou tyto věci potřeba. Mám pocit, že z toho nevzniklo samostatné médium. Celou dobu je to něco více než snímky a trochu méně než dokumentární film. Fotokasty, které jsem viděl, jsou nakonec stále více podobné filmům, je tam stále více videa a stále více zvuků. Je to takový podivný dokument. Způsob vyprávění příběhu prostřednictvím snímků se

16 Prezentována byla díla více než 25 autorů (většinou polských) na 2,5 hodinové prezentaci; program 01 Festiwalu Fotodokumentu „Akt wiary" na: https://www.profotografia.pl/portal/wp-content/uploads/2014/12/Fotodokument01.pdf [online: 23. 02. 2024].

17 K. Basel na: https://fotoblogia.pl/konkurs-newsreportaz-2009-srednie-fotoreportaze-swietne-fotokasty,67934724611749l3a [online: 21. 02. 2024]



Webové stránky deníku Rzeczpospolita, kde byl Fotocast zveřejněn.

> zpravidla trochu odlišuje od dokumentárního scénáře. Pro mě jsou to dvě různé formy. Myslím si, že je to výtvor, který ještě není úplně doladěný. Nevím, jestli neskončí ještě dříve, než se úplně rozvine.

Fotokast dokonale zapadá do specifické široké kulturní formy: databáze. Patří přitom do té její části, která pracuje s promyšlenou strukturou a charakterizuje ji určitý rozvoj. Vystupuje z pozadí chaosu současnosti, o kterém teoretik nových médií Lew Manowich[18] píše:

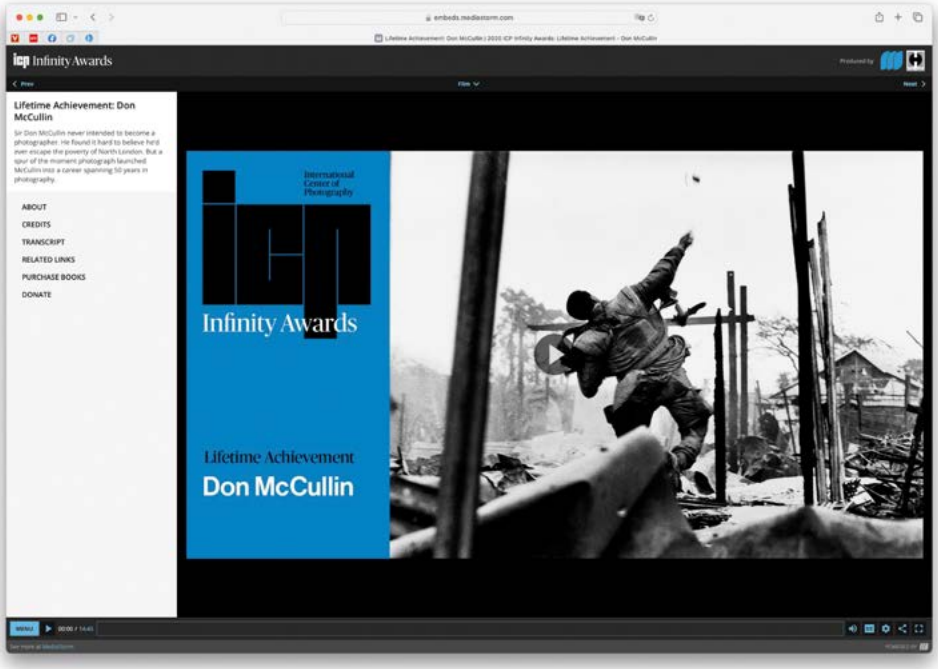
> Většina objektů nových médií nevypráví žádný příběh, nemají ani počátek ani konec, nemají žádný vývoj, který by jejich elementy tematicky, formálně nebo jinak organizoval do sekvencí. Jsou spíše jen souborem individuálních součástí skladby, z nichž každá má stejný význam jako ostatní[19].

18 Lew Manovich je profesor na fakultě vizuálního umění Kaliforské university v San Diegu; kde přednáší o umění a teorii o médiích.

19 L. Manovich, *Język nowych mediów* (przeł. P. Cypryański), Varšava 2006, s. 335.

> V důsledku toho se pak svět jeví jako nekonečná a do žádné struktury neorganizovaná sbírka obrázků, textů a jiných dat[20].

Fotokast ze začátku připomínal velmi ubohou formu prezentace, která přímo navazovala na dokumentární film. Neumožňoval ještě navigaci nebo vytváření obsahu pomocí AI (umělé inteligence), ani využití dostupných elementů, tak jak k tomu na síti dochází dnes. Můžeme například vytvořit svůj blog, jehož autorem obsahu je někdo jiný nebo ho pouze kopírovat, vybírat si z fotografií, videosnímků a textů, které na internet již dříve vystavil někdo jiný. Takové techniky vytváření dokumentárně-fotografických příběhů jsou v dnešní době velmi oblíbené a jsou často používané především u fotografů pracujících s osobními naracemi. Autoři je nechávají ve virtuální formě nebo je vkládají do knih, ve kterých vyprávějí příběhy opírající se o archivní snímky. Celek pak doplňují obrázky ze současnosti[21]. Tyto individuální obsahy můžeme stále nazývat fotokasty, ale jsou již mnohem rozvinutější. Obsahy, které jsou z nich vytvářené, se dále rozvíjejí a vytvářejí nové světy, které se pak pro některé již stávají novou skutečností.



Videoprezentace fotografa Dona McCullina

20 L. Manovich, jw., s. 333.

21 Zob. np. knihy: Agnieszka Rayss, *Ostatnia rozmowa z akademikiem Sacharowem;* nebo publikaci Rafała Milacha pt.: *Pierwszy marsz dżentelmenów* v rámci sbírky Kolekcja Wrzesińska 2016.

Oblíbenost fotokastů jako formy osobní výpovědi se v současné době velmi snížila. Zmizely z internetových stránek deníků i týdeníků. Objevují se na stránkách fotografických agentur např. Magnum Photos[22] a slouží spíše k prezentaci výsledků fotografické práce, kterou je třeba doplnit o hudbu nebo výpovědi autora, hrdinů snímků apod., ale nikoli vytvářet zvláštní nezávislou formu. Neméně oblíbenou popularitou se těšila platforma Media Storm[23] se sídlem v Los Gatos v Kalifornii, která i nadále nabízí firmám, médiím i fotografům služby spojené s produkcí videosnímků a interaktivních materiálů. Jedna z vystavených prezentací nese název: „*Životní úspěch: Don McCullin*" (v orig. „Lifetime Achievement: Don McCullin"[24].)

2.1 Projekty dokumentární fotografie: tématika a financování

Před několika léty se v Polsku objevil nový pojem vystihující způsob práce na fotografickém příběhu: fotografický projekt. Tento fenomén se od fotoreportáže liší – projekt předpokládá potřebu mnohem delšího času na vytvoření snímků, větší volnost při volbě tématu a způsobu jejich realizace nebo techniky fotografování. Místem publikace projektu již není tisk, ale publikace ve formě knihy nebo výstava. Tyto návrhy výborně korespondovaly s novými způsoby financování fotografie, spočívající ve formě soutěží vyhlašovaných úřady místní samosprávy, kulturními institucemi nebo firmami. Soutěže vyžadují přípravu projektové dokumentace, která bude srozumitelná pro úředníky i komise, které rozhodují o přidělování peněz. Byly a stále jsou důkazem evoluce způsobu financování práce fotografa: od financování z vlastních prostředků autora až k hledání peněz u místní samosprávy nebo mezinárodních institucí.

Po roce 2000 svou renesanci zažila i střední a velkoformátová fotografie, která byla základem pro realizaci mnoho projektů. Bogdan Konopka vytvořil černobílé kontaktní kopie (z kamery 4×5") a Andrzej Jerzy Lech své fotografie z let 1981–2001, vydané pod společným názvem „Kalendarz Szwajcarski 1912" (Švýcarský kalendář 1912) snímal na kameru 13 × 18 cm". Střední formát si zvolil Wojciech Wilczyk, autor souboru „Życie po życiu" (Život po životě) vyprávějící o vyřazených automobilech a černobílých postindustriálních krajinách ve Slezsku. Stejným způsobem zpracovával architekturu i Wojciech Zawadzki, který se ve svém cyklu „Moja Ameryka" (Moje Amerika) zaměřil na zachycení zdevastované architektury, Andrzej Kramarz jako autor projektu „Biała

22 Viz. portál MAGNUM PHOTOS: https://www.magnumphotos.com/ [online: 26. 03. 2024].

23 Por.: https://tools.mediastorm.com/ [online 03. 01. 2024].

24 Fotocast oceněný Infinity Awards, viz.: na: https://embeds.mediastorm.com/oyqn/1/cover-icp-2020-don-mccullin [online: 03. 01. 2024].



Bogdan Konopka, Lecons de Tenebres – 2002,56 Paris Théâtre de L'Odeon

izba" (Bílá jizba) (název místnosti v podhorské chatě – ložnici a návštěvním pokoji, kde je uchováván nejcennější majetek) a další soubory mj. „Kolekcjonerzy" (Sběratelé) – s fotografiemi interiérů bytů sběratelů různých předmětů, ale také v projektu „Rzeczy" (Věci) – se záběry předmětů nalezených na tržištích a bazarech[25]. Weronika Łodzińska a Andrzej Kramarz pak společně používali panoramatický fotoaparát Hasselblad X-Pan v souboru *1,62 m² dom* (1,62 *m²* Domov) (2004), ve kterém zachytili jednotlivá lůžka bezdomovců žijících v krakovské noclehárně.

Skvělým příkladem realizace fotografického projektu je soubor „Ex Oriente Lux" (Světlo z východu), kterého se zúčastnili: Grzegorz Dąbrowski, Jakub Dąbrowski, Andrzej Górski, Adam Kardasz, Andrzej Kramarz, Rafał Milach, Piotr Niemczynowicz, Paweł Supernak, Piotr Szymon a Łukasz Wołągiewicz. Tato skupina fotografů celý rok 2002 fotografovala každodenní život na obou stranách běloruso-litevsko-polské hranici, přičemž si všechny náklady financovali sami. Łukasz Abramowicz u příležitosti zahájení výstavy z tohoto projektu v bialystocké galerii Arsenał v roce 2003 napsal:

25 Por. Lens Culture, Andrzej Kramarz, recenze knihy *Rzeczy, vyd.* : Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie https://www.lensculture.com/articles/andrzej-kramarz-rzeczy-things [online:22. 03. 2024].



Fotografie z cyklu *1,62 m²* domu od Andrzeje Kramarze a Weroniky Łodzińské-Dudy

> Evropa stojí na prahu asi největší jednorázové proměny ve své novodobé historii. Deset zemí, kdysi oddělených železnou oponou se brzy stane oficiální částí starého kontinentu. Uvědomují si Evropané vůbec, co je čeká? Počítají snad s tím, že přijímané země se svou odlišnou kulturou projdou rychlou uniformizací vyžadovanou mechanismy globalizace? *Ex oriente lux* na tyto otázky nemůže odpovědět, ale může jakkoliv – i když nepochybuji, že ne dostatečně – ukázat každodenní život obyvatel Podlesí v předvečer velkých změn. Tento text má za cíl zeširoka představit souvislosti, ve kterých prezentované snímky vznikly. Jejich interpretace však zůstává vždy na samotném divákovi.[26]

Ve výše zmíněné citaci můžeme vidět vzrůstající význam, který získává text jako úvodní slovo nebo jako nezávislá forma ležící mimo fotografie. Existují však i jiná řešení: „Zvětšenina / Blow-up“ – výstava autorů mladší a střední generace soustředěných kolem internetového magazínu *Latarnik* a osoby Juliusze Sokołowského. Kritik Adam Mazur o této výstavě v roce 2002 napsal:

> Podle Latarnika je fotografie pouze černobílá. Expozice se skládá z kolekce tvorby autorů s tak odlišnými a výraznými výtvarnými osobnostmi jako Andrzej Kramarz, Jacek Poręba, Paweł Żak, Andrzej Georgiew nebo již výše zmíněný Juliusz Sokołowski a jejich střet s díly fotografující mládeže a amatérskými historickými snímky. Vystavené snímky nejsou podepsané, což v prvním okamžiku může diváka zaskočit, ale s odstupem času to má pozitivní vliv a obrací pozornost veřejnosti na vizuální kvality děl. V případě hůře identifikovatelných fotografů pak umožňuje hádat jména autorů a „osobností“ nebo hledat analogie a zdroje citátů.[27]

---

26 Viz. Łukasz Abramowicz, „EX ORIENTE LUX”, katalog výstavy, 15. 04. 2003, Galeria Arsenał, Białystok, https://galeria-arsenal.pl/wystawy/ex-oriente-lux, [online: 23. 03. 2024].

27 Adam Mazur, *Smutek odgadywania historii*, nedatováno, https://fototapeta.art.pl/2002/pkn.php [online: 23. 03. 2024].



Juliusz Sokołowski
Hala Mirowska, Varšava 1996



Andrzej Georgiew,
Danuta, Varšava 2001

Úřady místní samosprávy a nevládní organizace se ocitly v pozici můstku mezi státem a fotografy. Uvědomily si význam role dokumentární fotografie v záznamu světa a uchovávání jeho obrazu. Existují dokonce i samosprávy, které věnují peníze z vlastního rozpočtu na vytvoření souboru dokumentárních fotografií města a jeho okolí. Jedním z takových příkladů je menší, jen 30 tis. obyvatel mající město Września ležící 50km východně od Poznaně. Starosta města Tomasz Kałużny ve spolupráci s fotografem Waldemarem Śliwczyńským, který je i majitelem vydavatelství Kropka a vydavatelem deníku *Wiadomomości Wrzesińskie*, připravili v roce 2009 dlouholetý fotografický projekt „Kolekcja Wrzesińska". Město každoročně na rezidentní umělecké projekty zve jednoho kurátorem vybraného fotografa, kterým byl v letech 2009–2014 Waldemar Śliwczyński a od roku 2015 Karol Szymkowiak. Úkolem vybraného fotografa je vytvořit originální soubor fotografií ilustrující život obyvatel města a obce Września. Výsledkem je každoročně vydávaná publikace ve formě knihy, kterou doplňuje výstava připravená na náměstí. Tato dlouhodobá iniciativa umožnila vznik vyjímečného souboru snímků vypravějících o lidech, místech a situacích z každodenního života.

Prostřednictvím výběru fotografů různého věku, reprezentujících odlišné, často originální tvůrčí postoje, které však byly vždy silně zasazené do tradiční dokumentární fotografie, se podařilo získat různorodé soubory snímků: od obrazů navazujících na tvorbu manželů Hildy a Bernda Becherů[28], přes vnímavý každodenní dokument, kde hrdinou je člověk a jeho obyčejný život, až po fotomontáže z archivních, ale i současných fotografií zachycujících

28 B. i H. Becher, *Industrielandschaften* [*Pejzaże przemysłowe*], Mnichov, 2002.

hospodářské proměny, subjektivní dokument nebo příběhy, ve kterých je fotografie záminkou k vyprávění imaginárních příběhů. Soubory snímků z „kolekce" tak díky tomu vytvářejí celou barevnou paletu různých konceptů – od klasických, klidných kontaktních kopií od již nežijícího Bogdana Konopky, zachycených velkoformátovou kamerou 4×5", přes velkoformátové skupinové snímky 5×7" vytvořené Andrzejem Lechem, nebo dynamickou fotografickou reportáž Mariusze Foreckého. Každý rok je starostovi města předáván další soubor fotografií, ze kterého je připravená kniha i výstava na náměstí. Celý projekt je financován městem Września. Do dnešního dne se ve sbírce nachází soubory od 16 fotografů a fotografek, které byly publikovány v knihách:

2009 – Bogdan Konopka, *Kolekcja Wrzesińska 2009*, Wydawnictwo Kropka Jolanta i Waldemar Śliwczyńscy – Września, vyd. 2010, ISBN 978-83-89494-37-5

2010 – Andrzej Jerzy Lech. *Kolekcja Wrzesińska 2010*, Wydawnictwo Kropka Jolanta i Waldemar Śliwczyńscy – Września, vyd. 2011, ISBN 978-83-89494-41-2

2011 – Mariusz Forecki, *Kolekcja Wrzesińska 2011*, Wydawnictwo Kropka Jolanta i Waldemar Śliwczyńscy – Września, vyd. 2012, ISBN 978-83-89494-44-3

2012 – Nicolas Grospierre, *Muzyka milczenia*, Wydawnictwo Kropka Jolanta i Waldemar Śliwczyńscy – Września, vyd. 2013, ISBN 978-83-89494-47-4

2013 – Zbigniew Tomaszczuk, *déja vu*, Wydawnictwo Kropka Jolanta i Waldemar Śliwczyńscy – Września, vyd. 2014, ISBN 9788389494528

2014 – Katarzyna Majak, *Kapitał*, Wydawnictwo Kropka Jolanta i Waldemar Śliwczyńscy – Września, vyd. 2015, ISBN 978-83-89494-60-0

2015 – Adam Lach, *Nibyland/Neverland*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, wyd. 2016, ISBN 978-83-924220-8-2

2016 – Rafał Milach, *Pierwszy marsz dżentelmenów*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2017, ISBN 978-83-924220-9-9

2017 – Filip Springer, *Zegarmistrz*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, wyd. 2018, ISBN 978-83-948137-2-7

2018 – Zuza Krajewska, *Powinno być dobrze. It should be ok.*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, wyd. 2019, ISBN 978-83-948137-3-4

2019 – Chris Niedenthal a Tadeusz Rolke, *Świt*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, wyd. 2020, ISBN 978-83-948137-8-9

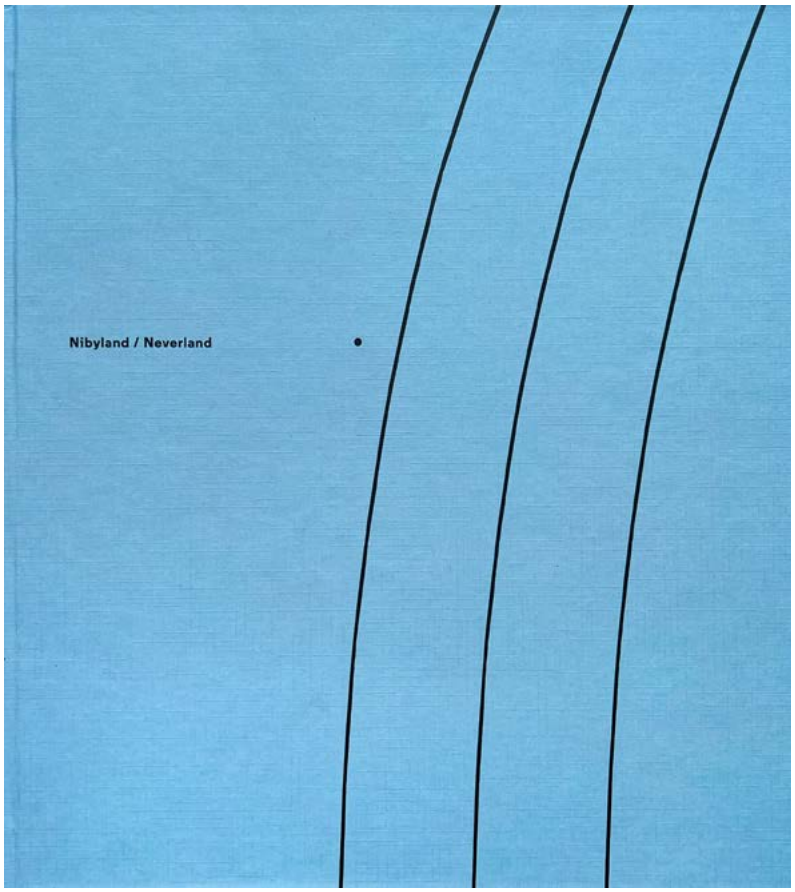
2020 – Magdalena a Maksymilian Rigamonti, *Stos*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, wyd. 2021, ISBN 978-83-958765-0-9

2021 – Maciej Jeziorek, *Mox, longe, tarde*, Urząd Miasta Gminy Września, vyd. 2022, ISBN 978-83-917850-4-1

2022 – Karolina Jonderko, *Bebok*, Urząd Miasta i Gminy Września, vyd. 2023 ISBN, 978-83-917850-6-5

2023 – Wojciech Wilczyk, *Zwyczajne miasto*, Urząd Miasta i Gminy Września, ISBN 978-83-917850-8-9

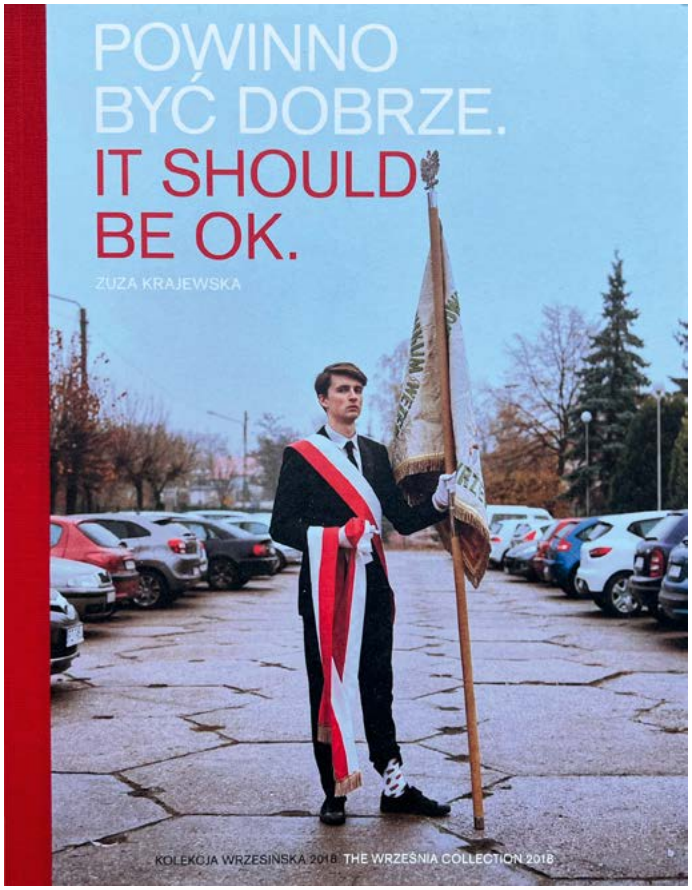
2024 – Magda Hueckel – na projektu se pracuje.



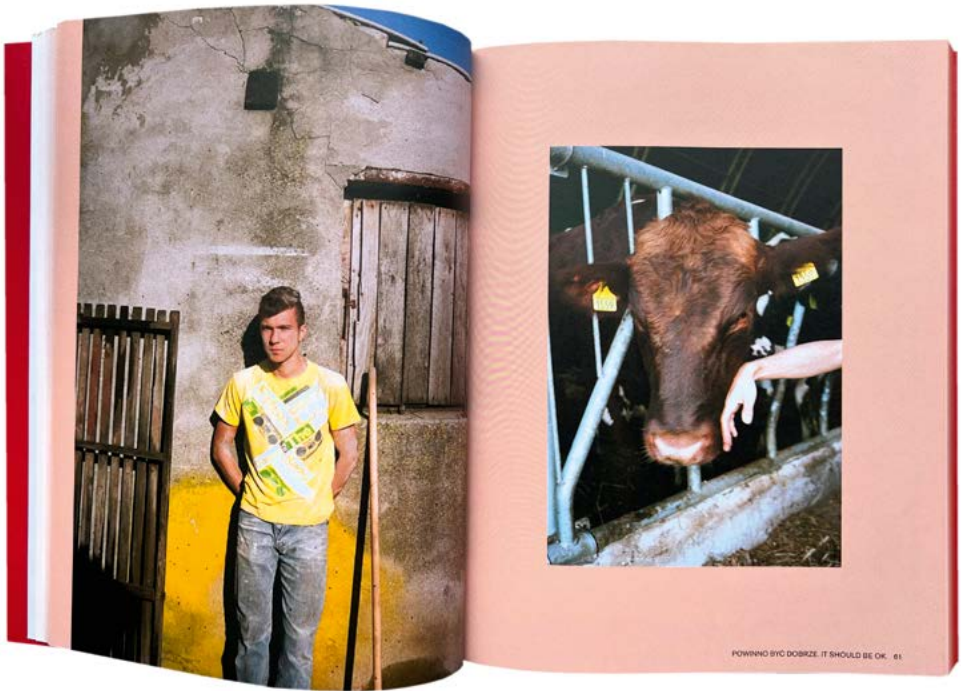
Adam Lach, kniha *Nibyland/Neverland*,
Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2016



Adam Lach, kniha *Nibyland/Neverland*,
Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2016



Zuza Krajewska, kniha *Powinno być dobrze / It Should be Ok*,
Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2019



Zuza Krajewska, kniha *Powinno być dobrze/ It Should be Ok*,
Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2019



Katarzyna Majak, *Kapitał*, Nakladatelství Kropka,
Jolanta a Waldemar Sliwczynski – Września, vyd. 2015



Rafał Milach, *Pierwszy marsz dżentelmenów*,
Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2017

Dalším velkým fotografickým projektem financovaným samosprávou byl „Projekt PKS“, čili dokumentace života velkopolského města Kościan ležícího přibližně 40km od Poznaně. Projekt byl zahájen v roce 2005 jako fotografický „dopis pro příští generace“ [29]. První část projektu tvoří sbírka snímků z let 2005–2012 od obyvatel města, ale také od pozvaných dokumentárních fotografů z Velkopolska. Ve dnech, jejichž datum bylo možné zapsat jako sled opakujících se čísel, stejně jako u prvního cyklu „Osm dní ze života okresu“: : 5. května 2005 (05. 05. 05) a 12. prosince 2012 (12. 12. 12). Také tento cyklus byl završen vydáním knihy. Během realizace dalších projektů se již pravidla projektu změnila a pozvaní fotografové dokumentovali po dobu několika měsíců jen jednu oblast.



Webové stránky fotografického projektu *Projekt PKS*

29 online: https://www.projektpks.art.pl.

V roce 2015 a 2016 Sławomir Skrobała fotografoval v Kościanu život obchodníků, v letech 2016–2017 Anna Ryl a Zbigniew Warczok dokumentovali náboženský život obyvatel města. V roce 2019 a 2020 Hanna Majchrzak fotografovala městské dvorky. Autorem a kurátorem projektu je Paweł Sałacki, partnerem pak město Kościan a deník *Gazeta Kościańska*.

Grzegorz Dąbrowski zastávající od března roku 2024 funkci vedoucího redakce v bialystockém oddělení největšího polského deníku *Gazeta Wyborcza*. Dąbrowski byl i autorem myšlenky fotografické akce: „Białystok – jeden dzień" (Bialystok – jeden den). Motivoval se projektem „Jeden den ze života" týdeníku *Life* z roku 1974, kdy redakce oslovila sto fotografů, aby během jednoho dne vytvořili snímky v různých zákoutích Ameriky. Výsledkem jejich



Projekt *Białystok* – Jeden Dzień fot. Michał Sadowski

práce se objevily ve zvláštním čísle magazínu nazvaném: *One Day in the Life of America* (Jeden den ze života Ameriky). Jeden z účastníků projektu magazínu *Life* – Rick Smolan se o tři roky později rozhodl podobným způsobem vytvořit knihu fotografií o Austrálii a v roce 1989 se začaly vznikat snímky z projektu „Jeden den ze života SSSR". Šlo o velmi nákladná předsevzetí, generující obrovské logistické výzvy a zaměstnávající stovky fotografů z celého světa. V případě projektu o SSSR se projevovala i velká nedůvěra vyvolávaná politickými rozdíly. Ve skupině více než sta fotografů, kteří se tohoto posledně jmenovaného projektu zúčastnili, se objevila i dvojice Poláků: Tomasz Tomaszewski a Janusz Fogler.

Dąbrowski navrhnul, aby stejnojmenná polská akce měla fotograficko-dokumentární charakter. Základním předpokladem projektu byla dokumentace jednoho dne ze života Bialystoku, tj. 1. května roku 2004 – dne, ve

kterém se Polsko připojilo k Evropské Unii. Pozvaní byli fotografové mladší i střední generace spojení s uměleckým prostředím v Bialystoku, Varšavy, Krakova a Katovic, ale také hosté z ITF v Opavě.

Fotografové aktivovali svoji výtvarnou citlivost a individuálním způsobem a ze svého pohledu zachytili výjimečná místa, lidi, nálady a situace, které se před jejich objektivy ten den objevily. Společného projektu se zúčastnili i amatéři a nadšenci fotografie z řad obyvatel Bialystoku. Výsledek akce byl prezentován na několika výstavách a v knižní publikaci. Zahajovací výstava se konala v Domě tvůrčího díla ve Wigrách, který byl jedním z organizátorů celé události. Další výstava se konala v bialystocké galerii Arsenał[30]. Mezi dalšími organizátory, kteří se podíleli na dokumentování a částečně i financování, byli deník *Gazeta Wyborcza*, Polskie Radio Białystok (disk CD se snímky a zachycenými zvuky města v den konání akce) a maršálek podleského vojvodství (katalog výstavy).



Projekt *Białystok* – Jeden Dzień fot. Michał Sadowski

Nesmíme zapomenout se zmínit i o Łukaszi Trzcińském z nadace *Imago Mundi,* jako autorovi velkého a několik let trvajícího fotografického projektu s názvem „Nowa Europa", do kterého první fotografie vytvořil v městské části Krakova Nowa Huta. Později, díky získání financování z různých institucí svůj soubor rozšířil o fotografie vytvořené v zemích Střední a Východní Evropy. Snímky vytvořené během těchto cest publikoval v polském celostátním tisku. V roce 2009 Trzciński připravil i výstavu, která během několika let objevila v mnoha uměleckých galeriích v celém Polsku.

30 Por. M. Olejnik, *Białystok, jeden dzień*, 14. 01. 2005, na: https://galeria-arsenal.pl/exhibition/bialystok-one-day, [online: 23. 03. 2024].

Mezi dokumentárními fotografy je v posledních letech práce formou projektů velmi oblíbená a přináší i zajímavé a pozitivní výsledky. Samosprávy a nevládní organizace tímto způsobem získávají hodnotné fotografie, ze kterých připravují výstavy, publikace nebo jsou základem pro mnohem větší soubory. Fotografové za tyto projekty získávají zajímavé honoráře a často vyhrávají i různá ocenění na fotografických soutěžích.

2.2 Vizuální strategie a vzdělávání

Přibližně od roku 2000 můžeme odlišovat tři rozvíjející se tvůrčí strategie, kterými se fotografové řídí. Jejich výběr je zpravidla podmíněn tím, zda fotograf má předchozí zkušenosti nebo je teprve na začátku své fotograficko-umělecké dráhy.

1) První strategie se týká spíše již vyzrálejších tvůrců, kteří do světa fotografie vstupovali s velkou dávkou zkušeností, mají již určitý názor na



Afganistan, fot. Witold Krassowski

svět a touží vyprávět obrazem o věcech, které jsou důležité nejen pro ně. Počátek jejich výtvarné fotografické cesty tkví v 70. – 90. letech, kdy fotoreportáž na světě zažívala svoje nejlepší období. Inspiraci čerpají z antropologie a sociologie, kde je středem zájmu člověk. Motivem je cizí člověk žijící v dosud pro fotografa neznámém prostředí.

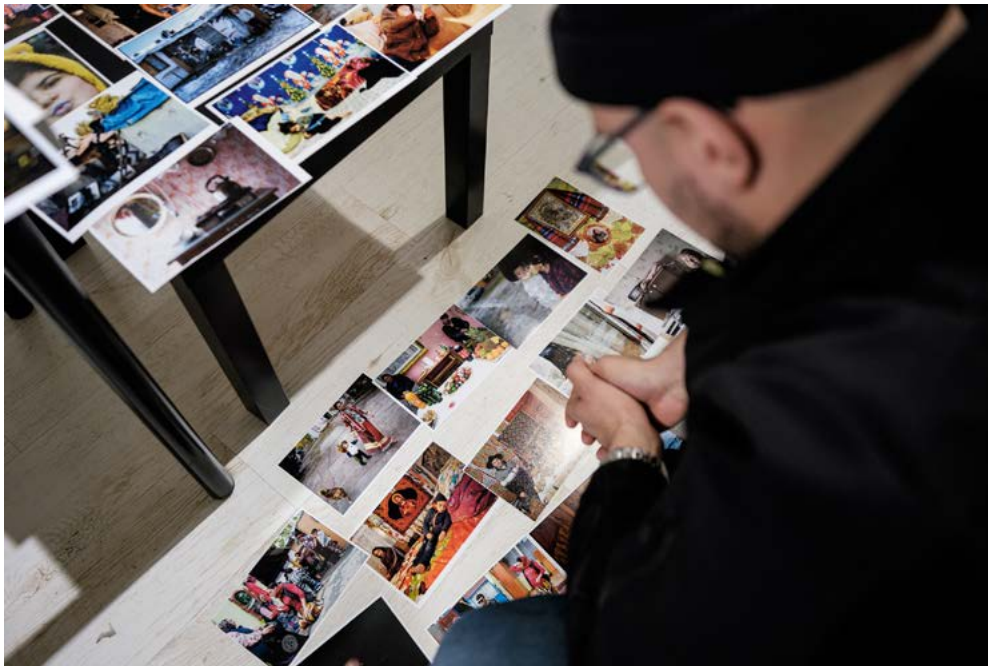
2) Druhá strategie je odříznutí se od klasického způsobu fotografování ve prospěch experimentů, využívajících mj. estetiku chyby. Tato strategie spočívá ve zlehčování základních pravidel řemesla jako ostrost, nerozmazaný obraz, správný výřez, správný osvit (přeexponování může být



Fragment souboru Anny Jaworské, vítězky soutěže *CURATORLAB* pořádané nadací *Pix.house v roce 2024*

při klasickém přístupu pouze záměrné a odůvodněné podstatou sdělení), kontrola tonality snímku, čili všech pravidel, které ještě nedávno definovaly správnost práce a odlišovaly dobrý snímek o nepovedeného. Důvodem volby této strategie je převážně odevzdání se náhodě a nadšení z toho, co tato náhoda způsobila. Ve skutečnosti však za vším často stojí nedostatek technických schopností. Zkušenosti, kterými fotograf disponuje, mu umožňují jednoduchý způsob zaznamenávání, bez práce s výřezem nebo komplikovanou kompozicí. Tento přístup k práci má především mezi mladými fotografy mnoho následovníků nebo přímo vyznavačů (s ohledem na víru ve vlastní neschopnost). Ze začátku jim to umožňuje odlišit se od davu, ale současný zástup takto pracujících tvůrců nakonec pořídí pouze velké množství podobných snímků. Často pak autorovi, který chce vyjádřit něco jiného, individuálního a nového, nezbývá jiná možnost než přidání obsáhlého popisu. Rostoucí role textu již byla zmíněna, tady je však vidět, že téma/sdělení snímku bez precizního popisu přestává být rozpoznatelné, což je nakonec i v rozporu s myšlenkou dokumentární fotografie, přestože tvůrci, který tuto strategii volí, si toho často nejsou ani vědomi.

3) Třetí strategie je kolektivní práce, kdy fotografové fungují pod společnou záštitou, kdy se společné práce skládá z několika jejich projektů. Takový systém umožňuje vzájemnou podporu na každé etapě práce: od koncepce, přes získávání finančních prostředků až po samotné fotografování. Můžeme si zde povšimnout velkého úsilí především s cílem získat finanční prostředky, které umožňují nejen realizace celého záměru, ale financování z honoráře i vlastního živobytí. Velkou přidanou hodnotou je při této strategii velká tvůrčí volnost, kdy publikace vytvořené v tomto systému jsou často viditelné a někdy i odměňované na soutěžích a na festivalech. Z pohledu způsobu získávání vizuálních efektů



Fotografický workshop v nadaci Pix.House

jsou v této třetí strategii zahrnuty obě předchozí: jak klasický způsob fotografování, který preferují vyspělejší fotografové, tak i metoda, která nerespektuje základní pravidla řemesla. Neméně často je při těchto realizacích možné setkat se i s přístupem, který je čistě podle druhé stratégie.

Všechny tři tvůrčí strategie se podle výše zmíněného popisu odrážejí ve vizuálních strategiích. Musíme si také povšimnout, že bez ohledu na volbu první, druhé nebo třetí z nich se autoři odvolávají na aktuálně velmi důležité kategorie. Provádí se hodnocení fotografické práce:

a) Existuje velká skupina dokumentárních fotografů, kteří o své práci uvažují ve vědeckých kategoriích. Výsledky této práce se mohou přičinit ke zvýšení povědomí o fungování světa a lidí. Inspiraci i metody práce čerpají ze společenských věd, ale zároveň se snaží, aby fotografie měly uměleckou hodnotu.

b) Mnoho profesionálních fotografů touží po tom, aby jejich díla byla vnímána především z pohledu umění. Myslí si, že přirozeným místem pro jejich fotografie jsou galerie nebo publikace v knihách fotografií, které si často sami financují. Tento jev je poměrně nový a do jisté míry se týká dokumentární fotografie, včetně fotoreportáže. Přestože je fotoreportáž také dokument a oba pojmy jsou používány v různých souvislostech, rozhodně častěji jsou výtvarněji pojaté fotografie považovány za dokument.

Strategie a kategorizace by měly vycházet ze vzdělání a měly by být podporovány – mohlo by se zdát, že jsou si navzájem potřebné. Fotografické vzdělávání v 1. polovině 90. let však nebylo na valné úrovni, protože chyběla



Fotografický workshop v nadaci Pix.House

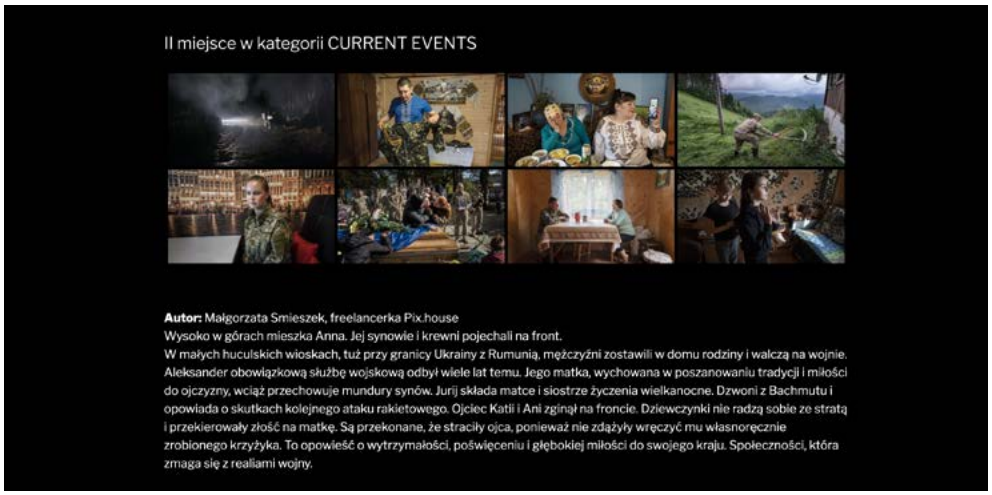
místa, kde by se fotografové věnující se dokumentu nebo reportáži mohli vzdělávat.

Státní vzdělávací instituce dokumentární fotografii dodnes považují za marginální, přehlížejí a opovrhují ji. Je považována spíše jako jeden z mnoha předmětů nebo jako doplněk umělecké fotografie. Na katedře fotografie Akademie výtvarného umění v Poznani existuje Dílna dokumentární fotografie[31] vedená Piotrem Chojnackým, její charakter je však bližší konceptuálnímu nebo inscenovanému umění. O dokumentární fotografii, která navazuje na humanistickou fotografii probíhaly krátce přednášky na oboru Editorská fotografie (2018–2020), ale po změnách v programu studia byl tento předmět zrušen.

Pedagogy, kteří o dokumentární fotografii přednášejí podle vlastních příkladů a vlastních zkušeností, najdeme spíše v soukromých školách nebo při provádění vzdělávací činnost v kolektivech a nadacích. Po roce 2000 se začal objevovat systém vzdělávání nezávislý na státních fotografických školách. Vznikaly tehdy soukromé školy mající ve svém programu dokumentární fotografii jako například Akademie fotografie ve Varšavě a Varšavská škola fotografie a užité grafiky. Druhou jmenovanou instituci založil fotograf Marian Schmidt, který v 60. až 90. letech 20. století spolupracoval s celou řadou světových fotografických agentur, ale i s magazíny publikujícími fotografii v Polsku. Dokumentární fotografie je vyučována i na kursfoto.pl, soukromé škole založené v Poznani, která organizuje kursy i studium fotografie v Poznani, Vratislavi a v Katovicích.

31 Viz. https://fotografia.uap.edu.pl/portfolio/iv-pracownia-fotografii/ [online: 17. 04. 2024]

Na některých z těchto pracovišť našli uplatnění profesně aktivní fotografové s velkými zkušenostmi, například Witold Krassowski se objevil na Akademii fotografie ve Varšavě a Tomasz Tomaszewski vede od roku 2012 svou vlastní Akademii fotografie TT. Pedagogy se stalo i mnoho absolventů zahraničních škol, ve většině případů Institutu tvůrčí fotografie – ITF v Opavě, kde studovalo a stále studuje mnoho Poláků. Z těchto absolventů můžeme zmínit Rafała Milacha, který pracuje na Filmové škole Krzysztofa Kieślowského Slezské Univerzity v Katovicích a zároveň je i mentorem v rámci projektu mentorských dílen organizovaných kolektivem Sputnik Photos. ITF absolvovali také Karol Grygoruk a Rafał Siderski – přednášející na varšavské Akademii fotografie, ale i Adrian Wykrota z poznaňské nadace Pix.House, který o dokumentární fotografii přednáší na dílnách organizovaných touto nadací, ale zároveň pracuje i na katedře pedagogiky a výtvarného umění na Univerzitě Adama Mickiewicze v Kališi. Takových případů je však jen několik.



Ocenění Małgorzaty Smieszek v soutěži Grand Press Photo, 2024

Spolu se zakládáním kolektivů a nadací se začaly objevovat i nové formy vzdělávání. V kolektivech se soustřeďují fotografičtí nadšenci, kteří vzdělávání vnímají jako způsob, jak mezi mladými lidmi rozvíjet povědomí o dokumentu. Někdy jde jen o způsob, jak udržet kolektiv pohromadě, ale někdy jde přímo o smysl existence a poslání těchto skupin. V několika případech je tato vzdělávací činnost financována v rámci programů na rozvoj kultury místních samospráv jako například nadace PixHouse nebo Jastrzębska Szkoła Fotografii Dokumentalnej. Mnoho kolektivů zdůrazňuje význam a efektivitu tohoto způsobu vzdělávání. Práce absolventů jsou vidět, objevují se na výstavách a festivalech fotografie a získávají ocenění. Díla absolventky Školy dokumentu nadace Pix.House[32] Małgorzaty Śmieszek byly publikovány

32 Viz. https://www.szkoladokumentu.pl/ [online: 17. 04. 2024]

v *ZEKE social documentary*[33] a *FotoEvidence*[34] a získaly i ocenění v soutěži Slovak Press Photo 2023[35]. Díla absolventů kurzů kolektivu Sputnik Photos: Konstancje Nowiny-Konopky, Tymona Markowského, Marcina Zaborowského a Jana Jurczaka získala ocenění v soutěžích Grand Press Photo v roce 2018[36].

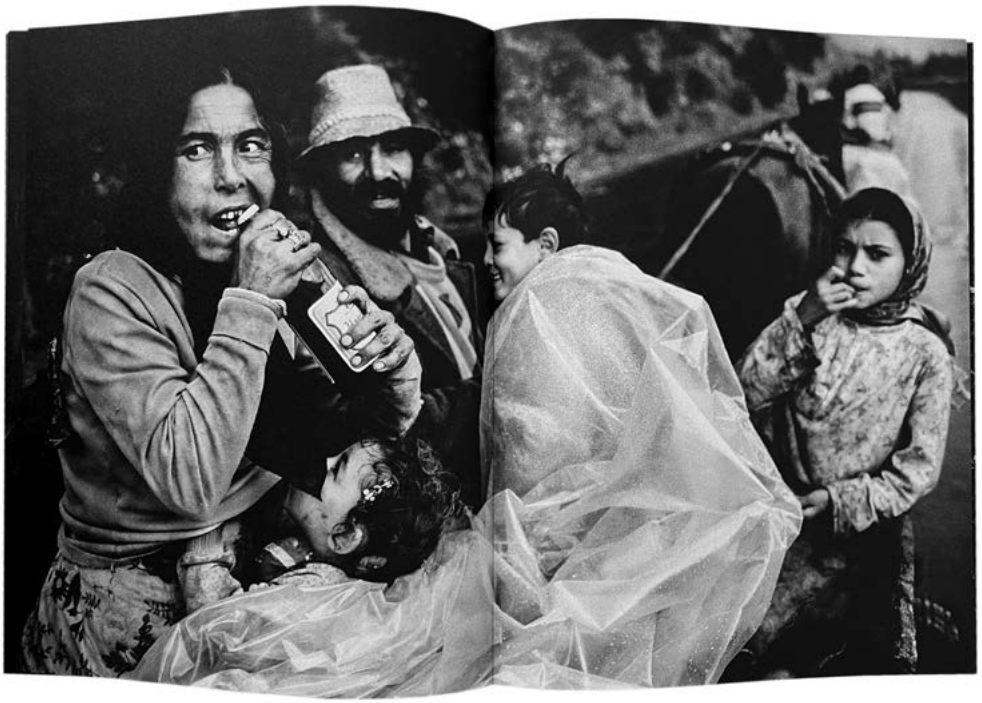
2.3 „Noví" kontra „staří"

Po roce 2000 se začal stále zřetelněji projevovat směr „nové" dokumentární fotografie, která je v mírné opozici k fotografii publikované v tisku nebo v opozici ke „starým" dokumentaristům, majícím své kořeny v novinářské fotografii. Její název „noví dokumentaristé" je termín, navazující na název výstavy „New Documents", zorganizované v roce 1967 v Muzeu moderního umění v New Yorku. Tento fenomén je spojován s „dokumentárním obratem" právě směrem k novému dokumentu v polské fotografii, odehrávajícím se okolo roku 2000. Cílem „nových dokumentaristů" je však především „nový" pohled, který Marek Grygiel popisuje jako:

> vnímání a vyzdvihování toho, co je na okraji každodenního života, se v jejich interpretaci stává hlavním smyslem naší existence[37].

