TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Současná černobílá subjektivní dokumentární fotografie v Polsku

Bartłomiej Krężołek

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2025

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Současná černobílá subjektivní dokumentární fotografie v Polsku

Bartłomiej Krężołek

Contemporary black and white, subjective documentary photography in Poland

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Obor: Tvůrčí fotografie
Opava 2025

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2024/2025

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	Mgr. Ing. Bartłomiej Krężołek
UČO:	47700
Program:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Současná černobílá subjektivní dokumentární fotografie v Polsku.
Téma práce anglicky:	T: Contemporary, black and white, subjective documentary photography in Poland.
Zadání:	Cíl diplomové práce (základní literatura): Cílem práce je nastínit profily polských fotografů, kteří po roce 2000 vytvořili projekty v estetice černobílého, subjektivního dokumentu.
Literatura:	MAZUR, Adam. Historie fotografii w Polsce, 1839-2009. Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków, 2009. BRAUCHITSCH, Boris von. Mała historia fotografii. Cyklady, Warszawa, 2004. HACKING, Juliet. Historia fotografii. Arkady, Warszawa, 2020. BUCHSTEINER, T. Japanische Fotografie der 60er Jahre., Edition Braus, Heidelberg,1993. MARIEN, Mary Warner. Photography visionaries. Laurence King, Londyn, 2015. HIGGINS, Jackie. The world atlas of street photography. Thames & Hudson, London, 2014. ROSSENBLUM, Naomi. A World History of Photography, Abbeville Press, 2019.
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Vladimír Birgus
Datum zadání práce:	11. 3. 2025

Souhlasím se zadáním (podpis, datum): 12. 3. 2025

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

Abstrakt

Práce představuje profily současných polských fotografů, kteří vytvářeli projekty v estetice subjektivního dokumentu. Práce načrtává historický kontext a zdroje inspirace současných autorů. Analyzuje a popisuje tvorbu fotografů na příkladu vybraných projektů a fotografií, přičemž se soustředí na řešenou tématiku a na používané formální postupy a nástroje vizuální komunikace. Práce je obohacena o rozhovory a grafickou analýzu vybraných rysů tvorby fotografů.

Klíčová slova

Dokumentární fotografie, polská fotografie, subjektivní fotografie, dokument, emoce ve fotografii, černobílá fotografie

Abstract

The work presents the profiles of contemporary Polish photographers who, created projects in the aesthetics of subjective document. The work outlines the historical context and sources of inspiration of contemporary artists. It analyzes and describes the work of the photographers on the example of selected projects and photographs, focusing on the subject matter covered and the formal aspects and language of visual communication. It is enriched with interviews and a graphic analysis of selected characteristics of the photographers' work.

Key words

Documentary photography, Polish photography, subjective photography, documentary, emotions in photography, black and white photography

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

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

V Opavě, 22 července 2025, Bartłomiej Krężołek
ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

Poděkování
Chtěl bych především poděkovat prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za podporu a velmi cenné poznámky, díky nimž se tato práce stala lepší a komplexnější.

Obsah

1. Úvod 15
2. Počátky subjektivní, dokumentární fotografie ve světě 17
3. Současná subjektivní dokumentární fotografie ve světě 25
4. Medailony vybraných fotografů v současné polské subjektivní dokumentární fotografii 35
   - 4.1 Tomasz Lazar 39
   - 4.2 Igor Pisuk 47
   - 4.3 Mateusz Sarełło 55
   - 4.4 Tomasz Tyndyk 63
   - 4.5 Piotr Zbierski 73
   - 4.6 Michał Konrad 81
   - 4.7 Magdalena Wywrot 89
   - 4.8 Aleksandra Zegar 97
   - 4.9 Katarzyna Hanusz-Oleksy 103
   - 4.10 Maciej Pisuk 109
   - 4.11 Michał Korta 117
   - 4.12 Anita Andrzejewska 125
   - 4.13 Adrian Švec 133
   - 4.14 Agata Grzybowska 141
   - 4.15 Wojciech Grzędziński 149
   - 4.16 Katarzyna Łoś 157
   - 4.17 Michał Szalast 165
5. Rozhovory 173
   - 5.1 Rozhovor s Joannou Kinowskou 173
   - 5.2 Rozhovor s Marcinem Gibou 181
   - 5.3 Rozhovor s Grazynou Siedleckou 189
6. Shrnutí a analýza rozhovorů 195
7. Grafická analýza fotografických projektů 197
8. Závěr 203
9. Seznam publikací 205
10. Jmenný rejstřík 209

1 Úvod

Dokumentární fotografie během mnoha let procházela proměnami a modifikacemi. Měnil se způsob jejího využívání autory, stejně jako přijímání diváky. Rovina dokumentu se rozšiřovala a ohýbala mnoha směry. Jedním z jasně vystupujících směrů je proud subjektivizace a zacílení objektivu autory sami na sebe. Vzniklé osobní, intimní obrazy před divákem přímo odhalují už ne pouze svět, který fotograf vnímá, ale také ten, v němž on sám existuje jako hlavní postava.

Počátky fotografie jako média nesoucího sdělení úzce souvisí s technickým aspektem vzniku obrazu. Fotografie se od úplného počátku snažila, díky technickým postupům, nalézt způsob jak co nejdůkladněji a nejvěrněji odrážet realitu. Autoři prvních fotografií okamžitě věděli, že ve fotografii neexistuje „jediná pravda", že vytvořený obraz závisí na úmyslu fotografa a že „vyprodukování realisticky vyhlížející fotografie často vyžaduje značnou dávku chytrých triků".[1] Hledání barvy pramenilo z chuti nahradit svět jeho obrazem.

Svět byl přece barevný, a černobílý fotografický obraz pak jeho pouhou interpretací. Právě toto technické omezení média se podílelo na pro fotografii negativním přirovnávání k malířství a kresbě.[2] Mnoho fotografů, především piktorialistů, se snažilo prolomit tato omezení fotografie ve srovnání s „vyšším uměním" prostřednictvím používání „zkrášlujících" technických postupů, s pomocí sazí, dřevěného uhlí, blankytu, zeleně nebo okru nanášených na původně černobílé odstíny.

Ovšem od 60. let dvacátého století se z volby mezi černou a bílou, přesněji všemi odstíny šedé, a barvou začala stávat čím dál vědomější tvůrčí volba. Rozvoj skutečné barevné fotografie, takové, v níž jde o barvu, ale paradoxně urychlil osvobození černobílého zobrazování ze jha tradice krásného, estetizovaného obrazu a technické kontroly používaných pro zdůraznění vlastního, individuálního způsobu vidění.

---

[1] FINEMAN, Mia. *Faking it: Manipulated Photography Before Photoshop*. New York: New Haven: Metropolitan Museum of Art; Distributed by Yale University Press, 2012, s. 9. ISBN 978-1-58839-473-6.

[2] History of photography - Daguerreotype - Britannica [online]. [vid. 2022-12-27]. Dostupné z: https://www.britannica.com/technology/photography

Pozorujeme pak změny v estetice obrazu projevující se v radikálních kontrastech, prosazování fotosenzitivního materiálu a v výsledku velice patrné zrnitosti. V tomto specifickém návratu k počátkům fotografie sehrává opět základní roli stříbrné zrno. Rozsah možností se rozšiřuje o nové způsoby exprese, čímž z černobílé fotografie opět činí současné umění. „Tento postoj nachází svůj odraz v postupující subjektivizaci – počínaje od padesátých let […], aby se podařilo vystoupit mimo tradiční hranice umění."[3]

Tvůrci používáním kontrastní černobílé fotografie vědomě odmítají technické zásahy všeho druhu, s jejichž pomocí se fotografie v minulosti přibližovala k malířství. Na příklad mezi takovéto zásahy patří hledání ostrosti, vynikající tónový rozsah, hloubka perspektivy, nechvějící se jasné záběry s vysokým rozlišením. Zavrhují tak bariéru, která je odděluje od reálného světa. Zavrhují objektivismus, když si volí subjektivní pohled. „Kdyby byl objekt skutečně objektivní, fotografie by neměla s uměním nic společného – napsal už v roce 1943 Herbert List sympatizující s iniciativami Otty Steinerta – protože ovšem předmět, objekt dokáže být velice subjektivní, obsahuje v sobě stejné bohatství výrazových prostředků jako rydlo, štětec nebo pastelka".[4] K odmítnutí technické dokonalosti obrazu můžeme přistupovat jako ke gestu autora směřujícímu ke zdůraznění jeho původního úmyslu. Tímto úmyslem je nejčastěji reprodukovat autentičnost scény a stažení se autora do role spoluúčastníka a spolucítícího a soucítícího. Mezi autorem a divákem, záměrně ochuzeným o odstup od fotografované scény, se vytváří společenství. Informační nedostatky plynoucí z vědomého ukončení využívání dokonalých technických aspektů kompenzuje fotograf přípravou půdy pro situaci, kdy se ten, kdo si dílo prohlíží, musí ponořit do obrazu a nastartovat vlastní představivost.