Velké popularitě mezi fotografy mladší generace se těší takzvané dlouhodobé fotografické projekty, které spočívají ve fotografování (často se užívá slova „zkoumání") různých oblastí každodenního života, kdy se např. situace s bydlením mladých lidí zkoumá prostřednictvím jejich portrétovaní přímo v pokojích. Prezentuje se také architektura v malých městech, vytváří se typologie venkovských kapliček, portréty lidí na pozadí jejich zahrádek se zeleninou apod. tento typ fotografování vychází ze snadnosti těchto snímků, které je možné vytvořit za velmi krátkou dobu (kromě projektů, na kterých práce trvá déle, často i několik let) a celý projekt trvá i několik měsíců. Celý obsah práce spočívá ve spojení jednoduché typologické fotografie s rozvinutým popisem nebo chytlavým názvem. Nápad může být vynucený metodou jeho financování. Pokud peníze pocházejí ze soutěže vyhlašované samosprávou v rámci podpory kulturních aktivit v daném roce, jsou tyto prostředky dostupné až po uzavření smlouvy. Často je to v dubnu nebo květnu a prostředky je nutné vyčerpat do konce roku. Fotografové jsou tímto nuceni k jednoduchému

33 https://www.zekemagazine.com/ [online: 12. 04. 2024]
34 https://fotoevidence.com/ [online: 12. 04. 2024]
35 https://slovak-press-photo.sk/en/index-2/ [online: 12. 04. 2024]
36 https://grandpressphoto.pl/galeria2018/ [online: 12. 04. 2024]
37 M. Grygiel, *Nowi dokumentaliści,* w: *Fototapeta*, na: https://fototapeta.art.pl/2006/ndo.php [online: 09. 04. 2024]



Fotografie z knihy *The World is Where You Stop*, která shrnuje 40 let tvorby Tomasze Tomaszewského, vyd. 2023



Fotografie z knihy Witolda Krassowského *Powidoki z Polski*, vyd. 2009

a logisticky nekomplikovanému způsobu činnosti: hrdina – snímek – rozhovor. Vznikají tedy snímky ve stylu „nového dokumentu", protože pouze tento typ fotografie je možné v tak omezeném čase vytvořit. Jejich zpracování vytvoření vyžaduje také jen základní dovednosti v ovládání fotoaparátu, přesně podle reklamního sloganu firmy KODAK z roku 1893: „Ty zmáčkni knoflík, my uděláme zbytek" („You Press the button, we do the rest"). Vedlejším efektem tohoto způsobu práce je značně velká říše fotografů, kteří ji používají – každý přece umí zmáčknout spoušť. Jiné, mnohem komplikovanější dovednosti, jako více dějových úrovní, rozhodující okamžik nebo cit pro okamžité světlo jsou opomíjené.

Opravdických, dlouhodobých projektů, kdy fotograf věnuje svým hrdinům hodně času, tedy více než jen několik měsíců a účastní se mnoha okamžiků jejich života, je velmi málo. Jsou totiž velmi obtížné. Samotné slovo „projekt" v souvislostí s fotografováním člověka není příliš šťastné, protože hrdiny snímků velmi zpředmětňuje a mění je na na pouhé kostičky, ze kterých „umělec" svoji výpověď skládá.

Starší generace pracují s fotografií jinak. Mnozí ze „starých" byli autoři, kteří stáli u přelomových a důležitých událostí minulé éry. Tomasz Tomaszewski v knize *„Świat jest tam, gdzie się zatrzymałeś"* (Svět je tam, kde jsi se zastavil) vydané v roce 2023 umístil 150 fotografií vytvořených během 40 let svého tvůrčího života. Kniha *Powidoki* (Pohledy) Witolda Krassowského je neobyčejně čistý dokument deseti let transformace, na kterém pracoval až do roku 2000. Je symptomatické, že právě od tohoto roku je u mladší mladší generace tvůrců vidět výrazný odklon od tohoto druhu fotografie mající kořeny ve vnímaném pozorování světa. Došlo k přenesení těžiště z pozorování okolí a společnosti na sebe sama, kdy „noví" na první plán přesunuli svoje *ego*. „Starší" pak začali být označováni za „klasiky" vzhledem ke schopnosti širšího pozorování a nacházení v něm závěrů a vyváření syntézy.

Krassowski, který je nejen fotograf, ale i akademik formulující přesné analýzy a konkluze, k tomu přidal i potřebu empatie a emocionálního poslání fotografie. V článku publikovaném v magazínu FOTO8[38] v roce 2005 napsal:

> Část fotografů raději volí fotografování jiných lidí, někdy i ve složitých okamžicích jejich života. Prožívají pak další dilema týkající se využití něčí podoby pro účely fotografie. Samotný problém se zdánlivě vyskytuje na různých úrovních, od banálního a neosobního představení nějaké postavy, až po využití lidské tragédie pro účely kariérního rozvoje fotografa. Nelze popřít, že činnost fotografa můžeme označit

38 Zob. https://fotografia.uap.edu.pl/portfolio/iv-pracownia-fotografii/ [online: 17. 04. 2024]

> za kultivování svého ega. Nejde tedy o to, se tomu aspektu vyhýbat, protože se to nemůže povést, jde o otázku rovnováhy.
>
> Poslouží snad jiným než osobním cílům, pokud se bude ukazovat lidské utrpení? Pokud ano, pak jaký to má cíl? Běžně vidíme, jak jsou lidé využívání jako grafické znaky – tvary a formy, které jsou přidávané do vzhledu organizací nebo vylepšují kompozici bez potřeby jakkoliv vysvětlovat celý význam. Připadá mi pochopitelné a logické, že pokud se někdo rozhodne fotografovat lidi, pak by se měl pokusit vyprávět něco o nich a nikoli jen o sobě. Pokud pomineme všechno ostatní, pak je docela možné, že z toho bude něco zajímavého. Nejhorší scénář je ten, kdy fotografové využívají bídu někoho jiného aby sdělili: „podívej, jaký jsem umělec.

Krassowski v poslední větě pojmenoval jev, který je v současné dokumentární fotografii, tedy v roce 2024 zcela běžný.

Omezování financování tisku se v Polsku střetlo s nárustem oblíbenosti dokumentární fotografie na trhu umění. Přestože se významně liší od úrovně zájmu pozorovatelného především v Západní Evropě, můžeme být nakonec rádi, že se vůbec nějaký zájem objevil. Například během 13. ročníku aukce sběratelské fotografie zorganizované v Centru současného umění ve Varšavě v roce 2014[39] bylo možné zakoupit díla řadící se ke směru dokumentární fotografie od takových fotografů jako Kacper Kowalski a Rafał Milach. Jejich díla však mají charakter dekorativní, který jim otevřel cestu do mnoha současných interiérů. Dnes, v roce 2024, nabízí dokumentární fotografie a to jen v omezené míře pouze aukční dům DESA Unicom[40] nebo portál *Kwartalnik Fotografia*[41]. Najdete je také na soukromých webových stránkách fotografů.

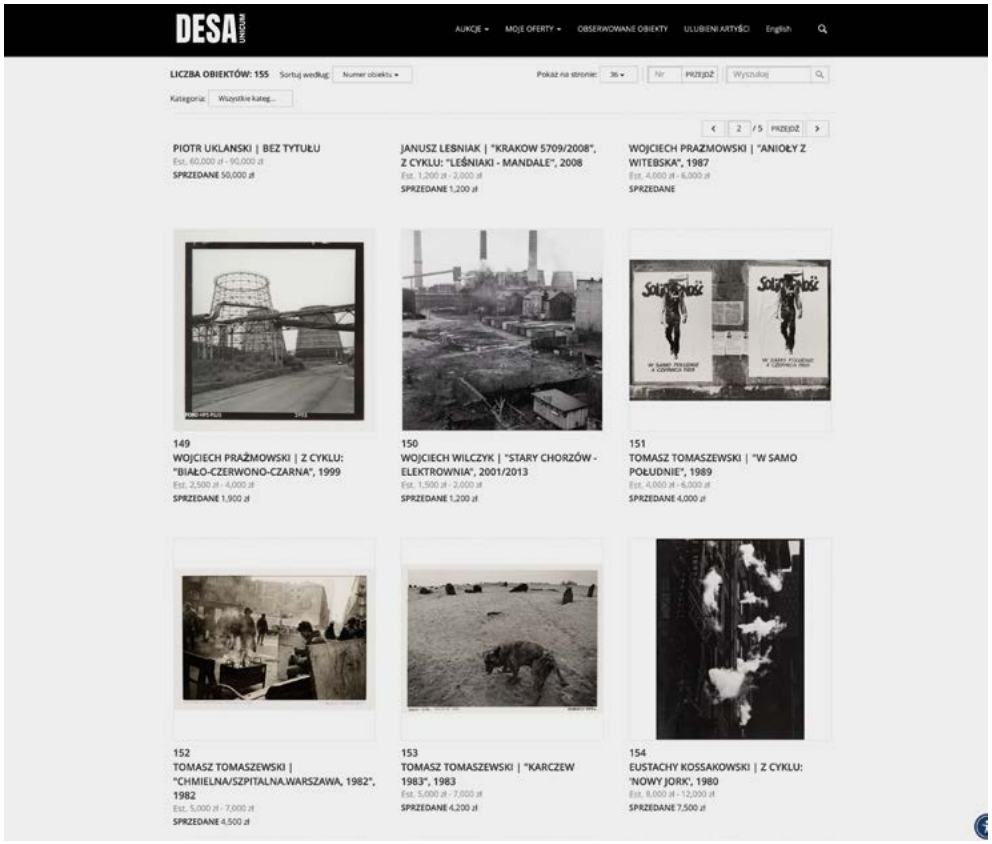
Fotograf a publicista Krzysztof Miękus v roce 2007 vymezil místo dokumentární fotografie na trhu s uměním takto:

> Mechanismy na těchto trzích (rozvinutých trzích ve světě) fungují stejně, ale pravdou zůstává, že fotografie do umění vkročila velmi razantně. Týká se to rovněž fotografie dokumentární. Na trhu

39 Viz.: *Fotografia Kolekcjonerska w CSW – 2014,* říjen 2014, https://culture.pl/pl/galeria/fotografia-kolekcjonerska-w-csw-2014-galeria [online: 18. 01. 2024]

40 Portal DESA Unicom, oddělení fotografie, popisující výsledky aukce sběratelských fotografií a jejich cen; https://desa.pl/pl/departamenty/fotografia/ [online: 18. 01. 2024]

41 *Kwartalnik Fotografia*, oddělení sběratelské fotografie; https://kwartalnikfotografia.pl/product-category/odbitki-kolekcjonerskie/ [online: 18. 01. 2024]



***Dom Aukcyjny UNICOM* – webové stránky, kde si můžete zakoupit archivní fotografie**

s uměním se objevilo mnoho peněz a poptávka po umění stoupá. Mnoho nových podnikatelů z Východu chce sbírat umění [42].

Upozornil však také na důsledky:

Výsledkem je to, že se fotografové začínají s tímto trhem identifikovat, protože žít z umění je příjemnější než z reklamních zakázek nebo práce v redakcích novin. Vede to samozřejmě k určitému rozdělení na fotografy a umělce. Toto rozdělení je nakonec poněkud umělé, ale ochotně podporované uměleckým světem bránícím svou nezávislost a své kanály, kudy přitékají peníze (předpokladem je, že pokud je někdo komerčním fotografem, pak jeho hledání dodatečného financování na trhu s uměním se stává nepoctivé).[43]

Ukázalo se také, že způsob práce polských dokumentaristů se liší od standardů vymáhaných ve světě. Svoje místo v současných fotografických reáliích jich až na malé výjimky našlo jen málo a stále se spoléhají na používané vzorce a způsoby myšlení, což Krzysztof Miękus shrnul slovy:

42 K. Miękus v rozhovoru s G. Dębińským, magazín *5klatek*, 2007 č. 005, s. 39
43 ibidem.

> Lišíme se svým zapojením a počtem. Není příliš moc polských fotografů ani dokumentaristů využívajících fotografii, majících odpovídající vědomosti a jsou na úrovni srovnatelné se světovou špičkou. Je to věc měřítka. Musíme však říci, že se objevuje nová generace autorů myslících otevřeně, kteří vědí, co chtějí svými snímky vyprávět. V Polsku však existuje velký problém se vzděláváním. Ve školách se výuka stále opírá o klasické příklady. Absurdní je i to, že student fotografie přináší snímky, které vypadají jako by vznikly před padesáti léty a říká, že jeho idolem je Cartier-Bresson. Já chápu, že si Bresson zaslouží úctu a plné pochopení fotografických principů které rozvíjel, ale proč bychom měli tento způsob fotografování donekonečna opakovat? Pokud je ten student mladý a chce tvořit, pak by měl chtít dělat revoluci, všechno postavit na hlavu a pokusit se o něco nového, jít o krok dál. Dokonce i když to nepřinese dobré výsledky, tak to bude mnohem více tvůrčí, než pořád dokola dělat to samé.

Přestože je Miękusovo hodnocení ve své podstatě správné, i tak reprezentuje spíše vztah mladší generace k dědictví fotografie z doby před rokem 1898:

> V Polsku – bez urážky – se dokument objevil až na konci 90. let. I dříve zde byly zářivé tvůrčí hvězdy, ale popravdě jde jen o výjimky. Konečně, přestaňme si něco nalhávat – jen málo z těchto osobností patřilo ke světové špičce. Až po otevření se Polska v 90. letech vyvolal příliv nových idejí, publikací a rozvoj internetu zrození moderního dokumentu. Je jasně patrné, že originální nápady u nás spíše nevznikají nevznikají. Problémem je také dominance „fajnovosti" a celkový nedostatek důležitých a delší dobu realizovaných projektů.[44]

Poslední citát můžeme považovat za shrnutí vztahu: „noví" kontra „staří". Miękusovo zjištění o tom, že se v Polsku dokument objevil teprve na konci 90. let je odrazem širšího jevu naprostého vytlačování ze skupinové paměti tradiční novinářské, reportážní, čili dokumentární fotografie z období PLR a pozdějších období okolo konce 20. století. Obrovské dílo mnoha polských fotoreportérů bylo nejen odmítnuto v archivech, ale spolu s dějinami polské novinářské fotografie bylo zavrhnuto generacemi nástupců, kteří začínali pracovat již v novém systému. Tímto způsobem byl zničen například archiv regionálního týdeníku *Poznaniak* z 90. let – fotografie, negativy i zvětšeniny. Během stěhování z původního sídla týdeníku *Wprost* byl zlikvidován i velký

44 ibidem.

archiv tvorby jeho fotoreportérů z 80. let, naštěstí se podařilo zachránit alespoň negativy předního redakčního fotografa Mariusze Stachowiaka.

Nové generace uvažují tak, jako by svět začal existovat v okamžku jejich narození. Nezajímají se o dědictví svých předchůdců, neznají nebo nechtějí ho znát, takže neberou do úvahy, že fotografové PLR neměli možnost se ve světové špičce objevit, protože neexistovala svobodná komunikace mezi Západní a Východní Evropou, a že už jen cena zásilky se snímky na soutěž World Press Photo překračovala možnosti fotoreportéra socialistického Polska (s ohledem na náklady, kvalitu polských fotografických papírů, termíny doručení zásilek apod). Jen málo autorů starší generace mělo tolik štěstí jako fotografové ze Slezska, jejichž pracovní podmínky, barvitý život a úspěchy popsal Arkadiusz Gola v knize *„Poziom na dwa łamy. Śląska fotografia prasowa w Trybunie Robotniczej i Dzienniku Zachodnim 1960–1989"* (Katovice 2015). Nepomohlo ani vydání fotografií z dob PLR vknize fotografa starší generace Jerzyho Piątka *„PRL to było to"*[45] (PLR to bylo něco). K malým posunům začalo docházet až se tomuto tématu začali věnovat současní teoretici, jako například foteditorka Monika Szewczyk-Wittek, která s velkou mediální podporou vydala knihu *„Jedyne. Nieopowiedziane historie polskich fotografek"* (Ojedinělé. Neznámé příběhy polských fotografek) (Varšava 2021), nebo historici z institucí disponujícími velkými možnostmi propagace, jako Paweł Miedziński z IPN, který na denní světlo přivedl ohromující příběh fotoreportérů z CAF v knize s názvem *Centralna Agencja Prasowa* (Štětín/Varšava 2021).

Vrátíme-li se k Miękusovu poslednímu postřehu – o dominanci „fajnovosti" jako kritériu, které pozvedává hodnotu projektu v očích mladší generace fotografů, za současného nezapojování se této generace do významnějších úkolů – pak zjistíme, že je stále aktuální.

2.4 Agentura, kolektiv a další modely práce a vzdělávání

Práce fotografů pracujících v rámci agentur, kolektivů a uměleckých skupin se po roce 2000 velmi rozšířila. Nyní můžeme naopak vidět stagnaci fotografických agentur zaměřených na distribuci a prodej snímků, pozitivní rozvoj zažívají kolektivy a nadace. Jednou z dokumentárních agentur (zpracovávající foto i video), která byla v Polsku založená v poslední době, je RATS Agency. Založili ji v roce 2018 Agata Grzybowska, Karol Grygoruk a Filip Skroniec, ke kterým se později připojili Grzegorz Wełnicki, Michał Dąbrowski, Marta Soszyńska a Ewa Mielczarek. Hlavním cílem agentury je zvětšení povědomí

45 PRL to było jest to, red. J. Piątek, Kielce 2020.

o současných problémech týkajících se lidských práv a umožnění projevu osobám, které z nějakého důvodu nemohou vyprávět svůj příběh sami.

„Členové RATS agency věří, že současný storyteling má moc ovlivnit skutečnost a formování názorů a obraz může i nadále měnit svět."[46]

Podstatou jejich činnosti je spolupráce s nevládními organizacemi – vytváření pro ně multimediálních reportáží a propagace vizuálního vzdělávání a publikování materiálů v tisku. V současné době je však RATS Agency ve stavu hibernace, protože její členové se věnují svým individuálním projektům.

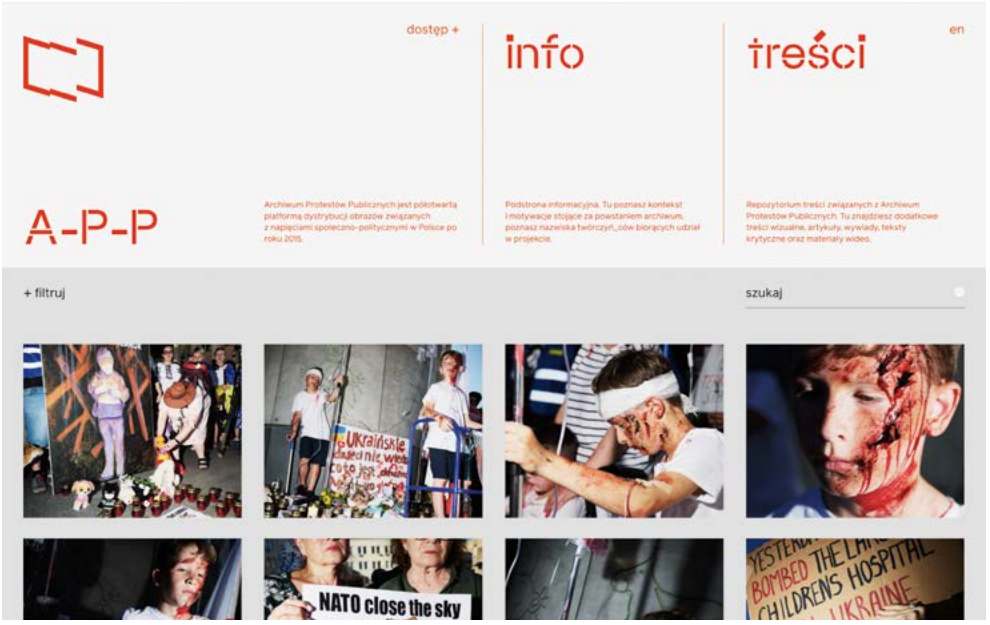
Od roku 2008 existuje také agentura NAPO Images[47]. Založili ji Filip Ćwik, Wojciech Grzędziński, Piotr Małecki, Adam Lach, Maciej Jeziorek, Ewa Meissner a Monika Szewczyk-Wittek. Agentura vznikla v době, kdy se situace dokumentární fotografie a novinového trhu velmi komplikovala. Velice se rozšířila digitální fotografie a technologie přestávala být překážkou pro mladé vyznavače fotografie okouzlené publikováním snímků v tisku. Všimli si toho i vydavatelé, kteří začali snižovat náklady a stále méně za snímky platit. Nejdéle zaměstnaní fotoreportéři byli propuštěni, nově uzavírané pracovní smlouvy již nebyly tak výhodné a klesal i zájem o hlouběji zpracovávaná témata. Cílem NAPO Images byla samozřejmě produkce a prodej snímků, ale jeho členům záleželo i na fotografickém vzdělávání a propagaci dokumentární fotografie jako formy umění. Tento způsob činnosti umožňuje nabízení velmi kvalitních dokumentárních fotografií i firmám a korporacím. NAPO Images nebyla jedinou agenturou, která si na svůj provoz vydělávala tímto způsobem.

Další, velmi výrazný styl činnosti odvíjející se od dokumentární fotografie má od roku 2006 fungující kolektiv Sputnik Photos[48], v jejich podání je však dokument mnohem individuálnější a využívá estetiku chyby. Kolektiv se skládá z mezinárodní skupiny fotografů a fotografek ze Střední a Východní Evropy. Jejich díla, která jsou často také nazývaná projekty, jsou záznamem proměn v zemích bývalého východního bloku. Autoři vedou platformu vizuálního vzdělávání, propagují tvorbu mladých umělců, vydávají knihy a organizují výstavy. Členy kolektivu jsou Jan Brykczyński, Karolina Gembara, Michał Łuczak, Marzena Michałek-Dąbrowska, Rafał Milach, Adam Pańczuk a Agnieszka Rayss. Na svých snímcích se zaměřují na kritiku vlády, zkoumají periferie civilizace nebo vztahy mezi člověkem a jeho okolím. Mnoho projektů bylo završeno vydáním knihy fotografií, jako například *„IS (not)"* – vyprávění o Islandu pohledem pětice polských fotografů (Agnieszka Rayss, Michał Łuczak, Rafał Milach, Adam Pańczuk, Jan Brykczyński), *„11:41"* (1988) – literární vyprávění Filipa Springera o zemětřesení v Arménii s fotografiemi Michała

46 Ewa Mielczarek pro kubbuk.pl, https://kukbuk.pl/artykuly/powstala-nowa-agencja-fotograficzna-rats-agency/ [online: 5. 04. 2023]

47 Viz. http://napoimages.com/en/ [online: 03. 01. 2024].

48 Viz. https://www.sputnikphotos.com/ [online: 03. 01. 2024].



Webové stránky *Archiwum Protestów Publicznych*

Łuczaka, nebo kniha *„Tu się zaczyna koniec miast“* (Tady začíná konec měst) (2015) Agnieszky Rayss s textem Filipa Springera – se záběry objektů infrastruktury určených k obsluze měst.

Jednou z významnějších iniciativ, které inicioval především Rafał Milach, a která se v rámci kolektivu dále rozvíjela, je Archiwum Protestów Publicznych – APP (Archiv veřejných protestů)[49]. Snímky, které se v tomto archivu objevily, vytvořili fotografové s určitými, velmi výraznými politickými názory. Můžeme díky nim mít pocit, že v APP jde především o využití fotografie jako politického nástroje, sloužícího ke změně existujícího společensko-politického pořádku a o nahrazení jedné politické volby, která je zrovna u moci, nějakou jinou, jejíž ideje jsou bližší autorům, kteří věnují svoje fotografie do tohoto archivu. Tento způsob výběru snímků přitahuje do APP mnoho mladých fotografů, kteří jsou otevření světu a politickým změnám, často levicovým nebo zaměřeným na široce vnímanou svobodu člověka. Mnoho z nich je teprve na začátku svého dobrodružství s fotografií. Souvisí to s intenzivním prozkoumáváním pouze jedné části politického sporu. Způsob fotografování, který reprezentují autoři fotografií v archivu APP je velmi rozsáhlý: od klasického zaznamenávání, oblíbeného především v 80. a 90. letech minulého století, až k záběrům vycházejícím z velmi módního a v dnešní době velmi oblíbeného fotografování s bleskem nebo zaměřených na zachycení detailu výřezu nebo barevného detailu. Mnoho fotografií se vykazuje určitou technickou nedokonalostí, která má působit dojmem určitého stylu. Takovou

49 Viz. https://archiwumprotestow.pl/pl/strona-glowna/ [online:18. 01. 2024].

politizaci fotografie můžeme označit jako „mediatizaci propagandy“[50], přičemž jde o výrazný trend v současné, mladou generací vytvářené dokumentární fotografii.

Fotografové soustředění v kolektivu a výsledný dojem z jejich fotografií mají velký vliv na to, jak je dokumentární fotografie v Polsku vnímána. Styl jejich práce je mladými, teprve začínajícími tvůrci velmi často kopírován. Čtveřice autorů: Marta Szymańska, Dorota Borodaj, Witold Kanicki a Ewelina Lasota v únoru roku 2024 vydala publikaci popisující celou historii činnosti kolektivu. Uvedeme zde jeden citát, související s prosazováním se kolektivu Sputnik Photos. Uvedené tehdejší motivace k setrvání v kolektivu vyvolávají otázky ohledně kondice teto skupiny a jejím vlivu na většinu mladých tvůrců:
Dorota Borodaj: – *„K čemu je vám dneska kolektiv dobrý?“*
Michał Łuczak: – *„Mimo jiné proto aby se umělci a umělkyně mohli navzájem ovlivňovat, konfrontovat a motivovat se k novým věcem. Zažil jsem něco podobného během studia v Opavě, kde jsem se na cigaretami zakouřené chodbě naučil víc od starších kolegů a kolegyň než na hodinách výuky. Kolektiv umožňuje se s někým posunout na různé etapy, od totálního nadšení a punkové energie, přes rizikové situace, až k okamžikům naprostého klidu. Pomáhá se také dostat ze stavů tvůrčí apatie, kdy pomáhá znovu začít vnímat tvůrčí podněty.“*
Marzena Michałek-Dąbrowska: – *„Všechny ty roky jsme jako instituce moc nevyrostli. Někdo by to mohl považovat za prohru, ale myslím si, že díky tomu stále existujeme, jsme po celou dobu ve stejném složení a se stejnou identitou jako na začátku. Nespaluje nás stres, že musíme platit velkou kancelář a 10 zaměstnanců. Musíme pracovat pružně a vybírat si pracovní model podle aktuální situace a našich možností.“*
(...)
Dorota Borodaj: – *„Kde teď jako skupina jste?“*
Agnieszka Rayss: – *„Já vnímám určitý neklid. Mám pocit, že jsme nejen dospěli, ale že se náš svět od doby, kdy jsme spolu začínali fungovat dramaticky změnil. Potřebovala bych si znova promluvit o hodnotách, které za naší prací stojí, protože cítím, že část věcí už prostě není aktuálních. V tom ještě nemáme konsenzus.“*
Jan Brykczyński: – *„Pro mě je spojnicí naší dnešní totožnosti i učení. Není to něco, co děláme místo uměleckých projektů, ale rovnocenná a pro nás důležitá činnost. Společné učení v kolektivu nám dává pocit realizace, protože určitým způsobem předáváme dál to, co jsme se během společné umělecké práce naučili.“*
Adam Pańczuk: – *„Sám se především cítím jako tvůrce, pro kterého je smyslem kolektivu Sputnik vyprávění příběhu. Ale cítím i velké zadostiučinění, pokud mohu učit a rád stojím na obou těchto nohách. Jako kolektiv jsme došli do místa,*

50 Označení Katarzyny Stelmach z jejího článku *Mediatyzacja propagandy – propagandyzacja mediów: wczoraj i dziś* v: *Zeszyty Prasoznawcze*, Krakov 2014, T. 57, č. 2 (218), s. 408–421.

kdy můžeme na stůl položit to, co nás v daném okamžiku zajímá. Zjišťujeme, jestli to tak má i někdo další a pak hledáme principy a způsoby jak tyto nápady realizovat.“

Rafał Milach: – *„Vypracovali jsme náš kolektivní způsob myšlení, který ve zkratce spočívá v tom, že nereportujeme, nekřičíme o tom, co se aktuálně děje, ale jdeme cestou okolo. Samozřejmě se snažíme ve svých projektech vytvářet souvislosti takovým způsobem, aby se týkaly věcí aktuálních, ale děláme to podle vlastních pravidel. Občas se stane, že se setkáme s námitkami, že skutečnost příliš estetizujeme, ale my se jen snažíme vyhýbat doslovnosti – proto mezi jinými ten kolektiv i existuje – abychom mohli vyprávět mnohem citlivější příběhy. Nyní však budu oponovat sám sobě, protože se aktuálně nacházím na úplně jiném místě. V rámci práce pro Archiv politických protestů používám velmi jednoduchý dokumentární formát pohybující se na pomezí novinářské fotografie. A právě díky různým zkušenostem získaným v obou kolektivech mohu pochopit dynamiku toho, jak můžeme vizuální jazyk vybranému kontextu přizpůsobit.“*

Karolina Gembara: – *„Už jsme toho spolu zažili hodně – pracovali jsme na uměleckých projektech, začali jsme učit, posunuli jsem svoji tvorbu na hranici mezi uměním a společenských aktivit. Už delší dobu to není tak, že tady průběžně pracují všichni. Jsou chvíle, kdy se někdo od ostatních, velmi zaangažovaných vzdálí, ale to je pro kolektiv jenom dobře.”*[51]

Z výše zmíněných názorů vyplývá, že pro kolektiv je důležitá příslušnost ke skupině se silnou vyzrálou totožností, která pomůže se vzájemně povzbuzovat a podporovat. Při popisování svojí činnosti užívají teoretické formulace: projekt, vytváření kontextu nebo estetizace. Dovedou dokonale vycítit aktuální trendy světové fotografie a zapadnout do nich. Právě proto je jejich vliv na vnímání dokumentární fotografie prostřednictvím začínajících fotografů tolik důležitý. Kromě Agnieszky Rayss, která cítí potřebu především vytyčovat nové mezníky pro celý kolektiv Sputnik Photos, jiní členové marginalizují, či přímo zavrhují humanismus ve fotografii na úkor umělecké činnosti. Jakmile dojde na realizaci společensky aktuálního projektu, ve kterém používají jednoduchý a mohlo by se zdát jasný obraz, vyjde najevo, že stejně celý projekt slouží k čistě politickým aktivitám jako například k vyvolání změn ve vládě v Polsku, na což poukazuje mnohem slabší aktivita fotografů svázaných s APP ohledně voleb, které vyhrála opozice.

Další protiběžnou formu aktivit reprezentují fotografové nezávislí na kolektivech nebo agenturách, kteří čerpají znalosti od fotografů starší generace s většími životními a profesními zkušenostmi, kteří byli aktivní ve zlatých časech humanistické fotografie a fotografického dokumentu. Podle

51 Rozhovor se „Sputnik Photos” na: https://www.sputnikphotos.com/files//news/47/SPUTNIK%20PHOTOS_digital_PL_OK.pdf, Varšava 2023, s. 17–21 [online: 27. 03. 2024].



Kniha Bezkoniec, kterou v roce 2024 vydala nadace Pix.house

tohoto modelu fotografové pracují samostatně a sami si pro svou práci hledají financování. Často mají i dobrou materiální základnu, která jim umožňuje vybírat si témata snímků, aniž by se museli ohlížet na panující trendy nebo si hledat financování.

Małgorzata Smieszek[52] během svých několika cest s humanitární pomocí na Ukrajinu průběžně fotografovala, advokát Adam Kaspierczewicz se věnoval tématice ničení ukrajinského kulturního dědictví ruskými okupanty, informatik Jarosław Hemmerling fotografuje proces integrace uprchlíků z Ukrajiny v polské společnosti. Jejich fotografie byly prezentovány v březnu roku 2024 na výstavě „Bezkoniec“[53] v poznaňské galerii *Pix.House* a ve vlastním nákladu vydali i stejnojmennou knihu. Adrian Wykrota o jejich fotografiích v úvodu této knihy napsal:

> Kniha obsahuje tři neocenitelné pohledy na válku odehrávající se hned za rohem. Jejich význam nespočívá v tom, že jsou velmi aktuální, současné (módní), objevné, krásně popsané a skvěle prezentované. Jsou neocenitelné proto, že jsou obyčejné. Strašně obyčejné, všední a upřímné. Upřímné tak, že to až bolí.[54]

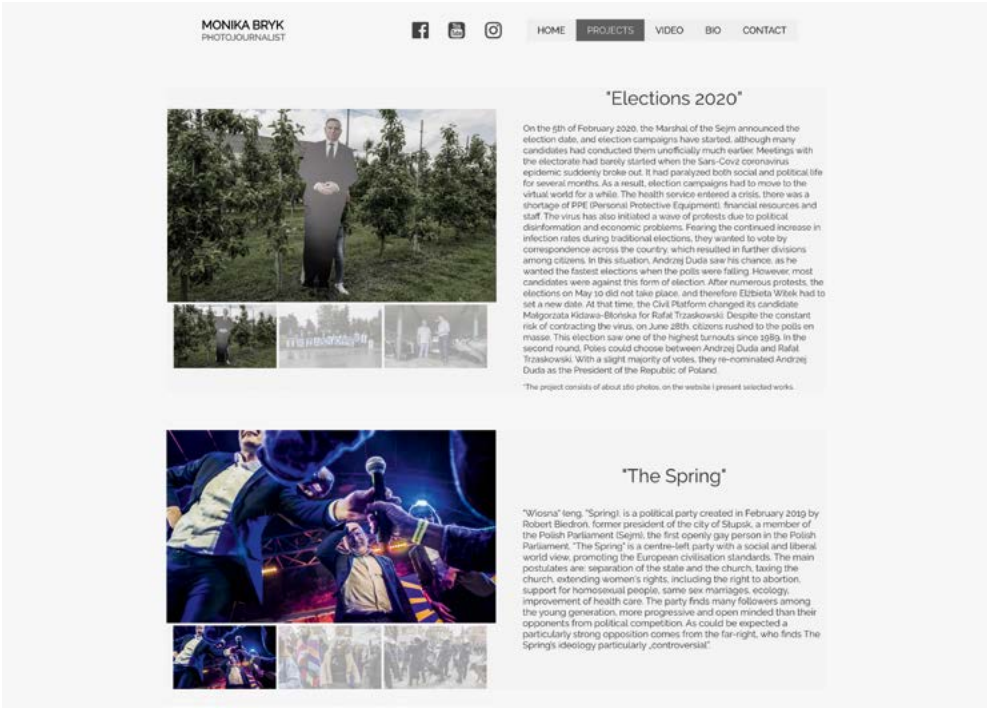
Monika Bryk[55] ukončila magisterské studium na katedře výtvarných médií Varšavské Akademie výtvarného umění. Pod uměleckým vedením Witolda

52 Internetové stránky Małgorzaty Smieszek: https://www.malgorzatasmieszek.com/start [online 16. 04. 2024]

53 Více o výstavě na: https://www.bezkoniec.pl/pl [online: 16. 04. 2024]

54 M. Smieszek, A.Kasperkiewicz, J. Hemmerling *BEZKONIEC,* vyd. Pix.House, Poznaň 2024, s. 12.

55 Internetové stránky Moniky Bryk: https://monikabryk.com/, [online: 07. 01. 2024].



Internetové stránky Moniky Bryk



Hotel – kniha Krzysztofa Gołucha

Krassowského[56] připravila projekt knihy *„Wybory 2020"* (Volby 2020). Autorka v roce 2019 pracovala pro politickou stranu *„Wiosna"* (Jaro), později *„Lewica",* (Levice), pro kterou dokumentovala volební kampaň do Evropského parlamentu a polského sejmu.

V roce 2020 fotografovala volební kampaň prezidentské kandidátky Małgorzaty Kidawy-Błońské. Přestože se ve světě politiky usadila velmi hluboko, jsou její fotografie velmi dramatickým, důležitým, nadčasovým a univerzálním záznamem ukazujícím mechanismy, jakými funguje propaganda. Fotografka umí dobře využívat různé fotografické techniky – od dynamického záznamu událostí, přes situace zachycené v nejdůležitějším „rozhodujícím okamžiku" Henri Cartier-Bressona, až po expresivní záběry z blízka, kdy se objektivem přímo dotýká tváře hrdinů svých snímků. Její záběry vycházejí z tradic novinářské fotografie, nic neestetizují, jsou znepokojující a rozhodně neuvádějí diváka do dobré nálady. Tento individuální styl práce preferuje i další absolvent ITF v Opavě Krzysztof Gołuch, který žije a pracuje v Knurowě na Horním Slezsku. Gołuch se již několik desítek let věnuje práci s postiženými osobami v místním centru pomoci Caritas. Za svoje hluboce humanistické fotografie získal mnoho ocenění (v roce 2017 mu papež František předal medaili *Pro ecclesia et Pontifice*, dále získal první cenu v soutěži Evropské unie *Prolomit stereotypy* a dvakrát – v roce 2018 a 2021 cenu v soutěži novinářské fotografie Grand Press Photo). Podobný způsob práce rádi preferují i autoři, kteří se na aréně fotografie pohybují již odedávna jako Krzysztof Niedenthal, jenž je autorem slavného snímku z prvního dne výjimečného stavu v Polsku (13. 12. 1980), Tomasz Tomaszewski nebo poznaňský dokumentarista Marek Lapis.

Místem, které má spojovat různé modely práce, je v roce 2015 založená poznaňská nadace **Pix.House**, kterou jsem sám pomáhal založit, a která kromě mě sdružuje ještě další tři fotografy (Michał Adamski, Adrian Wykrota a Andrzej Dobosz). Pix.House vede galerii, vydavatelství, čítárnu a školu dokumentární fotografie. Kolektiv soustřeďuje autory, jejichž způsoby fotografování jsou velmi odlišné: já jsem dokumentrarista, který nejvíce těží z novinářské fotografie, Adrian Wykrota vytváří dlouhodobé a hluboce propracované fotografické příběhy, Michał Adamski čerpá inspiraci ze současného moderního dokumentu majícího svůj zdroj např. v Archivu veřejných protestů. Tato různorodost nám umožňuje konfrontaci tvůrčích postojů a způsobuje, že soubory, které vytváříme jsou velice rozvinuté a mnohovrstevnaté. Pix.House organizuje i velmi oblíbené události související s dokumentární fotografií jako soutěže: talent roku, zin call, dílny *Mój Fyrtel*, provozujeme společenský archiv, organizujeme výstavy a setkání s fotografy. Silnou pozicí v celé škále

56 Internetové stránky Witolda Krassowského http://witoldkrassowski.com/ [online: 27. 03. 2024]



Otevření fotogalerie Pix.House v roce 2015

činností Pix.House jsou knihy, jichž nadace vydala již více než tři desítky. Knihy se v Polsku i v zahraničí těší velké oblibě a získávají ocenění v knižních soutěžích (mj. třikrát získaly titul *Book of the Year 2019, 2020, 2022*[57] organizované měsíčníkem PRESS, ocenění na Bienále fotografie v Bratislavě, Fotopublikace v Lodži, nominaci na Picture of the Year International). Nadace Pix.House je většinovým podílem financována z rozpočtů města Poznaně a samosprávy Velkopolského vojvodství.

57 Knihy, které tento titul získaly: v roce 2019 *Mechanizm* Mariusze Foreckého, v roce 2020: *List do chłopca z latarką* Grzegorze Dembińského a v roce 2022 *Kurz. Ewolucja Imperium* Mariusze Foreckého.

3. Místa publikace nahrazující stránky tisku

3.1 Internetové magazíny dokumentární fotografie ve formátu PDF, blogy a Instagram

Po roce 2000 se velké oblibě těšily fotografické magazíny ve formátu pdf, které představovaly nový způsob, jakým mohla tvorba fotografů proniknout k odběratelům. Seběhlo se to s velkými změnami na tiskovém trhu, který byl jediným odběratelem fotografií popisujících svět zevrubnějším způsobem.

Magazíny vznikaly díky práci malých týmů fotografů a grafiků a jejich publikace probíhala na internetových stránkách. V roce 2006 vznikla platforma přímo určená k publikaci digitálních obsahů issuu.com[58], kde dnes můžeme nalézt magazíny ve formátu pdf získané z různých částí světa např. *The Decisive Moment* vydávaný skupinou dokumentaristů královského fotografického sdružení ve Velké Británii nebo v Kanadě vydávaný magazín *photoED*. Zde popíšu nejdůležitější z nich, zaměřené na prezentaci především dokumentární fotografie.

V roce 2006 se objevilo první číslo magazínu dokumentární fotografie *5klatek*, které bylo možné bezplatně stáhnout ze stejnojmenné stránky. Začal tím vývoj podobných bezplatných publikací s dokumentární tématikou. V těchto magazínech se objevovaly materiály, pro které v běžném tisku

58 Issuu Inc. – mediální společnost zabývající se distribují digitálních publikací. Firma nabízí internetovou platformu, která nabízí publikování vlastních obsahů v různých podobách od elektronických formátů po magazíny, noviny, brožuty, katalogy, poradce apod. Společnost byla založena v 2006 v Haagu. V současné době sídlí v Palo Alto v Kalifornii.



První číslo internetového časopisu pro dokumentární fotografii *5klatek*

nebylo místo. Při této formě publikace však autorům snímků nepřipadal žádný honorář.

Magazín 5klatek vycházel až do roku 2011 v Poznani a na jeho přípravě se podíleli Mariusz Forecki, Grzegorz Dembiński, Andrzej Marczuk a Wojtek Sienkiewicz. Všichni jsou studenti nebo absolventi Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Dembiński byl fotografem spolupracujícím s poznaňským tiskem a nyní pracuje jako fotograf v redakci Wydawnictwo Miejskie *Poznania*[59], Andrzej Marczuk žije v Gliwicích a pracuje jako grafik, Wojtek Sienkiewicz je grafikem na volné noze. Dembiński v prvním čísle magazínu popsal myšlenku celého projektu takto:

> Dáváme vám do rukou prvních „5klatek (5okének) a chceme, aby tento magazín byl odpovědí na v naší zemi panující dojemný nedostatek publikací prezentujících úspěchy v novinářské a dokumentární fotografii. Nacházíme se již několik let v paradoxní situaci. Tisk v Polsku, ale i na celém světě přestal prostřednictvím snímků vyprávět příběhy lidem a o lidech. Přesto však i nadále existují fotografové, kteří umí vyprávět příběhy právě takto. Myslíme si, že v této situaci je velice důležitý každý pokus o oživení média, ve kterém budeme my, fotoreportéři i nadále vytvářet ty nejdůležitější příběhy.[60]

59 *Wydawnictwo Miejskie Posnania*, internetová stránka https://www.poznan.pl/wm/ [online: 03. 01. 2024].

60 5klatek, č. 001 z 2006 roku, s. 2

Úkolem projektu *5klatek* byla prezentace tvorby polských dokumentárních fotografů. Přinesl mnoho materiálů vyprávějících o tehdejším Polsku, které byly silně zakořeněné v tradiční humanistické fotografii, jako *„Blisko"* (Blízko) Stanisława Heydy o posledních týdnech života jeho dědečka, *„Wietnamczycy"* (Vietnamci) Rafała Milacha, *„Cyganie"* (Cikáni) Arkadiusze Goly, *„Starowierzy"* Tomasze Tomaszewského, *„Dzieci z onkologii"* (Děti z onkologie) Adama Lacha nebo *„Powódź"* (Povodeň) Mateusze Sarełły a mnoho dalších děl aktivních polských dokumentaristů.

Bylo dokončeno celkem 9 normálních a 3 speciální čísla magazínu, ke kterým vyšly i tematické přílohy. Na stránkách byly publikovány rozhovory s fotografy a kurátory, ale i kontroverzní fejetony Marcina Burase. Jedno speciální číslo bylo celé věnováno fotografiím českého dokumentaristy Jindřicha Štreita[61], další pak festivalu Noorderlicht Fotofestival[62]. V současné době již magazín *5klatek* není dostupný a není možné si ani stáhnut jeho archivní čísla.

Magazín PRESS a Krzysztof Basel z portálu FOTOBLOGIA[63] v roce 2013 prohlásili magazín *5klatek* za nejlepší polský elektronický magazín o dokumentární fotografii.

Od roku 2008 vycházel také magazín o dokumentární fotografii Fotoindex, jehož poslední číslo vyšlo v roce 2012. Tento magazín bylo možné bezplatně stahovat ve formátu pdf z dnes již neexistujících stránek fotoindex.org. Redakce se skládala z několika osob mj. Marcina Górského, Doroty Kuchny a Pawła Repetowského. Celkem se podařilo připravit 10 čísel magazínu. Autoři o své publikaci napsali:

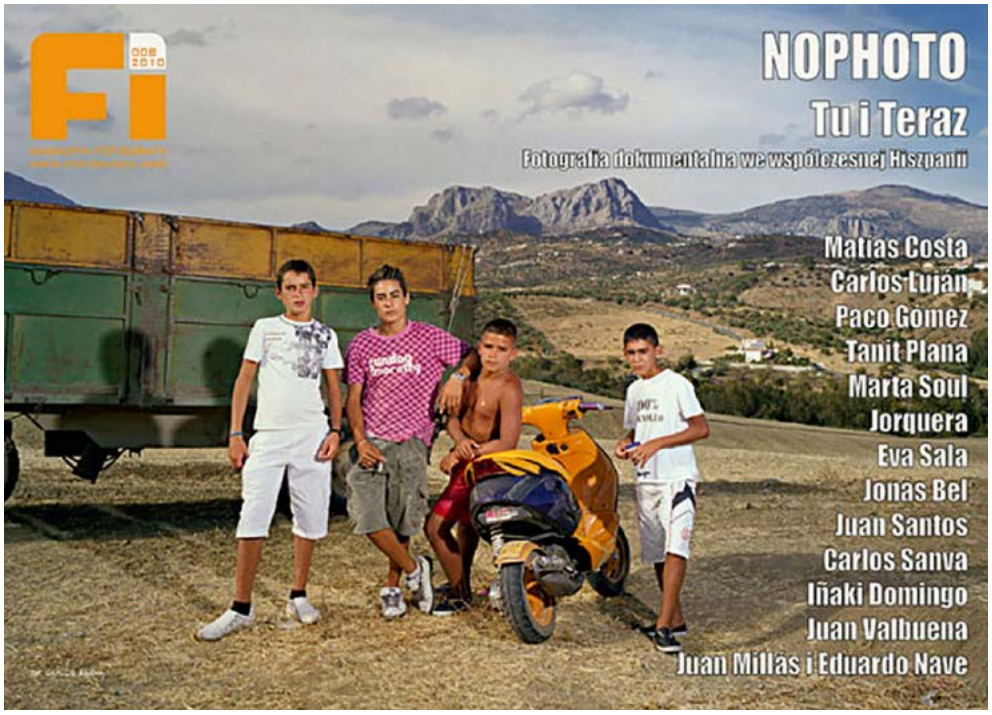
> Magazín Fotoindex vznikl z okamžité potřeby. K vytvoření tohoto projektu nás inspiroval nedostatek elektronických publikací přinášejících dobrou fotografii. Chceme prezentovat ambiciózní díla jak autorů, kteří již do povědomí odběratelů pronikli, tak i tvorbu úplně neznámých tvůrců. Nerozdělujeme fotografii na profesionální a amatérskou a jediným kritériem publikování snímků v magazínu Fotoindex je jejich vysoká úroveň a témata oscilující okolo široce vnímaného fotografického dokumentu, fotoreportáže nebo umělecké fotografie[64]

61 Jindřich Štreit, http://www.jindrichstreit.cz/en/gallery/with-love/ [online: 03. 01. 2024].

62 Internetová stránka festiaalu Norderlicht https://www.noorderlicht.com/en/ [online: 03. 01. 2024]

63 Krzysztof Basel, portal Fotoblogi, *10 najlepszych polskich internetowych magazynów o fotografii,* [online: 18. 04. 2013, online 26. 07. 2022]. https://fotoblogia.pl/10-najlepszych-polskich-internetowych-magazynow-o-fotografii,67935248785465 61a/ [online: 03. 01. 2024].

64 https://foto-info.pl/katalog-foto/2018-magazyn-fotoindex.html,[online: 03. 01. 2024]



Internetový fotografický časopis Fotoindex

Magazín prezentoval díla dokumentaristů z celého světa, ale vycházely i tematická čísla, nebo čísla věnovaná autorům pocházejícím z jedné země. Například celé šesté číslo magazínu bylo věnováno tématu „Cesta". Na začátku byly snímky Jana Brykczyńského ze souboru *„Zagubiony na drogach Armenii. Dalej – Hostel Interwencyjny Stacja"* (Ztracen na arménských cestách – Intervenční hostel Stacja) Piotra Koszczyńského, zachycující každodenní boj streetworkerů a dobrovolníků starající se o děti žijící na hlavním nádraží. Další číslo je celé věnováno vyprávění Tomka Goly o třítýdenní výpravě *„Wyprawy Minkebe"* (Výpravy Minkebe) a soubor *„Pietrowice Wielkie"* Marcina Tomalky je příběhem o oslavách náboženských svátků. Snímky Adama Pańczuka zase zachycují reportérský pohled na život řidičů rikš v Dillí, pro které je cesta přímo živobytím. Číslo uzavírají fotografie Jerzyho Wierzbického z Blízkého Východu.