---

[3] BRAUCHITSCH, Boris von. *Mała historia fotografii*. Wyd. 1. Warszawa, Cyklady, 2004, s. 206. ISBN 978-83-86859-90-0.

[4] tamtéž, s.206

2 Počátky subjektivní, dokumentární fotografie ve světě

Fotografe byla od samotného počátku médiem silně zakořeněným v zobrazování všedního života a událostí. Obzvláště dobře to bylo patrné v ilustrovaných magazínech vydávaných v 30. letech 20. století. Ovšem po druhé světové válce experimentální obrázkové příběhy nahradily šablonovitá a předvídatelná reportážní vyprávění. Od roku 1950 se čím dál početnější skupina fotografů odvracela od reportáže směrem k hledání vlastního hlasu. Stavěli se proti omezování role fotografie na schémata pro masmédia. Robert Frank (1924-2019) to vystihl v rozhovoru, který v roce 1975 poskytl ve Wellesley Collage následovně: „Chtěl jsem následovat vlastní intuici a dělat to po svém, a nepřistoupit na žádné ústupky – netvořit příběhy jako pro magazín „*Life*" […], příběhy, které mají začátek a konec."[5] Nastoupení na cestu vědomého komunikování subjektivismu diváku dovedlo Roberta Franka v roce 1958 k vydání knihy „*The Americans*" (Američané), v níž se ocitly filmové, bezprostřední, nevšední a zrnité fotografie, jako rané televizní přenosy z této doby.[6] Nový druh emocionálního sdělení také vyžadoval nové estetické postupy, což zpočátku nedošlo uznání mezi kritiky. Magazín Popular Photography se stěžoval na jejich „nesmyslné rozmazání, zrnitost, zablácenou expozici, opilé [nakloněné] horizonty a celkové lajdáctví".[7] Jack Kerouac autor úvodu ke knize, napsal: „Robert Frank […] s hbitostí, tajemstvím, géniem, smutkem a zvláštními taji stínů fotografoval scény, které jsme na filmu nikdy předtím neviděli".

Nový, doposud nevídaný způsob dívání se a zobrazování sdíleli i další soudobí fotografové. Patřil k nim Ed van der Elsken (1925), nizozemský fotograf, který se proslavil intimními snímky ze života mladých v Paříži, které vyšly v knize „*Love on the Left Bank*" (Láska na levém břehu). Šlo o