Osmé číslo bylo poskládáno jinak, protože prezentovalo fotografie španělského kolektivu NOPHOTO[65], založeného v roce 2005 a oceněného jako objev roku na Mezinárodním festivalu fotografie a vizuálního umění PhotoEspahia. Magazín Photoindex na svých stránkách tehdy publikoval projekt „Tady a teď", který je pohledem na současné Španělsko, vnímajícím aktuální problémy země a zvládání zaběhlých stereotypů, jakými jsou například býčí zápasy nebo pobožnost.

Od července roku 2012 vycházel také *doc! photo magazine* – magazín publikující mj. dokumentární fotografii, přičemž tvorba polských autorů se v něm objevovala jen sporadicky. Například v čísle 47 ze září roku 2020 najdeme

65 Viz. http://nophoto.org/en / [online: 03. 01. 2024]

materiály *„Toksyczne piękno"* (Toxická krása) Kacpera Kowalského – umělecké zachycení krajin, podléhajících změnám způsobeným člověkem nebo soubor *„Centrum Rzeczy Żywych"* (Centrum živých věcí) Diany Lelonek, ve kterém autorka prezentovala fotografie člověkem pohozených předmětů, ve kterých se zabydlely živé organismy. Magazín byl nabízen k bezplatnému stažení, později získal i papírovou formu a nyní ho můžeme zakoupit na stránkách vydavatelství pouze ve formátu pdf. Vydavatelstvím je BLOW UP PRESS[66] a redakce tento magazín označuje jako: *„doc! fotografický magazín věnující se současné dokumentární fotografii."*

Píše o něm:

> V magazínu publikujeme projekty dotýkající se současného světa, jeho problémů, výzev a požitků. Kromě fotoreportáží se v magazínu objevují i eseje o fotografii a rozhovory. Dnes je *doc! magazyn fotograficzny* tištěnou publikací na nejvyšší úrovni, prezentující jak začínající, tak již uznávané fotografy, jejichž projekty realizují motto magazínu: „Gdy historia ma znaczenie" (Když na historii záleží).

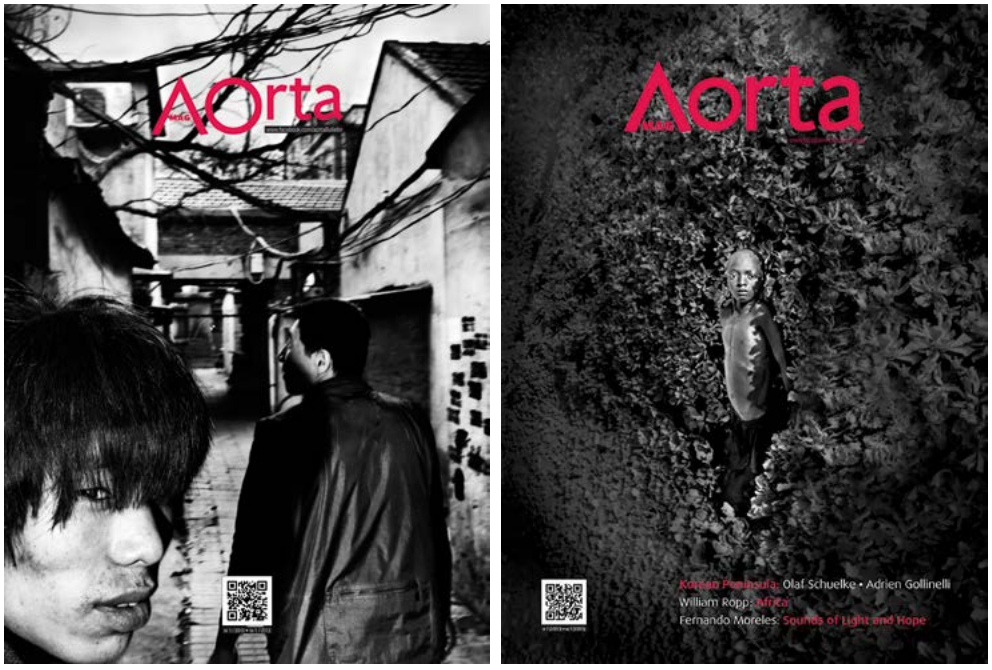


Obálky časopisu *doc!*

66 Viz. https://blowuppress.eu/ [online: 03. 01. 2024]

Magazín v roce 2016 získal 3. cenu na soutěži *Pictures of the Year* v kategorii Fotografický magazín roku[67].

Dalším magazínem byla *Aorta*, kterou již na internetu také nenajdeme. Od roku 2012 vyšlo celkem 8 čísel a ze začátku se označovala jako magazín publikující fotografie vytvořené pomocí analogové techniky. Bartosz Rogowski na portálu ISSU o tomto magazínu napsal[68]:



Internetový časopis *Aorta*

> *AOrta* je magazín věnující se analogové fotografii, kde obraz je nejdůležitějším médiem. *Aorta* prezentuje širokou škálu fotografických příběhů: portrétních, pouličních, dokumentárních, ale nejen to...

V následujících, již nedostupných číslech se objevily i fotografie vytvářené jinými technologiemi:

> Nejnovější číslo magazínu *AOrta* přináší několik změn. Do roku 2013 vykročil s novým logem a grafickou úpravou. Publikace, která se dosud věnovala pouze analogové fotografii, se otevřela i digitální tvorbě. Není pro nás důležité médium, na kterém byl snímek zachycen, ale jeho poselství

67 Viz. portal soutěže PICTURES OF THE YEAR INTERNATIONAL: https://poy.org/75/R3075/03.php [online: 03. 01. 2024]

68 issuu.com je bezplatná služba sloužící k archivaci, publikaci a distribuci dokumentů. Nabízí vytvoření a vydání vlastního digitálního magazínu, novin, které mohou být bezplatně publikovány na stránkách této služby. Internetová stránka https://issuu.com/aortamag/docs/aorta [online: 03. 01. 2024]

– zdůrazňují tvůrci *AOrty*.

V magazínu najdeme především černobílé materiály od autorů z celého světa. Tematicky se magazín věnuje kondici společnosti, společenským problémům a degradaci přírody. V 5. čísle z roku 2013 najdeme snímky Mariusze Janiszewského ze souboru *„Catmon Dumpsite",* zachycující každodenní život na Filipínách a soubor Tomasze Lazara z ulic Wall Street; v 8. čísle z 2013 se objevily fotografie mj. Kuby Kamińského, Krystiana Bielatowicze a Macieje Grzybowského.

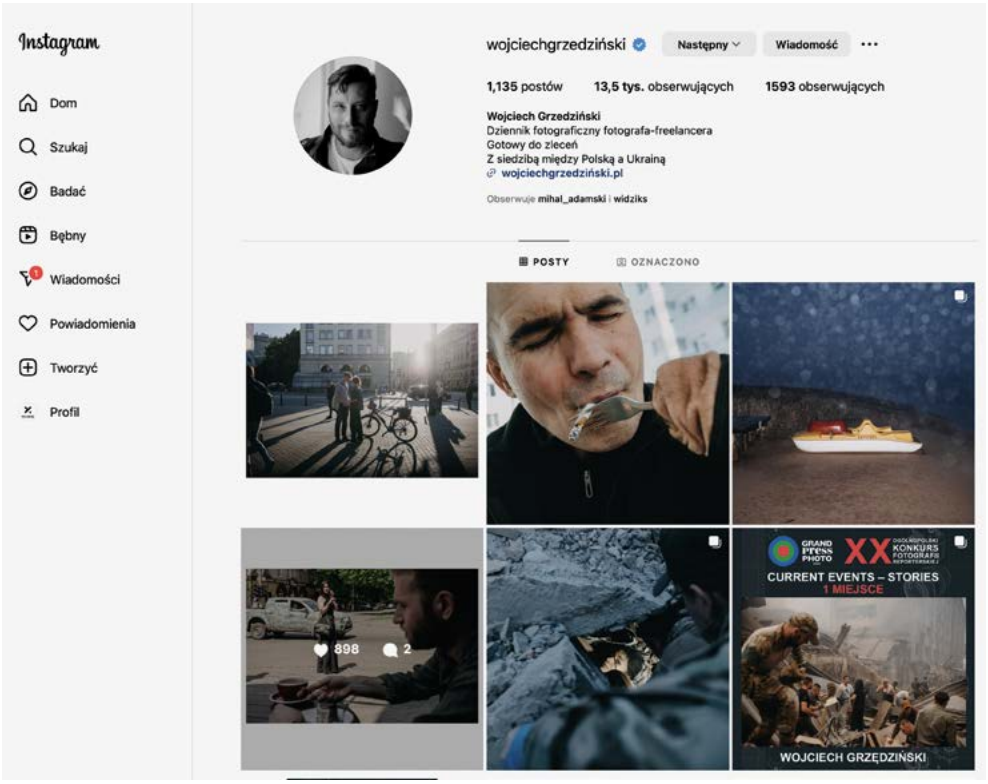
Ještě donedávna byly velmi významným místem publikace fotografií na internetu fotografické blogy. Vyplňovaly volné místo po fotografických magazínech, které ukončily svou činnost, ale stále plnily i informativní funkci – bylo možné se na nich dozvědět, na jakém fotografickém materiálu nyní autor pracuje. Jedním z průkopníků fotografických blogů je Bartek Pogoda, který od roku 2000 tímto způsobem vede i svůj deník, ve kterém umisťuje snímky z cest, ale i fotografie vytvořené na zakázku pro firmy a korporace[69]. Fotografické blogy v současné době již nejsou příliš oblíbené. Nahradily je přímo internetové stránky fotografů, které se velmi rozšířily díky rozvinuté nabídce levných nástrojů na jejich vytváření. Tyto nástroje umožňují osobám s byť jen minimálními informatickými zkušenostmi samostatně vytvořit atraktivní stránky[70]. V současné době se velké oblibě těší platforma X (dříve Instagram), kde mohou fotografové publikovat snímky vytvořené pomocí mobilního telefonu. Jde o dokumentaci, nebo spíše upoutávky nebo kousky příběhů, na kterých autoři zrovna pracují. X/Instagram uživatele láká jednoduchostí své obsluhy, rychlostí a dosahem, kdy může příspěvek vidět hodně lidí sledujících fotografův profil. Svoje konta na Instagramu mají aktivní fotografové i fotoreportéři, například Wojciech Grzędziński, který na svůj profil napsal motto: *Fotodeník nezávislého fotografa. Vždy připraven. Život mezi Polskem a Ukrajinou*[71]. Grzędzińského profil sleduje 13400 lidí. Zcela jinak se na svém profilu sledovaném 4850 lidmi prezentuje Agata Grzybowská[72], která o sobě píše, že je vizuální umělkyně, fotoreportérka, filmařka a ambasadorka fototechniky Leica.

69 Viz. https://bartpogoda.net/ [online: 31. 03. 2024]

70 Jednou z těchto aplikací je *Portfoliobox*: https://www.portfoliobox.net/ nebo *Webwaye*: https://webwavecms.com/kreator?ref=7217278073 & utm_source=paidSearch & utm_medium=cpc & utm_campaign=kampania_adw_websitebuildersranking & utm_content=null [online: 31. 03. 2024]

71 https://www.instagram.com/wojciechgrzedzinski/ [online: 31. 03. 2024]

72 Instagram – profil Agaty Grzybowskiej https://www.instagram.com/agata_grzybowska/?hl=en [online: 31. 03. 2024]



Profil fotografa Wojciecha Grzędzińského na Instagramu

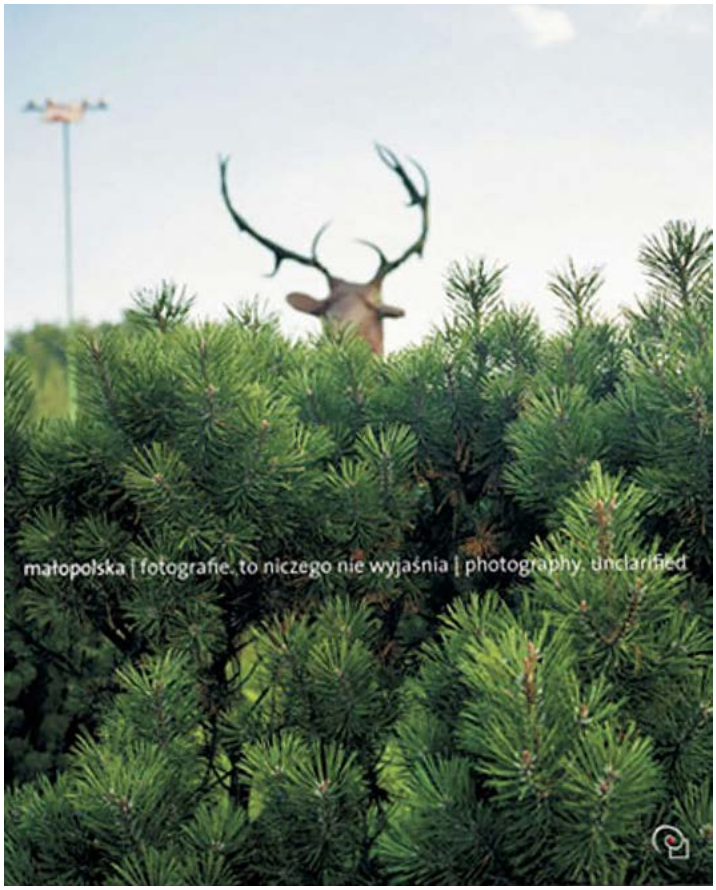
3.2 Knihy a vydavatelství

Po roce 2000 se objevilo několik iniciativ majících za cíl dokumentaci regionů, společenských skupin, ale i určitých zajímavých míst. K jejich zachycení byli zaměstnávaní fotografové a fotografické kolektivy, kterým byla ponechávána velká tvůrčí volnost. Přineslo to ovoce v podobě mnoha zajímavých souborů, ze kterých byly často připraveny i fotografické knihy, z nichž nejzajímavější si popíšeme více.

V roce 2007 byla vydána publikace *Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia.* (Malopolsko. Fotografie. To nic nevysvětluje). Na tomto projektu pracovalo 15 fotografů, kteří cestovali po Malopolském vojvodství a zmíněná publikace obsahovala 200 snímků z jejich toulek. Iniciátorem projektu byl Łukasz Trzciński z nadace Imago Mundi, která spolupracovala s Malopolským institutem kultury. O projektu Trzciński napsal:

> Cílem projektu bylo získat různorodý současný pohled na jeden z nejzajímavějších polských regionů. Oslovením známých fotografů jsme chtěli moderním a netradičním způsobem ukázat to, co nás baví, těší

a dráždí. Tak vznikla kompletní vize, která je někdy překvapivá i pro ty, kteří tady žijí, stejně jako pro ty, kteří Malopolsko teprve objevují[73].



Kniha Małopolska. ***Fotografie. To niczego nie wyjaśnia***

Projektu se zúčastnili: Kuba Dąbrowski, Andrzej Georgiew, Andrzej Kramarz, Przemysław Krzakiewicz – el Emo, Piotr Lelek, Weronika Łodzińska, Krzysztof Miękus, Wojciech Nowicki, Konrad Pustoła, Wojciech Prażmowski, Szymon Rogiński, Piotr Trybalski, Łukasz Trzciński, Zorka Projekt[74] (Monika Redzisz, Monika Bereżecka).

Autorem dalšího projektu, tentokrát dokumentujícího podleský region, byl Tomasz Tomaszewski. Fotografie vznikly v roce 2014 a v roce 2015 z nich autor připravil výstavu a následně i knihu s názvem *„Zapewnia się atmosferę*

73 Citát: Culture.pl, *Małopolska/Fotografie. To niczego nie wyjaśnia*, text z 30. 04. 2014; https://culture.pl/pl/dzielo/malopolska-fotografie-to-niczego-nie-wyjasnia [online: 05. 01. 2024]

74 Duo fotoreportérů tvořené Monikou Redzisz (nar. 1974) a Monikou Bereżeckou (nar. 1974). Ve svých projektech se většinou věnují určitým skupinám společenosti, profesím nebo národnostním menšinám v Polsku. Před jejich objektivem se například objevili řidiči tiráků, jeptiška, cirkusoví akrobati a drag queen. Nejčastěji jd eo portréty zachycující hrdiny v jejich vlastním prostředí.

życzliwości" (Laskavá atmosféra zaručena). Celý projekt byl financován Maršálkovským úřadem podleského vojvodství.

Tomaszewski o projektu napsal:

> Učil jsem se tu krajinu zachycovat podle snímků mnoha mých vzácných kolegů zamilovaných do podleského vojvodství. Nádherné panenské lesy, ptáci a divoká zvířata a rákosové břehy meandrujících řek. Romantické fotografie, úplně jiné než z centrálního nebo jižního Polska. Když jsem se tady v zimě na počátku roku 2011 objevil, tak se mi při konfrontaci se skutečnosti potvrdily výjevy, které jsem si dlouho nosil uchované v paměti. Byl jsem krásou této krajiny velmi okouzlen, ale nenechal jsem se zaskočit. Uznal jsem, že v tomto případě již bylo řečeno dost, a že bude lepší svou pozornost namířit na lidi, kteří také určitý druh krajiny vytvářejí.[75]

Tyto dva výše zmíněné projekty obsahují úplně jiné fotografie. Tomaszewski Podlesí ukazuje ve stylu blízkém turistickým a reklamním katalogům, na rozdíl od Trzcińského, který svým výběrem fotografů kladl velký důraz na jiný, mnohem dokumentárnější styl fotografie. Na těchto příkladech můžeme vidět výrazně odlišný přístup i úplně jiný druh odvahy každého z fotografů nabízejících svou vizi světa. Fotografové mladší generace ve své tvorbě mnohem častěji používají fotografické experimenty a estetiku chyby (nedokonalosti).

Ještě odlišnější je kniha s názvem *„Miejsce odległe"* (Vzdálené místo), vydaná v roce 2012 vzdělávacím centrem Kopernik, ve které fotografové kolektivu Sputnik Photos soustředili jen na řeku. Na knize obsahující pět příběhů o současné podobě řeky v centru města spolupracovali tito autoři: Agnieszka Rayss, Jan Brykczyński, Michał Łuczak, Rafał Milach a Adam Pańczuk. V kartonové krabici se nacházejí černobílé i barevné snímky zpracované do podoby sešitů a knížek. Všechny snímky zachycují řeku Vislu, město spojené s řekou a portréty lidí žijících v její blízkosti. Každý z autorů používá svůj osobní styl fotografování, díky čemuž je celý projekt zajímavý a originální. Na financování projektu se podílelo Ministerstvo kultury a národního dědictví.

Na příkladech těchto z fotografického pohledu velmi různorodých projektech můžeme vidět, jak si samospráva a různé kulturní instituce váží fotografie a jak využívají schopnosti fotografů vytvářet fotodokumentaci regionů a místních lokalit. Je také vidět, jak se přesouvá financování tohoto typu projektů z velkých vydavatelství nebo tisku směrem k místním samosprávám, které si všímají hodnoty těchto projektů. Velmi to ovlivňuje jak samotné

75 Citát z: ŚwiatObrazu, *Zapewnia się atmosferę życzliwości*, text z 9. 07. 2012 https://www.swiatobrazu.pl/zapewnia-sie-atmosfere-zyczliwosci-czyli-podlaskie-w-obiektywie-tomasza-tomaszewskiego-26942.html [online: 05. 01. 2024]



Kniha *Miejsce odległe*

fotografie, tak i výběr autorů – kulturní instituce rády zvou ke spolupráci fotografy mladší generace, kteří vyznávají nový způsob fotografování a nevyhýbají se ani formálním experimentům.

S ohledem na význam zmíněného tématu se blíže seznámíme i s několika dalšími příklady různorodých realizací.

Národní kulturní centrum se stalo mecenášem knihy s názvem *„Stocznia/Szlaga“* (Loděnice/Szlaga) dokumentující evoluci a změny, ke kterým došlo v Gdaňské loděnici. Autor Michał Szlaga na snímcích do své knihy začal pracovat na konci roku 1999. Zabydlel se v budově bývalého ředitelství, a později se dokonce rozhodl koupit si byt s výhledem na pomník padlých zaměstnanců loděnice (odhalený na počest událostí z prosince roku 1970). Loděnice byla místem zrození, rozkvětu a úpadku dělnického hnutí Solidarita. Knihu obsahující 300 fotografií vydalo v roce 2013 nadace Karrenwall[76]. V roce 1978 narozený dokumentarista Michał Szlaga je autorem mj. souborů „Reality“ (Realita) (2007) a „Prostitutky“ (2010). Na financování jeho projektů se podílelo několik kulturních institucí.

76 „Nadace Karrenwall se věnuje vydavatelské a výstavní činnosti a vytváření vlastní sbírky negativů, snímků, grafik, pohlendic a knih. Od září roku 2012 vydala 12 knih. V roce 2012 za publikaci „Ruiny. Fotografie Wiesława Gruszkowskiego“ získala cenu Splendor Gedanensis. Stejnou cenu v dalším roce získal za svou knihu „Stocznia/Szlaga“ autor Michał Szlaga, který za ni v roce 2013 získal i Pomorskou uměleckou cenu a prestižní titul Kulturysta roku 2014 rádia Trójka. Obě oceněné knihy vznikly v rámci cyklu „Przemyśleć miasto. Perspektywy gdańskie“ pod redakčním vedením prof. Jacka Dominiczaka.“ Cit.: https://www.karrenwall.eu/index.php/o-nas [online: 17. 04. 2024].



Kniha *Stocznia* s fotografiemi Michała Szlagy

Odměřený pohled na současné Polsko reprezentuje Adrian Wykrota[77] ve své knize s názvem *„NIE-NOT“* věnované „Všem, kteří jsou někde mezi“ [78]. V úvodu knihy vydané nadací Pix.House v roce 2019 napsal Jerzy Piątek:

> Došlo v posledních letech k nějakému rozdělení Poláků nebo jen nikdy nepředstavovali nějakou jednorodou skupinu a rostoucí teplota politických událostí ty dělící čáry jen zakřivila? Nebo se lišili jen trochu, ale i tak žili ve zdánlivém souladu na jednom dvorku vymezeném státními hranicemi se společným souborem základních symbolů? Ať už to bylo jakkoliv, jednota je mýtus zasazený do ‚starých dobrých časů‘, které nikdy neexistovaly. Jako výchozí bod k hodnocení současných událostí je tento mýtus naprosto nepoužitelný.
>
> Nepravdivý je také obraz Polska rozděleného na dvě části frontou oddělující dvě dlouhodobě proti sobě bojující strany. Přestože je tato narace atraktivní a zdánlivě mnoho vysvětluje, jde jen o pouhý výmysl politiků vytvořený pro okamžitou potřebu. Aktuálně probíhající proměny

77 Adrian Wykrota – fotograf, dokumentarista a pedagog zabývající se vzděláváním a vizuálním uměním. Je zakladatelem galerie Pix.house. Absolvoval magistrské studium fotografie na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě a dějiny umění, médií a anglickou filologii v Poznani.

78 A. Wykrota, *NIE-NOT*, nadace Pix.House, Poznaň 2019



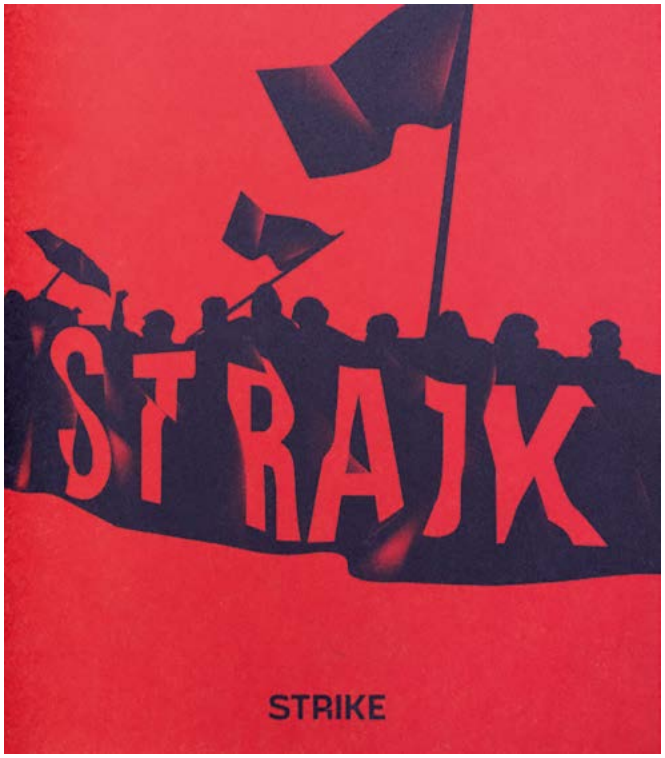
Kniha Adriana Wykroty *NIE-NOT*

mají charakter spíše entropický. Vnitřních trhlin, neshod nebo přímo válečných front je totiž ve skutečnosti mnohem více. Probíhají různými směry a je jich stále více.

A dále:

„Fotografie Adriana Wykroty nejsou odpovědí na žádnou z položených otázek – tento nelehký ukol je nechán na divákovi. Autor se dívá na polskost jako svědek a ne jako mudrc nabízející nám na talíři hotová řešení. Nepohybuje se ani v romantických šlépějích – pozoruje Polsko spíše pohledem Hrabala než Mickiewicze nebo Norwida. Snímky jsou jako pohlednice z polského souostroví. Ty malé kousky země může každý na své mapě poskládat jinak, fotograf nám v tom nechává volnou ruku. Jako pomůcka při skládání této skládačky mohou posloužit názvy odvolávající se na určitá místa „Tady“ *a proces, v jejichž důsledku vzniká rozdělení* „TAK, takovým způsobem“. *Celek spojuje titulní* „NE“, *které může vyjadřovat nejen kriticky vztah autora ke skutečnosti, což by bylo velmi jednoduché, ale odvolává se i na polské národní nectnosti, jako umíněnost, negování dobrých řešení, nechuť spolupracovat, nebo nedostatek péče o vzájemné vztahy.“*

Wykrota svoji cestu začínal zvládnutím fotografické metody tzv. pouliční fotografie (Street Photo), spočívající ve fotografování situací nalezených v ulicích měst. Svoje schopnosti později rozvíjel v redakci poznaňského deníku *Głos Wielkopolski*.



Kniha Rafala Milacha *STRAJK*

Přestože má své jasné politické preference, umí užívat fotografii jako vědeckou metodu a jeho díla jsou velmi cenným a pronikavým záznamem společensko-politické situace, ve které se ocitlo Polsko v letech 2016–2018.

Jiným titulem, popisujícím realitu v Polsku posledních let je publikace Rafała Milacha s názvem *„STRAJK"*[79]. Kniha je vizuálním záznamem protestů, které v Polsku propukly v říjnu roku 2020 a probíhaly několik měsíců[80]. Fotografie z Milachovy knihy jsou založeny na estetice chyby a představují část souboru uloženého v archivu politických protestů. V roce 2021 vydaná skromná kniha v měkké vazbě později získala hlavní cenu v kategorii autorská kniha na francouzském festivalu Les Rencontres d'Arles.

Další obsáhlou publikaci obsahující fotografie z let 1988–2019 je kniha Mariusze Foreckého *„Mechanizm. Polska 1988–2019"* (Mechanismus/Polsko 1988–2019). Jedná se o mnohokrát oceněné vyprávění[81] o mechanismech společenské evoluce v Polsku. Snímky byly v knize seřazeny takovým způsobem, aby bylo možné si tohoto procesu všimnout. Část snímků byla původně

79 R. Milach, *STRAJK*, vyd. Galeria Jednostka, Varšava 2021.

80 Viz. Maciej Luśtyk, *„Strajk" Rafała Milacha najlepszą autorską książką fotograficzną na festiwalu w Arles*, Fotopolis.pl, https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/publikacje/35968-strajk-rafala-milacha-najlepsza-autorska-ksiazka-fotograficzna-na-festiwalu-w-arles [online: 27. 03. 2024]

81 Publikace byla vyhlášena knihou roku 2019 v soutěži *Grand Press Photo*, získala ocenění na *Pictures of the Year International* a 2. místo získala ve čtenářské soutěži plebiscycie Fotopolis v roce 2020.



Kniha Mariusze Foreckého *Mechanizm. Polska 1988–2019*

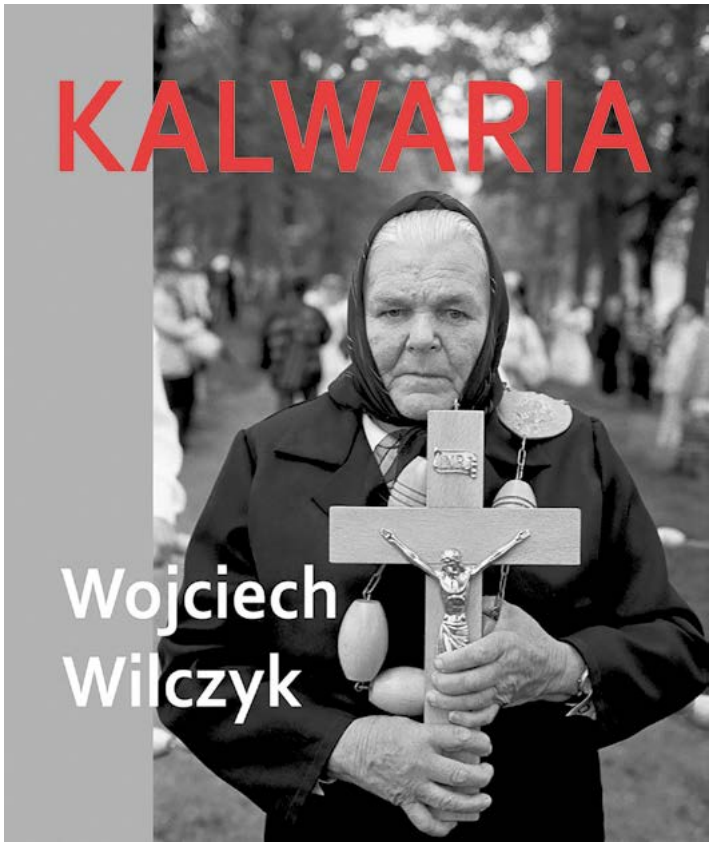
určená k publikaci v tisku, kde tehdy autor pracoval. Díky velké samostatnosti, která v tehdejších redakcích panovala, jsem si mohl sám vybírat témata, která mě zajímala. Po letech se ukázalo, že díky tomu mají snímky specifický styl, jsou identifikovatelné a přestože pokrývají poměrně delší časové období, tvoří jeden spojitý celek.

Úplně jiný přístup k fotografickému dokumentu používá v roce 1961 narozený Wojciech Wilczyk[82], jemuž je blízký postoj. Je mu blízký postoj badatele inventarizujícího lidi a místa. Jeho práce bylo možné vidět v roce 2007 na výstavě *„Życie po życiu"* (Život po životě) ve varšavském Centru současného umění CSW, na které prezentoval nepojízdná auta[83]. Wilczyk od roku 1995 téměř deset let pracoval i na černobílém cyklu věnovaném účastníkům náboženských slavností v Kalwarii Zebrzydowské, který završil vydáním knihy *„Kalwaria"* vydané v roce 2010 nakladatelstvím Kropka ve Wrześni. V roce 2009 díky nadacím Atlas umění a ha!art vydal knihu *„Niewinne oko nie istnieje"* (Nevinné oko neexistuje) se snímky synagog a tím co po nich zbylo. Díla z tohoto souboru jsou výmluvným znamením nepřítomnosti Židů v naší společnosti.

Postupem času došlo v polském uměleckém prostředí k určité rivalizaci mezi autory a vydavateli knih a to především díky soutěžím. Jednu takovou

82 Wojciech Wilczyk od konce 90. let pracuje na fotografických cyklech dokumentujících devastovanou průmyslovou architektutu Slezska. K jeho nejznámějším projektů patří: „Z vysokości" (Z výšky) (2001), „Kapitał" (Kapitál)(2002), „Czarno-biały Śląsk" (Černobílé Slezsko)(2004), „Postindustrial" (2003–2006).

83 Viz. *„Życie po życiu" Wojciecha Wilczyka v CSW,* 10. 07. 2007, na: https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/5159-zycie-po-zyciu-wojciecha-wilczyka-w-csw [online: 18. 01. 2024].



Kniha Wojciecha Wilczyka *Kalwarie* z roku 2010

s názvem Fotografická publikace roku v roce 2009 vyhlásil dnes již nežijící Krzysztof Makowski z krakovského knihkupectví F5. Na organizaci soutěže se společně podílejí Mezinárodní festival fotografie v Lodži, knihkupectví Bookoff a od roku 2019 Służewský kulturní dům. Tato soutěž měla pozitivní vliv na upevnění se pozice fotografických knih. Slavnostní vyhlášení cen se koná na Fotofestivalu v Lodži a knihy zaslané do soutěže se stávají části sbírky prezentované v Polsku i v zahraničí. Organizátoři z pohledu posledního ročníku 2023 shrnuli dosažené cíle a úspěchy těmito slovy:

> Chtěli bychom, aby soutěž tvůrce povzbuzovala k činnosti a ambiciózním cílům a aby díky ní díky ní vydavatelé a autoři k médiu knihy přistupovali odvážně a tvůrčím způsobem. V předchozích letech bylo možné výstavu oceněných knih vidět na Fotofestivalu v Lodži, TIFF Festivalu ve Vratislavi, v Służewském kulturním domě ve Varšavě, v Galerii fotografie města Řešova, na festivalu fotografických knih Fotobook v Göteburgu, ale i v Berlíně v rámci výstavy „State of Emergency. Polish Photo Art Today“.[84]

84 Internetová stránka soutěže o Fotografickou publikaci roku https://www.sdk.waw.pl/wydarzenia/dla-kogo/dzieci/konkurs-fotograficzna-publikacja-roku-2023 [online: 07. 01. 2024].

Soutěž novinářské fotografie, jejíž součástí je od roku 2015 i kategorie *Photo Book of The Year*, se jmenuje *Grand Press Photo*. Účastní se jí knihy obsahující dokumentární fotografie splňující podmínky soutěže. Ocenění získaly mj. tři publikace vydané poznaňskou nadací Pix.House: *„Mechanizm. Polska 1989–2019" (Mechanismus. Polsko 1989–2019)*, *„Kurz.Ewolucja Imperium"* (Prach. Evoluce impéria) Mariusze Foreckého a *„List do chłopca z latarką"* (Dopis pro chlapce s lucernou) Grzegorze Dembińského.

Na konci popisu nabídky možností publikace dokumentární fotografie formou knih, se musíme zmínit i o titulu, který se snažil popsat období změn v celé polské fotografii, a které zajímalo i mně. Jde o obsáhlý a bohatě ilustrovaný encyklopedický svazek připravený Adamem Mazurem, nesoucí název *„Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*." (Rozhodující okamžik. Nové jevy v polské fotografii po roce 2000). Jedná se o popularizující přehled mající za cíl uspořádat dostupné informace o fotografii v Polsku, zmiňující se o 92 autorech, převážně fotografech a fotografkách. Kniha, kterou v pevné vazbě vydalo nakladatelství Karakter, prezentuje velkou různorodost tvůrčích přístupů a fotografických strategií, které nám pomáhají si uvědomit, ke kolika změnám během několika let v polské především dokumentární fotografii došlo. Nejedná se však o publikaci kritickou.

3.3 Výstavy dokumentární fotografie

Významných výstav prezentujících dokumentární fotografii v Polsku po roce 2000 objevilo hned několik.

První byla projektem již dříve zmíněného Krzysztofa Miękuse, kterou jednoduše nazval *„Teraz Polska"* (A teď Polsko). Jelikož kurátor byl zároveň vedoucím redaktorem fotografického měsíčníku *Pozytyw*[85] vycházejícího v období 1999–2005 a měl velký přehled i kontakty, rozhodl se připravit výstavu, která by prezentovala velmi široký obraz naší země viděné očima fotografů-dokumentaristů. Výstavy se zúčastnili: Grzegorz Dąbrowski, Kuba Dąbrowski, Mariusz Forecki, Magdalena Krajewska, umělecké duo Andrzej Kramarz a Weronika Łodzińska, Adam Lach, Roman Łuszczki, Rafał Milach, Igor Omulecki, Przemysław Pokrycki, Radek Polak, Jacek Poręba, Konrad Pustoła, Agnieszka Reiss, Szymon Rogiński, Aneta Solak a Marta Zasępa, Marek Szczepański, Wanda Szumowska, Zbigniew Tomaszczuk, Łukasz Trzciński, Wojtek Wieteska, Wojciech Wilczyk, Krzysztof Zieliński, Ireneusz Zjeżdżałka

85 Magazín *Pozytyw* financoval fotograf Tomasz Gudzowaty, syn jednego z nejbohatších Poláků z přelomu 20. a 21. století. O majiteli a činnosti magazínu píše v článku: W. Śliwczyński „Dlaczego taka dziwna okładka?", dne 11. 03. 2022, na: https://kwartalnikfotografia.pl/tomasz-gudzowaty-dlaczego-taka-dziwna-okladka/ [online: 26. 03. 2024].



Titulní strana fotografického časopisu *Pozytyw* č. 04/05/2005 s fotografiemi z výstavy *Teraz Polska*

a Andrzej Zygmuntowicz. Celý soubor byl poprvé prezentován od 27. dubna do 4. května v Galerii YOURS založené Tomaszem Gudzowatým, majitelem magazínu *Pozytyw*. Sám Tomasz Gudzowaty je aktivním fotografem, který však většinou pracuje v jiných částech světa.

Od 13. června do 30. srpna roku 2006 probíhala další významná prezentace nazvaná *„Nowi dokumentaliści"* (Noví dokumentaristé). Konala se v Centru současného umění Zamek Ujazdowski ve Varšavě v rámci série výstav současných polských umělců nazvané *„W samym centrum uwagi"* (V samém centru pozornosti), prezentujících přehled polského dokumentu. Kurátorem výstavy byl Adam Mazur, který spolupracoval s Markem Grygielem. Výstavy se zúčastnili: Anna Bedyńska, Agnieszka Brzeżańska, Mikołaj Grospierre, Aneta Grzeszykowska / Jan Smaga, Andrzej Kramarz / Weronika Łodzińska, Zuzanna

Krajewska, Franciszek Mazur, Rafał Milach, Igor Omulecki, Krzysztof Pijarski, Przemysław Pokrycki, Igor Przybylski, Konrad Pustoła, Szymon Rogiński, Wojciech Wilczyk, Albert Zawada, Krzysztof Zieliński, Ireneusz Zjeżdżałka a Zorka Project (Monika Bereżecka, Monika Redzisz).

Grygiel označil společný jmenovatel vystavených fotografií nebo klíč jejich výběru takto:

> Mám pocit, že fenomén nového dokumentu nebo – zůstaňme u označení – nového pohledu je nejen poněkud oživený pokus o vložení do nových škatulek toho, co velmi výrazně vyplňovalo skříně ať už ve vzdálenější, tak i nedávné minulosti. Jde o další krok na cestě k obohacení a rozvíjení fotografie jako moderního prostředku uměleckého projevu.[86]

Třetí výstava probíhala od 4. února do 15. dubna roku 2012 a měla název – *„Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku"* (Neznámý svět. Dokumenty polské transformace po roce 1989". Konala se opět v CSW Zamek Ujazdowski. Kurátorem byl Adam Mazur, kterému pomáhala Beata Łyżwa-Sokół. Adam Mazur výstavu hodnotil takto:

> Situace se postupně mění a dokumentární fotografové se alespoň sporadicky objevují v programech výstav veřejných institucí. Vliv na uznání fotografie – nejen dokumentární – mají i mezinárodní úspěchy slavných autorů pracujících s fotografií jako Aneta Grzeszykowska, Zbigniew Libera, Piotr Uklański nebo Zofia Kulik. Rozdělení na umělce a fotografy však v Polsku stále existuje. Se svým vyloučením se v této situaci setkávají především fotoreportéři. Dokonce i nejslavnější osobnosti formátu Anny Beaty Bohdziewicz, Chrise Niedenthala, Witolda Krassowského či Krzysztofa Millera se doposud nedočkaly retrospektivních výstav v žádné z hlavních uměleckých institucí a o vydání katalogu ani nemluvě.

Kurátor popsal cíl svého projektu takto:

> V této souvislosti je výstava „Świat nie przedstawiony" (Neznámý svět) i určitým „dokončením" institucionálních opomenutí. Výstava

86 M. Grygiel, *Nowi dokumentaliści w CSW, na:* https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/3973-nowi-dokumentalisci-w-csw [online: 07. 01. 2024]

prezentuje široké veřejnosti díla slavných dokumentaristů a fotoreportérů a umožňuje srovnání autorské perspektivy obou těchto skupin[87].

Mezitím v roce 2008 vznikla v Poznani nadace Institut fotografie *proFotografia*, která si za hlavní cíl vybrala propagaci právě dokumentární fotografie. Ve spolupráci se soukromou Vyšší školou humanistických věd a žurnalistiky (ob. Collegium da Vinci) a varšavskou Vyšší školou sociální psychologie zorganizovala výstavy v prostoru galerie obou těchto institucí (v Poznani v galerii 2PiR).

Během roku se konaly tří až čtyři výstavy a Festival fotodokumentu v rámci amatérského programu „Fotodokument" připraveného historičkou kultury, kurátorkou a zakladatelkou nadace *proFotografia* Monikou Piotrkowskou. Na individuálních i skupinových výstavách prezentovali svá díla autoři různých generací z celého Polska: Agnieszka Rayss, Witold Krassowski, Grzegorz Dembiński, Bartosz Dziamski, Maciej Pisuk, Staszek Heyda, Bartek Wrześniowski, Paweł Supernak, Filip Springer a Mariusz Forecki. Festivaly fotodokumentu měly mezinárodní charakter. V letech 2008–2012 bylo připraveno pět ročníků a každý měl i svůj obsáhlý tematický program[88] obsahující tvorbu polských i zahraničních autorů jako například Mariusz Stachowiak, Maciej Kuszela, Rafał Siderski, Filip Ćwik, Gustav Aulehla, Burt Glinn, Bruno Barbey, Josef Koudelka, Jens Roetzsch, Paul Lowe, Oleg Klimov, Christopher Anderson, Lurdes R. Basolí, Kosuke Okahara, Michael Griev, Alexandr Čekmeněv, Ami Vitale a mnoho dalších. V rámci festivalů se v Polsku poprvé konaly i prezentace fotokastů – fotografií připravených jako ozvučené videoprezentace od Łukasze Cynalewského, Mariusze Foreckého, Witolda Krassowského, Adama Lacha a Rafała Milacha.

A konečně se musíme zmínit i o dvou prezentacích polské fotografie v zahraničí.

V roce 2014 připravil Institut fotografie *proFotografia* obrovskou výstavu polské dokumentární fotografie v hannoverské GAF Galerie für Fotografie: *„Polish Dream. Současné Polsko v dokumentární fotografii"* [89]. Expozice připravená díky spolupráci s Rolfem Noblem[90] a Verein zur Förderung der Fotografie

87 A. Mazur, Úvodní text k výstavě *Świat nie przedstawiony. Dokumenty Polskiej transformacji po 1989* roku, str. 3.

88 Další ročníky festivalu Fotodokument se konalys hesly: společnské kontexty a důsledky víry, Východní Europa před rokem 1989, malé společnosti jako symbol 19. století, Polsko-ruské vztahy a revitalizace umění; zob. https://www.profotografia.pl/portal/category/festiwale-fotodokumentu/ [online: 25. 03. 2024]

89 Viz. informacje o wystawie na: https://www.profotografia.pl/portal/wystawy-i-spotkania/polish-dream-wspolczesna-polska-w-fotografii-dokumentalnej/ [online: 25. 03. 2024]

90 Rolf Nobel – fotograf a zakladatel a profesor v oboru *fotožurnalistika na* Hannoversche Fachhochschule, zakladatel myšlenky a ředitel Lumix Festival.

prezentovala fotografie Witolda Krassowského, Bartosze Dziamského, Filipa Springera, Pawła Supernaka, Agnieszky Rayss, Mariusze Foreckého, Michała Szlagy, Grzegorze Dembińského, Arka Goly a Macieje Pisuky. V souvislosti s touto výstavou byl ve třech jazycích připraven i eBook, který je možné stáhnout a prohlížet ve formátu pdf[91], o kterém předsedkyně institutu a kurátorka výstavy Monika Piotrkowska napsala:

> V roce 2014, na desáté výročí přistoupení Polska do Evropské unie a na 25. výročí jednání u kulatého stolu se role naší země v Evropě značně pozvedla: na post předsedy Unie byl vybrán úřadující polský premiér Donald Tusk. (...) Projekt ‚Polish Dream' se zrodil v době, kdy jsme na takový vývoj událostí nemohli ani pomyslet. O to více ho teď chceme představit. Je to dokument změn, ke kterým došlo v Polsku po roce 1989. Desítka polských zaangažovaných fotografů prezentuje Polish Dream: obraz změněného Polska zachyceného prostřednictvím dlouhodobých cyklů i fotografických momentek, ve kterých cítíme dynamiku historie.

V roce 2022 se v Německu konala další souborná výstava současné polské fotografie s názvem *„Stan wyjątkowy. Polska sztuka fotograficzna dzisiaj"* (Vyjímečný stav. Polské fotografické umění dnes) připravená tandemem kurátorů: Jens Pepper & Grażyna Siedlecka v Zentrum für Aktuelle Kunst ZAK[92].

Výstavy se zúčastnili: Filip Berendt, Kuba Dąbrowski, Karolina Gembara, Weronika Gęsicka, Aneta Grzeszykowska, Magda Hueckel, Pawel Jaszczuk, Irena Kalicka, Anna Kieblesz, Zuza Krajewska, Adam Lach & Dyba Lach, Diana Lelonek, Michał Łuczak, Rafał Milach, Igor Omulecki, Anna Orłowska, Witek Orski, Zosia Promińska, Agnieszka Rayss, Łukasz Rusznica, Michał Siarek, Michał Szlaga, Dominik Tarabański, Łukasz Wierzbowski, Karolina Wojtas a Piotr Zbierski. Na výstavě bylo možné shlédnout mj. díla dokumentaristů vytvořená po roce 2010. Mnoho fotografů má své kořeny v novinářské fotografii (Adam Lach, Rafał Milach, Michał Łuczak), nebo navazují na dokumentární fotografii (Igor Omulecki, Agnieszka Rayss, Michał Szlaga). Práce na výstavě ukázaly, jak se rozvinula dokumentární fotografie v Polsku nebo spíše, jakým směrem se část fotografů vydala. Výběr fotografů byl silně ovlivněn politikou, a to dost možná proto, že většina z prezentovaných fotografů nesouhlasí s názory v Polsku vládnoucí pravicově-nacionalistické strany Právo

---

91 eBook vydáno v polském, německém a anglickém jazyce ke stažení: https://www.profotografia.pl/portal/do-pobrania/ [online: 25. 03. 2024]

92 Viz. M. Gorlas, *Polska sztuka fotograficzna: Stan wyjątkowy, září* 2022, Magazín VOGUE Polska, na: https://www.vogue.pl/a/wystawa-poswiecona-polskiej-fotografii-wspolczesnej-w-centrum-sztuki-zak-w-berlinie [online: 25. 03. 2024]; viz. také na https://www.zitadelle-berlin.de/ausnahmezustand/ [online: 25. 03. 2024]

a spravedlnost. V posledních letech se pozorování a fotografování světa prostřednictvím svého světonázoru stalo velmi oblíbené. Tento postoj fotografa-aktivisty je nyní nejen reprezentací polské fotografie, ale i reprezentací módního a v kruzích fotografů a umělců dobře vnímaného tvůrčího postoje, který je v opozici k vládě. Postava fotografa-pozorovatele byla nahrazena postavou fotografa-aktivisty, která potřebuje uznání své práce a podporu skupiny, se kterou se identifikuje. Mnoho bylo také děl, jejichž autoři se chlubili technologiemi nebo způsobem fotografování a nechávali tak mnoho místa pro popis snímků. Symptomatické je také použití slova „umění“ v názvu výstavy, na které se objevily nejen díla dokumentaristů, ale i díla, která vycházejí ze směru novinářské fotografie a fotoreportáže.

4. Shrnutí první části

Shrneme-li dosavadní vývoj, můžeme říci, že se marginalizace humanistické fotografie začala prohlubovat. Příčiny byly různé. Redakce propouštěly zaměstnané fotoreportéry a upřednostňovaly autory na volné noze. Zákon na ochranu soukromí diktující postoj k určitým obsahům v obraze posílený evropským RODO, se stal velkou překážkou především pro starší fotografy. Mladší se proto snažili vybírat si témata tak, aby se do konfliktu s tímto zákonem nedostali, anebo se zaměřili na vytváření bezpečných portrétů nebo lidí na pozadí budov, interiérů, které následně publikovali jako fotoreportáž. Odklon od humanistické fotografie prohlubovala i generační změna, kdy zkušení fotografové vycházející z myšlenek humanismu byli nahrazováni mladšími. Kritici si tohoto problému všimli jen zpola: na téma dokumentární fotografie začali diskutovat hlavně kolem roku 2005, ale otevřeli diskusi okolo tvorby „nových dokumentaristů".

Dokument ve fotografii změnil také trh, který nově ovládly agentury a kolektivy. Tyto organizace zaštítily fotografy mající podobný světonázor a využívající fotografii k dosažení politických cílů. Vymizelo také základní pravidlo žurnalistiky, kterou je nestrannost při zpravodajství z událostí. Rozvoj internetu si vynutil vznik nových způsobů prezentace fotografií. Objevily se nové možnosti financování dokumentárních projektů, čehož důsledkem bylo, že práce dokumentaristů přinesla ovoce v podobě publikací financovaných z nezávislých zdrojů. Stále větší význam měl i text popisující snímky. Změnila se tvůrčí strategie odchylující se od klasického způsobu fotografování ve prospěch formálních experimentů, estetiky chyby a činnosti v rámci navzájem se podporujícího kolektivu. Dokumentární fotografie se stala tzv. vědeckým nástrojem a uměleckou činností. Zaregistrovaly ji také festivaly

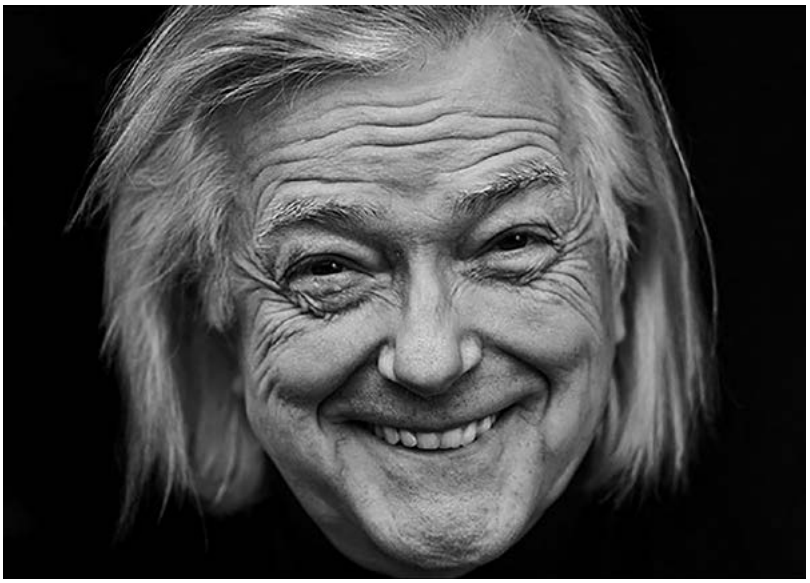
a galerie. Dokumentární fotografie uzavíraná do cyklů nebo mnohem klasičtější fotoreportáže je ve výsledku označována odměřeným a neosobním slovem „projekt“. Forma převážila nad obsahem, kterou často bývá lidská tragédie a ta je nezřídka instrumentálně využívána fotografy převážně mladší generace, mající velké *ego*.

Část 2

5. Fotografky a fotografové

V této části práce provedeme analýzu rozhovorů s fotografy a fotografkami, kterých jsme se ptali na se okolností a motivace, kdy poprvé vzali do ruky fotoaparát, ale také na téma jejich tvůrčího přístupu a přesvědčení ohledně role média, se kterým pracují. Aby konfrontace a srovnání těchto výpovědí bylo srozumitelnější, provedl jsem je sám formou osobních rozhovorů s vybranými tvůrci, kterým jsem položil stejné nebo podobné otázky. Záleželo mi na tom, aby se v tomto výběru objevili fotografové ve velkém věkovém rozpětí a s různými zkušenostmi, od těch, kteří se těší významnější uznávané pozicí, přes generaci střední, až po mladší – nejen věkem, ale také délkou fotografické praxe.

5.1 Zbigniew Furman (1950)



Zbigniew Furman, fot. Filip Ćwik

Jako fotoreportér začal na počátku 70. let 20. století pracovat v deníku *Życie Warszawy,* později v období 1979–81 pracoval v týdeníku *Razem*. Během výjimečného stavu vedl fotografickou firmu a pak ateliér reklamní fotografie. Spolupracoval s magazínem deníku *Życie Warszawy*, z kterého přešel do týdeníku *Wprost*, kde 11 let pracoval jako vedoucí oddělení fotografie. Od roku 2008 pracoval sedm let v Muzeu varšavského povstání. Jeho vášní je sociální a především portrétní fotografie. Furman je laureátem mnoha fotografických soutěží, autorem 17 samostatných výstav a spoluautorem mnoha výstav skupinových. Několikrát byl členem poroty uznávaných fotografických soutěží. Je dlouhodobým členem Svazu polských uměleckých fotografů a členem družení ZaiKS.

Počátky

Za jakých okolností se ve tvém životě objevila fotografie? O jakou dobu šlo?

V roce 1964 jsem měl 14 let a během prázdnin mě Jacek Fedorowicz[93] několikrát vyfotografoval v kovbojském kostýmu. Když jsem snímky uviděl, úplně mě okouzlily. Byl jsem nadšený z toho, že je tak snadno možné vytvořit nějakou úplně novou skutečnost. Brzy na to mi rodiče koupili první fotoaparát. Stejně jako většina dětí jsem fotografoval všechno a všechny, bez ohledu na světlo a kompozici.

93 Jacek Jan Fedorowicz (nar. 18 července 1937 v Gdyni) – polský satiryk, herec, televizní hlasatel, malíř, grafik a fejetonista.

Fotografovalo v tvém okolí hodně lidí? Kdo to byl? Jaké tehdy vznikaly snímky?

Tou dobou v mém okolí fotografovalo jen málo lidí a to přestože jsem díky rodině měl mnoho známých, kteří byli velmi známí fotografové. Byl to například Marek Karewicz, skvěly fotograf specializující se na fotografování hudby nebo fotoreportér Leopold Dzikowski pracující tehdy pro magazín *Sztandar Młodych*. Dnes už vím, že jeho tvorba byla velmi ovlivněná propagandou. Tehdy jsem si ještě ani nevybral žádný konkrétní směr fotografie.

Jaký byl tvůj první fotoaparát?

Pokud nebudeme počítat nějaký měchový přístroj z dětských let, pak prvním byla Smena a pak Zenit a další.

Co pro tebe bylo ve fotografii důležité? (Pořád je řeč o amatérském období)

Přiznám se, že tehdy pro mě bylo důležité víceméně spontánně a bezmyšlenkovitě zachytit skutečnost. Fotografoval jsem nějakou architekturu a samozřejmě svou dívku.

Kdy jsi začal vážně fotografovat?

Vážně fotografovat jsem začal až po tom, co jsem začal pracovat v redakci *Życie Warszawy*. Samozřejmě šlo o každodenní „mlácení okének", ale také první pokusy o fotografii, které se tehdy říkalo sociální.

Jaké byly tvoje první snímky, na které jsi byl hrdý?

Hrdý je příliš silné slovo, ale trochu nadšený jsem byl z pouličních portrétů, kterých jsem dělal opravdu hodně. Prostřednictvím portrétu jsem se snažil ukázat tehdejší nálady v zemi.

Odkud jsi čerpal vědomosti o fotografii?

Žádný odborný tisk, knihy o fotografii ani výstavy nebyly. Samozřejmě jsem navštívil většinu výstav konajících se ve Varšavě. Ale byly tady týdeníky jako *ITD, Razem, Na Przełaj*. No a také na setkáních a během mnohahodinových rozhovorů o fotografii s tehdejšími osvícenci jako Andrzejem Baturo[94] nebo Krzysztofem Barańským[95].

Koho jsi tehdy považoval za svého mistra?

94 Andrzej Baturo (1940–2017) – umělecký fotograf. Zakladatel a předseda Centrum Fotografie. Je jedním z organizátorů FotoArtFestival a jeho generální ředitel. Spoluvlastník nakladatelství Baturo a kurator Galerie Fotografie B & B v Bielsku-Białe.

95 Krzysztof Barański (1945–2005) – byl vedoucím redaktorem uznávaného magazínu *fotografia – 6×9*, V roce 1990 založil fotografickou agenturu *Piękna*.

S tím mám trochu problém. Jde spíše o celé skupiny fotografů pohybujících se okolo již zmíněných titulů. Ze zahraničních pak Lewis Hine a Henry Ries, tedy hodně dávné časy, ale mě jejich fotografie fascinovaly.

Mohl bys říct, že fotografie je tvoje profese? Živila tě dokumentární fotografie nebo fotoreportáž?

Rozhodně ano, je to moje práce, které se věnuji celý svůj profesní život. Více než deset let mě živila jen dokumentární fotografie a fotoreportáž.

Co tvé rozhodnutí ovlivnilo?

Absolutní náhoda. Práci ve fotografické firmě jsem našel díky kamarádově matce.

Učil jsi se fotografovat nebo jsi samouk?

Jsem samouk. Krátce jsem studoval na pomaturitní fotografické škole. Studium jsem ale vzdal z důvodu (podle mého názoru) velmi nízké úrovni vzdělávacího programu.

Kterými cestami se tvoje fotografie ubírala? Je možné tuto tvou cestu rozdělit na nějaké etapy? Jaké to byly etapy?

Etapami byla místa, kde jsem pracoval. Fotografický ateliér byl v tehdejší době dokonale vybaven kompletní technickou infrastrukturou. Z oboru fotografických technik jsem se naučil velmi hodně. Pozdější práce v deníku a spolupráce se zkušenými kolegy a každodenní fotografování mi daly velmi hodně.

Kterou etapu své fotografické cesty považuješ za nejdůležitější? Proč zrovna tu?

Jde vlastně o dvě etapy. První je etapa v týdeníku a dodnes naprosto nekomerční sociální a společenské fotografie. A tou druhou je studium reklamní a portrétní fotografie. Portrétní fotografie je dodnes hlavním tématem mých fotografií.

Které tvé období bylo finančně nejúspěšnější a jaký druh fotografie to umožnil?

Dobře si vydělat mi umožnily vlastně všechny. Je však jasné, že největší příjmy mi zajistila práce ve vlastním ateliéru reklamní fotografie.

Nadešel někdy i okamžik, ve kterém jsi chtěl fotografii opustit? Proč?

Nikdy jsem se nechtěl vzdát profesionálního fotografování, i když práce během výjimečného stavu byla velmi těžká.

Tvůrčí přístup

Pojďme si něco říci o období, ve kterém jsi fotografoval nejintensivněji.

Vždy jsem pracoval velmi intenzivně. Jak pro deník, tak i pro týdeník. Mluvím o období do roku 1981. I při práci na reklamní fotografii jsem pracoval velmi tvrdě.

Bylo to období něčím společensky nebo fotograficky specifické?

Celou dobu jsem se snažil zvěčnit skutečnost. Bylo to velmi důležité především v době totality. Fotografovali jsme i přesto, že snímky vznikaly „do šuplíku". Bylo to důležité vlastně pořád.

Čím pro tebe byla nebo stále je dokumentární fotografie? Jaké by byly její základní kritéria?

Zachycením okamžiku, záznamem mého času. Fotografie, která nenese známky artismu, se po určité době stává neobyčejně důležitou. Bez jejího vzniku by popis světa nebyl kompletní. Jediným kritériem je pravda, i když si musíme přiznat, že neexistuje snímek, který by říkal celou pravdu. Ten je jedině dílkem skutečnosti vytvářené autorem.

Změnil se nějak během let tento způsob chápání?

Ano, mění se, už jen kvůli tlaku jiných technologií záznamu. Podle mého názoru menší role fotografie spočívá v ukazování, větší role pak leží ve výkladu postojů prostřednictvím obrazů, činů a lidského jednání.

Kde jsi v tom období čerpal inspiraci? Co je nebo bylo na těchto zdrojích inspirující?

V minulých letech především z rozhovorů, regionálních informací, útržků článků z tisku, informací nalezených mezi řádky, ale také na základě vlastního pozorování a analýzy společenských jevů.

Od čeho sis udržoval odstup? Proč vznikla potřeba se distancovat?

Je to divné, ale od politiků, a to přestože jsem kdysi vytvořil materiál o stranických kancelářích nižší úrovně.

Jakým jiným oblastem fotografie jsi se kromě dokumentu věnoval?

Kromě sociální fotografie jsem se vždy zajímal o portrét. Nazval jsem ho pouliční portrét. Fotografoval jsem lidi portrétním způsobem přímo v jejich přirozeném prostředí, práci, baru, či na ulici.

Jaké jsou tvoje nejdůležitější realizace z tohoto období? Popišme si několik příkladů.

Nemám rád takové zařazení. Ale pokud už je, pak cyklus „Polak potrafi lepiej, czyli smacznego“ (Polák umí lépe, takže dobrou chuť) o všech aspektech jídla. Vznikla i výstava, jejíž vernisáž se konala 11. prosince 1981, pak ještě výstava pouličních projektů s vernisáží v roce 1984.

Proč právě tyto? Jak je v nich vyjádřen způsob práce, který je ti blízký?

Byly to moje tehdejší emoce.

Jaká je podle tvého názoru role popisu ve fotografii?

Je jasné, že bez popisu by mnoho snímku nebylo správně pochopených. Dalo by se říci, že snímek bez popisu neexistuje, obzvláště v tisku. Stává se, že popisem je někdy přímo obsah daného tisku.

Jaký je tvůj způsob práce: intuitivně – využiješ bez zbytečné přípravy to, co najdeš na místě, nebo promyšleně – víš, co chceš fotografovat, jak má výřez vypadat a cílevědomě za tím jdeš?

Nechávám se unést emocemi. Bez ohledu na to, že vím, co chci fotografovat a co chci říci.

Jakou formu působení na diváka podporuješ a proč?

Nyní ještě z nostalgie tisk. Ale také různé publikace a fotografické knihy.

Jaký přístup je ti při práci bližší: neutrální nebo angažovaný?

Nikdy jsem neuměl být neutrální, přestože vím, že je to smrtelný hřích fotografa. Vždy stojím na jedné ze stran.

Kdy má podle tvého názoru dokumentární fotografie větší účinek: ihned po svém publikování, nebo teprve po určité době?

Těžko říci. Dnes nás fotografy předhání televize a massmedia. Svědecká role fotografa je už minulostí. Velké výstavy, ať už „Lidská rodina“ [96] nebo vliv sociální fotografie v USA v prvních třech desetiletích 20. století, to je již minulost.

Preferuješ prezentaci svých fotografií spíše na výstavách, v knihách, na internetu, nebo jiným způsobem?

Nyní na výstavách, ale plánuji vydat knihu, a to brzy.

Jak bys charakterizoval styl své fotografie?

96 Lidská rodina *(The Family of Man)* – americká fotografická výstava, jejíž autorem byl Edward Steichen. Je považována za počátek nového druhu – humanistické fotografie.

Dnes je to především ateliérová portrétní fotografie. Na každé fotografování se připravuji velmi pečlivě.

Současná role fotografie a její podmínky

Jakou roli podle tvého názoru hraje dokumentární fotografie v současném světě? A v Polsku?

Někdy se ještě podaří, že fotografie veřejné mínění nějak zasáhnou. Ale musí se to týkat nějaké události, většinou brutální. Takže novinky, ale nikoli popis společenského chování nebo proměn zachycených v průběhu času.

Může tady polská fotografie říci něco specifického? Co? Z čeho ta specifičnost vyplývá?

Podle mého názoru je Polsko víceméně takový zapadákov. Je však jasné, že i národ Krista má určitá specifika. Takže vztah k náboženství. Přisluhovačský vztah církve k vládě. Všeobecný nepořádek ve všech možných formách, počínaje měřítka mikro, jak i makro – od nejbližšího okolí až po architekturu.

Jaké události/osoby podle tvého názoru nejvíce ovlivnily současný polský dokument?

V druhé polovině 20. století nabírala sociální fotografie na významu. Velký vliv měl Josef Koudelka, jehož tvorbu sledovala cela plejáda mladých fotografů. Pawela, Osiecki, Stępniak, Baturo, Krassowski, Tomaszewski, Fidusiewicz a řada dalších, kteří po Polsku křížem krážem jezdili. Obrovský vliv měla samozřejmě i první pouť Jana Pavla II. Vliv však také mělo i sledování tvorby kolegů ze západních redakcí, ale i vybavení a dostupnost materiálu.

Jak politika a sociální situace v Polsku ovlivňují to, jakým způsobem si dokumentární fotografové vybírají témata a způsob jejich zpracování?

Naprostý nedostatek peněz s ohledem na mizivý zájem novinového trhu o sociální fotografii. Nevidím dnes příliš mnoho kolegů, kteří by pracovali na dlouhodobých projektech.

Myslíš, že by dokumentární fotografii něco hrozilo?

Není poptávka po novinářské fotografii a tím i nedostatek peněz. Někteří kolegové se ještě věnují dokumentární fotografii, ale už spíše jen jako koníček. Tím se nedá živit. Samozřejmě existuji fotografické knihy, ale stačí to na živobytí?

A co by jí mohlo pomoci?

Na tuto otázku neumím odpovědět.



Tomasz Sikora na fotografii Zbigniewa Furmana ze série: *Męskie rozmowy*

Jaká je budoucnost dokumentární fotografie?

Mám pocit, že je marná. Je sice jasné, že dokumentární cykly budou vznikat i nadále, ale budou je vytvářet jen nadšenci.

Jaké snímky jsi v poslední době vytvořil?

Soubor portrétů v ateliéru.

Myslíš, že všichni jsme fotografové?

Absolutně ne! Říká se, že na světě vzniká denně přibližně 1,5 bilionu snímků. Ale kolik z nich jsou fotografie?

5.2 Tomasz Tomaszewski (1953)



Tomasz Tomaszewski, fot. Konstanty Koss

Získal doktorský titul na Akademii krásných umění ve Varšavě. Je členem Svazu polských uměleckých fotografů, agentury Visum Archiv v Hamburku, agentury National Geographic Creative ve Washingtonu a American Society of Media Photographers. Zabývá se novinářskou fotografií a svoje snímky publikuje v nejvýznamnějších polských i zahraničních denících, jako: *National Geographic Magazine*, *Stern*, *Paris Match*, *GEO*, *New York Times*, *Time*, *Fortune*, *Elle* a *Vogue*. Vydal několik autorských knih: *„Ostatni. Współcześni Żydzi polscy"* (Poslední. Současní polští Židé) (text Małgorzata Niezabitowska), *„W poszukiwaniu Ameryki"* (Hledání Ameriky)(text Małgorzata Niezabitowska), *„Cyganie – inni ludzie tacy jak my"* (Cikáni – Jiní lidé jako my), *„W Centrum"* (V centru), *„Niezwykła Hiszpania"* (Neobyčejné Španělsko), *„Rzut beretem"* (Co by kamenem dohodil), *„Zapewnia się atmosferę życzliwości"* (Vlídnost zaručena), *„To, co trwałe. Górale, tradycja i wiara"* (To co je trvalé. Horalé, tradice a víra), *„Wszystko może być wszystkim"* (Všechno může být vším), *„Gypsies"*, *„Happyland"*, *„Black Magic Woman"* a *„Świat jest tam, gdzie się zatrzymałeś"* (Svět je tam, kde jsi se zastavil). Svými snímky ilustroval několik skupinových prací. Je autorem mnoha individuálních výstav v USA, Kanadě, Velké Británii, Izraeli, Japonsku, Holandsku, Francii, Itálii, Španělsku, Irsku, Německu, Indonézii, Brazílii, Bulharsku, Madagaskaru a v Polsku. Je laureátem mnoha polských a mezinárodních fotografických soutěží. Již více než 30 let spolupracuje s magazínem National Geograpic USA, ve kterém publikoval 18 fotografických esejí a od roku 1999 je hlavním konzultantem jeho polského vydání. Přednáší o fotografii v Polsku, USA, Německu a v Itálii. www.academy.tomasztomaszewski.com

Počátky

Za jakých okolností se ve tvém životě objevila fotografie? Jaká to byla doba?

To byly 70. léta minulého století. Začal jsem se zajímat o fotografii po rozhovoru s kolegou z katedry fyziky Varšavské univerzity. Debatovali jsme tehdy o neurčitém pojmu, jakým je čas.

Bylo v tvém okolí hodně fotografů? Jací to byli lidé? Co se tehdy nejvíce fotografovalo?

O fotografii jsem se tehdy moc nezajímal. Dokonce jsem ani neviděl velké snímky tištěné na obálkách magazínů typu *Kultura* a *Polityka*. Pomalu jsem se seznamoval s mladými lidmi okolo, když mě Janek Michlewski přivedl do společnosti fotografické komunity. Druhým místem byl týdeník *ITD*[97].

Jaký byl tvůj první fotoaparát?

Pentacon SIX 6×6[98].

Co pro tebe tehdy bylo ve fotografii důležité? (celou dobu je řeč o amatérském období)

Problémy ve společnosti, lidé, náboženství, ubohost bolševického systému.

Kdy jsi začal cílevědomě fotografovat?

Asi hned od počátku jsem fotografoval to, co mi vadilo, co mě zaujalo a čemu jsem nerozuměl. Ve svém archivu nemám snímky z ateliéru, akty nebo **ušlechtilé tisky.** Od počátku to byla sociální fotografie.

Jaké byly tvoje první snímky, na které jsi byl hrdý?

V roce 1977 jsem získal první místo na soutěži polské novinářské fotografie za soubor o mateřské školce, ve které děti spaly na podlaze, protože tam nebyly postýlky, ony dokonce čůraly kýblů, ve kterých předtím bylo kuchyňské nádobí.

Kde jsi čerpal vědomosti o fotografii?

Z knih o fotografii a magazínů, které jsem si prohlížel v čítárně Svazu polských uměleckých fotografů[99].

---

97 ITD – studentský časopis, který vydávalo sdružení Zrzeszenie Studentów Polskich v letech 1961–1990.

98 Pentacon Six to systém jednoobjektivových zrcadlových fotoaparátů (SLR) vyráběný v NDR firmou Pentacon v letech 1966–1992.

99 Związek Polskich Artystów Fotografików Svaz polských uměleckých fotografů – sdružení profesionálních a uměleckých fotografů, jehož úkolem je zachování

Koho jsi považoval za svého velkého mistra?

Žádného velkého mistra jsem nehledal. Velký dojem na mě však udělaly snímky několika fotografů: Josefa Koudelky, Jamese Nachtweye a Gilla Peresse.

Koudelkovy fotografie ukazovaly svět reálný, věci na nich byly jasné, předměty i lidi, ale jejich význam nebyl zřejmý. Dráždilo to představivost a vedlo k reflexi nad fascinující komplikovaností světa, ve kterém žiji. Snímky Nachtwaye ukazují konflikty, násilí, utrpení a lidskou bezohlednost. Ukazovaly také obrovské odhodlání a odvahu fotografa zachytit cynická rozhodnutí politiků. Vedly k hluboké reflexi nad povahou člověka. Snímky Perrese měly formu, která ve své době byla něčím neznámým. Perres se dokázal dívat neobyčejně originálním způsobem, na který další fotografové dokázali navázat až po letech. Příkladem je jeho kniha *„Telex Iran"*.

Mohl bys o fotografii říci, že je tvým povoláním? Dokázal jsi se dokumentární fotografií nebo reportážemi uživit?

Fotografie se stala mým povoláním již na samém počátku. Živila a stále živí mě dodnes.

Co o tvé volbě rozhodlo?

Zjistil jsem, že je to nejlepší nástroj na získání zkušeností, které určují, kdo jsme.

Studoval jsi fotografii nebo jsi samouk?

V Polsku nebyly žádné fotografické školy. Jsem tedy samouk.

Jak se vyvíjela tvoje fotografická cesta? Můžeme tu cestu rozdělit na etapy? Jaké by to byly etapy?

Omezený přístup k zahraničnímu tisku, ke knihám a k největším úspěchům ve fotografii 70. let minulého století způsobil, že polská fotografie neměla žádný styl ani vlastní charakter. V tom kruhu nevědomosti a někdy i vlastní adorace jsem se pohyboval několik let.

Situace se radikálně změnila, když jsem začal pracovat pro americký magazín *National Geographic*[100]. Kontakt s nejlepšími fotografy a jejich úspěchy a vzor profesní etiky se v mém případě projevily jako nějaký expresní

jejich díla a propagace a současné tvorby. Sdružuje fotografy pracující různými styly a umělecké směry – od klasické fotografie až po avantgardu.

100 National Geographic to populárněvědecký měsíčník, která od roku 1888 vydává National Geographic Society. Na jeho stánkách můžeme nalézt články o nejnovějších archeologických a paleontologických objevech, neobyčejných kulturach, přírodě, historii a medicíně. Věnuje se také společenským a politickýcm tématům, popisuje konflikty, ekologické problemy a důsledky klimatyckých zmien. Od 2019 roku je většinovým vlastníkem magazínu společnost The Walt Disney Company. V červnu roku 2023 propustila americká redakce všechny své novináře.

výtah a dobu mého profesního zrání neobyčejně urychlily. Umožnily mi také vyhnout se mnoha chybám a neztrácet čas na bezvýznamné věci.

Kterou etapu své fotografické dráhy považuješ za nejdůležitější? A proč právě tu?

Nejdůležitější asi bude čas, ve kterém se zrovna nacházím. Získané povědomí a zkušenosti mi pomáhají snadněji odlišit důležité věci od banálních. Nekoncentrovat se na to, co bych měl dělat, ale spíše na to, čemu bych se měl vyhýbat. *Via Negativa* je určitá koncepce, ke které podle mě dospějeme až v určité fázi svého života. Stoupenec intervence se zaměří na zachycení činnosti, protože v našich primitivních myslích činnost vyvolává respekt a obdiv. Ti zkušenější přitom používají spíše negativní pravidla. Životní moudro je věda o tom, čemu bychom se měli vyhýbat. Méně znamená více. Budoucnost se skrývá v minulosti, takže především v prožitých zkušenostech. Proto je tady velmi důležitý i věk.

A která etapa byla finančně nejúspěšnější? A díky jakému druhu fotografie?

V 90. letech a na počátku nového tisíciletí jsem intenzivně pracoval pro *National Geographic* a mnoho jiných západních magazínů.

Nastala někdy i chvíle, kdy jsi se chtěl vzdát fotografie?

Fotografie pro mě stále zůstává tajemným a neprozkoumaným fenoménem. Ještě stále mě fascinuje a považuji ji za jednu z lepších věcí v mém životě. Je mojí autentickou částí, způsobem, kterým komunikuji s ostatními. Jak bych se jí tedy mohl vzdát. Nikdy pro mě nebyla lidově řečeno povoláním, spíše vášní, způsobem objevení pravého já a překonání vlastních fóbií a předsudků, na lepší pochopení toho, co nazýváme skutečností.

Tvůrčí přístup

Jak bys popsal svůj tvůrčí přístup?

Tato otázka si zaslouží několik stran dobře promyšleného textu, který si teď nemohu dovolit. Pomohu si však úvodem knihy, kterou jsem nedávno vydal:

„Zvednu fotoaparát k oku a vybírám si kousek světa.

Intuitivně, možná trochu promyšleně, ale určitě s přesvědčením, že nic nepředstírám, že jsem sám sebou. Pak vnímám zvuk uvolněné závěrky, která jako úžasné potěšení a radost doprovází potřebu zapamatovat si něco důležitého, překvapivého a neobvyklého.

Tak nějak se z vybraného výřezu stane celý svět a já zjistím, že je nejen ještě podivnější než jsem si představoval, ale že divnější si ho už ani nedokážu představit.

Dlouhá léta jsem se snažil pomocí fotografie popsat jednoho člověka jinému člověku. Teď už se o to nesnažím a prezentuji soubor samostatných snímků, které nemají ambice žádný příběh vyprávět. Jsou spíše reflexí a byly vybrány s nadějí, že k nějaké reflexi i povedou.

Snažím se. Pokouším se zachytit můj svět v jeho nejatraktivnějším jedinečném okamžiku, ale neustále se mi vrací pocit, že toho nemohu dosáhnout tak, jak bych chtěl, ale zároveň nepřestávám usilovat o to, co nedokážu.

Bráním se modernosti a udržuji si vlastní, nezávislé uvažování, které mě vede k přesvědčení, že vzhledem k charakteru člověka, jeho bezmyšlenkovitosti a nedostatku reflexe, ho už ani jiný konec světa nečeka.“

Řekněme si něco o období, ve kterém jsi fotografoval nejintenzivněji. Čím se to období sociálně nebo fotograficky vyznačovalo?

Odporem vůči bolševickému systému. Pokud máš nějaké názory, pak bys měl jednat. Pokud nejednáš, pak nemáš ani názory. Já jsem se svoje názory pokoušel vyjádřit pomocí fotografie.



Tomasz Tomaszewski, fotografie ze série: *Cyganie*

Čím pro tebe tehdy byla nebo stále je dokumentární fotografie? Jaké by byly její základní kritéria?

Byly způsobem, jak zaznamenat historii, nástrojem odhalujícím patologii systému, který by mě spojoval s dalšími, podobně smýšlejícími autory,

dával mi pocit, že dělám něco důležitého. Kritériem byla věrohodnost vznikajících snímků. Víra, že mohou něco změnit.

Změnil se během let nějak způsob vnímání?

Kromě materiálu o vojenských konfliktech a represí orgánů veřejné moci, mají reportáže se sociologickou tématikou jen malý vliv na ty, kteří dělají zásadní rozhodnutí. Oni se na to nedívají.

Kde jsi v tom období čerpal inspiraci? Čím tě ty zdroje inspirovaly?

Inspirací bylo vždy myšlení a vědomí. Reflexe nad tím, jak bych se měl zachovat. Fotografie je jinou formou cítění a uvažování, takže fotografa všem na oči nejen ukazuje, ale přímo vystavuje. Je lepší, když se týká věcí hlubších, vážných a někdy nepochopitelných – jako poezie.

Od čeho sis chtěl zachovat odstup a proč jsi se chtěl distancovat?

Držel jsem se dál od lhářů a manipulátorů, takže od komunistů.

O jaké další oblasti fotografie jsi se kromě dokumentu zajímal?

Asi především o dokument, protože se týkal opravdického člověka.

Jaké jsou tvoje nejvýznamnější projekty z tohoto období? Mohl bys nám uvést pár příkladů.

Knihy o těch, kteří bojovali o zachování vlastní totožnosti, o Židech a Romech[101].

Proč právě tyto? Jak se v nich odráží způsob práce, který je ti blízký?

Označení holocaust se týká pouze těchto dvou skupin a Polsko bylo místem, kde k tomu došlo. Pracovat na těch tématech jsem vnímal skoro jako povinnost.

Jakou podle tebe hrají roli popisky snímků?

V žurnalistice je popis velmi důležitý, protože ze samotných fotografií události nepoznáme. Měly by odpovědět na pět základních otázek. Nejčastěji se však opomíjí nejdůležitější a nejtěžší otázka – „proč?“. V dalších odvětvích fotografie je popis už méně důležitý nebo zbytečný.

101 Internetová stránka Tomasze Tomaszewského https://academy.tomasztomaszewski.com/sklep/sprzedaz-wlasnych-albumow-fotograficznych-cyganie-inni-ludzie-tacy-sami-jak-my/ [online 30. 03. 2024]

Jaký je tvůj způsob práce: intuitivní – spoléháš na to, co se ti bez přípravy namane, nebo přemýšlivý, kdy víš, co chceš fotografovat a jak má záběr vypadat a jdeš si přímo za svým cílem?

Věda umožňuje vidět svět mnohem složitějším, zajímavějším a originálnějším způsobem, ale sám akt zmáčknutí spouště nemá s intelektem moc společného. Vidíme pouze to, co chápeme, proto se snažím být připravený, abych pochopil věci, na které se dívám. Zbytek nechávám něčemu jinému, co ani neumím pojmenovat. Věda mi umožňuje neztrácet čas s tématy, které nemají žádný význam ani budoucnost.

Záležitosti ohledně formy, např. výřezu nechávám nadpřirozené sféře. Nikdy si nic nevymýšlím.

Jakým způsobům působení na diváka fandíš a proč?

Chtěl bych vyvolávat emoce a vést k sebereflexi.

Jaký přístup je ti při zpracovávání témat bližší: neutrální nebo angažovaný?

Té otázce nerozumím. Připadá mi přehnaná. Fotografie není objektivní, je přece výsledkem nestálého rozhodování. Filtrují ji naše názory. Opírá se o eliminaci a pomíjení, protože zavíráme svět do rámečku, kterým odstraníme širší kontext. Nejdůležitější je, aby byla intelektuálně upřímná.

Kdy má podle tvého názoru dokumentární fotografie větší účinek – ihned po svém zveřejnění, nebo až po nějaké době?

To asi závisí na tom, čeho se týká. Živé materiály, mající potenciál něco změnit, se musí zveřejnit rychle, protože jinak je vytlačí jiné, možná ještě emotivnější. Témata vyvolávající reflexe mohou zrát jako víno. Čím starší, tím lepší, ale nemusí to platit vždy.

Prezentuješ svoje fotografie raději na výstavách, v knihách na internetu nebo nějakým jiným způsobem?

Knihy, magazíny, výstavy a na konci kulturní Sibiř, čili internet. V tomto pořadí.

Současná role fotografie a její podmínky

Jak bys charakterizoval styl své fotografie?

Humanistická fotografie.

Jakou roli hraje v současném světě a v Polsku dokumentární fotografie?

Její role ve světě slábne, vytlačuje ji šířící se banálnost a politická korektnost. Žalostný stav věci je maskován pohodlností a svobodou. Mám pocit, že

se o dokumentární fotografii v Polsku zajímají hlavně fotografové. Chybí prostor pro její publikování. Zůstaly výstavy a knihy s velmi malým dosahem.

Je na polské fotografii něco výjimečného? Co? Čím je specifická?

V Polsku nevznikl žádný vlastní specifický styl. Již delší dobu se fotografové věnují banalitám, marginálíím nebo exotickým věcem.

Jaké události/osoby podle tebe nejvíce ovlivnily současný polský dokument?

Možná World Press Photo, i když bych se raději mýlil.



Tomasz Tomaszewski, Fotografie ze série: *Hades*

Jaký má politická a sociální situace v Polsku vliv na to, jak si dokumentární fotografové vybírají témata a způsob jejich realizace?

Fotografovat politiku je velmi složité. Je lepší fotografovat její důsledky, ale na to většina polských fotografů finančně nestačí, takže vznikají snímky, které se dotknou jen povrchu. Taková slizká monotónnost.

Myslíš si, že dokumentární fotografii něco ohrožuje?

Internet, nedostatek víry v sílu dokumentu, mobilní telefon, který vytlačuje uvědomělé, připravené a angažované fotografy a zaměňuje tuto profesi na všeobecně dostupnou činnost. Slábnoucí nadšení pro svět v jeho originální podobě.

A co by ji mohlo pomoci?

Angažovanost, která je jednou ze základních ctností.

Jaká je budoucnost dokumentární fotografie?

Budoucnost již existuje, ale nemáme k ní přístup. Volně řečeno – přežijí jen ti, pro které je fotografie nadějí, vášní a láskou, formou osobního projevu, myšlení a vnímání. Přežijí nejsilnější a nejoddanější. Ti, kteří mohou říci něco zajímavého a umí to vyprávět originálně.

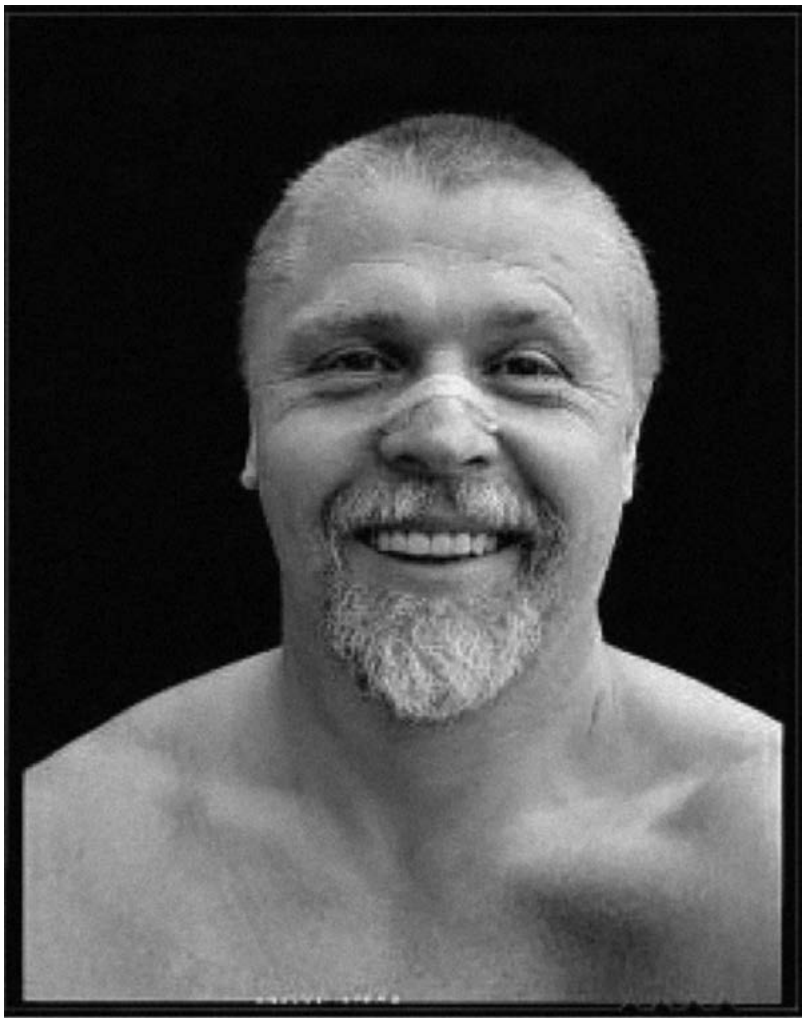
Co jsi fotografoval naposledy?

Vydal jsem knihu, pracuji paralelně na dvou dlouhodobých materiálech týkajících se kondice člověka.

Myslíš si, že jsme všichni fotografové?

Ne, to je další nerozum škodící našemu prostředí. Možná snad díky dokonalosti mobilních telefonů dokážou všichni vytvářet ostré záběry, ale většina z nich nejsou fotografie. Fotografie je stálá práce vyhrazená pro těch pár lidí, kteří se nejen dívají, ale umí i vidět, takže stále zůstává privilegiem pro vyvolené. Jestli nemám pravdu, pak si najdu jinou práci. Nikdy jsem se nechtěl účastnit něčeho, co je dostupné pro všechny.

5.3 Waldemar Śliwczyński (1958)



Waldemar Śliwczyński, autoportrét

Amatérský dokumentární fotograf starší generace a vydavatel věnující se dokumentární a krajinářské fotografii. Studoval na Fakultě filozofie a dějin umění na Univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani. Byl vedoucím redakce magazínu *Kwartalnik Fotografii* a *Wiadomości Wrzesińskie*. Úzce spolupracoval s fotografickým prostředím ve Velkopolském vojvodství, je členem Velkopolského svazu polských uměleckých fotografů. V letech 2009–2014 pracoval jako kurátor souboru „Kolekcja Wrzesińska" (Vřesinská sbírka), dlouhodobého fotografického projektu, díky němuž vznikl fotografický archiv města a gminy Września.

Počátky

Za jakých okolností se ve tvém životě objevila fotografie? Co to bylo za dobu?

Blížila se mi třicítka a pracoval jsem jako ředitel kulturního domu v Mirosławi, což je městečko s přibližně 3,5 tis. obyvatel, přičemž v celé gmině žije asi 11 tis. lidí. Byl jsem zodpovědný mj. za vedení kroniky dokumentující práci kulturního domu. Chtěl jsem, aby záznamy byly ilustrované fotografiemi, ale problém spočíval v tom, že se hodně aktivit domu kultury konalo dopoledne a fotograf, kterého jsem zaměstnával na dvě hodiny týdně, se těch akcí nemohl účastnit. Takže jsem si uvědomil, že když už mám vybavení – fotoaparát Zenit a temnou komoru, bude stačit se naučit zvětšovat a budu mít snímky z každé události. Líbilo se mí, že jsem se tehdy navíc seznámil s Januszem Nowackým[102], který pracoval v Paláci kultury (nyní Kulturní centrum Zamek) jako vojvodský instruktor fotografie, jehož úkolem bylo školení instruktorů a všeobecná podpora kulturních domů. Pozval mě na první plenér spojený se školením o základech fotografie a následném zpracování snímků. Byl jsem i na druhém a dalším školení. No a tak jsem po uši zapadl do fotografie.

Bylo v tvém okolí hodně fotografů? Jací to byli lidé? Jaké tou dobou vznikaly snímky?

V 80. letech byla schopnost fotografovat a obzvláště vyvolávat negativy a zvětšeniny poměrně vzácná a ve Wrześni, kde jsem žil, jsem ani o těch několika málo nadšencích a fotografických klubech nic nevěděl. Měl jsem bratrance, který něco uměl a první lekce o práci v temné komoře jsem měl právě od něj. Pamatuji si, že podle něj se „papír ve vývojce má nechávat až do okamžiku, kdy tváře zešediví", bez ohledu na doporučený čas vyvolávání uvedený v návodu k použití od výrobce vývojky. Někdy jsem tedy vyndával papír z vývojky už po pár sekundách a někdy až po pár minutách, ale i tak tváře nebyly šedé. Snímky, které jsem tehdy vytvářel byly velmi amatérské a na velmi nízké technické úrovni, fotografoval jsem především rodinu, svoje nejbližší okolí a události v kulturním domě.

Jaká byla tvoje první fotografická fascinace?

Bezpochyby šlo o tvorbu Janusze Nowackého, obzvláště fotografie z hor tónované na modro, později jsem viděl i jeho překrásné snímky bukových lesů, panorámata Poznaně, záběry vody a diaporámy[103] např. snímek „Bitwa na lodowym polu"(Bitva na ledovém poli).

---

102 Janusz Nowacki (1939) – fotograf a animátor fotografického života. Člen ZPAF, zakladatel a dlouholetý kurátor poznaňské *Galerie PF*.

103 Diaporama to technika prezentace formou promítání fotografií doplněných doprovodným zvukem, kterým může být hudba nebo čtený text.

Co pro tebe tehdy bylo na fotografii nejdůležitější? (celou dobu mluvíme o amatérském období). Kdy jsi začal fotografovat cílevědomě?

Nejdůležitější bylo zvládnou řemeslné zpracování, naučit se to, já dělat ostré a správně exponované snímky. Myslím, že moje fotografie se po několika letech absolvování různých pokusů zrodila okolo roku 2000–2001, kdy jsem začal fotografovat vesnici.

Jaké byly tvoje první snímky, na které jsi hrdý?

Asi půjde o ty, které jsem vytvořil na velký formát a byly základem výstavy *Września na styku* (Września na kontaktech).

Odkud jsi čerpal vědomosti o fotografii?

Od mých učitelů – Janusze Nowackého, Ireneusze Lindy, odborné literatury a průvodců.

Mohl bys říci, že fotografie je tvoje profese? Živila tě někdy dokumentární fotografie nebo reportáž?

Profese ne, nevystudoval jsem žádnou fotografickou školu, jsem samouk a fotografie je mou vášní a životní cestou, něčím mnohem důležitějším než jen nedělním koníčkem. Měl jsem jiný zdroj obživy než fotografie.

Jakým způsobem jsi získal prostředky na svůj první profesionální fotoaparát?

Z podnikání nesouvisejícího s fotografií – měl jsem novinové, knižní a polygrafické vydavatelství.

Jak se vyvíjela tvoje fotografická cesta? Je možné ji rozdělit na nějaké etapy?

Etapa amatérská, asi 1988–1998, pak od 2000–2001 období vyspělosti, kdy jsem začal pracovat na cyklu „Cisza“ (Ticho) a začal jsem vydávat *Kwartalnik Fotografia*[104].

Kterou etapu své fotografické cesty považuješ za nejdůležitější? A proč právě ji?

Práce v redakci fotografického magazínu mi umožnila se setkat s velmi kvalitní fotografickou tvorbou, ale i osobně se setkávat se skvělými fotografy, což mi umožnilo vybrat si svou osobní fotografickou cestu – dlouhodobé fotografické cykly, velkoformátové kamery, klasickou techniku a technologii založenou na stříbře.

A která etapa byla nejlepší finančně? Jaký druh fotografie to umožnil?

104 Magazín o fotografii vydávaný od roku 2000 (s přestávkou v letech 2012–2022).

Na finančně dobré časy související s fotografií celou dobu čekám, ještě nepřišly.

Byl i okamžik, kdy jsi chtěl fotografování zanechat? Proč?

Ne, nikdy. Právě naopak: fotografie mě vždycky ze špatných životních a profesních období vytáhla, nikdy mě nezklamala, vždycky mi dávala to, co jsem očekával – pocit naplnění, radost, satisfakci a hrdost.

Tvůrčí postoj

Řekněme si něco o tom období, ve kterém jsi fotografoval nejintenzivněji. Šlo asi o roky 2001–2016? Nebo ještě déle?

Teď, kdy jsem opět oživil magazín *Kwartalnik Fotografia* mám na svou vlastní tvorbu opět velmi málo času, ale i přesto fotografuji, vyvolávám, i když méně než v letech 2001–2016.

Čím bylo to období společensky a fotograficky specifické?

Období 2001–2008 cyklus „Cisza“ (Ticho), v roce 2004 – „Croix panoramique“ pro festival Transphotographiques, 2009–2012 – „Topografia ciszy” (Topografie ticha), 2015–2016 – „808,2 km”[105].

Čím pro tebe byla nebo je dokumentární fotografie? Jaká byla její základní kritéria?

Dokumentování – nějakého problému, jevu, místa nebo lidí, rostlin a zvířat, to je pro mě základní role fotografie. Pro tento účel byla vynalezena a z pohledu historie pro tento účel byla a je nejčastěji využívána. Existuje samozřejmě vždycky problém ohledně toho, jak to udělat, jakými metodami a způsoby, takže je tady i pole pro neomezenou kreativitu. Základním kritériem je samozřejmě pravdivost zachycení a pravdivost sdělení. Deformovaným obrazem vzdáleným od reality můžeme pravdu také sdělovat, ale mě to nějak nikdy nelákalo.

Měnil se nějak tento způsob vnímání během let?

U mě se dosud nezměnil, ale vnímám i vzrůstající zájem o formální experimenty. Nyní pracuji na panoramatických fotografiích skládajících se z několika záběrů.

Kde jsi se inspiroval? Co pro tebe je/bylo na těch zdrojích inspirujícího?

105 Tématem knihy 808,2 km je řeka Varta. Název knihy se odkazuje na její délku.

Inspirovala mě především tvorba Bogdana Konopky[106], Andrzeje Jerzyho Lecha[107], ale i Becherových a jejich školy. Co se týče panoramat, tam jsem před mnoha léty viděl v galerii pf krásná a technicky dokonalá díla Václava Jiráska.

Od čeho sis udržoval odstup a proč?

Vždy jsem měl rád černobílý obraz, proto jsem v analogové době po barevných materiálech vůbec nesáhl. Když se digitální, čili barevná fotografie stala všeobecně dostupná, začal jsem samozřejmě její možnosti také využívat, ale pouze v rodinné, dovolenkové, volnočasové, upomínkové oblasti nebo když jsem ještě pracoval v redakci, tak novinářské fotografii. Na žádné „vážně" myšlené výstavě jsem ještě barevné snímky nevystavoval. Krása černobílého obrazu je pro mě stále zdrojem velké radosti a příjemnosti, i když se samozřejmě nezříkám barevné fotografie. Existuje hodně fotografů, jejichž díla si v černobílém provedení nedokážu představit, protože z barvou umí pracovat velmi dobře.

Jakým jiným oblastem fotografie jsi se kromě dokumentu věnoval?

Především fotogenické, elementární fotografii a také konceptuálnímu směru.

Jaké jsou tvoje nejdůležitější díla z tohoto období? Řekni nám pár příkladů.

„Cisza" (Ticho) je je dokument o mizející staré venkovské zástavbě na území wrzesińského regionu (jehož rozšířením na oblast celého Velkopolského vojvodství vnikl soubor „Zapomenuté dědictví", „Topografia ciszy" (Topografie ticha), který je o ničení a mizení statků a starých zemanských venkovských sídel ve Velkopolském vojvodství. Ty tři soubory byly voláním po probuzení se a zastavení ničení památek. Pro mě představuje i obyčejná obora, stodola, chlév nebo kurník součást našeho národního kulturního dědictví. Stejně jako kostely nebo okázalé veřejně prospěšné budovy. Soubor „808,2 km" je vyprávěním o všech větších sídlech ležících nad řekou Vartou, od pramene v lokalitě Zawiercie Kromołowie až po ústí v Kostříně nad Odrou. Varta není vnímána jako přírodní, ale společenský a kulturní jev. Proto jsem se snažil u Varty zachytit především různé projevy lidské činnosti, čili to, jak lidé řeku „užívají".

Proč právě tyto? Jak se v nich odráží způsob práce, který je ti blízký?

Polsko má hodně památek, hodně válek a historických katastrof (např. komunismus a neoliberalismus) způsobily, že zůstalo jen málo historických

106 Bogdan Konopka (1953–2019) – uznávaný polský fotograf, pracoval především velkoformátovou kamerou, žil v Paříži. Je prvním autorem souboru *Kolekcja Wrzesińska* – fotografického záznamu města Wrzešnia.

107 Andrzej Jerzy Lech (1955) – polský fotograf žijící a pracující od roku 1989 v New Jersey a v New Yorku. Autor jednoho ze souboru díla *Kolekcja Wrzesińska*.

budov, a to hlavně na venkově, kde se krásné statky změnily na ruiny a současným vlastníkům nebo uživatelům jen překážejí. V této souvislosti vlastníci cílevědomě a často systematicky staré budovy ničí a po několika letech se je už nevyplácí rekonstruovat a správce památkové péče je nucen vydat rozhodnutí o jejich demolici. Proto vznikly tři soubory o venkovu. Fotografování Varty vychází ze zvědavosti – chtěl jsem zjistit, co najdu „za zatáčkou" řeky. Chtěl jsem poznat Vartu.



Waldemar Śliwczyński, fotografie ze série: *Cisza*

Jaká je podle tvého názoru role popisu fotografie?

V zásadě si myslím, že by se fotografie měla bránit sama, její obsah by měl být pro průměrného o kulturu se zajímajícího diváka stále natolik čitelný a pochopitelný, aby nějaké slovní vysvětlování nebylo potřeba. Stačí popis, který fotografii lokalizuje a datum vytvoření snímku, které je však velmi důležité. Nerad čtu „návod k obsluze" souboru od autora nebo kurátora. Všiml jsem si, že čím je popis delší, tím jsou snímky horší.

Jaký je tvůj způsob práce: intuitivní – spoléháš spíše na to, co najdeš bez nějaké přípravy, nebo jsi spíše přemýšlivý a víš, co chceš fotografovat, jak má záběr vypadat a důsledně si za tím jdeš?

V zásadě se spoléhám na náhodu, zachytím to tak, jak to najdu a vidím, a i při práci např. na souboru „Cisza" nebo „Topografia ciszy" mělo určitý vliv

počasí: rozhodl jsem se jet fotografovat hlavně díky tomu, že byla mlha nebo zamračeno. Počasí urychlilo moje rozhodování. Tak, jak už jsem řekl dříve, inspirovalí mě mj. Becherovi a v této souvislosti ať už fotografuji oboru, nebo venkovský dvůr v rozpadu, snažím se „snímat" centrálně, pohledem zepředu a v celku, se zachováním svislic a roviny tak, aby výsledná fotografie byla maximálně objektivní, bez zkrášlování, estetizace a bez deformací způsobených výřezem.

Jakým formám působení na diváka fandíš a proč?

Mám rád jednoduchost – čistá kompozice, bez přechodů mezi ostrým a neostrým, prostě všechno má být ostré. Bez diagonál a jiných překvapivých efektů. Hledám výřezy, které mě něčím zaujmou – kamera je ve službách skutečnosti, ona má jen věrně přenést vzhled existujícího objektu na světlocitlivý materiál a nepřidávat nic navíc.

Jaký postoj je ti při práci na tématu bližší, neutrální nebo angažovaný?

Těžko se vyhnout angažování se v tématu, na kterém pracuji, i když při zpracovávání tématu jsem si po letech všiml, že moje uvažování a můj celkový emocionální vztah se postupně mění. Téma mě vtahuje a někdy dokonce vyvolává určitou závislost. Vynucuje si i hlubší poznávání všech jeho tajemství.

Kdy má podle tebe fotografie větší účinek: těsně po svém zveřejnění nebo až po nějaké době?

Nevím, záleží hodně na tématu a na kvalitě fotografie. Pokud např. někdo pojede do války a přiveze neobyčejné snímky, jiné než ty, které dělají ostatní, pak tento soubor bude velmi působivý ihned po svém zveřejnění, ale i dokumentární fotografie nalezené po letech mohou být velmi silné, protože nové generace mohou vidět např. svoje město viděné očima dědů a pradědů a takové snímky vyvolávají velký dojem. Pak se vrací i stará pravda, že fotografie je jako staré víno nebo housle – čím starší tím lepší.

Preferuješ prezentaci svých fotografií spíše na výstavách, v knihách, na internetu nebo nějak jinak?

Nejraději je vidím v knihách, protože knihy jsou „věčné", mají velkou šanci nás přežít. Výstava trvá jen určitou dobu a pak končí.

Jak bys charakterizoval svůj styl fotografování?

Marianna Michałowska a Maciej Szymanowicz v knize „Procesy, sedymentacje, topografie" moji tvorbu zařadili ke směru polské topografické fotografie. Takové označení mi vyhovuje. Dodal bych ještě, že je klasická, analogová, velkoformátová, černobílá a dokumentární.

Současná role fotografie a její podmínky

Jaká je podle tebe role dokumentární fotografie v současném světě a v Polsku?

Pro mě to vždy byl a stále je hlavní a nejdůležitější „mainstreamový" směr. Dokumentování, pravda o tom, co je tady a teď – to je hlavní role a úkol fotografie.

Je polská fotografie něčím specifická? Čím? Čím se odlišuje?

Nevím, jestli je styl polské dokumentární fotografie něčím unikátní nebo specifický, já o ničem nevím. Věnujeme se většinou stejným tématům, jako fotografové odjinud. Díky např. internetu můžeme mít průběžně kontakt s fotografií z celého světa. Waldemar Chołodowski napsal v knize „Kraina niedojrzałości" (Krajina nedospělosti), věnované polskému filmu, která vyšla na konci 80. let, kdy se éra komunismu již hroutila, ale svoboda ještě nenastala, že skutečná dospělost umělců, pocházejících z dané země a národa spočívá ve schopnosti natolik upřímně podat problémy vlastní společnosti, aby to svou specifičností zaujalo i ostatní. Nastala chvíle, kdy bylo v módě hnutí Solidarita, které vykouřilo komunisty a svět byl hladový po filmech jako „Člověk z mramoru" nebo „Člověk ze železa" Andrzeje Vajdy. Móda se však mění a dnes již žádný takový film o tehdejší době takové emoce a takový zájem nevyvolává.

Jaké události/osoby podle tebe nejvíce ovlivnily současný polský dokument?

Dokument determinují především společenské a politické události, kdy v posledních letech to byla revoluce Solidarity, vznik svobodného a kapitalistického Polska, účast polských vojáků ve válce na Balkáně, válkách v Iráku, Afganistánu a v poslední době i protesty žen a válka na Ukrajině. Pro dokumentaristy v Polsku je velmi důležité téma i role katolické víry, ať už pozitivní (související s duchovními potřebami), tak i negativní (pedofilie, alkoholismus a nepřípustné obohacování se). Pokud bych měl vyjmenovat autory, kteří ovlivnili polský dokument, pak určitě Mariusz Forecki, Wojciech Wilczyk, Michał Szlaga a Tomasz Tomaszewski.

Jaký měla politika a společenská situace v Polsku vliv na to, jakým způsobem si dokumentární fotografové vybírají témata a způsob jejich zpracování.

Tak jak jsem již dříve řekl, jsou politika a společenská situace při výběru témat velmi důležité. Jsou to především dokumentární fotografové, kdo zpracovávají nejvýznamnější současná témata a komentují politické a společenské jevy.

Myslíš, že dokumentární fotografii něco ohrožuje?

Určitě můžeme zmínit materiální situaci dokumentaristů. Redakce velkých médií, ve kterých kdysi dokumentaristé pracovali, propustily své fotografy a přešly na model kupování snímků od autorů na volné noze, fotografických agentur a amatérů. V novinovém tisku, který sám bojuje o vlastní přežití, již v podstatě žádné fotoreportáže nejsou. Proto může být dokument dostupný pouze v podobě knih nebo několika výstav nebo fotografických soutěží. Někdy můžeme mít dokonce dojem, že na dokumentární fotografii záleží jen samotným autorům, kteří ji vytvářejí jen díky svému sebezapření a vnitřní potřebě. Veřejná podpora je rozhodně příliš nízká.

A co by ji mohlo pomoci?

Větší finanční podpora z veřejných i soukromých zdrojů zaměřená na větší dlouhodobé projekty a větší uznání ze strany organizátorů fotografických festivalů a velkých médií.

Jaká je budoucnost dokumentární fotografie?

Nevím, ale připouštím, že v nejbližší době se toho moc nezmění a i nadále půjde o doménu nadšenců, čili lidí, kteří věří, že dokumentární fotografie má smysl i jen díky tomu se budou i nadále a za vlastní peníze dokumentární tvorbě věnovali.

Co jsi fotografoval naposledy?

Byl jsem na fotografickém plenéru v Samotni a změřil jsem své síly v krajinářské fotografii v horách, kde jsem hledal estetické a nevšední záběry. Používal jsem lehký kinofilmový panoramatický fotoaparát, ale snažil jsem se snímky fotografovat svisle a takovým způsobem, aby jednotlivé snímky spolu tvořily spojené panorama.

Myslíš si, že jsme všichni fotografové?

Dnes jsme všichni fotografující, ale nikoli fotografové. Jsme spíše lidmi, kteří vědomě vytvářejí smysluplné fotografické cykly, které mají nějaký příběh. V masivním vzestupu fotografování díky smartfonům vidím spíše šanci než nebezpečí pro fotografii, protože díky tomu mají s fotografií kontakt „všichni" – jsem si jistý, že nějaká část lidí, kteří dnes fotografují smartfonem se fotografií nakazí a přejde na vyšší úroveň.

5.4 Agnieszka Sadowska (1962)



Agnieszka Sadowska, autoportrét

Narodila se v Ełku a většinu života strávila na Podlesí – v Bialystoku, kde 30 let pracuje jako fotoreportérka deníku *Gazeta Wyborcza*. Dříve několik let dokumentovala památky pro památkový úřad a jako fotoreportérka a fotoeditorka časopisu *Magazyn Reporterów „Plus“*.

Počátky

Za jakých okolností se ve tvém životě objevila fotografie? Co to bylo za dobu?

Nepřijali mě na slavistiku, tak jsem se rozhodla jeden rok počkat na fotografické škole (dvouletý kurz pro instruktory fotografie organizovaný COMUK a ZPAF), protože jsem si trochu hrála s fotografii a fotoaparátem Zorkij[108], který jsme měli doma. Během studia na lyceu jsem chodila do fotografického kroužku vedeném Waldkem Baklarzem v nedalekém Domě kultury.

Fotografie na kurzu mě však vtáhla a navíc se objevila i možnost otevření první vyšší fotografické školy (kromě filmové školy v Lodži). Nakonec to tak i dopadlo – hned jsem si podala přihlášku do prvního ročníku.

O fotografii přednášeli: Jerzy Busza, Urszula Czartoryska, Juliusz Garztecki, Marcin Giżycki. Diplomovou práci jsem psala pod vedením Urszuly Czartoryské na téma „Nurt autokreacji w twórczości kobiet na przykładzie Cindy Sherman“ (Směr ženského autoportrétu na příkladě Cindy Sherman, Natalie LL a Teresy Gierzyńské“.

108 Fotoaparát podobný německému přístroji Leica vyráběný v SSSR v letech 1948–1980.

O jakou dobu šlo?

Těžkou dobu, vzhledem k životním nákladům. Konec období komunismu. Ve své první práci jsem si vydělávala ekvivalent sedmi dolarů. A fotografické vybavení bylo možné získat jen ze zahraničí – přes rodinu, známé nebo od překupníků na varšavské fotografické burze ve Stodole[109]. Technika, samozřejmě západní – Nikony a Canony však stála několik desítek nebo stovek dolarů. Mým prvním skutečným fotoaparátem byl Pentax se třemi objektivy.

Fotografovalo ve tvém okolí hodně lidí? O jaké fotografy šlo? Jaké tehdy vznikaly snímky?

Předtím, než jsem začala pracovat v redakci deníku (od roku 1992) – bylo fotografování spíše na amatérské úrovni a na okraji zájmu. Někdo pracoval pro deníky, které financovaly fotografickou techniku, někdo pracoval ve fotografickém ateliéru, pro někoho šlo o práci ve fotografické profesi, amatér potřeboval temnou komoru, protože nejprve bylo třeba vyvolat negativ a pak teprve zvětšovat fotografie. Oblíbené byly domy kultury, které tyto možnosti nabízely. Vybavení temné komory bylo trochu náročnější. Neměla jsem tehdy v 80. a 90. letech moc známých, kteří by se věnovali fotografii.

Když jsem začala spolupracovat s redakcí deníku (s laskavým svolením a prověřením vedoucím fotografického oddělení ve Varšavě Sławkem Sierzputowským), tak jsem přišla na to, že jsem byla ze šesti fotoreportérů jen jediná žena. Vzali mě s přimhouřením oka, musela jsem si svoje místo při fotografování vybojovat. Nakonec, stejně jako u většiny fotoreportérů platilo, že tato práce prostě vyžadovala určité charakterní vlastnosti a přesvědčení o svém dalo by se říci poslání. A samouk byl v podstatě každý. Moje školy mi o fotografii daly alespoň nějaké povědomí, ale profesionální fotoreportér, to je z velké části povahová vlastnost, vztah k okolní skutečnosti a ne schopnost něco jen tak jednoduše vyfotografovat.

Kromě odborného fotografického tisku bylo okolo hodně ledajakých snímků. (Mám pocit, že současné společenské vizuální povědomí se v poměru k tomu, co tady bylo v 90. letech velmi, ale opravdu velmi pozvedlo. To povědomí se rozvíjelo především díky tomu, jak rostla dostupnost stále většího množství kvalitních fotografií).

Jaký byl tvůj první fotoaparát?

První byl Zorkij, kterému jsem říkala Zorka. Dostala jsem ho od strýce, když jsem měla asi 10 let. Pamatuji si, jak jsem seděla na louce a vyfotografovala kvetoucí pampelišky a otevřela fotoaparát, abych se podívala na své snímky. Rozčarovalo mě to, protože kromě mléčně šedivého negativu tam nic

109 Centralny Klub Studentów Politechniki Warszawskiej (Ústřední klub studentů Varšavské polytechniky), kde se pravidelně konaly největší fotografické burzy.

jiného nebylo. Ha, ha...odložila jsem fotoaparát do skříně a až po nějaké době se pro něj vrátila. A pak byl Zenit, Pentacon Six (v PPPKZ), Pentax a Canon. Zorku mám dodnes.

Co pro tebe bylo ve fotografii důležité? (Celou dobu mluvíme o amatérském období).

Počátky byly banální a nepodstatné. Život všechno průběžně verifikoval – bylo třeba najít si nějakou stálou práci a možností v Bialystoku nebylo nijak moc. Dostala jsem se na památkový úřad, kde jsem dokumentovala památky.

Takže dokumentární fotografie, ale precizní a technická s důrazem na zachycení detailů. Později přišla mnohem zajímavější etapa v týdeníku Plus. Počátek reportážní fotografie a práce na úpravách objednaných reportáží od různých autorů. Po práci na dokumentaci památek mi zůstal návyk během komponování záběrů budovy „vyrovnávat".

Kdy jsi začala uvědoměle fotografovat?

Právě v Plusu. Energie, emoce, rychlá práce ve stresu – to bylo vzrušující dobrodružství. Sice to ještě nebyl deník, ale jen týdeník a později měsíčník, takže na odevzdání snímků bylo ještě více času.

Jaké byly tvoje první snímky, na které jsi byla hrdá?

Snímek „Dziecko" (Dítě), za který jsem získala cenu na fotografickém bienále v Řešově, kde v porotě seděla Zofia Rydet. A pak snímky z návštěvy papeže v Bialystoku v roce 1991. Neměla jsem akreditaci abych mohla být blízko, tak jsem se soustředila na lidi a na to, co se dělo okolo. S odstupem času jsem zjistila, že snímky jsou velmi dobré.

Odkud jsi brala znalosti o fotografii?

Z fotografické školy, od známých, z knih a fotografických magazínů.

Koho jsi tehdy považovala za svého mistra?

Žádného jsem asi neměla. Spiše jsem se motala mezi fotografií, kterou jsem dělala a tou, kterou jsem měla ráda. Nevěděla jsem, kterou cestou se ve své fotografii vydat, jestli – dokumentární nebo umělecký směr. A měla jsem ráda Cindy Sherman a ženy, které dělaly odvážnou uměleckou fotografii.

Mohla bys říct, že fotografie je tvoje profese? Živila jsi se dokumentární fotografií nebo reportážemi?

Ano. Vždycky jsem pracovala jako profesionální fotografka. Prvních pět let při dokumentaci památek, pak 30 let jako fotoreportérka. Když jsem

začala pracovat pro deník *Gazeta Wyborcza*, šlo o můj hlavní a v podstatě jediný zdroj příjmu. Byla jsem zaměstnancem na plný úvazek.

Co tě k tomu rozhodnutí přesvědčilo?

Náhoda. A později důsledné držení se své profese. (Epizoda s prací v kanceláři mi jasně ukázala, že se na to nehodím. To pro mě bylo příliš nudné a málo kreativní). Fotografie a později práce v médiích vyvolává závislost – je to dobrodružství a adrenalin.

Učila jsi se fotografii anebo jsi samouk?

Učila jsem se. Ale studium mě nenaučilo všechno, co jsem nakonec ve své profesi potřebovala.

Jak se tvá fotografická cesta vyvíjela? Je možné ji rozdělit na nějaké etapy? O jaké etapy šlo?

V mém případě bych ji rozdělila na tři etapy: počátek – nejistota a pochybnosti, různá pracoviště a různé druhy fotografie. Pak každodenní práce v redakci deníku *Gazeta Wyborcza*. No a utečenecká krize na polsko-běloruské hranici přinášející do fotoreportérské profese nový, jiný rozměr.

Kterou etapu své fotografické cesty považuješ za nejdůležitější? A proč právě tu?

Poslední. Práce v lokálním deníku znamená především velké množství banálních témat, které bylo třeba každý den zpracovávat. Od setkání, konferencí, městských, budovatelských, komunikačních témat, různých nehod, zásahů a akcí obecních služeb a ilustrací. Důležité a větší reportáže byly doménou varšavské redakce *Gazeta*. K určitým změnám došlo teprve až v posledních letech. Je jasné, že existovaly i velmi zásadní události jako např. nehoda autobusu, při které zahynulo 13 maturantů, události v Jedwabném, polský „Fritzl“ [110] v podleské vesnici, skrývání se matky Madzi, která zabila svoji dceru apod. Vyžadovalo by to hlubší analýzu, ale občas se některé události staly zajímavé i pro celopolského čtenáře. Nejdůležitější pro mě však zůstává poslední období, čili migrační krize na polsko-ukrajinské hranici mi dalo jinou perspektivu v podobě možnosti zúčastnit se událostí s mezinárodním významem.

Proč tohle období?

Protože jsem si jasně uvědomila, že dělám něco důležitého a potřebného.

110 Josef Fritzl je Rakušan, který více než dvacet let věznil a sexuálně zneužíval svoji dceru.



Běženci na polsko-běloruské hranici, 2022,
fot. Agnieszka Sadowska, Agencja Wyborcza.pl

A které období bylo finančně nejlepší? Jaký druh fotografie to umožnil?

Relativně poslední období. Migrační krize. Fakturování práce navíc bylo pro redakci, která mě jako fotoreportérku zaměstnávala na celý úvazek velmi komplikované a záleželo na mnoha různých faktorech.

Nastal někdy i okamžik, že jsi se chtěla fotografie vzdát? Proč?

Ano, bylo několik takových okamžiků. Narazila jsem na strop rozvoje svých profesních možností – říkáme mu: skleněný strop. V situaci regionální fotoreportérky mající rodinu a nemocné rodiče, bylo velmi těžké rozhodovat o změnách, které by znamenaly riziko ztráty přece jen stabilního zaměstnání. Nakonec jsem asi na takovou změnu neměla dost odvahy. Nakonec to však skončilo tak, že si šance našla cestu ke mně sama. Pochopila jsem to rychle a mám pocit, že jsem ze sebe dala všechno, abych ji využila.

Tvůrčí přístup

Řekni nám něco o období, ve kterém jsi fotografovala nejintenzivněji.

Práce v deníku v 90. letech, ale i později ještě znamenalo pracovat v temné komoře ve vlastní koupelně, převážení narychlo vyrobených snímků do redakce, kde byly ihned vkládány do makety listu, která pak fyzicky putovala např vlakem do tiskárny ve Varšavě. Redakce později zařídila vlastní temnou komoru na černobílý a později dokonce i barevný proces, který jsme museli zvládnout sami. Zabíralo mi to celý den. Běžet pro snímky a pak je vyvolávat.

Začínala jsem pracovat v devět hodin ráno a skončila po osmé večer. Únavné a pracné...Později jsem měla kolegu, se kterým jsem se střídala a pak přišel digitální fotoaparát. Digitál byl dar z nebes. Objevení se možnosti odesílat snímky z notebooku byl revoluční průlom, který naši práci značně usnadňoval.

Druhým obdobím nejintenzivnější práce bylo období migrační krize na polsko-běloruské hranici. Rychle jsem si uvědomila, že se v mé bezprostřední blízkosti píšou dějiny. Byla jsem tedy skoro celý den připravená na to, abych fotografovala všechno, k čemu se dostanu a o čem získám nějaké informace. Dříve jsem se nesetkala s takovým rozsahem událostí, takže jsem se ve volných chvílích musela učit nový způsob sledování tématu. Z dnešního pohledu vidím, že bych něco mohla udělat i lépe, ale vím, že tehdy jsem ze sebe dala všechno. Důležité však především bylo, abych byla na každém místě, kde se něco dělo a kam jsem měla přístup.

Měla jsem časové omezení, stále jsem pracovala v deníku. Nebylo možné se na promyšlenou fotoreportáž pořádně soustředit.

Co bylo pro toto období společensky a fotograficky specifické?

Společensky – pochopit problém a najít vlastní morální názor na tuto situaci. Objektivita – ano, ale také soucit a vnímání dramatické situace lidí, které tato krize zasáhla.

Fotograficky – rozhodování nakolik je možné si dovolit ukázat lidské drama – kdy a kolik je možné ukázat, aby to byl pravdivý snímek, bez ponížení fotografovaných osob a nakolik jsou tyto osoby v situaci, kdy už nemají sílu projevit svůj nesouhlas. Respektovala jsem prosbu o nepublikování tváře, ale musela jsem najít rovnováhu mezi zachycením migrantů a celé situace pravdivým způsobem, který by nenarušoval lidskou důstojnost. Existují snímky, které jsem se rozhodla nepublikovat.

Čím pro tebe byla a je dokumentární fotografie? Jaká byla její základní kritéria?

Její smysl je společenský. Má sílu ovlivnit citlivost, sdělovat pravdu, ale také obsah na vizuální, kontrolované, estetické úrovní, která je úměrná umělecké citlivosti autora. Může sloužit jako nesporný důkaz, ale pouze pod podmínkou minimalizace manipulace, ke které by mohlo dojít v důsledku ovlivnění vnímání narace prostřednictvím vlastního hodnotového systému.

Změnil se tento způsob uvažování během let?

Ano, vyvíjel. Ovlivňoval vzestup na žebříčku hodnot a estetické citlivosti, která má význam ve vnímání citlivosti.

Kde jsi v tom období hledala inspiraci?

V literatuře a dílech jiných fotoreportérů.

Od čeho sis chtěla udržet odstup? A proč jsi se chtěla distancovat?

Nerozumím, jak to myslíš? Možná od přemíry emocí, protože jsem cítila, že někdy mám problém svoji empatii zkrotit.

O jaké další oblasti fotografie jsi se kromě dokumentu zajímala?

Zajímá mě každý nečekaný a inspirující způsob, jakým je možné fotografii v umělecké sféře využít.

Jaké jsou tvoje nejvýznamnější díla z tohoto období? Řekni nám pár příkladů.

Soubor „Dzieci z Michałowa" (Děti z Michałova). Ani v nejodvážnějších snech jsem si nemyslela, že jsou tak důležité. Jejich zveřejnění mělo vliv na celý průběh a vztah k migrační krizi na polsko-běloruské hranici. Snímky ukázaly tváře dětí a jejich rodin, zadržovaných v prostoru pohraniční stráže v Michałowě. Vojáci s nabitými zbraněmi na pozadí skupinek malých dětí, které polská pohraniční stráž vracela na běloruskou stranu. Pohraniční stráž až do té doby popírala, že provádí nezákonné vyhošťování (zvané pushbackem) zpátky do Běloruska lidí, kteří nelegálně překročili hranici a pocházejí ze zemí, kde nejsou v bezpečí. Snímky byly publikovány v médiích a televizi a objevily se i při diskuzích v sejmu, lidé je dávali na transparenty a mávali na demonstracích. Lidé se ptali: „Kde jsou děti z Michałowa?", čímž chtěli poukázat přístup vlády a úřadů k migrační krizi.

Proč zrovna tyhle? Jak se v nich projevuje způsob práce, který je ti nejbližší?

Při fotografování událostí v Michałowě jsem viděla bezbranné rodiny s malými dětmi obklopené ozbrojenými vojáky a pro mě jako matku a člověka se tato situace v Polsku a v zemi Evropské unie ve 21. století jevila jako nepřijatelná.

Jaká je podle tvého názoru role popisu snímků?

Důležitá, ale bývá příliš dominující. V posledních letech je při analýze fotografií, které zvítězily na významných fotografických soutěžích jako World Press Photo vidět, že role popisu začíná být důležitější než samotný snímek. S tím nemohu souhlasit. Z očí mizí to, co je nejdůležitější – dokumentární role fotografie, ne slov. To fotografie by k nám měla „mluvit", ne slova. Do určité míry však i tuto novou formu sdělení akceptuji.

Jaký je tvůj způsob práce: intuitivní – spoléháš na to, co se ti bez přípravy namane, nebo přemýšlivý, kdy víš, co chceš fotografovat a jak má záběr vypadat a jdeš si přímo za svým cílem?

To záleží na více věcech, ale spíše intuitivní. Pokud mám čas a možnost, tak se snažím vymyslet, jak např. vytvořit portrét. To se však v případě událostí zpracovávaných pro deník podaří jen málokdy. Nepracuji na

dlouhodobých fotografických projektech. Kromě migrační krize, která se mi sama změnila na dlouhodobý projekt.

Máš nějaké oblíbené způsoby jak zapůsobit na diváka a proč?

APP – Archiwum Protestów Publicznych (Archiv veřejných protestů) – promyšlená vize graficko-fotografického sdělení, založená na výrazné symbolice.

Jaký postoj je pro tebe při práci na tématu bližší: neutrální nebo angažovaný?

Podle některých by možná měl být neutrální, ale můj hodnotový systém – který byl ovlivněn liberalismem a pocitem, že vnímání práva a humanistických a humanitárních hodnot, pravdy a spravedlnosti jsou důležité a měly by být respektovány způsobuje, že je tento postoj často angažovaný.

Kdy má podle tvého názoru dokumentární fotografie větší účinek: ihned po svém publikování, nebo teprve po určité době?

To je různé, někdy hned a někdy později. A často také hned po zveřejnění, ale i později. Myslím si však, že první zveřejnění je nejdůležitější. (Během migrační krize jsem v lese na polské straně fotografovala jednu běženkyni, která mi vyprávěla, že v důsledku agresivního pushbacku, kdy byla hrubě přehozena přes vysoký zátaras, potratila. Tento příběh byl využitý i ve filmu Agnieszky Holland „Zielona granica“ (Zelená hranice). Ty snímky byly důležité tehdy a po několika měsících získaly i další význam, protože se našli lidé, kteří zpochybňovali pravdivost celého příběhu. Moje snímky jsou reálným důkazem, že ta žena existuje a její příběh také.

Preferuješ prezentaci svých fotografií spíše na výstavách, v knihách, na internetu, nebo jiným způsobem?

Výstavy jsou dobré, můžeme kontrolovat naraci, formát i vyznění. Internet vyvolává strach ze zneužití obsahu při využití snímků. (Mám na mysli moje snímky z hranice). Internet je díky svému bleskovému dosahu nezastupitelný.

Jak bys charakterizoval styl své fotografie?

Realistická dokumentární fotografie. Bez aktuálně povinných módních stylizací.

Fotografie a její role

Jakou roli podle tvého názoru odehrává dokumentární fotografie v současném světě? A v Polsku?

Dokumentaristé by si přáli, aby se neustále těšila největšímu zájmu, protože technické vybavení a formální dovednosti jsou na stále vyšší úrovni. Za určitých okolností je význam dokumentární fotografie stále vyšší, například z důvodu nepravdivých obsahů a informací, protože potvrzuje sdělení. Ale na druhou stranu – je stále menší. Hlavně v souvislosti s okamžitým odesíláním snímků prostřednictvím smartfonu nebo kohokoli, kdo se zrovna na daném místě nachází. Bohužel však chybí jakákoliv kontrola věrohodnosti sdělení. Bylo by dobré, kdyby v této pozici byla role dokumentaristy posílena a ne oslabována (také fotografy na volné noze, kteří nemusí respektovat etická pravidla profese).

Díky poklesu zájmu o placená vydání je také stále menší rentabilita tisku, přičemž počet fotografů stále roste. Pauperizace profese se tak stává neodvratitelná.

Má v sobě polská fotografie něco specifického? Co? Z čeho se ta zvláštnost vyvozuje?

Nevím, nemyslím si.

Jaké události nebo osoby podle tvého názoru nejvíce ovlivnily současný polský dokument?

Události v období dynamických společensko-politických změn na přelomu posledních třech desetiletí, na pozadí období komunismu.

Komunistický režim, výjimečný stav, získání nezávislosti, modernizace země, chudoba, proměny na vesnici, zvyšování životní úrovně společnosti, důsledky vstupu do Evropské unie atd., dozrávání občanské společnosti.

Myslíš, že dokumentární fotografii něco ohrožuje?

Stylizace a manipulace, politická kontrola, podfinancování, neurčitost, nedostatek kontroly profesní etiky a honba za snadným ziskem.

A co by jí mohlo pomoci?

Na to nemám recept. Možná vytvoření kodexu profesního fotografa? Profesionalita a spolehlivost fotoeditorů? Odbory nebo organizace zaštiťující fotografy, které by také hlídaly hladinu odměn v určitých mezích?

Dokumentární fotografii pomáhá především výjimečnost, originalita a aktuální důležitost a tak věřím, že se obhájí.

Jaká je budoucnost dokumentární fotografie?

...to záleží na tom, o čem je řeč. Na ústupu. Ale věřím, že unikátní a vážná dokumentární fotografie bude mít šanci vždycky.

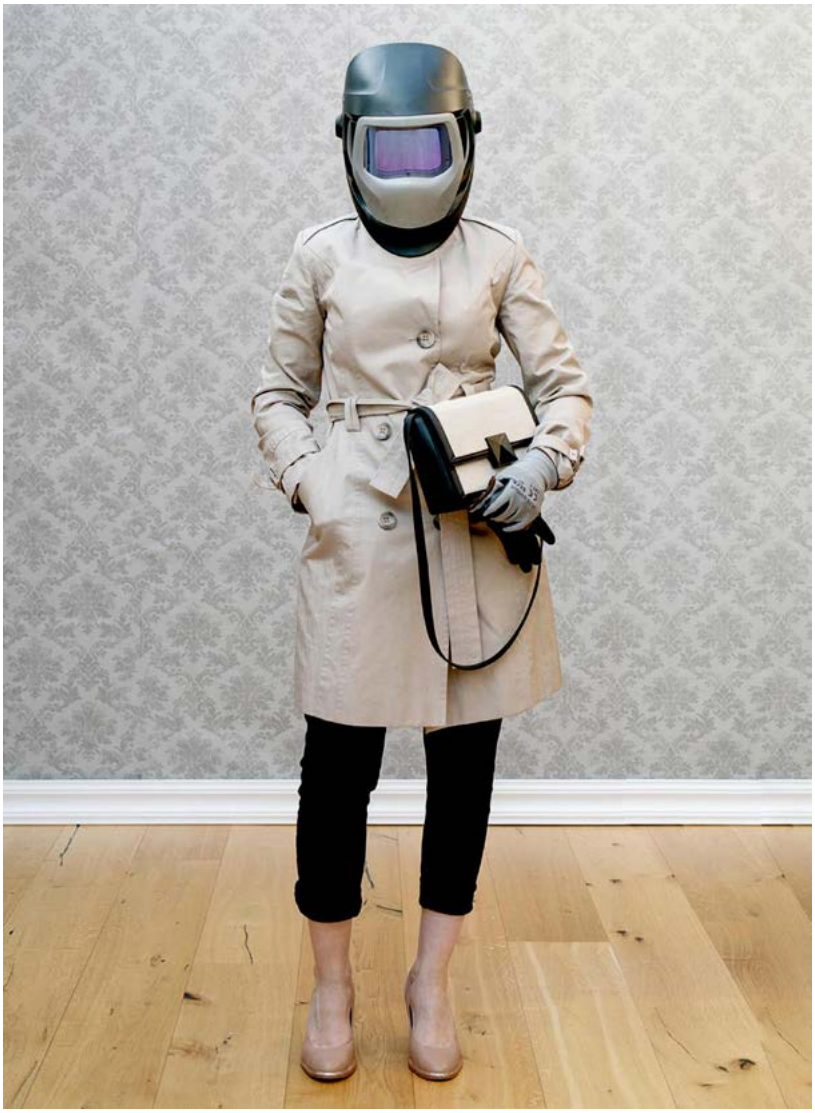
Jaké snímky jsi v poslední době vytvořila?

Týkající se kampaně do parlamentních voleb.

Myslíš, že všichni jsme fotografové?

Ano. Ale ne všichni jsme kvalitní dokumentaristi.

5.5 Małgorzata Smieszek (1973)



Małgorzata Smieszek, autoportrét

Fotografka a dokumentaristka, absolventka Uměleckého lycea v Olštýnu, Varminsko-Mazurské univerzity v Olštýnu a Varšavské školy fotografie. Účastnila se dílen fotografického dokumentu pod vedením Mariusze Foreckého v poznaňské nadaci Pix.House. Jako čestná členka Rotary Club[111] se od počátku války na Ukrajině aktivně zapojila do aktivit podporujících tuto napadenou zemi. Za svoji humanitární činnost získala v roce 2023 cenu „Excellence in service to humanity" podle hesla Rotary Clubu „Service Above Self".

111 Rotary Club je světovou humanitální organizací fungující ve více než 200 zemích a geografických regionech. Členové Rotary Clubu jsou lidé různých profesí, které spojuje jeden cíl –prostřednictvím humanitální pomoci učinit svět lepší.

Je laureátkou ceny Krzysztofa Millera za odvahu se dívat (2021), je finalistkou soutěže: Grand Press Photo (2022) v kategorii People, Slovak Press Photo (2023) za fotografický dokument „Cena patriotyzmu". Získala také ocenění v Mezinárodní fotografické soutěži IPA (2023) v kategorii People. Je autorkou souborů: „Czerwona strefa" (Červená oblast, o životě v samotě na covidových odděleních), „To się wydarza" (To se stává, o práci jednotek záchranářů). Ve své dokumentární fotografii vybízí k úvahám, soustřeďuje se na existenciální problémy jako např. smysl života, svobodu, samotu, hodnoty související s lidskou existencí a strach o budoucnost.

Počátky

Za jakých okolností se ve tvém životě objevila fotografie? O jakou dobu šlo?

To bylo v 80. letech, když jsem konečně od rodičů dostala sovětský fotoaparát Smena 8M[112]. Zaznamenávala jsem na něj události ve třídě a život na dvorku. Poprvé jsem zmáčkla spoušť vykloněná z okna našeho bytu. Fotografovala jsem v kočárku spícího syna od sousedů. Tyto analogové snímky jsem dělala s rozvahou a opatrně – neplýtvala jsem políčky a když jsem šla nechat vyvolat negativ, cítila jsem velkou nejistotu a vzrušení.

Fotografovalo v tvém okolí hodně lidí? Kdo to byl? Jaké tehdy vznikaly snímky?

Dětství jsem strávila v Kętrzynu. V období mého dospívání se naše zábava omezovala na dětské hry na dvoře a svoje záliby jsme mohli realizovat pouze ve školních zájmových kroužcích. Přestože všechny spolužačky snily o zahraničním oblečení, já jsem si nejvíc přála fotoaparát. V mém okolí nikdo nefotografoval a nikdo se o to ani nezajímal.

Jaký byl tvůj první fotoaparát?

Na střední školu jsem chodila do výtvarného lycea, kde v 90. letech byla fotografie jedním z předmětů. Ze začátku jsem si nemohla dovolit nákup fotoaparátu, proto jsem si našla práci v zahradě u svého strýce, za kterou jsem si za několik týdnů práce při sklízení ovoce vydělala na fotoaparát Zenit z bazaru. Nejlevnější verze tehdy stála 10 tis. PLN. Pak jsem měla Nikon D70, ale to už jsem byla dospělá, pořídila jsem si ho v roce 2005.

Co pro tebe bylo ve fotografii důležité? (Pořád je řeč o amatérském období)

V roce 2005 se velmi důležitou součástí mého života stalo cestování. Objevování zajímavých míst a poznávání lidí a jejich zvyků ve mě opět

112 Jeden z nejjednodušších fotoaparátů vyráběný v SSSR v letech 1970–1995.

probudilo chuť fotografovat. Mezitím jsem provozovala i vlastní restauraci, ve které jsem zorganizovala pravidelná setkání s názvem „Podróże kulinarne" (Kulinární cestování), na kterých jsem mj. prezentovala svoje fotografické reportáže z cest, které doprovázela ochutnávka jídel souvisejících s prezentovanou tématikou.

Kdy jsi začala vážně fotografovat?

Až ve 45 letech, kdy jsem začala studovat na Varšavské škole fotografie WSFoto[113], kde jsem začala i více uvažovat nad vlastním životem. Pamatuji si, že v prvním roce studia jsme skoro na každé hodině rozebírali tvorbu různých autorů. Přestože jsem mnoho fotografií dobře znala, nedokázala jsem si je spojit s jejich autorem. Někdy se mi stávalo, že mě přemíra informací úplně zahltila a nevěděla jsem, jestli je všechny zvládnu pochopit a zapamatovat. Při prohlížení dalších fotografických knih jsem si však uvědomila, že pohled na kvalitní umění ve mě zanechává určitou stopu. Začala jsem přemýšlet, na jaké struny ve mě dobré fotografie hrají, jak mě ovlivňují a konečně i kdo jsem a po čem toužím, když vezmu do ruky fotoaparát.

Jaké byly tvoje první snímky, na které jsi byla hrdá?

Ve třetím ročníku WSFoto jsem pochopila, že nechci zůstat u komponování krásných záběrů a koncentrace pouze na expresi vlastních prožitků. Bylo to období pandemie, kdy se kolegové z ročníku uzavřeli ve svých domovech, ale já jsem se vydala na covidová oddělení. Strávila jsem tam několik měsíců a dokumentovala samotu pacientů a práci zdravotnického personálu. Tak vznikaly první snímky, na které jsem hrdá.

Odkud jsi čerpala vědomosti o fotografii?

Během studia na Varšavské škole fotografie, z fotografických knih, z internetu a na fotografických dílnách.

Koho jsi tehdy považovala za svého mistra?

Agnieszku Rayss, Witolda Krassowského, Macieje Skawińského.

Nazvala bys fotografii svou profesí? Živila tě dokumentární fotografie? A fotoreportáž?

Ne. Není to moje povolání. Fotografie mě neživí a nikdy mě ani neživila.

Co ovlivnilo tvé rozhodnutí?

113 Varšavská soukromá škola fotografie a grafiky.

Rozhovor s Markem Skawińským, během kterého jsem si uvědomila, že dokumentární fotografie nemusí být mým zdrojem obživy. Díky tomu se sama mohu rozhodovat o tom, která témata mě zajímají.

Učila jsi se fotografovat nebo jsi samouk?

Do roku 2018 jsem byla samouk. Pak jsem se rozhodla studovat.

Jak se rozvíjela cesta tvé fotografie? Je možné tuto tvou cestu rozdělit na nějaké etapy? Jaké to byly etapy?

Dětství – pomocí fotoaparátu Smena jsem dokumentovala život na dvorku a ve třídě. Ty snímky mám dodnes.

Střední škola – výtvarné lyceum. Fotografie byla jedním z mých oblíbených předmětů. Fotografovala jsem hlavně lidi.

Dospělost – V roce 2018 jsem se zapsala ke studiu na WSF – Varšavské škole fotografie Mariana Szmitha, kde jsem se chtěla rozvíjet v oboru reportážní fotografie. Ve třetím ročníku jsem vytvořila samostatnou reportáž o covidových odděleních.

V roce 2022 jsem se zúčastnila dílen *Mój Fyrtel* a následně jsem ve svém vzdělávání pokračovala na mentoringových dílnách u Mariusze Foreckého. Vytvořila jsem fotografický dokumentární soubor „To się wydarza“ o práci záchranářských týmů. V současné době pokračuji v individuálním studiu pod vedením Mariusze Foreckého.

Kterou etapu své fotografické cesty považuješ za nejdůležitější? Proč zrovna tu?

Poslední rok studia a pak navazující sebevzdělávání pokračující až do dnešních dnů. Během druhé poloviny druhého ročníku propukla koronavirová pandemie. Výuka probíhala online. Agnieszka Rayss připravila přednášky o reportáži Fabia Bucciarelliho o koronaviru v Bergamu.. Nechala jsem se vtáhnout. Zamyslela jsem se, jestli já jako studentka mohu také vytvořit svůj vlastní dokument. Podařilo se mi získat povolení od vedení zdravotnických zařízení a začala jsem fotografovat. Ve třetím ročníku začaly dílny z fotoreportáže pod vedením Witka Krassowského. Když nám rozdával témata na autorskou reportáž, tak já už jsem byla asi v polovině své práce. Když si ji prohlédl, byl nadšený. Tou dobou se lidé báli jít do práce, ale já jsem pobíhala s fotoaparátem po uzavřených covidových odděleních. Byl to v mém životě zásadní zlom. Získala jsem sebevědomí a chuť pracovat. Objevila se i další témata. Začala jsem chápat, co pro mě fotografie znamená.

A která etapa byla finančně nejúspěšnější? Jaký druh fotografie to umožnil?

Žádná. protože na fotografii nevydělávám.

Nadešel někdy i okamžik, ve kterém jsi chtěla fotografii opustit? Proč?

Abych řekla pravdu tak ne. Ale občas přijdou i těžké a skličující chvíle. Nejsložitější je pro mě pracovat na Ukrajině, kdy jsem daleko od domova. Nemohu si dovolit odjet na delší než na sedm dní. Jsem matkou třináctiletého dítěte, takže než začnu plánovat nějakou cestu, musím na to rodinu připravit.

Tvůrčí přístup

Pojďme si něco říci o období, ve kterém jsi fotografovala nejintensivněji.

To bylo v období 2020–2021.



Małgorzata Smieszek, fotografie ze série: *The Price of Patriotism*, Ukrajina 2023

Co bylo pro to období specifické? Společensky nebo fotograficky?

Pandemie byla jeden velký šok a nikdo nevěděl, že to bude vypadat takhle.

Čím byla (je) pro tebe dokumentární fotografie? Jaké by byly její základní kritéria?

Dokumentární fotografie se pro mě stala vědeckým nástrojem. Přičinila se k rozšíření mého povědomí o světě, který mě obklopuje i o mě samotné. Začala jsem pracovat s větším povědomím o tom, co dělám. Když jsem během pandemie vstupovala na uzavřená nemocniční oddělení, realizovala jsem fotografický projekt dokumentující polskou zkušenost s pandemií Covid-19.

Zaznamenávala jsem rytmus nemocnice, pozorovala dění kolem, které se během pandemie neustále a bez vyhlídky na zlepšení opakovalo. Nemocniční personál navlečený do kombinéz a masek, s dlaněmi ve čtyřech vrstvách rukavic, shrbené postavy ničím nepřipomínající člověka – život zachraňovali lékaři-mimozemšťani, které nebylo možné od sebe rozeznat, ani se dovědět, co si myslí a co cítí. Pro mě byly mnohem důležitější emoce než události – strach, šok, strach, samota. Prožívali je všichni: nemocní, medicínský personál i já.

Změnil se nějak tento způsob chápání během let?

Ano, měnil se – procházel evolucí.

Později se mi v hlavě zrodil nápad na nový projekt – zúčastňovat se zásahů záchranářů. Začala jsem pracovat na souboru „To się wydarza", který je výsledkem pozorování intimního prostoru pacientů a zdravotnických pracovníků během výjezdu ke zraněnému. Na tom souboru jsem pracovala rok. Po měsíci práce jsem na sobě začala pozorovat změnu. Přestala jsem se koncentrovat na samotné práci zdravotníků. Mou pozornost přitahoval pro nezvané lidi nedostupný intimní prostor pacientů plný osobních předmětů. Tento na fotografování nepřipravený soukromý kus světa dokázal hodně prozradit o pacientech, o podmínkách ve kterých žijí a dokonce i o zlozvycích a samotě.

Kde jsi v tom období čerpala inspiraci? Co je/bylo na těchto zdrojích inspirující?

To byla jedna z nejzajímavějších zkušeností v mém životě. Záchranář je normální člověk jako každý jiný. Ale jakmile si oblékne služební oblečení, stane se někým jiným. Musí zodpovědně rozhodovat o lidském zdraví a životu. Stane se z něj někdo důležitý. Záchranáři sami zdůrazňují: *„ta práce je opojná, vyvolává závislost, dává pocit nadřazenosti."* Abych získala základní povědomí o záchraně života, absolvovala jsem kurs první pomoci a později jsem se dokonce stala členkou záchranářského týmu. Díky tomu jsem si získala důvěru pacientů a mohla jsem se k nim dostat blíže. Pracovala jsem tehdy velmi intuitivně a nepotřebovala jsem žádné další inspirace zvenčí.

Od čeho sis udržovala odstup? Proč ta potřeba se distancovat vůbec vznikla?

Od komerční fotografie.

O jaké další oblasti fotografie jsi se kromě dokumentu zajímala?

O výtvarnou kreativní fotografii. Dne 19. března 2020 byla v Polsku vyhlášena pandemie. Tři dny po uzavření škol jsem narazila na snímek Rafała Milacha, který mě uhranul. Byl to portrét člověka v bílé hermetické svářečské kombinéze a s maskou na hlavě. Ten člověk nehybně stál v těsné místnosti podobné koupelně. Kolem něho byly neestetické stěny se zeleným obložením a oprýskanou barvou, stála tam i zelená skříňka asi na oblečení a na ní

květináč s kapradím. Fotografie mi připomněla 80. léta, čili období mého dětství. Snímek ve mě vyvolal silné emoce. Jelikož pandemie v Polsku již začínala sílit a všichni očekávali obrovský nárust nakažených, zavedla vláda omezení a nařídila uzavřít kulturní instituce, školy, kina apod. Na ulicích se objevili lidé v rouškách a ochranných rukavicích. Rozhodla jsem se nějak odreagovat a začala jsem fotografovat svůj byt.

Jaké jsou tvoje nejdůležitější realizace z tohoto období? Popišme si několik příkladů.

Tehdy vznikl první snímek z celé série, který jsem vytvořila v kadeřnictví. Autoportrét zachycuje ženu sedící u kadeřnice, ve vlasech má natáčky a hlavu v sušičce. Inspirovala mě lampa, jejíž stínítko mi připomínalo sušičku vlasů na stojanu – stejnou, jaká se v Polsku používala v době socialismu. Ke snímku jsem připsala text: „Vážené dámy a pánové, je tady další krok v boji s koronavirem, zavíráme všechny kadeřnické salony. Opravdu všechny?“ Ke svému překvapení se snímek stal velmi oblíbený a v mé hlavě se zrodil nápad, že bych mohla připravit celou sérii podobných snímků.

Proč právě tyhle snímky? Jak vyjádřují způsob práce, který je ti blízký?

Tato série autoportrétů byla symbolem obav a nejistoty, které ve společnosti pandemie koronaviru vytvořila. Vláda ve snaze předejít šíření nákazy zaváděla stále nová a nová opatření a já jsem každé z nich se sarkasmem doplňovala otázkou: „A bude to stačit?“. Stále nové zákazy mě inspirovaly k dalším záběrům. Přemístila jsem nábytek v pokoji, nalepila na stěnu tapetu a tak vznikl můj vlastní domácí fotografický ateliér. Během práce na projektu jsem se maximálně věnovala kreacím, což mě uchránilo před pádem do spirály strachu. Pohltila mě tvůrčí práce, necítila jsem žádnou frustraci vyvolanou uzavřením doma. A nejdůležitější nakonec bylo, že jsem měla pocit, že vytvářím umělecký a univerzální záznam výjimečného období moderní historie světa a zároveň překládám do řeči fotografie zkušenost celé společnosti.

Začala jsem se fotografií bavit.

Jaká je podle tvého názoru role popisu ve fotografii?

Slovo může ovlivnit obsah obrazu, může změnit jeho smysl, dát mu jiný obsah nebo zesílit emocionální charakter sdělení. Manipulací s obsahem vizuálního sdělení ovlivňujeme názory a postoj odběratelů. Proto by měl i obsah plnit informativní funkci, podle které by měl popis být doplněním vizuálního sdělení.

Jaký je tvůj způsob práce: intuitivní – využiješ bez zbytečné přípravy to, co najdeš na místě, nebo promýšlený – víš, co chceš fotografovat, jak má výřez vypadat a cílevědomě za tím jdeš?

Udělat hluboký dojem – to je nejtěžší a zároveň nejkrásnější výzva, která přede mnou stojí.

Jaký přístup je ti při realizaci tématu bližší: neutrální nebo angažovaný?

Rozhodně angažovaný, přesvědčení o správnosti svých činů. Vždy se snažím dosáhnout vytýčeného cíle, obětuji tomu hodně času, sil a energie.

Kdy má podle tvého názoru dokumentární fotografie větší účinek: ihned po svém publikování, nebo teprve po určité době?

Myslím, že až po určité době.

Preferuješ prezentaci svých fotografií spíše na výstavách, v knihách, na internetu, nebo jiným způsobem?

Mám raději tištěné publikace jako noviny nebo knihy, ale i autorské a skupinové výstavy.



Małgorzata Smieszek, fotografie ze série: *Zdarza się*, 2021

Jak bys charakterizovala styl své fotografie?

Můj styl práce jako dokumentární fotografky a zároveň badatelky se charakterizuje hlubokým pohroužením se do dokumentování skutečnosti, vyprávění a schopnosti analyzovat společenské a kulturní souvislosti.

Současná role fotografie a její podmínky

Jakou roli podle tvého názoru hraje dokumentární fotografie v současném světě? a v Polsku?

Fotografie je způsob jak dokumentovat skutečnost, ale i nástroj k vyvolávání společenského povědomí, edukace, kritiky a vytváření kulturního dědictví. Tak to vidím.

Zachování historie: dokumentace událostí, míst a lidí, které představuje významný zdroj informací pro příští generace.

Rozvíjení společenského povědomí: koncentrace na takové společenské problémy jako chudoba, sociální nespravedlnost, lidská práva nebo klimatické změny.

Svědectví o změnách: rychlé změny ve světě, ve společnosti, technologiích a životním prostředí často zaznamenávají právě fotografové, jejichž snímky nám pomáhají lépe pochopit dynamiku měnícího se světa.

Vytváření kulturní identity: dokumentární fotografie nám pomáhá lépe vnímat rozdíly a podobnosti mezi společnostmi.

Reflexe a sociální kritika: prostřednictvím zachycení skutečnosti se dokumentární fotografie snaží vyvolat reflexi a přimět nás jednat.

Protiopatření bránící manipulaci obrazem: dokumentární fotografie plní roli důvěryhodného zdroje informací. Autenticita obrazu může být silným nástrojem při obraně před dezinformací.

Jaké události/osoby podle tvého názoru nejvíce ovlivnily současný polský dokument?

Na rozvoj polské dokumentaristiky měla vliv celá řada událostí a sociálních situací.

Období PLR, kdy fotografové museli pracovat pod tlakem vlády a cenzury, období aktivní činnosti hnutí Solidarita, čili 80. léta 20. století, jsou obdobím boje o občanská práva a svobodu. Fotografové dokumentovali události související s demonstracemi, stávkami a třídním bojem proti komunistické vládě. Období systémové transformace v roce 1989, pak bylo obdobím, kdy se dokumentaristé soustředili na zachycení společensko-politických změn. Tématika zahrnovala mj. otázky hospodářské transformace, adaptace na nový životní systém, demonstrace veřejnosti na podporu ochrany přírody nebo práv žen. Objevily se také projevy fotografického „aktivismu“, kdy se fotografové zapojili jen na jednu stranu konfliktu. K tomu ještě chudoba a vyloučená společnost nebo problematika menšin.

Jaký má politika a sociální situace v Polsku vliv na to, jakým způsobem si dokumentární fotografové vybírají témata a způsob jejich zpracování?

Při formování a ovlivňování dokumentární fotografie odehrává politika zcela zásadní roli. Objevili se také fotografové, kteří se ztotožnili s nějakým politickým uskupením a svým názorům pak v tématech svých fotografii, způsobu práce, nebo popisu snímku nechali náležitý prostor.

Máš pocit, že by dokumentární fotografii něco hrozilo?

Největší nebezpečí spočívá v manipulaci obrazem. Programy pro retušování snímků umožňují manipulaci s obrazem a fakty, což může vést k dezinformacím. Je to velká hrozba pro autentičnost a věrohodnost dokumentární fotografie.

Další je cenzura. V některých zemích může politika ovlivnit to, co je v dokumentární fotografii akceptovatelné (Rusko, Thajsko). To pro dokumentární fotografii představuje obrovské nebezpečí. Kromě toho:

- fyzická a psychická bezpečnost fotografů pracujících např. v oblasti konfliktu, může ovlivnit jejich schopnost události věrohodně dokumentovat.
- změny v společenských hodnotách a zájmech mohou ovlivnit to, jaká témata jsou uznávaná za důležitá a atraktivní. Dokumentární fotografové se při zpracovávání některých problémů mohou setkat s obtížemi.
- snadná dostupnost digitálních technologií a rychlost online publikace může způsobit přesycení trhu.

Jaká je budoucnost dokumentární fotografie?

Určitě se bude rozvíjet velmi dynamicky, ale zároveň podléhat technologickým a společensko-kulturním vlivům. Hodně pomůže také dostupnost pokročilých fotografických přístrojů ve smartfonech a nástrojů pro editaci snímků přímo v mobilních telefonech. Při spojení dokumentární fotografie s jinými formami jako film, text, zvuk nebo virtuální realita pak velmi pomohou také nové technologie, jako umělá inteligence. Před fotografy se začnou objevovat i takové globální výzvy, jako klimatické změny, humanitární krize nebo pandemie, kdy bude důraz kladen především na pochopení a řešení problémů.

5.6 Michał Adamski (1976)



Michał Adamski, autoportrét

Michał Adamski – narodil se v roce 1976 a žije v Poznani. Je spoluzakladatelem nadace a galerie Pix.House. Je členem Svazu polských uměleckých fotografů. Studoval na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. V roce 2017 získal stipendium Ministerstva kultury a národního dědictví a maršálka Velkopolského vojvodství. Je autorem fotografických knih „Nie mogę przebrnąć przez chaos" (Nemohu ten chaos překonat), „Pies o dwóch ogonach" (Pes se dvěma ocasy) a „Ciemno w dzień, ciemno w nocy" (Ve dne tma, v noci tma).

Adamski je autorem individuálních výstav ve Varšavě, Poznani, Bielsku-Bialé, Opolí, Kaunasu a účastníkem mnoha skupinových výstav v Krakově, Varšavě, Berlíně, Buenos-Aires a Miami. Jeho díla byla publikována mj. v *Le Monde*, *Die Zeit*, *Ostpol Magazine*, *BBC Russia*, *GUP Magazine*, *Vouge Poland*, *9lives Magazine*, *Tygodnik Powszechny*, *Polityka*, *Wysokie Obcasy Extra*, *Rzeczpospolita* a gazeta.pl. Věnuje se především dlouhodobým dokumentárním projektům. Snaží se vytvářet čisté příběhy, ale s jasně patrnou autorskou interpretací skutečnosti. Ve svých fotografiích se věnuje společenským a dokumentárním tématům, s důrazem na význam člověka a jeho život v současném světě.

Počátky

Za jakých okolnostech se ve tvém životě objevila fotografie? O jakou dobu šlo?

V době studia jsem si chtěl koupit zrcadlovku Pentax, ale vzhledem k její ceně, nákladům na vyvolávání, ale i toho, že jsem neměl kolem sebe nikoho, kdo by mě naučil filmy vyvolávat, jsem si jako první přístroj koupil až digitální fotoaparát a to mi bylo třicet let. Psal se rok 2006, čili doba rané digitální revoluce.

Fotografovalo v tvém okolí hodně lidí? Kdo to byl? Jaké tehdy vznikaly snímky?

Nikdo nefotografoval profesionálně, šlo spíše o tradici vlastnit jednoduchý kompaktní přístroj na pořizování upomínkových snímků.

Jaký byl tvůj první fotoaparát?

Nějaký Canon Powershot a krátce potom Fuji Finepix, asi S5600.

Co pro tebe bylo ve fotografii důležité? (Pořád je řeč o amatérském období)

Zvládnutí technických základů a vytvoření správně exponovaného snímku. Rychle jsem se však nakazil bacilem fotografování na ulici, takže důležité bylo hlavně zachycení okamžiku a světla.

Kdy jsi začal vážně fotografovat?

První uvědomělá práce asi přišla s výukou analogové fotografie, pak období prvních reportážních pokusů nebo práce na dlouhodobějším souboru.

Jaké byly tvoje první snímky, na které jsi byl hrdý?

Asi dobře exponované diapozitivy s pro mě (tehdy) zajímavým okamžikem a světlem.

Odkud jsi čerpal vědomosti o fotografii?

Hlavně z internetu, kde jsem si prohlížel snímky agentury Magnum, in-public[114], momentky, atd.

Koho jsi tehdy považoval za svého mistra?

Na této etapě to byli klasici fotografie ulice z USA: Meyerowitz, Winogrand, Erwitt nebo mladší, jako Trent Parke a fotografové In-public.

Nazval bys fotografii svou profesí? Živila tě někdy dokumentární fotografie nebo fotoreportáž?

Ne, fotografie není mojí profesí, neživím se jí. Někdy na fotografii něco vydělám, ale není to a ani nemusí být můj hlavní zdroj příjmu.

114 Kolektiv fotografů věnujících se pouliční fotografii – *street photo*.

Co ovlivnilo tvé rozhodnutí?

Chci mít čistou hlavu pro témata, která mě zajímají a mám jiný zdroj příjmu.

Učil jsi se fotografovat nebo jsi samouk?

Jsem v podstatě samouk, ale účastnil jsem se několika dílen a později jsem studoval na ITF v Opavě.

Jak se rozvíjela tvoje cesta fotografie? Je možné tuto tvou cestu rozdělit na nějaké etapy? Jaké to byly etapy?

Protože jsem samouk tak si myslím, že moje cesta do této chvíle byla příliš dlouhá. Mám pocit, že mi chybí etapa práce, např. v nějakém deníku. Moji cestu mohu rozdělit na několik etap. Ze začátku to byla účast na několika fotografických fórech a vstup do prostředí „pouličních" fotografů. Další etapou byla edukace, kdy jsem se zúčastnil dílen organizovaných agenturami Napo Images, Sputnik Photos a Christopherem Morrisem. Byl to můj první pokus rozšířit své znalostí o více forem autorské výpovědi. Další etapou byla cílevědomá práce na dlouhodobých fotografických projektech a spolupráce s Pix.house.

Kterou etapu tvé fotografické cesty považuješ za nejdůležitější? Proč zrovna tu?

Myslím si, že nejdůležitější pro mě bylo období dílen, obzvláště v Napo, kde jsem udělal velké pokroky, od práce formou samostatných snímků až k mnohem rozvinutějším formám vyprávění příběhu pomocí souboru fotografií. Myslím si, že to pro mě byl přelom v myšlení o fotografii.

Nadešel někdy i okamžik, ve kterém jsi chtěl fotografii opustit? Proč?

Ano, po pandemii jsem chvíli přemýšlel, jestli fotografování má vůbec smysl, jelikož se jí nevěnuji profesionálně a nepřináší mi žádné zisky.

Tvůrčí přístup

Pojďme si něco říci o období, ve kterém jsi fotografoval nejintensivněji.

Několik posledních let jsem se vlastně snažil fotografovat hodně a vybíral jsem si témata, které mě zajímají. Jedním z nejintenzivnějších období byly demonstrace v roce 2020, kdy jsem fotografoval pro Archiv veřejných protestů.

Čím bylo to období společensky nebo fotograficky specifické?

V tomto období se hněv společnosti vůči vládě mísil se strachem z nového neznámého viru Covid-19. Situace kulminovala největšími protesty současného Polska proti zákazu potratů postiženého plodu. Největší demonstrace ve velkých, ale i v menších městech, což nebylo možné logisticky pokrýt. Myslel jsem si, že tyto demonstrace je třeba zaznamenat, proto jsem hodně jezdil i do menších měst, kde protesty nebyly tak spektakulární a atraktivní, jako např. ve Varšavě. Společensky však byly stejně důležité, jako mnohatisícové manifestace v hlavním městě nebo jiných velkých městech. Tento okamžik mi trochu pomohl znovu najít smysl mého fotografování. V Archivu veřejných protestů jsme vydávali deník *Gazeta Strajkowa*, který působil jako určitá podpora protestujících. Dokumentování demonstrací získalo konkrétní význam.

Čím byla (je) pro tebe dokumentární fotografie? Jaké by byly její základní kritéria?

Dokumentární fotografie je podle mě záznamem fragmentu skutečnosti. Je dokumentací události, ale také jejich interpretace fotografem. Podle mě není důležité, jestli autor chce zůstat v anonymitě, teprve svůj styl zkouší nebo prozrazuje svoje přesvědčení či angažovanost. Je pro mě i způsobem, jak vyjádřit své myšlenky, názory a dokonce je i určitým tvůrčím činem.



Michał Adamski, fotografie ze série: *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015

Změnil se nějak tento způsob chápání během let?

Ano, ze začátku jsem potřebu dokumentovat svět necítil, protože pro mě byla důležitější fotografická ekvilibristika, hledání výřezů a rovin, vhodných okamžiků a světla. Takovou fotografii mám stále rád, ale už pro mě není tak důležitá jako kdysi. Od okamžiku, kdy systematicky pracuji na dlouhodobých

projektech, je pro mě velmi důležitý určitý druh interpretace skutečnosti a individuální přístup ke zpracování tématu.

Kde jsi v tom období čerpal inspiraci? Co je/bylo na těchto zdrojích inspirující?

Inspirací jsem čerpal především ze setkání a rozhovorů s jinými fotografy, na dílnách a prohlížením snímků na internetu. Na setkáních a dílnách je důležité pochopit individuální přístup fotografa k tématu nebo specifičnost jeho úhlu pohledu. Proto pro mě byla zajímavá účast na dílnách Napo a Sputnik, kde obě tyto skupiny chtěly ukazovat/zachytit svět moderním způsobem, ale různými metodami.

Od čeho sis udržoval odstup? Proč vznikla ta potřeba se distancovat?

Spíše jsem se snažil ničemu se nevyhýbat, chtěl jsem na své cestě najít vlastní způsob tvůrčího projevu. Určitý odstup jsem si držel od pouliční fotografie, což bylo důsledkem přesycení tímto tématem, ale i tím, že ta forma pro mě byla cvičením. Kromě spolupráce s Archivem tvůrčího protestu a přidáním se do jeho týmu, jsem se snažil politické agitaci vyhýbat.

Jaké jsou tvoje nejdůležitější realizace z tohoto období? Popišme si několik příkladů.

Jedním z nejdůležitějších souborů byl „Nie mogę przebrnąć przez chaos“ (Nedokážu ten chaos zvládnout), týkající se smrti mých rodičů. Bylo to pro mě první vážné téma, na kterém jsem se snažil pochopit podstatu vyprávění pomocí souboru snímků. Šlo o dost osobní a realizačně i psychicky těžké téma. Důležitým tématem byl také soubor „Pies o dwóch ogonach” (Pes se dvěma ocasy), který souvisel s cestami do Maďarska. Naučil jsem se pracovat v zahraničí, jak najít financování, jak si připravit průzkum, jak si najít vhodné místo a nakonec i najít způsob jak v publikaci najít to, co je pro mě důležité.

Proč právě tyto? Jak je v nich vyjádřen způsob práce, který je ti blízký?

Obě témata se dost liší. Z jedné strany osobní výpověď o odcházení, či spíše vyrovnání se se smrti blízkých a z druhé strany vyprávění o cizí zemi. Myslím, že obě témata spojuje to, že jsem hledal formu i způsob, jakým bych je vyprávěl a že obě témata jsou zpracovány z mého pohledu. Nechci se k dění stavět bokem. Příběh souboru „Pies o dwóch ogonach” je možná vyprávěný s větším odstupem, ale v knize fotografií s tímto souborem se od ničeho nedistancuji a kniha je taková, jakou jsem ji chtěl mít. Neudržuji si vůči tématu žádný odstup, nechci být jen pozorovatel.

Jaká je podle tvého názoru role popisků fotografií?

Podle mého názoru je popis velmi důležitý. Někdy jde čistě jen o popis snímku, který udává čas, místo a typ události např. válečná fotografie, která potřebuje přesné určení místa děje a času, protože jinak bude jen nějakým snímkem z války. Někdy musí být popis delší, vysvětlující i souvislosti jeho vzniku, kde jako dobrý příklad můžeme uvést snímky Pawła Starce, který vypráví o válce na Balkáně prostřednictvím záběrů ze současných míst. Bez popisu by neměly žádný smysl. Je jasné, že tady není řeč o kurátorských textech, které podle mého názoru v mnoha případech obsah samotných fotografií napovídají nebo přímo interpretují.

Jaký je tvůj způsob práce: intuitivně – využiješ bez zbytečné přípravy to, co najdeš na místě, nebo promyšleně – víš, co chceš fotografovat, jak má výřez vypadat a cílevědomě za tím jdeš?

Je mi bližší spíše intuitivní přístup. Vymyslím si téma a způsob jak jej zachytit, pak jdu za tím co mě potká a snažím se na to průběžně reagovat. Především při práci na demonstracích a jiných veřejných shromážděních, které jsem v poslední době fotografoval. Stále častěji se mi stává, že když už téma dobře znám, tak si hledám určité konkrétní záběry. Pokud už je jasné, že nějaké téma bude zakončeno knihou, pak můžu kontrolovat to, co ještě potřebuji a co mi ještě chybí. Když pak jedu to téma fotografovat, můžu si už hledat konkrétní záběry nebo místa.

Jaké způsoby působení na diváka podporuješ a proč?

Knihy fotografií a výstavy. Kniha protože je to forma, která umožňuje rozvinout obrázkovou výpověď o text nebo si pohrát s úpravou a formou tak, aby ladila s tématem. No a je to také určitá forma archivu. Je dobré pokud téma končí knihou.

Výstava je také velmi dobrou formou prezentace, kterou můžeme rozvinout o doplňky jako například objekty, videa a další prvky působící na diváka. Obě formy se mohou vzájemně doplňovat, ale mají tu samou slabost, že v mnoha případech neproniknou k příliš velkému množství lidí.

Jaký přístup je ti při realizaci tématu bližší: neutrální nebo angažovaný?

Angažovaný postoj je mi asi nejbližší. Možná je to tím, že si vybírám témata, která se mě přímo i nepřímo týkají. Angažovanost může vycházet ze ztotožnění se s hrdiny nebo tématem, ale je docela možné, že se sám stanu účastníkem děje nebo se mě konkrétní situace bude nějak týkat.

Proto nemám problém s tím, že jsem součástí APP. Považuji se za dokumentárního fotografa, ne aktivistu, ale ztotožňuji se s myšlenkami a podporuji názory osob, které fotografuji. Jen jednou jsem měl vnitřní konflikt, když jsem na demonstraci měl místo fotografování rozdávat noviny. Pokud jsem



Michał Adamski, fotografie ze série: *Ciemno w dzień, ciemno w nocy*, 2023

na demonstraci, jsem vždy před demonstranty a ne jako jeden z nich. Nemám však žádný problém s tím, že ve skupině APP jsou lidé, kteří volně přecházejí mezi dokumentováním a demonstrováním.

Kdy má podle tvého názoru dokumentární fotografie větší účinek: ihned po svém publikování, nebo teprve po určité době?

To záleží na tématu a na fotografovi, za jakým účelem snímky vytvořil. Snímky z války nebo živelné katastrofy mohou být v publikaci působivé, obzvláště pokud mohou diváka přimět k aktivní pomoci. Stává se to určitě stále méně, ale roli fotografie vidím mj. právě takovou. Snímky, které vznikají v určitém časovém období a týkají se konkrétní politické nebo sociální situace, budou působit silněji ihned po svém zveřejnění. Jako příklad můžeme zmínit Archiv veřejných protestů a jeho tisk *Gazeta Strajkowa* (především první dvě čísla týkající se stávky žen), které vznikly přímo v konkrétní době a s jasným cílem podpořit demonstranty.

Existují však i témata, která svůj význam získají až po letech, např. fotografie Deanny Dikeman, která 27 let fotografovala rodiče, kteří ji po každé její návštěvě v rodném domě mávali na rozloučenou. Snímky vznikaly jen tak mimochodem, ale po letech se staly neuvěřitelným vyprávěním o odcházení, stáří a stesku.

Právě fotografie z každodenního života jsou podle mého názoru dobrým příkladem snímků, které působí až po letech. Až po letech totiž můžeme vidět, jak žili lidé, jak vypadalo okolí, ve kterém žili a uvědomit si určité mechanismy změn.

Preferuješ prezentaci svých fotografií spíše na výstavách, v knihách, na internetu, nebo jiným způsobem?

Mám rád prezentaci na internetu, na IG, kde je možné proniknout až k lidem, ke kterým se běžně nedostaneme. Vzhledem k algoritmům a chamtivosti korporací je to však stále obtížnější. Kromě toho preferuji knihy a výstavy.

Jak bys charakterizoval styl své fotografie?

Asi nejvýstižněji jsem to popsal ve své biografii – vyprávím upřímné příběhy, jejichž skutečnost je poznamenaná autorskou interpretací.

Současná role fotografie a její podmínky

Jakou roli podle tvého názoru hraje dokumentární fotografie v současném světě? A v Polsku?

Mám pocit, že vůbec nejdůležitější rolí dokumentární fotografie je záznam důležitých událostí, jako války, zemětřesení, povodně apod. Kromě zpráv vysílaných živě, informací od svědků a účastníků je podle mého názoru profesionální fotografie i nadále potřebná, aby se uchoval záznam pro budoucnost. V případě válek je fotografie také důležitým svědectvím válečných zločinů. V okamžiku, kdy sdělovací funkci převzala televize či sociální média, může dokument pomoci vysvětlit a interpretovat skutečnost.

V Polsku je role dokumentární fotografie asi stále menší, protože má i stále méně odběratelů. Málo možností publikace v magazínech a denících způsobilo, že se odběr tohoto typu fotografie omezil na skupinu lidí, kteří se o ni zajímají, a kteří již o světě hodně vědí a svůj světonázor si již několikrát vytvářeli. Proto se podle mého názoru hodně fotografů ubírá směrem k interpretaci nebo prezentaci univerzálních jevů prostřednictvím svého hledáčku. Volí také jinou formu, která může být prezentována např. v galeriích.

Může tedy polská fotografie říci něco specifického? Co? Z čeho ta specifičnost vyplývá?

Specifický je vztah magazínů a časopisů, které se více zajímají o fotografii jako ilustraci k textu nebo zdroje pro koláže na obálku. Pro publikaci fotoreportáže, fotoeseje nebo jiné delší formy již není nikde místo. Tento problém se jistě nebude týkat pouze Polska, ale mám pocit, že vzhledem k tomu, že jde o 40 mil. zemi je to velký problém.

S novinovým trhem nespolupracuji, proto mohu jen těžko říci, proč to tak je. Mám pocit, že to způsobuje právě ta honba za počtem kliků a rychlostí zveřejnění informací, ale i nízký zájem odběratelů.

Jaké události/osoby podle tvého názoru nejvíce ovlivnily současný polský dokument?

Pokud jako současnost budeme považovat období po roce 2000, pak se mi zdá, že největší vliv měl Sputnik Photos a obzvláště Rafał Milach, který je v současné době asi nejlépe rozpoznatelným polským fotografem. Spolu s Annou Nałęckou měli jistě zásadní vliv na rozvoj fotografických knih v Polsku.

Myslím si také, že určitou dobu měla velký vliv na rozvoj dokumentu i agentura Napo a určitý druh rivalizace mezi ní a Sputnikem. Ty dva kolektivy po svém vzniku okolo roku 2008, v závěru období tisku a internetu v galerijním prostoru zazářily nejvíce.

Mám pocit, že krize v tisku a rozvoj internetu měly v Polsku paradoxně vliv i na moderní dokument. Stále více lidí, kteří s fotografickým prostředím nesouviseli, se o něj začali zajímat a prezentovat výsledky své práce.

Takový zájem o dokumentární fotografii by jistě nevznikl nebýt ITF, mezi jehož absolventy najdeme mnoho známých polských fotografů a fotografek.

Velký vliv podle mého názoru měl i rozvoj a oblíbenost fotografických festivalů. Od přehlídky v Krakově a Lodži až po akce v menších městech.

Jaký má politika a sociální situace v Polsku vliv na to, jakým způsobem si dokumentární fotografové vybírají témata a způsob jejich zpracování?

Myslím si, že aktuální situace ve společnosti měla vždy velký vliv na to, jaká témata si fotografové vybírali. Obzvláště po roce 2000, což je spojeno se zavedením digitální techniky a rozvojem internetu. Vzniklo také mnoho různých internetových stránek a blogů, na kterých mohli fotografové svoje díla prezentovat.

Myslím si, že politika měla přímý vliv na výběr témat až po roce 2010, po katastrofě u Smolenska, kdy došlo k vyostření atmosféry ve společnosti a vzrůstajícím rozdílům mezi Poláky. S druhým volebním vítězstvím strany PiS v roce 2015 a nasměrováním země na cestu pod mnohem autoritativnější vládu došlo i na demonstrace nespokojených lidí v ulicích. Na manifestacích bylo také velké množství fotografů. Archiv veřejných protestů je asi jejich neznámějším příkladem. Archiv vznikl proto, aby uchoval dokumentaci protivládních demonstrací, která ze začátku vznikala hlavně díky fotografům, kteří denně na demonstracích fotografovali a později v roce 2020 i od lidí, kteří se účastnili nejintenzivnějších protestů souvisejících se zákazem potratů.

Myslíš si, že dokumentární fotografii něco ohrožuje?

Největším nebezpečím v současné době asi bude nezájem širší společnosti. Knihy fotografií si moc lidí nekupuje a výstavy příliš mnoho lidí nenavštěvuje. Využívání umělé inteligence přežití dokumentu neusnadní, i když

může způsobit, že se přece jen objeví zájem o důvěryhodný, upřímný a eticky čistý dokument.

Určitou hrozbou také může být všudypřítomná ochrana soukromí a strach lidí z neoprávněného zveřejnění na internetu. Mnoho lidí se bojí, že se stane memem nebo zdrojem posměchu.

A co by jí mohlo pomoci?

Všechno, co jsem už řekl dříve. Knihy fotografií mají šanci přežít, ale budou muset být mnohem oblíbenější a AI, která vyvolá větší zájem o „skutečné" snímky. Určitě také ubude fotografů, kteří budou na takové fotografii vydělávat. Ale možná také způsobí, že se bude více cenit důvěryhodnost.

Jaká je budoucnost dokumentární fotografie?

Podle mého názoru dokumentární fotografie nezanikne. I přes neustálý rozvoj AI a sociálních médií budou profesionální fotografové pro zaznamenávání činnosti člověka stále potřební. Může se dokonce stát, že až teprve teď bude uznána za plnohodnotnou součást uměleckého trhu.

Jaké snímky jsi v poslední době vytvořil?

Snímky luk a malých retenčních ploch na téma zemědělství.

Myslíš, že všichni jsme fotografové?

Ne, někteří jsou fotografici[115];), ale teď vážně, myslím si, že všichni používáme fotoaparáty, ale fotograf je osoba, která ho používá uvědoměle.

115 fotografik – termín používaný v Polsku pro konzervativní vyznavače klasických fotografických technik.

5.7 Jędrzej Nowicki (1995)



Jędrzej Nowicki, foto z www.jedrzejnowicki.com

Je fotograf věnující se zejména Východní Evropě a v poslední době především Bělorusku a Ukrajině. Pracoval také na Blízkém Východě a v Africe. Ve své fotografické tvorbě se věnuje lidskému boji za svobodu – na individuální úrovni i v rámci celých společností a národů. Spolupracoval s nejvýznamnějšími mezinárodními magazíny jako je *The Washington Post*, *The Wall Street Journal*, *The Atlantic*, *Newsweek* a *Le Monde*. Nowicki získal ocenění Luise Valtueny a World Report Award. Získal také stipendium Iana Parryho.

Počátky

Za jakých okolnostech se ve tvém životě objevila fotografie? O jakou dobu šlo?

Vyrůstal jsem se v rodině novinářů – oba rodiče byli novináři. Můj otec byl i amatérský fotograf a díky němu se tak v mém životě objevila fotografie, v podstatě od samého počátku jsem se zajímal o dokumentární fotografii a fotoreportáž.

Jaký byl tvůj první fotoaparát?

Digitální Canon.

Co pro tebe bylo ve fotografii důležité? (Pořád je řeč o amatérském období)

Myslím si, že ze začátku pro mě byl obzvláště důležitý technický aspekt fotografování a technické detaily vybavení. Velkou pozornost jsem věnoval pochopení principu, jak fotografie vznikají.

Kdy jsi začal vážně fotografovat?

Poslední tři roky – od fotografování revoluce v Bělorusku, to pro mě byl čas, kdy jsem si uvědomil důležitost budování fotografické narace a pocit práce s vlastní estetikou a poetikou obrazu. Dříve jsem se ve své tvorbě orientoval spíše na věrné zachycení reality a na napodobování záběrů, které jsem už někde viděl.

Jaké byly tvoje první snímky, na které jsi byl hrdý?

Je těžké si připomenout konkrétní fotografie nebo události. Mám ke svým snímkům celkem složitý vztah, kdy jsem na ně hrdý jen krátce a ten pocit se mění nahoru a dolů jako sinusoida.

Odkud jsi čerpal vědomosti o fotografii?

Hlavně z fotografických knih a filmů o fotografech.

Koho jsi tehdy považoval za svého mistra?

Z mého nejbližšího okolí Piotra Skórnického[116], který mě jako fotografa ovlivnil nejvíce, a kterému jsem nejvíce vděčný. Z velkých jmen světové fotografie bych mohl zmínit osobnosti jako James Nachtwey a Sebastião Salgado.

Nazval bys fotografii svou profesi? Živil ses někdy dokumentární fotografií nebo fotoreportážemi?

Ano, dokumentární fotografie mě živí, dokonce čistě dokumentární. V současné době se komerčním zakázkám nemusím věnovat.

Co ovlivnilo tvé rozhodnutí?

---

116 Piotr Skórnicki – fotoreportér poznaňské redakce deníku *Gazeta Wyborcza*.

Nepamatuji si konkrétní událost nebo důvod, který mě přiměl k tomu, abych se věnoval dokumentární fotografii. Je to cesta, po které od svých 17 let jdu, a která v sobě spojuje lásku k fotografii a obdiv ke světu.

Učil jsi se fotografovat nebo jsi samouk?

Jsem samouk. Pokoušel jsem se studovat fotografii na poznaňské Univerzitě výtvarného umění, ale necítil jsem se tam dobře, takže jsem se v prvním ročníku rozhodl studium ukončit.

Jak se rozvíjela cesta tvé fotografie? Je možné tuto tvou cestu rozdělit na nějaké etapy? Jaké to byly etapy?

Moje fotografická pouť začala v poznaňské redakci deníku *Gazeta Wyborcza*, kde jsem pracoval jako fotoreportér. V této redakci jsem pracoval devět let a následně jsem začal pracovat na volné noze. Moje fotoreportážní období bylo velmi dobrou školou, i když můj styl práce nakonec dost poznamenalo. Naučil jsem se pracovat rychle, což dnes, kdy pracovat rychle musím jen velmi zřídka, je návyk, který mi někdy způsobuje problémy. Při pomalých a klidných naracích, které dnes vyprávím, cítím potřebu v jeden den vytvořit stovky a někdy i tisíce snímků a někdy to i dělám. Nemám žádné pochyby o tom, že jde o „dědictví" mého profesního dozrávání v době digitálního fotožurnalismu a zlozvyk, kterého se bude těžké zbavit.

Kterou etapu tvé fotografické cesty považuješ za nejdůležitější? A proč zrovna tu?

Myslím si, že můj odchod z redakce deníku *Gazeta Wyborcza* mě jako fotografa uvolnilo a umožnilo mi soustředit se na své projekty a dalo potřebnou tvůrčí svobodu.

A které období bylo finančně nejúspěšnější? Jaký druh fotografie to umožnil?

Současný stav je finančně nejlepší a umožňuje mi to především dokumentární fotografie vytvářená pro zahraniční média.

Nadešel někdy i okamžik, ve kterém jsi chtěl fotografii opustit? Proč?

Zatím jsem ještě takový okamžik nezažil, fotografie v podstatě vyplňuje celý můj život.

Tvůrčí přístup

Pojďme si něco říci o období, ve kterém jsi fotografoval nejintensivněji.

Takovou etapu právě prožívám.

Čím bylo to období společensky nebo fotograficky specifické?

Mám pocit, že region, který je mému srdci nejbližší – Východní Evropa – je nyní nezvykle důležité místo, ve kterém se píšou dějiny světa. Souvisí to i s množstvím příběhů, na kterých bych chtěl pracovat, ale i s nabídkou zakázek z médií, se kterými spolupracuji.

Čím byla (je) pro tebe dokumentární fotografie? Jaká by byly její základní kritéria?

Dokumentární fotografie má pro mě několik funkcí. Především je pro mě nástrojem k poznávání světa. Objevováním toho, co Piotr Skórnicki kdysi nazval „každodenní úžas nad světem". Fotografování je pro mě i způsob, jak mohu vyjádřit svůj nesouhlas s podobou světa, ve kterém žijeme.

Změnil se nějak tento způsob chápání během let?

Mám pocit, že fotografie pro mě byla od samého začátku tím nejlepším způsobem i nástrojem k poznávání světa.

Kde jsi v tom období čerpal inspiraci? Co je/bylo na těchto zdrojích inspirující?

Těch zdrojů inspirace bylo hodně – fotografie jiných autorů, taky malířství a film. Pokud jde o věci mimo vizuální oblast, pak mě nepochybně inspiruje historie regionu ve kterém pracuji – určitá opakující se schémata, emoce a události, na nichž byly a jsou budovány společnosti ve Východní Evropě. Na estetiku mojí fotografie však má vliv i historické a kulturní dědictví našeho regionu.

Od čeho sis udržoval odstup? Proč vznikla ta potřeba se distancovat?

Snažím si udržet odstup od snadných metafor, abych neříkal hned všeho napřímo. Vyhýbám se křiklavým naracím. Myslím si, že specifičnost příběhů, které vyprávím vyžaduje delikátnost a určitý druh citlivosti – často jde o příběhy traumat, stojících na bolesti celých společností a národů.

Jaké jsou tvoje nejdůležitější realizace z tohoto období? Popišme si několik příkladů.

Myslím si, že na začátku tohoto období byl projekt „The Scars" vyprávějící příběh revoluce v Bělorusku. Od tohoto okamžiku jsem se fotograficky zaměřil na Východní Evropu a zkušenosti se systémovým násilím ze strany společnosti. „The Scars" se staly první kapitolou současné historie této části světa. Krize na polsko-běloruské hranici, která byla jedním z důsledků revoluce (vyprávění „Tales of the wood") byla předzvěstí nadcházející války na Ukrajině (projekt „Stars over the Eastern Sky").



Jędrzej Nowicki, fotografie ze série: *Blizny*, Bělorusko 2020

Proč právě tyto? Jak je v nich vyjádřen způsob práce, který je ti blízký?

Spojuje je především tématika, přestože není pochyb o tom, že v nich můžeme najít určitou vizuální spojitost, kterou určitě ovlivnila specifičnost regionu, o kterém snímky vyprávějí.

Jaký je tvůj způsob práce: intuitivně – využiješ bez zbytečné přípravy to, co najdeš na místě, nebo promyšleně – víš, co chceš fotografovat, jak má výřez vypadat a cílevědomě za tím jdeš?

Mám pocit, že můj způsob práce obě tyto vlastnosti spojuje. Některé záběry nebo nápady se objevují znenadání a jsou intuitivní. Základy narace a její osobitá atmosféra, nejdůležitější body vyprávění či vizuální spojitost jsou však i přesto promýšlené a důsledně dodržované. Samotné snímky a jejich výřez, rozložení plánů, práce se světly a stíny jsou vytvořeny v poklidu a často vyžadují velkou trpělivost.

Jaké způsoby působení na diváka podporuješ a proč?

Nejlépe se cítím v poklidném dialogu s divákem – mám raději fotografie, které samy mluví, nemám rád ty, které křičí. Mám radost z toho, že v současné dokumentární fotografii se od křiklavé fotografie přesouváme spíše směrem ke klidným a jemným formám.

Jaký přístup při realizaci tématu máš raději: neutrální nebo angažovaný?

Myslím si, že hranice jsou neobyčejně křehké a zamlžené – stává se mi, že se prolínají. Moje fotografie nepochybně vychází z potřeby se angažovat a nespokojenosti s tím, jak současný svět vypadá. I žurnalistika se pohybuje ve směru hlubšího zapojení se, hlasitého a jednoznačného odporu vůči nespravedlnosti. Myslím, že to celkem dobře ukazuje např. válka na Ukrajině. S velkým neklidem proto pozoruji velkou horlivost některých novinářů k zapojení se do konfliktu na Ukrajině. Známý je také příběh nizozemského dokumentárního fotografa Jana Grarupa, který na ukrajinských dělostřeleckých granátech napsal „věnování" ruským vojákům. Z mého pohledu je to skandál, ke kterému nemělo dojít. Přestože má válka na Ukrajině dost jasně určenou čáru mezi obětmi a katy, tak i nadále je tam hodně místa pro různé nádechy upřímnosti. Podle mého názoru je úkolem fotografů a novinářů vyprávět o celém spektru událostí. Pouze tehdy získáme kompletní a hodnotný příběh.

Kdy má podle tvého názoru dokumentární fotografie větší účinek: ihned po svém publikování, nebo teprve po určité době?

Obě období jsou důležitá – fotografie ihned po svém zveřejnění tady a teď odpovídá na palčivé problémy veřejné debaty a světa. Po určité době se může ze své retrospektivní pozice odvolávat na výzvy současnosti.

Jak bys charakterizoval styl své fotografie?

Myslím si, že moje fotografie má hodně z filmu a malířství. Na svých snímcích hledám klid a odstup. Myslím si, že témata, o kterých vyprávím to vyžadují.

Současná role fotografie a její podmínky

Jakou roli podle tvého názoru hraje dokumentární fotografie v současném světě? a v Polsku?

Přestože se způsoby a formy prezentace dokumentární fotografie a používané nástroje neustále mění, její role se během posledních desetiletí výrazně nezměnila. Je to pokus o hledání odpovědi na výzvy současného světa a zdůraznění jeho složitosti.

Může tedy polská fotografie říci něco specifického? Co? Z čeho ta specifičnost vyplývá?

Mám pocit, že při pohledu na polskou fotografii vidíme, že má své základy v postsovětském světě a že se často dotýká a pohybuje okolo témat společností postavených na strachu a represi. Přestože polští fotografové

a fotografky mají odlišné styly, tak mi připadá, že v mnoha případech jsou založeny na určitém druhu upřímné melancholie, která do této části světa patří.

Jaké události/osoby podle tvého názoru nejvíce ovlivnily současný polský dokument?

Myslím si, že zkušenosti ze života v komunistickém státě a jeho úpadek měly na formu polské dokumentární fotografie zásadní vliv – to bylo to, co tvořilo základy témat zpracovávaných v současné polské fotografii. Pokud jde o osoby, tak si myslím, že na mladou generaci polských dokumentaristů a dokumentaristek a jejich výběr vizuálního zpracování měl neobyčejně silný vliv kolektiv Sputnik Photos.



Jędrzej Nowicki, fotografie ze série: *Blizny*, Bělorusko 2020

Jaký má politika a sociální situace v Polsku vliv na to, jakým způsobem si dokumentární fotografové vybírají témata a způsob jejich zpracování?

Myslím si, že nedávné protesty proti zákazu potratů ukázaly, že dynamika politické situace a sociální napětí může mít na způsob vizuálního jazyka a výběr témat zásadní vliv. Během několika týdnů nás zalila vlna umělým světlem přisvětlených snímků protestujících davů. Nepochybně na tom měl svůj podíl i Rafał Milach, kdy jeho uznávaná pozice ve světě polské dokumentární

fotografie možná přiměla další fotografy k používání podobného vizuálního jazyka. Díky tomu také mj. vznikl Archiv veřejných protestů, který vytvořil nezvykle silný a podmanivý záznam významných dnů v moderních dějinách naší země.

Myslíš, že dokumentární fotografii něco ohrožuje?

Největší hrozba, kterou v současné době vidím, spočívá v postupující polarizaci médií, vycházející z určitých etických rámců žurnalistiky. Takové události, jako válka na Ukrajině to obzvlášť v polské mediální sféře ukazují velmi dobře.

Jaká je budoucnost dokumentární fotografie?

Doufám, že uvidíme její další nové a překvapivé formy, které s rozumem a s jasným cílem přetvářejí klasickou dokumentární fotografii.

Jaké snímky jsi v poslední době vytvořil?

Fotografuji v podstatě každý den – telefonem. Jsou to moje vizuální poznámky, které často publikuji na svém soukromém Instagramu.

Myslíš, že všichni jsme fotografové?

Ano, nepovažuji fotografii za elitářské médium. Mám radost z demokratizace a obecné dostupnosti fotografie. Záplava snímků je nekonečná, ale ty dobré se obhájí samy. Kromě již několikrát ohlašovaného konce fotografie stále o světě vznikají promyšlené a hodnotné příběhy, které jsou vyprávěné s náležitou důstojností a citlivostí.

5.8 Julia Klewaniec (1996)



Julia Klewaniec, foto z https://klewaniec.pl/3/

Je fotografkou a animátorkou kultury, absolventkou katedry fotografie na PWSFTViT v Lodži. Je ředitelkou nadace Picture Doc a hlavní koordinátorkou činnosti nadace Pracownia Duży Pokój. Získala titul Futures talent udělovaný porotou Fotofestivalu v Lodži (2002). Dále získala ocenění talent roku udělovaný nadací Pix.House. Ocenění získala také v rámci přehlídky ShowOff 2022 organizované v rámci Měsíce fotografie v Krakově. Její individuální výstava „Silent Racism" ve varšavské galerii Duży Pokój byla již v prvním roce prezentace zařazena do hlavního programu Fotofestivalu v Lodži (2002). Zájem uměleckého prostředí o projekt „Silent Racism" přineslo ovoce v podobě spolupráce s nadací Pix. House a vydání autorského zinu se stejným názvem. Julia Klewaniec je také rezidentkou v studentské sekci festivalu „V rámci Sopot". Její individuální výstavy se konaly na Opolském festivalu fotografie a v Kowalsky

Gallery v Bochni (2022). Zúčastnila se také skupinové výstavy v Camera Centro Italiano per la Fotografia v Turíně. Zúčastnila se screeningu na festivalu fotografie v portugalské Braze (2022) a také mezinárodní série výstav „On the Verge" organizovaných nadací **FUTURES** Talents na Festivalu fotografie v Haagu (2023) a Fotofestivalu v Lodži (2023), která byla zakončena stejnojmennou publikací vydanou ve spolupráci s mezinárodními kurátory a vydavatelstvím VOID (2023). V létě 2023 na přehlídce fotografie a festivalu Sanatorium zvuku v Sokolovsku prezentovala v kultovním kině Zdrowie projekt „Cichy rasism" (Tichý rasismus). V roce 2023 zasedala v porotě soutěže talent roku agentury Pix.House a v listopadu stejného roku jako reprezentantka filmové školy v Lodži koordinovala přehlídku tvorby mladých polských fotografů na Polish Brunch na Polském institutu v Paříži v rámci veletrhu Paris Photo 2023. Od října 2023 přednáší o naraci ve fotografii a vedení projektů v rámci (Master Class 2023, Szkoła Karola).

Počátky

Za jakých okolností se ve tvém životě objevila fotografie? O jakou dobu šlo?

O fotografii jsem se začala zajímat již na základní škole. Pořád jsem si něco kreslila, malovala a lepila. Mojí vychovatelkou v prvních letech na základní škole byla výtvarnice. Právě ona měla obrovský vliv na to, že se zajímám o výtvarné umění. Fotoaparát jsem poprvé vzala do ruky asi v páté třídě základní školy. Psal se rok 2008 a tehdy jsem se poprvé se svými snímky přihlásila i do soutěže.

Fotografovalo v tvém okolí hodně lidí? Kdo to byl? Jaké tehdy vznikaly snímky?

V mém okolí nefotografoval nikdo. Můj otec v době studia na lyceu a chvíli i potom často fotografoval a měl i svou fotokomoru. Tehdy jsem o tom ještě nic nevěděla, objevila jsem to až později v době studia na lyceu. Ráda jsem si prohlížela i rodinná alba, jsem v rodině nejmladší a mezi mnou a sourozenci je velký věkový rozdíl. Nejméně snímků bylo se mnou, ale jedno album jsem měla obzvlášť ráda, protože když jsem se narodila, koupil můj otec Polaroid a celé moje dětství je zachyceno na polaroidech. Hodně se mi to líbilo. Pamatuji si také okamžik, kdy otec koupil první digitální fotoaparát, který mě lákal stále více. Tajně jsem si ho ze zásuvky půjčovala a fotografovala. Rodičům jsem o tom nic neříkala. Otec měl ten přístroj velmi rád a měl ho stále u sebe. Mojí rodiče vždy hodně cestovali a každý okamžik cesty nebo výletu, ale i okamžiky doma, byly zachyceny touto amatérskou kamerou. Otec nasnímaný materiál pravidelně zálohoval a já jsem mu při tom pomáhala. Ráda

jsem se na to dívala. Jednou také domů koupil kvalitní barevnou tiskárnu, abychom si mohli tisknout fotografie do alb. Všechno mi to připadalo jako magie. Jako dítě si pamatuji, že mě nejvíce zaujalo zachycení času. Záznam toho, co už není. Od dětského věku jsem trpěla neurózami souvisejícími s plynutím času a také jsem měla a stále mám problém s nespavostí. To pak nejčastěji myslím na to, jak plyne čas. Fotografie čas zachycovala a tak asi začal i celý můj příběh s fotografií. O rok později, asi někdy v roce 2009, si můj otec koupil nový digitální bezzrcadlový fotoaparát a vydali jsme se na dvouměsíční cestu. Tehdy jsem si řekla, že celou cestu budu fotograficky dokumentovat to, co bude on filmovat. Od toho okamžiku jsem měla fotoaparát stále jako přilepený k ruce.

Jaký byl tvůj první fotoaparát?

Canon 1000D. Mojí rodiče si velmi rychle uvědomili, jak moc mě to baví. Je zajímavé, že se v mojí rodině nikdo nezajímal o nic, co by nějak souviselo s uměním. Mám na mysli práci s určitým vizuálním povědomím. U nás doma nic takového nebylo. Musela jsem se opravdu věnovat jen tomu. Nakonec mě to i zachránilo na základní škole, kterou jsem nenáviděla. Gymnázium jsem si vybrala ve městě (dospívala jsem v obci, která měla jen 800 obyvatel). Mojí rodiče se přestěhovali do domu stojícího uprostřed lesa, když jsem měla teprve dva roky. Cesta do města nebyla jednoduchá, takže jsem ve škole čekala na rodiče, až pro mě přijedou. Každý den jsem s sebou měla fotoaparát a po hodinách jsem chodila po městě a fotografovala. Našla jsem si i kamarádku, se kterou jsem začaly společně fotografovat lidi.

Co pro tebe bylo ve fotografii důležité? (Pořád je řeč o amatérském období)

Velmi rychle jsem se začala zajímat o technické stránky fotografování a učila se přístroj správně používat. Jako dítě mě zajímalo zastavení času a pak mě velmi rychle začalo fascinovat i světlo. Pokud jde o témata, pak nejvíce pozorování okolí, města, lidí a jejich dokumentování.

Kdy jsi začala vážně fotografovat?

Na výtvarném lyceu, tam jsem chodila do fotografického profilu a mým učitelem byl absolvent Filmové školy v Lodži. Právě on mě začal po malých krůčcích učit uvědoměle fotografovat. Nadchl mě i pro práci v temné komoře. Rok před přijímacími zkouškami na filmovou školu mi řekl, že ve mě vidí velký potenciál a že filmová škola je přesně to, co potřebuji. Tehdy mi půjčil svůj fotoaparát Mamiya c330[117], díky kterému jsme mohla začít objevovat příběhy lidi v mém městě a pozorovat různé společenské skupiny, např. boxery, ale vydala jsem se také na Velký pátek na poutní horu (v Kalvarii), abych si

117 Mamiya C330 – japonská dvouobjektivová zrcadlovka středního formátu.

vyzkoušela i náročnější reportáž. To byl okamžik, kdy jsem začala fotografie plánovat a začínala jsem i chápat, co je narace a že fotografie nejsou samostatné snímky, ale mohou vyprávět lineárně.

Jaké byly tvoje první snímky, na které jsi byla hrdá?

Ve čtvrté třídě výtvarného lycea, když jsem se připravovala na přijímací zkoušky na Filmovou školu v Lodži, jsem začala sledovat boxerský oddíl v Katovicích. Jezdila jsem na jejich tréninky. Seznamovala jsem se s nimi a pozorovala je, jak překonávají své limity, slabosti a obtíže. Box pro ně byl erupcí emocí, ale i překonáváním vlastních hranic a vnitřním bojem se sebou samým. Po nějaké době mě pozvali na boxerský turnaj, který se konal na dole Rozbark. Atmosféra uvnitř mi připomínala 60. léta ve Spojených státech. Fotografovala jsem přehlídku, ale ve skutečnosti jsem se více věnovala konkrétním účastníkům. Světlo bylo neskutečné, přímo jako na filmové scéně. Když jsem pak své snímky z tréninku a zápasu ukázala, zjistila jsem, že jsem nefotografovala souboj jako proces, ale jen jednotlivé závodníky, které jsem znala. Můj učitel mi pak poprvé předvedl, jak by se měl takový obrazový materiál seřadit a když jsem uviděla vytištěné vybrané snímky vedle sebe a ve správném pořadí vyprávějícím příběh, byl to pro mě zlom. To byly snímky, na které jsem byla pyšná a ještě dnes k nim cítím určitý sentiment. Dokument a reportáž mě začala fascinovat. Celou dobu jsem fotografovala jen černobíle. Barvy jsem si neuvědomovala, a to přestože jsem se učila malbu a ráda malovala. Až učitelé kresby a malby mi řekli, že mám pro barvu cit, a že s ní velmi dobře pracuji. Všechno jsem malovala barvou a světlem. Konstrukce, geometrie ani perspektiva v malbě mě naprosto nezajímaly. K barvě ve fotografii jsem dospěla až později, až ve třetím ročníku studia. Na lyceu jsem nejvíce času strávila v temné komoře, protože jsem fotografovala na černobílé filmy, ale i digitálně jsem situace také viděla jen v černé a bílé, protože jsem práci s barvou vůbec nezvládala.

Odkud jsi čerpala vědomosti o fotografii?

V raném období fotografických blogů a z internetových stránek o fotografii. Jakmile jsem měla možnost, přihlásila jsem se na dílny pro mládež. Pamatuji si i dvojici fotografů, kteří přijeli na týden do Tarnowských Hor a každý den pro nás připravovali fotografické dílny. Dělali jsme hodně akci přímo ve městě. Byla to pro nás neskutečně zajímavá akce a příležitost naučit se něco nového. V lyceu nám pak vědomosti předávali především pedagogové.

Koho jsi tehdy považovala za svého mistra?

Mým prvním mistrem, kterého jsem objevila a který mě fascinoval byl Krzysztof Miller. Doufala jsem, že když se vydám na Filmovou školu v Lodži, tak se mi podaří se s ním seznámit. Věděla jsem, že se školou spolupracuje.



Julia Klewaniec, fotografie ze série: *Cichy rasizm*, 2021

Bohužel, když jsem do Lodži přijela, tak první výstava, která mě ve škole přivítala, byla retrospektivní výstava Krzysztofa Millera po oznámení, že zemřel.

Myslíš si, že fotografie je tvoje profese? Živila tě někdy dokumentární fotografie nebo fotoreportáž?

Ano, fotografie je moje profese. Již na lyceu jsem příležitostně fotografovala za peníze – studiové práce nebo oslavy výročí. Dnes už sice jen sporadicky, ale někdy se povede, že fotografuji nějakou událost na objednávku zahraničních magazínů nebo různých nevládních organizací. Žádný z mých autorských dokumentárních souborů se však nikdy v magazínu nebo novinách neobjevil. Pouze jako součást většího skupinového souboru v knižní publikaci.

Co tvé rozhodnutí ovlivnilo?

Nemám ponětí, kde se u mě ta fascinace fotografií vzala. Prostě jsem se jí nakazila.

Učila jsi se fotografovat nebo jsi samouk?

Studovala jsem čtyřleté výtvarné lyceum a pět let magisterského studia na Filmové škole v Lodži.

Jak se rozvíjela cesta tvé fotografie? Je možné tuto tvou cestu rozdělit na nějaké etapy? Jaké to byly etapy?

Na etapě uvědomělého fotografování mě fascinovala reportáž a lidi, ale i zkoušení sebe sama, zažívání nepříjemných situací a poznávání jiných společností. Během dvou prvních let studia jsem na hodiny z reportáže nosila prakticky každé dva týdny nový soubor snímků. Pomalu jsem také začínala poznávat fotografii, která byla více naplánovaná a promyšlená. Na škole jsem se seznámila i s lidmi, kteří se začali věnovat konceptuální fotografii. Po studiu jsem trávila hodně času výukou komerční fotografie, kde jsem objevovala mnoho technických stránek osvětlování a fotografických postupů, které mě fascinovaly. Období lycea a první polovina studia je etapou, kdy mě fascinovala reportáž a film. Dokonce i moje fotografie z dílen portrétní nebo módní fotografie měly formu reportáže z události. Psala jsem si minipříběhy, obsazovala je lidmi, pozorovala je a fotografovala jako reportér, možná dokonce jako kameraman. Velmi mě ovlivnil Piotr Wójcik, který tehdy byl mým pedagogem a později i Hubert Humka. V přípravě výstav a projektů pak rozhodně Paweł Bownik, který mi ukázal cestu úplně jiné narace ve fotografii. Právě díky jeho snímkům jsem se mohla učit a poznávat význam scénografie ve fotografii. Později jsem se vydala cestou objevování fotografie z pohledu výstav a institucí.

Kterou etapu tvé fotografické cesty považuješ za nejdůležitější? Proč zrovna tu?

To je velmi těžké. Měla jsem štěstí na lidi, které jsem na své cestě potkala, a kteří mi pomáhali jít dál. Od první třídy základní školy až dodnes. Každý z nich se přičinil k tomu, že jsem se mohla rozvíjet. V malých městech je dostupnost výtvarného vzdělávání mizivá. Vím, jak je to těžké. Kdyby nebylo těch šílenců, kteří chtěli šířit své nadšení i v malých městech, tak bych nebyla fotografkou. Dokonce i výtvarné lyceum, na které jsem chodila, vzniklo díky nadšení umělců. Měla jsem výborné učitele, neskutečné pro mě také bylo, že i v takových Tarnowských Horách jsou lidé, kteří milují umění a mají energii, o kterou se rádi s mladými lidmi podělí. Oni svoji práci milují. Kdyby výtvarné lyceum neexistovalo, pak bych se nedostala ani na Filmovou školu v Lodži. Vybrat nejduležitější etapu je velmi těžké. Filmová škola byla revoluční, otevřela mi dveře vytoužené zábavy. Měla jsem v sobě tolik emocí, že

jsem celou dobu studia nemohla uvěřit tomu, že se mi podařilo splnit si svůj sen. Ať už bylo ve škole jakkoli a ať už mě jakkoli unavovala, štvala a iritovala, protože ideální místo na světě neexistuje, pak lidé, které jsem tam poznala a to, co jsem tam objevila, je v mém životě jako revoluce. Filmová škola prostě moji lásku k fotografii zpečetila. To ona mi dala jistotu, že nemůžu být bez narace, obrazu a fotografie. Jsem na ni chronicky závislá. Lidé, které jsem tam poznala, jsou mojí fotografickou rodinou, ale i lidmi, kteří mi dali velkou šanci a důvěru. Díky nim dnes žiju tak, jak žiju.

A která etapa byla finančně nejúspěšnější? A díky kterému druhu fotografie?

Finančně nejlepší období začalo v druhé polovině studia na filmové škole a všechno se ještě zlepšilo po mém přestěhování do Varšavy. Ve velmi krátké době jsem byla schopná na svůj věk a zkušenosti velmi dobře vydělávat. V komerční fotografii jsem se učila pracovat se scénografií, vytvářet fotografické prezentace, strategii, postprodukci, osvětlování a ovládání fototechniky. Učila jsem se na živém organismu, přičemž to byla i moje práce. Vymýšlela jsem příběhy pro fotografické scény, to se mi hodně líbilo. Dodnes pracuji na komerčních zakázkách z oblasti produkční fotografie, například zátiší se scénografií. Mohu si tím vydělat na spokojený život ve Varšavě, ale je to fyzicky i psychicky těžká práce. Velmi snadno lze propadnout stylu práce, kde nejsou žádná omezení. Je třeba být opravdu psychicky silný a každý den si v hlavě opakovat, že vím co chci, proč to dělám a kdo jsem. Všechno, co se v komerční fotografii učím, se učím proto, abych mohla svoje autorské příběhy dále rozvíjet. Dnes jsem asistentkou komerčního fotografa a to je moje další škola fotografie. Přestala jsem se věnovat produkci komerčních snímků, zamyslela se nad svým svědomím a setřídila si znovu svoje priority. Je to velmi dlouhé a komplikované téma. Dnes také dostanu honorář za svoje autorské projekty, ale jen těžko tady můžeme mluvit o vydělávání, když se vydělané peníze rovnají prostředkům investovaným do projektu. Navíc témata, kterým se fotograficky věnuji, mi neumožnují získat žádnou dotaci. Pracuji komerčně proto, abych se mohla uživit a abych si mohla dovolit vyprávět vlastní příběhy. Svoji tvorbu si financuji sama. To by také nebylo možné bez obrovského pochopení a podpory ze strany mého partnera.

Nadešel někdy i okamžik, ve kterém jsi chtěla fotografii opustit? Proč?

V polovině studia přišla krize, ale je to je asi normální, mnoho z nás si tím prošlo. Brečela jsem, že miluji svět filmu a fotografie celým svým srdcem, ale nejsem tak dobrá, abych mohla jít dál. Jsem na sebe velmi přísná. Přijali mě na školu, když jsem byla ještě hodně mladá, hned po maturitě. Vedle mě studovali lidé, kteří byli starší a měli větší životní zkušenosti a já jsem si všimla, že oni ke studiu přistupovali úplně jinak. Musela jsem zatnout zuby a nevzdávat se. Dnes mám také okamžiky, kdy pochybuji, jsou vyvolané především

strachem a ambicemi, ale vězím ve vizuálním světě tak hluboko, že nevím, co by se muselo stát, abych se ho vzdala. Já si stále žiju ve vlastním světě, každý den se na svět dívám, jako bych o něm dělala fotografický soubor.

Tvůrčí přístup

Pojďme si něco říci o období, ve kterém jsi fotografovala nejintensivněji. Čím to období bylo společensky nebo fotograficky specifické?

Pokud jde o moji tvorbu (nebavíme se teď o práci), tak jsem angažovaná fotografka a asi vždycky jí i budu, protože mám takovou povahu. Mám v sobě hodně rozporů, věřím v sílu obrazu, ve váhu vizuálního sdělení a dobře si uvědomuji, jak dokáže lidmi manipulovat. Po celou dobu mého fotografického rozvoje, ale stejně tak i dnes, se v Polsku na pozadí odehrávaly významné politické změny. Byli jsme svědky mnoha absurdit, svědky porušování zákonů i ústavy. Když jsem začala pracovat jako vedoucí instituce zabývající se fotografií, cítila jsem stále větší neshody a zlost na systém a vládnoucí struktury. Klimatické změny, migrační krize, vyloučená společnost, pozorování toho, jak se moji přátelé cítí ve svých homosexuálních vztazích, jak se cítí řada dotčených osob, které denně slyší slova, že nejsou ve vlastním státě vítání. Pokud bych to měla shrnout, celou tuto dobu se polská společnost stále více rozdělovala. Mělo to a stále má na mě takový vliv, že vím, že chci užívat fotografii k tomu, abych mohla komunikovat s lidmi a diskutovat. Chci vytáhnout daný problém na povrch, snažit se ho popsat, charakterizovat ho a mluvit o něm ve společnosti. Během mého studia jsem musela velmi tvrdě pracovat a v mých vyprávěních jasně dominovala vyprávění o společenských tématech. Snažila jsem se pozorovat svět, vyprávět o situaci tady a teď, charakterizovat naše vztahy ve společnosti. Beru fotografii velmi vážně.

Čím byla a je pro tebe dokumentární fotografie? Jaké by byly její základní kritéria?

Dokumentární fotografie v mých očích byla a je dlouhou a velmi rozvinutou formou vyprávění o vybraném problému, situaci a lidech, které je však velmi obtížné a náročné na čas, výzkum a vědomosti. Základním kritériem je pro mě respekt k divákovi a upřímnost při poskytování informací. Z pohledu narace jsou pro mě důležité emoce, které používáme proto, abychom diváka zaujali. Vizuálnost je pro mě také velmi důležitá. I samotný obraz je schopný toho hodně říci. Jsme fotografové, zabýváme se vizuálním obrazem, milujeme ho a nemůžeme se za něj stydět. Jsme tady od toho, abychom si na vybraný problém sáhli a vizuálně o něm vyprávěli našim divákům.

Změnil se nějak tento způsob chápání během let?

Ano, rozvíjel se, ale měla jsem i hodně dilemat. Hledala jsem odpověď na otázku, jestli existuje špatná a dobrá stránka fotografie. Přemýšlela jsem, zda fotografie, která není angažovaná, je špatná. Dnes už vím, že není o nic horší. Je prostě jiná a já jsem se mnohokrát na své cestě přesvědčovala, že angažovaná fotografie ke mně promlouvá nejvíce a nejvíce ji i cítím, je pro mě důležitá a je mým jazykem. Když jsem na obhajobě magisterské práce dostala otázku, jakou fotografii můžeme v mé další tvorbě očekávat, mohla jsem v období mého intenzivního fotografování, po mnoha pokusech a hledáních, vyzkoušení skoro všechny formy fotografie, konečně odpovědět na otázku, jaký můj vizuální jazyk vlastně je. Popravdě jsem se stále točila okolo těch stejných zájmů. Hodně se však změnila moje vizuálnost. Tady si myslím, že nejsou žádné škatulky ani kategorie.

Kde jsi v tom období čerpala inspiraci? Co je/bylo na těchto zdrojích inspirující?

Sleduji mnoho uměleckých institucí a nadací, mohlo by se říci takových laboratoří pro umělce. Jezdím i na festivaly. Festival v Arles pro mě byl neuvěřitelným zážitkem. Byla to moje největší injekce inspirace. Ve škole nás inspirovali přednášející, ale hodně jsem se naučila i od kolegů ve třídě a poznala jsem i mnoho institucí a našla svoje místo na internetu, kde je prezentována současná fotografie. Hodně cestuji a neodmyslitelnou součástí mých cest jsou návštěvy galerií a malých institucí zabývajících se fotografii. Le Bal v Paříži pro mě vždycky byla velkou inspirací. V Polsku je pravda taková, že určitou injekcí inspirace byl právě Pix.House, Fotofestival nebo BlowUpPress[118], který vydával magazín DOC.

Od čeho sis udržovala odstup? Proč vznikla ta potřeba se distancovat?

Odstup si udržuji od fotografických skupin a škol, které šíří špatný model výuky fotografie. Vím, že to možná vyzní tajemně, ale nechci je jmenovat. Existují i instituce, které se charakterizují svým omezením pouze na jeden způsob fotografování a velmi těžko snášejí konstruktivní kritiku. Myslím si, že je dobré v sobě mít vždy hodně pokory, mít své mistry, ale být velmi otevřený k názorům jiných. Nikdy v životě bych bez patřičných argumentů o někom neřekla, že je špatný autor, bohužel se s takovým modelem kritiky velmi často setkávám. Hodně jsem se bála, že se uzavřu ve svém světě a budu neústupně trvat na svém názoru. Než získám dostatek sebevědomí pro to, co dělám, tak musím vědět, jestli vím všechno, co potřebuji a že to budu

118 *BlowUpPress* – vydavatelství, které v roce 2012 založili Aneta Kowalczyk a Grzegorz Kosmala. Publikují fotografické knihy, vydávají i fotografický magazín *doc*!.

dělat dobře. Bojím se fotografického prostředí a spolků. Bojím se uzavřenosti a poklepávání se po ramenou. Straním se toho. Sama patřím do prostředí Filmové školy v Lodži – to je přirozené, je to můj druhý domov, ale nejsem tam uzavřená. Mám povahu člověka, který chce lidi sjednocovat a soustřeďovat, aby si mohli vyměňovat zkušenosti a ne se uzavírat.

Jakým jiným oblastem fotografie, jsi se kromě dokumentu věnovala?

Inscenované fotografii, která využívá jeden snímek, ve kterém je skrytá historie i celý příběh. Zajímalo mě to už i v malířství, jak malíři kódovali obraz. Takový obraz se mění na symbol a nic není bez významu. Kromě toho mám u sebe vždycky fotoaparát, ať už v telefonu nebo malou bezzrcadlovku v kapse na cestách. Vážím si fotografie, která je intuitivní a je záznamem mých prožitků. Pomáhá mi připomenout si, jaké to bylo, když jsem fotografovala z čisté intuice.

Jaké jsou tvoje nejdůležitější realizace z tohoto období? Popiš nám několik příkladů.

Velmi důležitým projektem, který jsem však nedokončila, protože mě přerostl, byly příběhy o ženách po rakovině prsu, a které prodělaly rekonstrukci prsu v lodžské nemocnici. Bylo to velmi unikátní, protože nemocnice M. Kopernika v Lodži přímo měnila život pacientek. Díky rekonstrukci prsu mělo mnoho žen po zvládnutí nemoci alespoň nějaký životní komfort. Především šlo o příběh o definování a znovunalezení ženskosti i vlastní totožnosti. Hrdinky projektu byly zbaveny všech atributů, podle kterých se v naší kultuře definují ženy. Jde o ženy, které porazily rakovinu a cítily poslání dávat sílu dalším ženám. Díky těmto ženám a jejich příběhům jsem dnes jiným člověkem. Fotografovala jsem je tři roky. Byl to můj první dlouhodobý projekt a naučila jsem se díky němu pracovat s hrdinou a odstupem a hledat svůj vizuální klíč. Bylo to velmi těžké, ale byla to také dobrá práce. Fotografie jsem prezentovala na Festivalu fotografie v Bialystoku, v galerii Pauza v Krakově a v Piotrkově Trybunalském. Úplně nejvýznamnějším projektem v mé tvorbě však je „Cichy rasizm“ (tichý rasismus). Poprvé ve svém životě jsem vytvořila příběh, za kterým si pevně stojím a mohu říci „to jsem já, to je můj jazyk“. „Cichy rasizm“ je dlouhodobý dokumentární, ale i konceptuální a umělecký projekt. Používám v něm hned několik jazyků, od dokumentárních, pózovaných portrétů až po kreativní instalace, rozhovory, jejich záznam i společensko-politické pozadí. Je to můj jazyk, takový jsem si vybrala, abych pronikla k lidem a mohla s nimi diskutovat.

Vyprávěla jsem o Polácích černé pleti v období nejintenzivnějších diskuzí na téma vyloučeného jazyka a změnách v jazyce v době migrační krize. Nikdy jsem nemusela ve své zemi čelit rasizmu, ale vychovala jsem se v polské kultuře a vyprávím o společnosti, ke které patřím. O zkušenostech s rasismem

a jeho zvláštnostech v Polsku vyprávěli hrdinové, které jsem si k účasti v projektu pozvala. Výchozím bodem bylo slovo „černoch“.

Proč právě tyto? Jak je v nich vyjádřen způsob práce, který je ti blízký?

Zajímá mě nejen člověk, ale i to, jakým výzvám v moderním světě čelí a jak se v něm orientuje. Zajímají mě současné principy života v otevřeném světě, nebezpečí číhající na svobodu a jak funguje vyloučení. Zajímají mě široce chápané vztahy. Dnes je to především vztah člověka, přírody, naší planety ve světle klimatických změn. Současný mix smyslu pro zodpovědnost, pocitu bezmoci, nadřazenosti a ambivalence, popíráním a egoismem konče.

Jaká je podle tvého názoru role popisu ve fotografii?

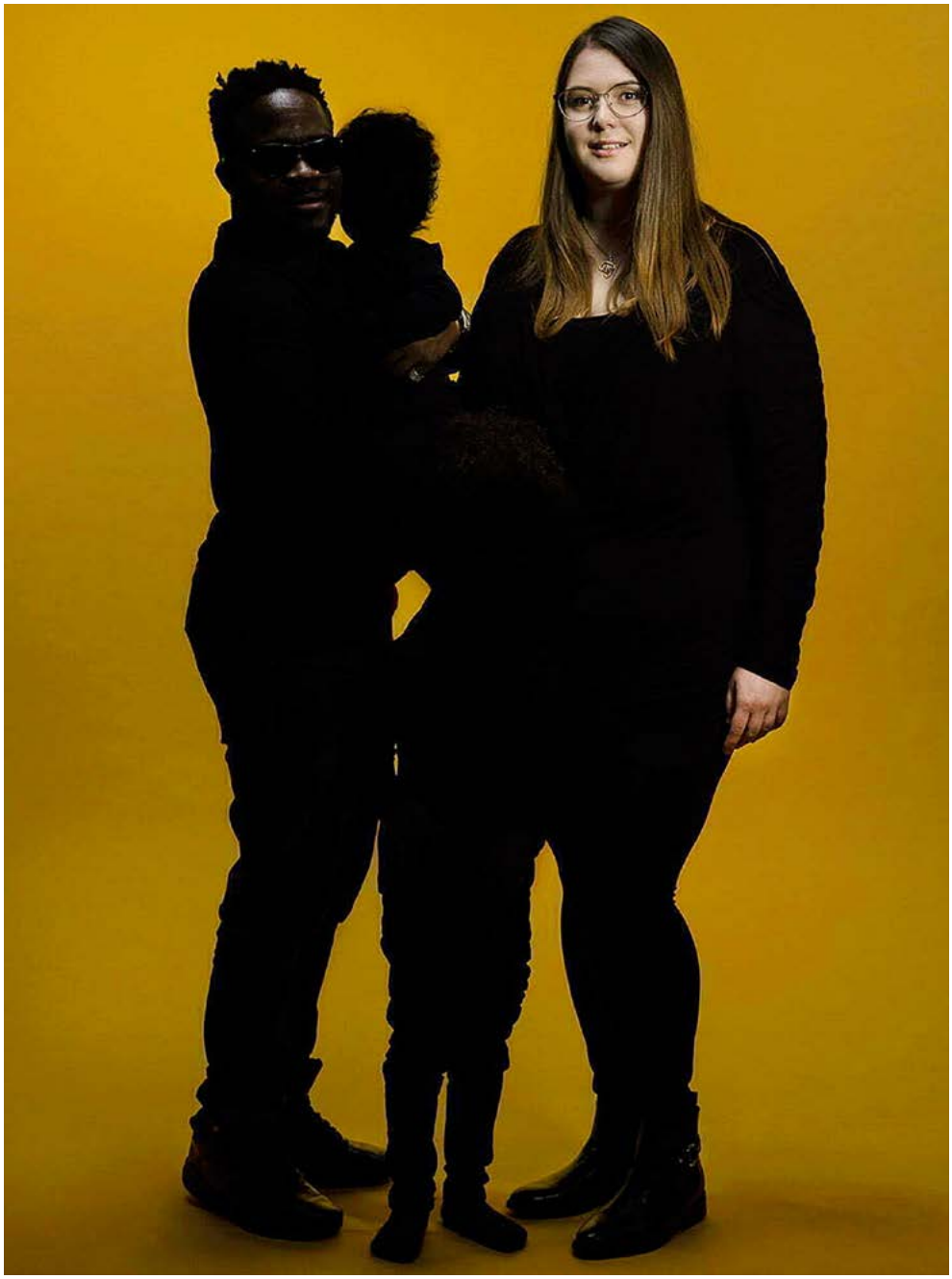
Popis by neměl mluvit o tom, co je na snímku nebo o čem vypráví. Nemyslím tím o umístění na mapě, ale o popisech, které nic neříkají, jako např. „Na snímku je žena, která ve válce přišla o ruku“. Takový popis by měl popisovat pozadí události, během které byla zraněna nebo jakého konfliktu se stala obětí. Popis často fotografii někam umisťuje nebo vysvětluje její souvislosti. Je neobyčejně důležitý a nezbytný, pokud vyprávíme o událostech, které jsou pro nás neznámé. Třeba co se týče mého projektu „Cichy rasizm“, nemusím v polské společnosti nic vysvětlovat, ale pro vystavení tohoto projektu v jakékoli jiné zemi upravuji popisky tak, aby vysvětlovaly pozadí a souvislosti co nejsrozumitelněji. Popis ve fotografii je informační tečka, která je pro správné čtení a pochopení fotografie nezbytná. Při práci na výstavách a na dílnách Duży Pokój se vždy snažíme o to, aby měl divák kromě autorova úvodního slova k dispozici i jasně srozumitelný informační text. Nemůžeme totiž předpokládat, že by divák mohl znát souvislosti každého příběhu.

Jaký je tvůj způsob práce: intuitivně – využiješ bez zbytečné přípravy to, co najdeš na místě, nebo promyšleně – víš, co chceš fotografovat, jak má výřez vypadat a cílevědomě za tím jdeš?

Můj způsob práce je rozhodně promyšlený. Kreslím si, analyzuji, diskutuju s lidmi, plánuji příběh. Fascinuje mě narace a režírování emocí odběratele, což vyžaduje dokonalý plán. Ale v rámci výřezu a práce s hrdiny si nechávám hodně prostoru pro spontánní a intuitivní práci. Nechci se blokovat. Občas je třeba jít za hrdinou a situací. Nejsme schopni všechno předpokládat a plánovat. Mohu to ovládnout v koncové etapě, kdy budu pracovat na naraci výstavy nebo publikace. Koncept je i přesto něco, co mě vzrušuje.

Jaké způsoby působení na diváka podporuješ a proč?

Fandím malým publikacím, fandím způsobům pronikání k lidem nejen ve velkých galeriích nebo muzeích, ale mám ráda i výstavy v malých městech, malých kulturních centrech a ve veřejném prostoru. Je to velmi potřebné



Julia Klewaniec, fotografie ze série: *Cichy rasizm*, 2021

a myslím si, že je to i smyslem naší práce. Ke komu chceme s naším příběhem a sdělením proniknout? Já osobně svoji cestu ve fotografii dělím na uměleckou, ve které jsem velmi ambiciózní a nebojím se ani technicky a vizuálně náročných naracích a na neuměleckou, ve které jsou moje příběhy dostupné všem. Aby diskuze o daném problému vůbec proběhla a měla nějaký smysl, pak to musí být něčím víc, než jen rozhovorem umělců v galeriích. Já fotografuji hlavně pro lidi. Úspěch má mnoho podob, já během debaty s diváky o mých projektech cítím úspěch a zadostiučinění. Hodně fandím také setkáním, diskuzním panelům na místech, kde visí fotografie. Fotografie opravdu může být výchozím bodem k zásadnější diskuzi a změnám. Tisk v naší zemi vězí

v obrovské krizi. Výstavy a publikace nemají takový dosah, ale i dvě návštěvy daného projektu v menších městech, nebo veřejných prostorách mohou způsobit, že nějaký divák začne o tomto tématu přemýšlet a možná se pokusí něco změnit. Zní to možná idealisticky, ale setkala jsem se s mnoha návštěvníky výstavy mého projektu, kteří mi řekli: *„Neměli jsme tušení, že jsme prostřednictvím jazyka něco odmítali."* nebo *„Nevěděl jsem, ale dnes už vim a už to nedělám. Navíc ještě o tom mluvím s jinými". Takže možná to není až tak idealistický názor?*

Jaký přístup je ti při práci na tématu bližší: neutrální nebo angažovaný?

Občas prostě musíme zůstat pozorovateli, abychom mohli něco správně zachytit. Jako fotografové tvoříme vlastní výpovědi, ukazujeme kořeny a důsledky daného problému. Často nám to, co slyšíme, vidíme a prožíváme pomáhá získat svůj názor. Při zkoumání daného tématu prostřednictvím fotografie jsme vždy čelili mnoha hrozbám. Neustále musíme všechno ověřovat, abychom nevytvářeli fake news. Já však vždy vycházím z určité vlastní emoce, vlastních zájmů a nápadů, které mi nedají spát, pozorování každodennosti nebo pocitu neshody. Někdy během procesu mohu být neutrální, ale když se blížím k závěru, jsem vždy hodně angažovaná. Snažím se k lidem proniknout co nejširším způsobem, organizovat diskuzní panely a setkání v prostorách galerie. Angažuji se jinak než aktivisté. Možná se dotýkám o určitou formu aktivizmu, ale to se od práce aktivistů hodně liší. Vracím se k tomu, co už jsem řekla dříve, že si jako milovníci vizuality vybíráme fragmenty naší skutečnosti, o kterých chceme vyprávět, a na které chceme upozornit, ale po určité době se náš zájem o dané téma snižuje a přirozeně přecházíme na další. Můžeme dokonce spolupracovat s aktivisty a badateli, což je asi nejzdravější angažovaný postoj. Taková je naše role.

Kdy má podle tvého názoru dokumentární fotografie větší účinek: ihned po svém publikování, nebo teprve po určité době?

To záleží na aktivitě a přístupu autora. Můžeme nechat projekty žít déle, plánovat akce, setkání a publikace. Není však tajemstvím, že čas, ve kterém daný projekt vzniká, má velký význam a zásadním způsobem ovlivňuje i výsledný dojem. Myslím si, že na čase záleží hodně. Přichází ihned po publikaci, ale důležité je i to, zda jde o univerzální problém, který se vrací, nebo se to týká času tady a teď a za několik měsíců už to bude neaktuální. Mnoho projektů získává svou hodnotu až po určité době. To závisí především na specifičnosti tématu.

Preferuješ prezentaci svých fotografií spíše na výstavách, v knihách, na internetu, nebo jiným způsobem?

Zatím jsem naprogramovaná na myšlení o výstavách, setkáních a vystavování fotografií v městském prostoru. Ráda chodím mezi lidi, mám s nimi

kontakt tváří v tvář a diskutuji. Naprosto mě neoslovilo prezentování tvorby na internetu. Nemyslím si, že je Instagram nebo Facebook to správné místo, na kterém bych se měla se svou fotografií snažit pronikat k lidem. Je to velmi důležitý moderní nástroj komunikace mezi lidmi, ale celý ten mix – od memů, vtipů, reklam a obsahů produkovaných šoubyznysem až po záběry z války a aktivistické posty způsobuje, že se cítím, jako bych se topila v oceánu infantilních obsahů, které se smíchávají s těmi velmi důležitými. Já osobně jsem tam svůj jazyk nenašla. Sázím na živý kontakt s odběratelem nebo na publikaci.

Jak bys charakterizovala styl své fotografie?

Já svoji fotografii nekategorizuji. Tématika mých fotografií je sociální a angažovaná, ale pokaždé si pro vyprávění svých příběhů vybírám různé fotografické nástroje. Nebojím se instalace, inscenace ani reportáže nebo dokumentu. Pokud jde o formu, tak se snažím být všestranná a spojovat i více projevů dohromady. Výstava je také velmi důležitou částí mého jazyka. Při práci na projektu už přemýšlím o výstavě. Používám různé vizualizace i aranžování prostoru, manipulaci textem a zvukem. Jakým způsobem o nás a o lidech vyprávím? Pokaždé jinak. Musím cítit, že jsem si pro daný problém vybrala správnou vizualizaci. Je pro mě důležité, aby o sobě vyprávěl samotný obraz. Nemám svůj vlastní styl, který bych v každém svém projektu používala. Odběratelé mého díla jistě vidí jeden společný jmenovatel, který říká, že miluji především silné světlo a barvu, ale při vytváření příběhu pokaždé analyzuji, jak bych o tom měla vyprávět.

Současná role fotografie a její podmínky

Jakou roli podle tvého názoru hraje dokumentární fotografie v současném světě? a v Polsku?

Myslím si, že role dokumentární fotografie je velká a je hned vedle tisku, knih a médií (a jako fotografové se všemi těmito oblastmi spolupracujeme) jednou z nejdůležitějších a v současném světě nejpotřebnějších věcí. Žijeme ve světě fake news, propagandy a záplavy informací. Jasně srozumitelné příběhy, informace, citlivost, empatii a vnímavost potřebujeme jako vodu na poušti. Čelíme mnoha krizím a dokumentární fotografie je potřebná nejen pro naši činnost, ale jako společnost potřebujeme i citlivost a útěchu. V Polsku je velmi nedoceněná, ale i přesto je také ze všech kategorií fotografie nejčastěji a nejlépe používaná. Se svou tvorbou nedokážeme proniknout tak daleko jako v době, kdy tisk ještě vzkvétal. K lidem v Polsku často proudí pouze porce nekvalitních fotografií vytvořených smartfonem, ale já si myslím, že obrázky v médích a knihách jsou částí vizuálního vzdělávání společnosti.

Tato situace je velmi špatná a měla by se změnit. Fotografové by měli být podporováni a jejich tvorba by měla pronikat k lidem lépe. Je tady však i mnoho problémů – od vizuálního vzdělávání ve školách, až po roli fotografie v našem každodenním životě a jejím vnímání ve společnosti.

Může tady polská fotografie říci něco specifického? Co? Z čeho ta specifičnost vyplývá?

Myslím, že za to může chybějící tradice fotografie v naší zemi a celkový stav vizuálního vzdělávání. Ve školách se formuje společnost a vkus, učí se tam mj. odlišovat dobro od zla. Opět navážu na to, co jsem už řekla dříve – věřím v sílu fotografie. V Polsku si stále neuvědomujeme, že obrazem lze manipulovat a že jde o velmi silný nástroj současných médií. Ne bez důvodu byly děti královských rodin již od nejútlejšího věku vzdělávány v umění a hudbě. Kreativitu potřebujeme v každé oblasti života a v každé profesi. Stejně tak potřebujeme citlivost. Stále platí, že umění je vyprávěním člověku a o historii lidstva. V okamžiku, kdy v Polsku v roce 1989 vznikla agentura *Agencja Gazeta* a deník *Gazeta Wyborcza*, byla fotografie ve svém rozkvětu. Bylo skvělé, že vznikla agentura fotografů, kteří mohou vyprávět o tom, co považují za důležité a navíc jsou za to ještě placeni. Toto období trvalo jen krátce, protože éra digitalizace a internetu, digitálních přístrojů ve smartfonech a rychlý rozvoj datových přenosů všechno změnil. Deník *New York Times* a mnoho zahraničních titulů si vedou velmi dobře, vytvářejí materiál online, ale fungují ve světě jiných rozpočtů a v zemi s jinou tradicí fotografie. My jsme si s tím tváří v tvář krizi tisku a malých rozpočtů nedokázali poradit. Tisk i média jsou chudé. Raději posílají novináře s telefonem, než novináře s fotografem. Dokumentární fotografie je stále nedoceněna a ustupuje do pozadí. Nemáme tak silnou tradici fotografie, jako např. Francie. U nás je kultura fotografie opravdu malá. Naše povědomí je úplně jiné. Umění je v Polsku na okraji zájmu a co teprve její menší část, čili fotografie. Když stojím na zahájení výstavy dokumentární fotografie v Národním muzeu a slyším od ředitele této instituce o tom, že fotografie začíná být uměním, tak prostě cítím bezradnost. Mám chuť jít doprostřed sálu a zakřičet, že potřebujeme hlavně změny. Vláda, školy a média odsunuly umění a fotografii na úplný konec. Přitom jsme jasně viděli, jak hodně jsme umění v době lockdownů a pandemie potřebovali. Byla to velmi přirozená činnost většiny doma uzavřených lidí.

Věřím, že se to změní. Žiji v bublině, ale i tak vidím, jak jsou v ní lidé odhodlaní tuto situaci v Polsku změnit. Je to velmi těžký, dlouhý proces, ale vidím malé změny v institucích, což mi dává naději k tomu, že bude líp.

Jaký má politika a sociální situace v Polsku vliv na to, jakým způsobem si dokumentární fotografové vybírají témata a způsob jejich zpracování?

Ano, myslím si, že to, jaké fotografické příběhy vznikají (a jejich množství!) vyniká z politické a sociální situace. Děláme to přesně proto, že věříme v její sílu. Pocit neshody nebo chuť podpořit danou společenskou skupinu způsobuje, že bereme do ruky fotoaparát. Znám mnoho fotografů, kteří od roku 1989 v zemi dokumentují politické změny a nejvýznamnější události, protože v tom vidí smysl a cítí, že je to důležité a chtějí ukazovat pravdu.

Myslím si, že v době krize se vzmáhá i aktivita tvůrců. Situace je nutí tvořit a vzniká stále více projektů. Tvoříme svým způsobem vizuální protesty. Chtěla bych říci, že mě to hodně těší, ale nechtěla bych, aby naše tvorba byla důsledkem právě takových událostí nebo činností.

Myslíš si, že dokumentární fotografii něco ohrožuje?

Největší hrozbou pro ni může být sám autor. Pokud budeme pracovat nevědomky, polovičatě a nedbale, pak budeme vytvářet stejně falešnou skutečnost, jak to dělají sociální média. To my musíme umět odlišit dobro od zla, prozkoumat kořeny a být zodpovědní za to, co zveřejňujeme a jak popisujeme to, co odběratelům předkládáme. V umělé inteligenci nevidím žádnou hrozbu. Je to nová věc, nový nástroj, který se naučíme odlišovat. Musíme věřit správnosti soutěžních porot, redaktorů, editorů a ředitelů institucí a očekávat, že nám autoři předkládají to, co říkají, že předkládají. Proto je poctivost a spolehlivost základní součástí fotografie. Umělá inteligence je mnohem větší hrozbou v jiných oblastech našeho života, ale nemyslím si, že i v dokumentární fotografii. V rukou diktátorů a propagandistů je stejně nebezpečná jako fotografie a média. Žijeme ve světě, ve kterém jsme se naučili, že musíme být opatrní a nemůžeme věřit všemu, co je nám předkládáno a že se propaganda velmi dobře rozvíjela již dlouho před umělou inteligencí.

A co by jí mohlo pomoci?

Dnes to vidím v tomto pořadí: vedení země, státní finanční instituce, kulturní instituce, uvědomělí a vzdělaní lidé, vedení v médiích, tvůrci.

Jaká je budoucnost dokumentární fotografie?

Chci udělat všechno pro to, abych pomohla lidem si uvědomit, jak je cenná, důležitá a potřebná. Chci podporovat mladé fotografy, ale nevím, jaká je budoucnost. Je pro mě těžké psát nějaký scénář. Zatím jen pozoruji.

Myslíš, že všichni jsme fotografové?

Všichni fotografujeme intuitivně, ale ne všichni fotografujeme uvědoměle. Je nás jen několik. Polská společnost nerozlišuje kvalitní materiál vytvořený profesionálem od snímku vytvořeného pomocí smartfonu někým, kdo se zrovna na místě objevil. Potřebujeme obrázky nebo příběhy? Opravdu jsme schopni žít ve světě obyčejných záběrů?

6. Shrnutí druhé části

Odpovědi na otázky získané od vybraných fotografů, mi umožňují učinit určité závěry na téma motivací a cest, které jsou pro určité ročníky fotografů a fotografek typické.

Velký věkový rozptyl fotografů a tím i různá úroveň zkušeností – od válečných, přes období PLR a politických změn v roce 1989, až po život v současném Polsku umožnil různé přístupy, možnosti výdělku a pohnutky k fascinaci fotografií apod. Vybraná skupina není svým počtem dostatečně reprezentativní, ale takový nebyl ani záměr. Šlo spíše o popis jevů, kterých jsem si všiml během své vlastní dlouholeté přítomnosti ve fotografickém prostředí a popisu příkladů názorů a rozvoje kariér těch vybraných fotografů. Shrnutí jsem rozdělil do kapitol navazujících na metodologii pokládání otázek.

Počátky

Charakteristickým prvkem motivace k fotografování u starších prezentovaných autorů, narozených v 80. letech 20. století bylo setkání s jiným člověkem, který nemusel být nutně fotograf, ale nějakým způsobem vyvolával zájem o fotografický obor. Zbigniew Furman (1950) se stal fotografem díky několika osobám – fotoreportérovi týdeníku *Razem* Leszkovi Fidusiewiczovi, který ho portrétoval v kovbojském kostýmu v době jeho dospívání, ale i díky rodinným přátelům – koncertnímu fotografovi Markovi Karewiczovi a fotoreportérovi magazínu *Sztandar Młodych* Leopodovi Dzikowskému. Tomasz Tomaszewski (1953) se začal zajímat o fotografii po rozhovoru o „mlhavém

a nejasném pojmu, jakým je čas“ se spřáteleným fyzikem, který zajímavým způsobem spojuje jeho reflexe z raného období s postřehy Zbigniewa Furmana, jenž byl z pohledu na vlastní portrét vytvořený Fidusiewiczem velice nadšený, protože si uvědomil, že je možné „kreativně vytvořit nějakou skutečnost“. A když už takovou skutečnost začal sám vytvářet, tak zjistil, že je důležité především zachycení skutečnosti, čili její zvěčnění v čase. Přesně to také bylo důvodem, proč do rukou vzal fotoaparát Waldemar Śliwczyński (1958), který chtěl dokumentovat události v kulturním domě, kde pracoval jako vedoucí. K vážnému zájmu o fotografii Śliwczyńského tehdy definitivně přesvědčilo setkání s instruktorem fotografie Januszem Nowackým.

Oba nejstarší autoři Tomaszewski i Furman byli samouci. O více než generaci mladší Śliwczyński a Agnieszka Sadowska (1962) již začínali trochu jinak – měli odborné instruktory vyučující na dílnách a kurzech, které v době PLR nahrazovaly vzdělávání ve fotografických školách, kde byla vyučována především technologie.

Ve škole, ale tentokrát umělecké, studovali Małgorzata Smieszek (1973) a Michał Adamski (1976), který začínal jako samouk, ale později se účastnil různých fotografických dílen a nakonec začal studovat i na ITF v Opavě. Oba jsou o generaci mladší.

Fotografové narození v 90. letech již šli úplně jinou cestou – fotografie a dokumentování obrazem bylo přímo doma, věnovali se mu rodiče, kteří byli zdrojem první inspirace pro Julii Klewaniec (1996) a Jędrzeje Nowického (1995). Pro tuto generaci již malá dostupnost techniky ani odborného vzdělávání přestala být překážkou. Klewaniec se starší Smieszek spojuje studium na umělecké škole, ale mladší fotografka již šla cestou odborné fotografické specializace, protože byla ve třídě s fotografickým zaměřením. Jak již bylo řečeno, objevení se fotografických škol přímo souviselo se změnou politického systému a jejich možností tedy využili až příslušníci generace dnešních třicátníků a mladších nebo jako Adamski, který je sice starší, ale studium v tomto oboru absolvoval později. Nowicki možnosti institucionálního vzdělávání nevyužil, ale jeho generace čerpala z fotografických knih, které byly pro mnohé starší generace nedostupné. Nowicki se také zmiňuje, že jej inspirovaly filmy o fotografech, které jsou také znamením úplně nové doby.

Pro fotografy starších generací se fotografie velmi brzy stala jejich profesí, která jim přinášela i slušný příjem, obzvlášť v 70. a 80. letech, kdy mohlo být zároveň i stylem života. Furman i Tomaszewski jsou i ve svém důchodovém věku schopni se stále fotografií živit. Tomaszewski kromě fotografie i organizováním autorských dílen, Furman fotografováním portrétů a přednášením o fotografii. Waldemar Śliwczyński vydává magazín *Kwartalnik Fotografia*, který je v současné době jediným tištěným magazínem o fotografickém umění v Polsku. Všichni autoři považují každou etapu ve své fotografické kariéře za

důležitou a vnímají zásadní roli fotografie při formování jejich povědomí, citlivosti a zkušeností. Trochu jinak to vypadá v případě fotografů mladší generace, kde zdaleka ne všichni považují fotografii jako svoji profesi, která je živí. Małgorzata Smieszek fotografii objevila ve svých 45 letech, kdy začala studovat na Varšavské škole fotografie, kde přednášel i Witold Krassowski. Předtím vedla svou vlastní restauraci a hodně cestovala. Na rozdíl od mladších fotografů Julie Klewaniec a Jędrzeje Nowického, pro které je dokumentární fotografie jediným zdrojem příjmu, nepovažuje Smieszek fotografii za svoji profesi. Fotografie není povoláním ani pro Michała Adamského, pro něhož je vášní, která mu umožňuje vyprávět o důležitých problémech současného světa. Ani Waldemar Śliwczyński nepovažuje fotografii za svoji práci, a to přestože se velmi aktivně věnoval zachycování a distribuci obrazových záznamů – jako majitel vydavatelství KROPKA vydával knihy, byl i prvním kurátorem sbírky „Kolekcja Wrzesińska" a dokonce vydával i deník *Wiadomości Wrzesińskie*. Je také sběratelem fotografií. Stejně jako Furman si i Śliwczyński myslí, že současné období není pro fotografy finančně příznivé, na rozdíl od nejmladších oslovených a velmi aktivních autorů Jędrzeje Nowického a Julie Klewaniec, kteří jsou opačného názoru. Oběma se daří prodávat svoje snímky do světového tisku, získávat ceny v soutěžích a financovat svoje projekty z nezávislých zdrojů. Pro Małgorzatu Smieszek ani Michała Adamského nepředstavuje fotografie zdroj příjmu, což jim umožňuje se věnovat důležitějším tématům a jejich finanční situace není překážkou při realizaci těchto plánů. Výjimkou je Agnieszka Sadowska, která již přes 30 let pracuje jako fotoreportérka v białystocké redakci deníku *Gazeta Wyborcza*.

Tímto způsobem, tedy jako fotografové v různých institucích nebo fotoreportéři v denících v současné době pracuje stále méně fotografů. Jde o důsledek změn ve způsobu zaměstnávání fotografů, které zavedly redakce tisku na počátku roku 2000. Většina aktivních tvůrců dnes má vlastní firmu, jejíž prostřednictvím nabízející své služby. Tyto změny způsobily i to, že mnoho uznávaných autorů jako např. Wojciech Olkuśnik, o němž byla řeč v první části, se nedokázalo novým podmínkám přizpůsobit a obor fotografie úplně opustili.

Tvůrčí postoj

Spolu se změnami systému práce fotografů, rozvoji vzdělávání a zjednodušení komunikace se měnil i tvůrčí přístup. Fotografové s velkými zkušenostmi však často zůstali věrní dříve vybranému přístupu a roli fotografie vidí stejně jako Waldemar Śliwczyński nebo Zbigniew Furman především v dokumentování světa. Tomasz Tomaszewski citoval úryvek textu, který umístil ve své poslední knize *Świat jest tam, gdzie się zatrzymałeś*. Zdůrazňuje také, že se

dlouhodobě snažil vysvětlit činnost člověka jinému člověku a v knize ukázal snímky, které jsou jeho pohledem na svět. Věří ve fotografii a je přesvědčen, že dokáže něco změnit. Dodává však, že fotografie kromě záběrů z války a totalitních represí již na lidi, mající moc činit zásadní rozhodnutí nijak nepůsobí. Pro Waldemara Śliwczyńského je úkolem fotografie dokumentace, protože si myslí, že pro to byla i vynalezena.

Fotoreportérce Agnieszce Sadowské pracující v bialystocké redakci deníku *Gazeta Wyborcza* fotografie umožňuje pochopit problém a vytvořit si na něj i vlastní morální názor. Podle jejího mínění má fotografie společenské poslání, sděluje pravdu a ovlivňuje citlivost. Podmínkou však zůstává minimalizace manipulace opírající se o vnímání založeném na vlastním hodnotovém systému. Svoje nejdůležitější fotografie, zachycující migrační krizi na polsko-běloruské hranici vytvořila během posledních měsíců.

Jinak svůj tvůrčí přístup vnímá autorka projektu „Cichy Rasizm" Julia Klewaniec. Je to pro ni nejvýznamnější příběh o Polácích tmavé pleti, ve kterém se kromě portrétů objevily i výpovědi hrdinů snímků. Klewaniec se považuje za angažovanou fotografku (přičemž s podobným přístupem se setkáváme stále častěji), podobně jako od ní starší autor Michał Adamski, který však nikdy na objednávku médií nefotografoval a fotografie pro něj není zdrojem příjmu. Adamski zdůrazňuje, že pro něj bylo důležité poznat různé způsoby, jakými prezentují svět dva fotografické kolektivy *Napo Images* a *Sputnik Photos*.

Pro Jędrzeje Nowického je fotografie nástrojem k poznávání světa. Za jeden ze svých nejdůležitějších souborů považuje sérii fotografií zachycujících revoluci v Bělorusku (2018). Mladší fotografové zdůrazňují svoje zapojení a témata, která zpracovávají, jsou pro ně důležitá a neváhají deklarovat svůj postoj na jedné ze stran konfliktu. Cítí se jako fotografové s jasným názorem, který vyjadřují ve svých fotografiích. Zdůrazňují také, jak je důležitý respekt k hrdinům svých snímků a citlivost, se kterou se na ně dívají.

Pro Małgorzatu Smieszek, narozenou na počátku 70. let, je fotografie nástrojem bádání. Obohacuje její znalosti o světě i o ní samotné. Podobně jako v případě Michała Adamského i pro ni fotografie nepředstavuje zdroj příjmu, ale je představitelkou nové skupiny autorů věnujících se fotografii poměrně krátce. Vědomosti a vzdělání získává na soukromých kurzech a dílnách vedených staršími zkušenými autory. Sama se považuje za hluboce angažovanou dokumentaristku a badatelku. Stejně jako mladší Julia Klewaniec se zajímá i o kreativní fotografii, ale s tím rozdílem, že kromě jednoho projektu se tomuto druhu fotografie v současné době nevěnuje. Sama Klewaniec je podobně jako starší autoři Smieszek a Adamski zastáncem názoru, že současná společenská a politická situace velmi ovlivňuje výběr i způsob zpracování témat, kterým se fotografové věnují. Takto si vybírá témata i Jędrzej Nowicki, který však nesouhlasí s angažováním se fotografů jen na jedné

straně konfliktu (na Ukrajině). Kromě obecného odporu vůči násilí a nespravedlnosti si totiž myslí, že v každém příběhu je místo pro různé úhly pohledu a úkolem fotografů a novinářů je vyprávění o plném spektru těchto událostí. Pouze tehdy je popis příběhu plný a hodnotný.

Tomaszewski říká, že motorem jeho fotografické tvorby byl nesouhlas s patologií bolševického systému a nejvýznamnější tvorbu představují knihy o těch, kteří bojovali o zachování vlastní totožnosti. Podobnou motivaci má i Smieszek, Nowicki a Klewaniec, kteří bojují za zachování vlastní totožnosti. Je pro ně důležité, aby vyvolali emoce a naváděli k reflexi.

Ve výpovědích jsou mezi mladšími a staršími autory viditelné rozdíly ve způsobu jakým fotografují. Starší autoři se do značné míry opírají o intuici založenou na dříve získaných zkušenostech a chtějí svět vidět mnohem komplexnějším, zajímavějším a originálnějším způsobem (Tomaszewski). Mladší tvůrci jako Klewaniec, Nowicki a dokonce i Adamski pracuji jinak. Přístup Adamského se navíc od ostatních odlišnuje tím, že si nejdříve vymýšlí témata a pak pro něj hledá konkrétní záběry. Pro Novického je při vyprávění příběhu důležitá jemnost a citlivost, kterou získává prostřednictvím málo kontrastních a trochu „šedých" záběrů. Pro Klewaniec je důležitá otevřenost a respekt k odběrateli (stejně jako pro starší Agnieszku Sadowskou), ale i vizuální stránka fotografií.

Všichni autoři zdůrazňují význam popisků připojených ke snímkům, ale každý trochu jiným způsobem. Klewaniec si myslí, že popis by měl kontext záběru rozšiřovat. Nejstarší Zbigniew Furman tvrdí, že mnoho snímků by bez popisu nebylo správně pochopeno. Tento názor rozšiřuje Tomaszewski, který podotýká, že fotografie sama od sebe události neidentifikuje, a že v popiskách se dnes velmi často opomíjí odpověď na otázku: Proč? Jiný názor má Śliwczyński, který pro média nefotografoval, ale říká, že fotografie by se měla obhájit sama, a že stačí, pokud v popisu bude uvedeno datum a místo jejího pořízení.

Agnieszka Sadowska tvrdí, že popis fotografií často bývá příliš dominantní a například na fotografických soutěžích je mnoho snímků oceněných jen díky popisu, s čímž nesouhlasí. Smieszek omezuje popis na jednoduchou informativní funkci. Poukazuje na nebezpečí manipulace a ovlivnění popisem vnímání snímků. Podle jejího názoru by jeho úkolem mělo být pouze doplnění obrazu.

Pro Michała Adamského, stejně jako pro Klewaniec má popis velmi důležitou úlohu, protože může vysvětlovat souvislosti a přiblížit pozadí snímku.

Současná role fotografie a její předpoklady

Bez ohledu na generační rozdíly všichni zdůrazňují důležitost dokumentární fotografie v současném světě. Tomasz Tomaszewski však upozorňuje na úbytek zájmu o tuto fotografii a banálnost témat, kterým se dokumentaristé věnují. Myslí si také, že si polští fotografové nevytvořili svůj vlastní specifický styl. Ve svých odpovědích pak o síle fotografie podobně jako Furman pochybuje. Tvrdí, že k veřejnosti pronikne pouze fotografie novinek zachycujících nejnovější události.

Waldemar Śliwczyński jako jediný zdůrazňuje, že druh fotografie, které se věnuje, čili snímkům architektury a krajin vytvořených velkoformátovou kamerou prezentuje pravdu „tady a teď".

Agnieszka Sadowska si uvědomuje nebezpečí číhající v nedostatku respektování etických zásad a to zejména fotografy na volné noze. Stejně jako Tomaszewski také nevidí, že by byla polská dokumentární fotografie něčím výjimečná.

Větší víru ve fotografii má Małgorzata Smieszek, která nespolupracuje přímo s žádným médiem nebo redakcí, ale myslí si, že dokumentární fotografie uchovává obraz historie, rozvíjí společenské podvědomí a vytváří totožnost skupin či národů a plně důvěryhodný zdroj informací.

Stejně jako Sadowska i Smieszek vnímají nebezpečí číhající ve stále dokonalejší digitální manipulací s obrazem, rozšířenější cenzurou a právních předpisech omezující volnou publikaci snímků.

Nic specifického na polské dokumentární fotografii nevidí ani Adamski a dodává, že kromě zobecnění má i stále menší význam. Fotografové, kteří chtějí uspět, užívají techniky, které jim umožňují vystoupit z davu a odtrhnout se od klasického způsobu práce a usnadnit svým snímkům přístup do uměleckých galerií.

Adamski upozornil na vzrůstající vliv kolektivů s odlišným způsobem fotografování: *Sputnik Photos* a *Napo Images*, ale i školy ITF v Opavě.

Podle Jędrzeje Nowického leží kořeny polské fotografie v postsovětském světě a poukazuje na časté zpracovávání polskými fotografy témat týkajících se strachu, násilí nebo melancholie, souvisejících s touto částí světa. Julia Klewaniec uvádí, že velký význam pro dokumentární fotografii má v roce 1989 založený deník *Gazeta Wyborcza* a agentura *Agencja Gazeta*. Posteskla si také nad současným marginálním významem fotografie, ale zároveň však věří, že se to změní. Oba si také neuvědomují, že by současná polská dokumentární fotografie byla něčím specifická. Adamski zdůrazňuje omezení se tohoto druhu fotografie do role ilustrace v tisku. Klewaniec poukazuje na největší problém – nedostatek vzdělanosti a tím i kreativity, neexistenci silných tradic provozování tohoto druhu fotografie, ale současně zdůrazňuje, že věří v její sílu.

Velmi uvědoměle se k fotografii staví Małgorzata Smieszek. Precizně definuje její úkoly i cíle, ale z nedostatku dřívějších zkušeností se nedokáže k současné kondici dokumentární fotografie vyjádřit. Názory fotografů mladší generace: Smieszek, Klewaniec i Nowického, kteří tvrdí, že jsou periférii národů, se liší od radikálního Furmanova postoje. Liší se i od Tomaszewského, který míní, že fotografové se věnují banalitám a marginálíím či exotickým věcem.

Všichni se shodují, že polskou dokumentární fotografii formovaly významné společensko-politické události posledních let: založení hnutí *Solidarita* nebo návštěva papeže Jana Pavla II. Adamski zdůrazňuje roli Rafała Milacha a Anny Nałęcké. Nejzkušenější z autorů – Tomasz Tomaszewski poukazuje na problém ve fotografování politiky a říká, že je třeba se soustředit na zachycení jejich důsledků. Zdůrazňuje také, že podfinancování fotografie způsobuje vytváření snímků, které se tématu věnují jen povrchně.

Kromě Zbigniewa Furmana poukázali ostatní i na to, co by mohlo fotografii pomoci: angažovanost (Tomaszewski), zlepšení financování fotografie (Śliwczyński), odbornost a profesionalita fotografů a editorů (Sadowska), přístup k novým záznamovým technologiím (Smieszek), poctivost a rozvoj AI, která vyvolá větší zájem o pravdivost a autenticitu (Adamski), nové formy fotografie (Nowicki) nebo vzdělávání a finanční podpora (Klewaniec).

Ve výpovědích se našly i nesrovnalosti ohledně budoucnosti dokumentární fotografie, kdy Agnieszka Sadowska vidí její úpadek, Furman podotýká, že fotografie budou vytvářet pouze fotografičtí nadšenci. Valdemar Śliwczyński a Tomasz Tomaszewski upozorňují, že přežijí jen nejsilnější a nejzaujatější, pro které představuje fotografie vášeň a lásku, mohou říci něco zajímavého a zároveň si to mohou finančně dovolit. Na opačném konci jsou pak fotografové, kteří se na budoucnost dívají s větším optimismem. Adamski vnímá neustálou potřebu dokumentovat lidskou činnost a doufá v její uznání za plnohodnotnou součást uměleckého trhu. Nowicki spoléhá na objevení se nových forem fotografie. Největším optimistou je Małgorzata Smieszek, která se dokumentární fotografii věnuje nejkratší dobu a vidí, že využití AI fotografii spíše pomůže. Očekává vznik interaktivních dokumentárních projektů spojujících různá média, ale vidí i nové výzvy stojící před fotografy jako klimatické změny, humanitární krize nebo pandemie.

Jsme všichni fotografové?

To je poslední otázka, kterou jsem svým respondentům položil. Odpovědi na ni jsou si velmi podobné. Tomaszewski i Furman považují toto tvrzení za nevhodné, protože působí proti prostředí fotografů. Zdůrazňují, že fotografie

je činnost pro omezený okruh lidí, kteří se dokážou nejen dívat, ale i vidět. Podobný názor mají i Śliwczyński, Adamski a Sadowska, kteří říkají, že fotografové jsme sice všichni, ale zdaleka už všichni nejsme významnými dokumentaristy, a že ne všichni umí svůj fotoaparát užívat uvědoměle. Nejmladší respondenti Nowicki a Klewaniec nejsou ve svých hodnoceních tak radikální, ale zdůrazňují, že kromě všeobecné dostupnosti technologií je nejdůležitější to, aby vznikaly promyšlené a hodnotné příběhy popisující současný svět.

7. Závěr

Rok 1989 je v dějinách Polska velmi důležitý. Parlamentní volby, které se v Polsku konaly 4. června 1989 vyvolaly velké společensko-politické změny: komunisté byli zbavení moci a vlády se ujala demokratická opozice, v roce 1990 byla rozpuštěna Polská sjednocená dělnická strana a prezidentem se stal legendární představitel společenského hnutí *Solidarita* Lech Wałęsa. Rok 1990 je také počátkem ekonomické transformace, likvidace systému centrálního plánování, privatizace a zavedení volně směnitelné měny. Tyto události se v Polsku seběhly s počátkem digitální revoluce. Běžný se stal přístup k internetu, rozvíjela se mobilní komunikace, fotografové zakládali svoje firmy a plně využívali nové možnosti spolupráce. Země staré Evropy se začaly Polsku otevírat a cesta na Západ se byla mnohem dostupnější. Přelomem byla i stále větší dostupnost digitálních fotografických technologií.

Fotoaparáty byly stále lepší a levnější. Současně s tím docházelo k marginalizaci novinového tisku. Stále více novin publikovalo svůj obsah na dynamicky se rozvíjejícím internetu, ze začátku bezplatně a později už s placeným přístupem na své služby. Fotografie se technologicky neustále zjednodušovala a dostupnost kvalitních fotografických přístrojů v mobilních telefonech způsobila příliv mladých lidí zlákaných možnostmi publikace svých snímků na různých digitálních platformách (Facebook, Instagram) a na internetových verzích deníků. Tento vývoj se přičinil i k poklesu příjmu starších kmenových fotografů, kteří tuto revoluci zvládali jen s obtížemi. Ztratili zdroj svých příjmů, redakce stále častěji využívaly spolupráci s náhodnými osobami, kterým za snímky platili jen málo nebo vůbec. Na začátku roku 2000 se ve fotografickém prostředí dokonce šířila anekdota:

V redakci se objevil fotograf na volné noze nabízející snímky z míst právě probíhajícího konfliktu. Fotoeditor se ho zeptal, kolik snímky stojí. Fotograf na to odpoví: „Nic, dám vám je zadarmo". Fotoeditor na to říká: „Zadarmo jsou pro nás příliš drahé".

Fotografie také přestává být doménou mužů a s nemalými úspěchy se jí věnuje stále více žen. Již několik desítek let v soukromých školách převažují ženy a mnoho z nich se věnuje i dokumentární fotografii (Anna Bedyńska, Monika Bryk[119], Julia Klewaniec, Justyna Mielnikiewicz[120], Małgorzata Smieszek, Agnieszka Rayss) a v roce 2023 byl oficiálně založen také kolektiv *Polish Women Photographers*[121].

Mění se i samotný obraz, který je stále více subjektivnější a mnohem jednodušší a typologický. Přestává také platit všeobecné pravidlo „rozhodujícího okamžiku" nebo „neviditelného fotografa". Základem je pak prezentovat prostřednictvím fotografie především vlastní úhel pohledu.

Namísto mizejících již nepotřebných fotografických agentur, protože jen málo institucí nebo redakcí je ochotných za snímky platit, vznikají fotografické kolektivy těžící z nových tuzemských i evropských možností financování své činnosti. Starší fotografové a fotografky často ještě plní tvůrčích sil nedokážou v nové realitě najít své místo. Stále lépe se daří lidem pracujícím v kolektivech, kde rozvíjejí své schopnosti získávat financování své tvorby a začínají dokonale využívat nové možnosti, jaké digitální technologie nabízejí. Dochází také k upozadění starších fotografů, kteří se často charakterizují svým negativním a nekompromisním názorem na téma *nové fotografie* nebo *nového dokumentu*.

Měnící se společensko-politická situace v Polsku i ve světě vyžaduje i určitý morální postoj, který způsobuje, že většina fotografů se angažuje na jedné straně konfliktu se kterým se ztotožňují a nerespektují pravidla objektivní prezentace vybraného problému. Velké popularitě se také těší směr „fotografického aktivismu", který jde ve stopách myšlenek humanismu a rovnosti, opačný směr je pak na okraji zájmu a objevuje se jen sporadicky.

Mění se také samotný obraz, kdy stále častěji o statické fragmenty, krajiny nebo stylizované portréty. Dokumentární fotografie se stává velmi subjektivní a vyžaduje rozsáhlé popisky nezbytné pro správné pochopení záměrů autora. Častěji ji také můžeme vidět v uměleckých galeriích než v tisku, kde dříve bylo její místo.

---

119 Internetová stránka Moniki Bryk: https://monikabryk.com/, online: 22. 06. 2024

120 Internetová stránka Justyny Mielnikiewicz: https://www.justmiel.com/index, online: 22. 06. 2024

121 Internetová stránka kolektywu *Polish Women Photographers:* https://polishwomenphotographers.com/, online: 22. 06. 2024

Při analýze evoluce dokumentární fotografie po roce 1989 jsem čerpal především ze svých zkušeností. Jako fotograf jsem začal pracovat v roce 1985 a dodnes se aktivně účastním všech etap této revoluce. Prostřednictvím rozhovorů s fotografy jsem zjišťoval, jestli se moje pozorování a názory shodují s jejich odpověďmi.. Většinou se shodovaly. Zaskočily mě však pochybnosti fotografů starší generace o síle významu této fotografie v současném světě. Při výběru skupiny svých respondentů jsem se snažil najít takové autory, jejichž tvůrčí dráhy byly odlišné a věkový rozptyl široký – od zkušených, fotografujících už řadu let, až po mladé tvůrce, narozené a dospívající po roce 1989, nezatížené zkušenostmi s minulým společenským systémem. Jejich výpovědi se i přes velmi odlišné zkušenosti nakonec v mnoha bodech protínají. Každý zdůrazňuje velkou roli vzdělání získaného nezávisle na věku úplně jiným způsobem – starší zdůrazňují význam vztahu mistr–žák, protože pouze tento systém výuky byl možný. Mladší již mohou plně těžit z nových neomezených možností fotografického vzdělávání. Moje předpoklady se potvrdily: vzdělávání je velmi důležité a potřebné, ale stále vzácněji se setkáváme se vztahem mistr-žák a stále více volba padá na vzdělávací programy připravené soukromými školami nebo univerzitami. Mladší tvůrci mají také mnohem větší povědomí a vědí, co mohou od fotografie čekat a k čemu má fotografie sloužit. Fotografové střední generace zdůrazňují také velký význam předchozích fotografických zkušeností. Většina mladších tvůrců však věří v sílu dokumentární fotografie, na rozdíl od fotografů starší generace, kteří si myslí, že role dokumentární fotografie přechází do pozadí. Je zajímavé, že osoby věnující se fotografií jen krátce dokážou i říci, jaká by mohla být její budoucnost. U starších vidíme unavenost a pochybnosti ohledně její budoucnosti a soustředění se na léta zdokonalované fotografické postupy. Všichni však shodně zmiňují, jak je ve fotografii důležité nadšení, angažovanost a finanční zázemí umožňující její tvorbu. Budoucnost dokumentární fotografie vidí především na trhu s uměním, ale vnímají i nebezpečí v podobě umělé inteligence. Různě vidí i další hrozby, kterých nakonec není málo: internet, jednoduchost a dostupnost technologií, uzavírání se před světem, vymahatelnost práva na soukromí, podfinancování, nepoctivost tvůrců, digitální manipulace, stylizace, cenzura a politická kontrola, malý zájem, povrchní vzdělání a úpadek profesní etiky.

Závěrečné slovo:

Evoluce dokumentární fotografie nabírá tempo a celý obor se rychle přizpůsobuje novým možnostem a nástrojům. Vznikají nové od předchozích se značně lišící způsoby dokumentování kondice současného světa. Protože se fotografie

stává všeobecným a všem dostupným médiem, ztrácí i dokument své výsadní postavení. Objevují se nové možnosti jejího financování prostřednictvím soukromých i státních institucí. Dostupnost finančních prostředků však nebude mít na pravidla dokumentu zásadní vliv, **protože pouze citliví, uvědomělí a světu otevření tvůrci pochopí originalitu této fotografie, nepodlehnou pomíjivým módním trendům a díky využití znalostí starších mistrů budou vytvářet promyšlené a hodnotné příběhy.**

8. Index osobností

A

Abramowicz Łukasz 43, 44
Adamski Michał 72, 147, 154, 157, 188, 190, 191, 192, 193, 194
Anderson Christopher. 96
Andrzejewska Ewa 18

B

Baklarz Waldkemar 131
Barański Krzysztof 107
Barbey Bruno 96
Basel Krzysztof 39, 79
Basolí Lurdes R. 96,
Baturo Andrzej 107, 111
Bedyńska Anna 15, 94, 198
Becher Hilda, Bernd 45, 126, 128
Berendt Filip 97
Bereżecka Monika 85, 95
Bohdziewicz Anna Beata 95
Bielatowicz Krystian 83
Birgus Vladimir, 14
Borodaj Dorota 68
Bryk Monika 70, 71, 198,
Brykczyński Jan 66, 68, 86
Brzeżańska Agnieszka, 94
Bucciarelli Fabio 144
Buras Marcin 79
Busza Jerzy 131

C

Cartier-Bresson Henri 64, 72
Czekmenev Aleksander 14
Cynalewski Łukasz 96
Chojnacki Piotr 18, 19
Chołodowski Waldemar 129
Czartoryska Urszula 131
Ćwik Filip 66, 96, 106

D

Dąbrowski Grzegorz 43, 52, 93,
Dąbrowski Kuba 43, 85, 93, 97
Dąbrowski Michał, 65,
Dembiński Grzegorz 78, 96
Dikeman Deanna 157
Druszcz Wojciech 28
Dubiel Sławoj 18
Dobosz Andrzej 72
Dziamski Bartosz 96

Dzikowski Leopold 107

E

Erwitt Elliot 152

F

Fedorowicz Jacek 106
Fereński Jakub Piotr 15
Fidusiewicz Leszek, 187, 188
Florkowski Andrzej P 18
Fogler Janusz 52
Forecki Mariusz 31, 32, 46, 78, 93, 96, 129
Furman Zbigniew 106, 111, 132, 187, 188, 189, 191, 192, 193

G

Garztecki Juliusz 131
Gembara Karolina 66, 69
Georgiew Andrzej 44, 45, 85
Gęsicka Weronika 97
Giżycki Marcin 131
Gola Arkadiusz 15,65
Gołuch Krzysztof 71,72
Górski Andrzej 43
Górski Andrzej 43
Górski Marcin 79
Grarup Jan 166
Griev Michael 96
Grospierre Mikołaj 46, 94
Grygiel Marek 59, 94, 95
Grygoruk Karol 18, 58, 65
Grzeszykowska Aneta 94, 95, 97
Grzędziński Wojciech 66, 83, 84
Grzybowska Agata 65
Grzybowski Maciej 83
Gudzowaty Tomasz 93, 94

H

Hahna Miguela 20
Heyda Stanisław 96
Hemmerling Jarosław 70
Hine Lewis 108
Holland Agnieszka 138
Hueckel Magda 47, 97
Humka Hubert 174

J

Janiszewski Mariusz 83
Janowski Piotr 15
Jaszczuk Paweł 97
Jeziorek Maciej 48, 66
Jirásek Václav 126
Jonderko Karolina 46
Jurczaka Jan 59

K

Kalicka Irena 97
Kałużny Tomasz 45
Kamiński Kuba 83
Kanicki Witold 68
Kardasz Adam 43
Karewicz Marek 107, 187
Kasperkiewicz Adam 70
Kidawa-Błońska Małgorzata 72
Klewaniec Julia 169, 173, 180, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194
Klimov Oleg 96
Koenig Kinga 20
Konopka Bogdan 18, 42, 43, 46, 126
Koss Konstanty 113
Koszczyński Piotr 80
Koudelka Josef 96, 111, 115
Kowalewski Robert 28, 37
Kowalski Kacper 62, 81
Kieblesz Anna 97
Krajewska Magdalena 93
Krajewska Zuza 46, 49, 95, 97
Kowalski Kacper 62
Kramarz Andrzej 42, 43, 44, 85, 93, 94
Krassowski Witold 15, 54, 58, 61, 62, 72, 96, 111, 189
Krzakiewicz Przemysław 85

Kuchny Dorota 79
Kulik Zofia 95
Kuszela Maciej 96

L

Lach Adam 39, 46, 48, 66, 79, 93, 96, 97
Lach Dyba 97
Lapis Marek 72
Lasota Ewelina 68
Lazar Tomasz 83
Lelek Piotr 85
Lelonek Diana 81, 97
Lech Andrzej Jerzy 38, 42, 46, 126
Libera Zbigniew 95
Liksztet Marek 18
Linda Ireneusz 124
Lipszyc Weronika 18, 19
LL Natalia 131
Lowe Paul 96

Ł

Łodzińska Weronika 43, 85, 93, 94
Łuszczki Roman 93
Łuczak Michał 39, 66, 67, 68, 86, 97
Łyżwa Beata 95

M

Majak Katarzyna 46, 50
Majchrzak Hanna 52
Makowski Krzysztof 92
Małecki Piotr 39, 66
Manowich Lew 15, 40
Marczuk Andrzej 78
Markowski Tymon 59
Mateńko Bartosz 39
Mazur Adam 44, 93, 94, 96
Mazur Franciszek 95
Meyerowitz Joel 152
Michałowska Marianna 15, 128
Michlewski Janek 114
Miedziński Paweł 65
Milach Rafał 14, 23, 39, 41, 43, 46, 50, 58, 62, 66, 67, 79, 86, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 146, 159, 167, 193,
Meissner Ewa 66
Mielczarek Ewa 65, 66
Michałek-Dąbrowska Marzena 66, 68
Miękus Krzysztof 62, 63, 64, 65, 85, 93
Miller Krzysztof 15, 28, 33, 95, 142, 172, 173
Morris Christopher 153
Moskwa Maciej 18

N

Nachtwey James 115, 162
Nobl Rolf 96
Nałęcka Anna 159, 193
Niedenthal Chris 46, 72, 95
Niemczynowicz Piotr 43
Niezabitowska Małgorzata 113
Nowacki Janusz 13, 14, 123
Nowicki Jędrzej 161, 165, 168, 188, 190, 191, 193, 194
Nowicki Wojciech 85
Nowina-Konopka Konstancja 59

O

Okahara Kosuke 96
Olkuśnik Wojciech 37, 38, 189
Omulecki igor 93, 95, 97
Orłowska Anna 97
Orski Witold 97
Osiecki Maciej 111

P

Pańczuk Adam 66, 68, 80, 86
Pawela Krzysztof 111
Pawłowski Artur 15

Parke Trent 152
Parry Ian 161
Pepper Jens 97
Peress Gill 115
Piątek Jerzy 65, 88
Pijarski Krzysztof 95
Pisuk Maciej 96, 97
Piotrkowska Monika 19, 20, 97
Pokrycki Przemysław 93, 95
Poręba Jacek 44, 93
Prażmowski Wojciech 85
Promińska Zosia 97
Przybylski Igor 95
Pustoła Konrad 85, 95

R

Rayss Agnieszka 41, 66, 67, 68, 69, 86, 96, 97, 143, 144, 198
Redzisz Monika 85, 95
Ries Henry 108
Repetowski Paweł 79
Rigamonti Magdalena i Maksymilian 46
Rogiński Szymon 85, 93, 95
Rogowski Bartosz 82
Roetzsch Jens 96
Rolke Tadeusz 46
Rusznica Łukasz 97
Rydet Zofia 133
Ryl Anna 52

S

Sadowska Agnieszka 131, 135, 188, 189, 191, 192, 193, 194
Saj Andrzej 14, 15
Salgado Sebastião 162
Sałacki Paweł 52
Sarełło Mateusz 79
Sherman Cindy 131, 133
Schmidt Marian 15, 57
Siarek Michał 97
Siedlecka Grażyna 97
Sierzputowski Sławomir 132
Sienkiewicz Wojtek 78
Siderski Rafał 58, 96
Skawiński Maciej 143
Skórnicki Piotr 162, 164
Skrobała Sławomir 52
Skrońc Filip 65
Smaga Jan 94
Smolan Rick 52
Stępniak Ryszard 111
Smieszek Małgorzata 58, 70, 141, 145, 148, 188, 189, 190, 191, 192, 193
Solak Aneta 93
Sokołowski Juliusz 44, 45
Sokołowski Paweł 18,
Soszyńska Marta 65
Starzec Paweł 156
Štreit Jindřich 79,
Springer Filip 46, 66, 67, 96, 97
Stachowiak Mariusz 13, 65, 96
Steichen Edward 110
Supernak Paweł 43, 96, 97
Szczepański Marek 93
Szewczyk-Wittek Monika 65, 66
Szlaga Michał 87, 97, 129
Szumowska Wanda 93
Szymańska Marta 68
Szymanowicz Maciej 15, 128
Szymkowiak Karol 45
Szymon Piotr 43

Ś

Śliwczyński Waldemar 45, 93, 122, 127, 188, 189, 192, 193, 194
Śliwczyńscy Jolanta i Waldemar 46

T

Tarabański Dominik 97
Tejkowski Bolesław 28
Tomalka Marcin 80
Tomaszczuk Zbigniew 15, 46, 93

Tomaszewski Tomasz 15, 18, 52, 58, 61, 72, 85, 86, 111, 113, 117, 120, 121, 129, 187, 188, 189, 191,192, 193,
Tusk Donald 97
Trybalski Piotr 85
Trzciński Łukasz 38, 53, 84, 85, 93

U

Uklański Piotr 95

V

Valtuena Luis 161
Vitale Ami 96

W

Warczok Zbigniew 52
Wałęsa Lech 197
Wełnicki Grzegorz 65
Wieteska Wojtek 93
Wierzbicki Jerzy 80
Wierzbowski Łukasz 97
Wilczyk Wojciech 18, 20, 42, 47, 91, 92, 93, 95
Winogrand Garry 152
Wojtas Karolina 97
Wołągiewicz Łukasz 43
Wójcik Piotr 20, 28, 174
Wrześniowski Bartek 96
Wykrota Adrian 21, 23, 58, 70, 72, 88, 89

Z

Zaborowski Marcin 59
Zasępa Marta 93
Zawada Albert 95
Zawadzki Wojciech 14
Zbierska Marta 28
Zbierski Piotr 97
Zygmuntowicz Andrzej 94
Zieliński Krzysztof 93, 95
Zjeżdżałka Ireneusz 18, 93, 95

Ż

Żak Paweł 44

9. Index fotografie

s.

14 Janusz Nowacki, Poznaň, 2023, fot. Mariusz Forecki

16 Obálka časopisu *Format*, č. 54 z roku 2008

17 Ireneusz Zjeżdzałka, ze série: *Stokbet*

17 Ireneusz Zjeżdzałka, ze série: *Bez ateliéru. Portréty wrześniackých dětí*

19 Piotr Chojnacki, z série: *Obrysy reality*

20 Wojciech Wilczyk, ze série *Postindustrial*, 2003–2006

21 Členové Německého střeleckého svazu, a jejich děti. *Wielki Format*, příloha magazínu *Gazeta Wyborcza* z 21.4.2016 Foto: Miguel Hahn & Jan-Christoph Hartung.

22 Jedna z publikací *Archiwum Protestów Publicznych*

22 Jedna z publikací *Archiwum Protestów Publicznych*

29 *Magazyn* – týdenní příloha deníku *Gazeta Wyborcza*, 1997

30 *Magazyn* – týdenní příloha deníku *Rzeczpospolita*, 1998

31 *Tygodnik Poznaniak*, fotoreportáž o drogovej závislosti, 1992, foto: Mariusz Forecki

31 Obálka týdeníku *Poznaniak*, 1996

32 Fotoreportáž v Magazínu – týdenní příloze deníku *Gazeta Wyborcza*, foto: Mariusz Forecki

32 Vítězné fotografie soutěže *Newsreportaż* publikované v *Newsweek Polska*, 2003

33 *Fotografie, które nie zmieniły świata* – kniha fotografií Krzysztofa Millera, fotoreportéra deníku *Gazeta Wyborcza*, který tragicky zahynul v roce 2016.

38 Ze série *Nová Evropa*, Łukasz Trzciński 2009

40 Webové stránky deníku Rzeczpospolita, kde byl Fotocast zveřejněn.

41 Videoprezentace fotografa Dona McCullina

43 Bogdan Konopka, Lecons de Tenebres – 2002,56 Paris Théâtre de L'Odeon
44 Fotografie z cyklu *1,62 m²* domu od Andrzeje Kramarze a Weroniky Łodzińské-Dudy
45 Juliusz SokołowskiHala Mirowska, Varšava 1996
45 Andrzej Georgiew,Danuta, Varšava 2001
48 Adam Lach, kniha *Nibyland/Neverland*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2016
48 Adam Lach, kniha *Nibyland/Neverland*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2016
49 Zuza Krajewska, kniha *Powinno być dobrze / It Should be Ok*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2019
49 Zuza Krajewska, kniha *Powinno być dobrze/ It Should be Ok*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2019
50 Katarzyna Majak, *Kapitał*, Nakladatelství Kropka, Jolanta a Waldemar Sliwczynski – Września, vyd. 2015
50 Rafał Milach, *Pierwszy marsz dżentelmenów*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, vyd. 2017
51 Webové stránky fotografického projektu *Projekt PKS*
52 Projekt *Białystok* – Jeden Dzień fot. Michał Sadowski
53 Projekt *Białystok* – Jeden Dzień fot. Michał Sadowski
54 Afganistan, fot. Witold Krassowski
55 Fragment souboru Anny Jaworské, vítězky soutěže *CURATORLAB* pořádané nadací *Pix.house v roce 2024*
56 Fotografický workshop v nadaci Pix.House
57 Fotografický workshop v nadaci Pix.House
58 Ocenění Małgorzaty Smieszek v soutěži Grand Press Photo, 2024
60 Fotografie z knihy *The World is Where You Stop*, která shrnuje 40 let tvorby TomaszeTomaszewského, vyd. 2023
60 Fotografie z knihy Witolda Krassowského *Powidoki z Polski*, vyd. 2009
63 *Dom Aukcyjny UNICOM* – webové stránky, kde si můžete zakoupit archivní fotografie
67 Webové stránky *Archiwum Protestów Publicznych*
70 Kniha Bezkoniec, kterou v roce 2024 vydala nadace Pix.house
71 Internetové stránky Moniky Bryk
71 Hotel – kniha Krzysztofa Gołucha
73 Otevření fotogalerie Pix.House v roce 2015
78 První číslo internetového časopisu pro dokumentární fotografii *5klatek*
80 Internetový fotografický časopis Fotoindex
81 Obálky časopisu *doc!*
82 Internetový časopis *Aorta*
84 Profil fotografa Wojciecha Grzędzińského na Instagramu
85 Kniha Małopolska. *Fotografie. To niczego nie wyjaśnia*

87 Kniha *Miejsce odległe*
88 Kniha *Stocznia* s fotografiemi Michała Szlagy
89 Kniha Adriana Wykroty *NIE-NOT*
90 Kniha Rafala Milacha *STRAJK*
91 Kniha Mariusze Foreckého *Mechanizm. Polska 1988–2019*
92 Kniha Wojciecha Wilczyka *Kalwarie* z roku 2010
94 Titulní strana fotografického časopisu *Pozytyw* č.04/05/2005 s fotografiemi z výstavy *Teraz Polska*
106 Zbigniew Furman, fot. Filip Ćwik
112 Tomasz Sikora na fotografii Zbigniewa Furmana ze série: *Męskie rozmowy*
113 Tomasz Tomaszewski, fot. Konstanty Koss
117 Tomasz Tomaszewski, fotografie ze série: *Cyganie*
120 Tomasz Tomaszewski, Fotografie ze série: *Hades*
122 Waldemar Śliwczyński, autoportrét
127 Waldemar Śliwczyński, fotografie ze série: *Cisza*
131 Agnieszka Sadowska, autoportrét
135 Běženci na polsko-běloruské hranici, 2022, fot. Agnieszka Sadowska, Agencja Wyborcza.pl
141 Małgorzata Smieszek, autoportrét
145 Małgorzata Smieszek, fotografie ze série: *The Price of Patriotism*, Ukrajina 2023
148 Małgorzata Smieszek, fotografie ze série: *Zdarza się*, 2021
151 Michał Adamski, autoportrét
154 Michał Adamski, fotografie ze série: *Nie mogę przebrnąć przez chaos*, 2015
157 Michał Adamski, fotografie ze série: *Ciemno w dzień, ciemno w nocy*, 2023
161 Jędrzej Nowicki, foto z www.jedrzejnowicki.com
165 Jędrzej Nowicki, fotografie ze série: *Blizny*, Bělorusko 2020
167 Jędrzej Nowicki, fotografie ze série: *Blizny*, Bělorusko 2020
169 Julia Klewaniec, foto z https://klewaniec.pl/3/
173 Julia Klewaniec, fotografie ze série: *Cichy rasizm*, 2021
180 Julia Klewaniec, fotografie ze série: *Cichy rasizm*, 2021

10. Bibliografie

Literatura

Adamski M., Nie mogę przebrnąć przez chaos, Poznań, 2015;

Forecki M., *Kurz. Ewolucja Imperium*, Pix.house, Poznań, 2022;

Forecki M., *Mechanizm. Polska 1988–2019*, Pix.house, Poznań, 2019;

Forecki M., *Blue Box*, Pix.house, Poznań, 2021;

Gazeta Strajkowa, Archiwum Protestów Publicznych/Sputnik Photos, Warszawa, 2020;

Gola A., *Poziom na dwa łamy*, Katowice, 2015;

Goluch K., *Hotel*, Białystok, 2021;

Jeziorek M., *Mox, longe, tarde*, Września, 2022;

Jonderko J., *Bebok*, Września, 2023;

Klewaniec J., *Silent Racism*, Pix.House, Poznań, 2022;

Krajewska Z., *Powinno być dobrze. It should be ok.*, Września, 2019;

Krassowski W., *Powidoki z Polski*, vyd EK Pictures, Warszawa, 2009;

Lach A., *Nibyland*, Września, 2015;

Miedziński P., *Centralna Agencja Fotograficzna 1951–1991*, Szczecin, 2021;

Małopolska. *Fotografie. To niczego nie wyjaśnia*, Kraków 2007;

Manovich L., *Język nowych mediów*, Warszawa 2006;

Mazur A., *Nowi dokumentaliści*, Warszawa, 2006;

Miejsce odległe, Warszawa 2012;

Milach R., *Pierwszy marsz dżentelmenów*, Muzeum Regionalne im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni, 2017;

Milach R., *Strajk*, Warszawa, 2021;

Miller K., *Fotografie, które nie zmieniły świata*, Warszawa 2016;

Niedenthal Ch., Rolke T, *Świt*, Września. 2020;

Nowicki J., *Blizny*, Pix.house, 2021;
Piątek J., *PRL to było jest to*, Kielce, 2020;
Pospech T., Siostrzonek J., Štreit J., Michałowska M, Tomaszczuk Z. *Fotografia dokumentalna w projektach fotograficznych*, Cieszyn, 2005;
Rayss A., *Tu się zaczyna koniec miast,* Warszawa, 2015;
Rayss A., *Z zapisków kolekcjonera*, Warszawa, 2019;
Rayss A., Ostatnia rozmowa z akademikiem Sacharowem, Warszawa 2020;
Rigamonti M., M., *Stos*, Września, 2021;
Smieszek M.,Kasperkiewicz A., J. Hemmerling J., *Bezkoniec*, Poznań 2024;
Springer F., *Zegarmistrz*, Września, 2018;
Stachowiak M., *Bo żyję*, Poznań, 2020;
Śliwczyński W., 808,2 km, Września, 2015;
Tomaszewski T., *The World Is Where You Stop*, Warszawa 2023;
Wojciech Wilczyk., *Zwyczajne miasto*, Września, 2024;
Wykrota A., *NIE-NOT*, Poznań, 2019;
Wykrota A., *Sztuka poza sztuką? Fotografia dokumentalna w Polsce*, Poznań, 2023;

Články z periodyk

FORMAT pismo artystyczne nr 54, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Warszawa, 2007/2008;
Gazeta Wyborcza, Magazyn, 1997;
Gazeta Wyborcza, Magazyn, 1998;
Lipszyc W,, *Totalna porażka. O dwóch projektach fotograficznych*, SLH 9/2020;
Piotrowska M, *Dokument dekoracyjny*, katalog III Wielkopolskiego Festiwalu Fotografii im. Ireneusza Zjeżdżałki, WBPiCAK, Poznań 2016;
Rzeczpospolita, *Magazyn*, 1998;
Sputnik Photos, Warszawa 2023;
Stelmach K., *Mediatyzacja propagandy – propagandyzacja mediów: wczoraj i dziś*: Zeszyty Prasoznawcze, Uniwersytet Śląski, Kraków 2014;
Tygodnik *Poznaniak*, 8/1992;
Tygodnik *Poznaniak* 2/1996;
Tygodnik *Newsweek*, 44/2003;
Pozytyw 04/05/2006;
Zdania T., *Estetyka błędu i przypadku w fotografii, Akademia Sztuk Pięknych*, Warszawa 2014;
Magazyn 5klatek, Poznań, 2007;

www odkazy

https://archiwumprotestow.pl
https://bartpogoda.net
https://www.bezkoniec.pl
https://blowuppress.eu
https://culture.pl
https://desa.pl
https://embeds.mediastorm.com
https://encyklopedia.pwn.pl
https://fotoblogia.pl
https://fotoevidence.com
https://fotografia.uap.edu.pl
https://www.fotopolis.pl
https://fototapeta.art.pl
https://foto-info.pl
https://galeria-arsenal.pl
https://www.instagram.com/wojciechgrzedzinski
https://www.instagram.com/agata_grzybowska
https://issuu.com
https://www.jedrzejnowicki.com/
http://www.jindrichstreit.cz
https://www.karrenwall.eu
https://klewaniec.pl/3/
https://kukbuk.pl
https://kwartalnikfotografia.pl
https://www.lensculture.com
https://www.malgorzatasmieszek.com
https://www.magnumphotos.com
https://monikabryk.com
http://napoimages.com
https://www.newsweek.pl
http://nophoto.org
https://www.pogranicze.sejny.pl
https://www.portfoliobox.ne
https://poy.org
https://www.poznan.pl
https://www.profotografia.pl/portal
https://www.projektpks.art.pl
https://reporterzy.info

https://www.rp.pl/
https://www.sdk.waw.pl
https://slovak-press-photo.sk
https://www.sputnikphotos.com
https://www.swiatobrazu.pl
https://www.szkoladokumentu.pl
https://tools.mediastorm.com
https://www.vogue.pl
http://witoldkrassowski.com
https://www.zekemagazine.com