---

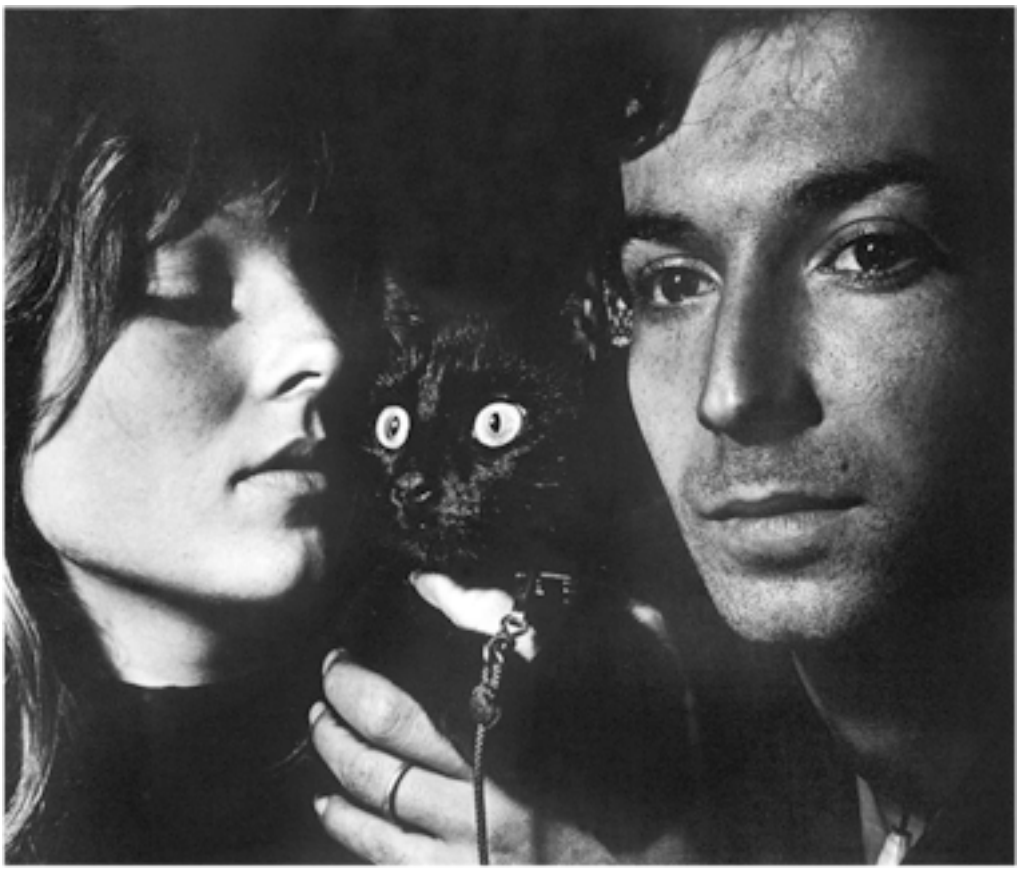
[5] MORRIS, John G., Eugenia PARRY a Wendy MACNEIL, *Photography Within the Humanities*. Danbury, N.H: Addison House Publishers, 1977, s. 52–65. ISBN 978-0-89169-013-9.

[6] GEFTER, Philip. *Robert Frank Dies; Pivotal Documentary Photographer Was 94*. The New York Times [online]. 2019 [vid. 2022-12-28]. ISSN 0362-4331. Dostupné z: https://www.nytimes.com/2019/09/10/arts/robert-frank-dead-americans-photography.html

[7] tamtéž



Robert Frank
View from hotel window
(Výhled z hotelového okna)
ze série
The Americans (Američané)
1956



Ed van der Elsken
ze série
Love on the Left Bank
(Láska na Levém břehu)
1954

mimořádné spojení obrazů a textu, které setřelo veškeré možné hranice mezi faktem a fikcí, reportáží a literaturou. Jeho fotografie byly velice neformální a často technicky nedůsledné, působící dojmem, že jde o součást nepředvídatelného a tuláckého života. Estetika se zakládá na improvizaci, spontánnosti a náhodě.[8] Všechno to je na jeho fotografiích vidět a cítit. Jak o sobě říká autor samotný „Sám jsem se už dávno rozhodl, že nebudu společensky přizpůsobivým člověkem. Pokud mám být věrný sám sobě, musím si zachovat své rebelství, nonkonformní stranu. A to je samozřejmě to, co miluji na nepříliš konformních lidech, které fotografuji celý život.[9]

Do okruhu rebelských fotografů patřil také ve Spojených státech narozený William Klein. Po osmi letech strávených v Paříži se v roce 1954 vrátil do New Yorku. V novém prostoru si ovšem nedokázal nalézt své místo, což dobře vystihují z ruky pořízené snímky přecpaných ulic a chaosu velkého města.[10] Klein o svých snímcích říká: „Není nutné dělat z chaosu řád. Chaos je zajímavý sám o sobě".[11]

Objektivismem z doby před II světovou válkou již neuspokojení Klein a Frank, a samozřejmě další, přenesli médium fotografie od dokumentární exprese k osobnímu památníku, ze zdánlivě uspořádaného světa faktů do chaotické, intenzivní a často smyslné sféry vizuální poezie.[12] Nejznámější Kleinovy knihy kromě newyorského pozorování *„Life is good and good for you in New York"* (Život je pro vás dobrý a dobrý v New Yorku) zahrnovaly fotografie vytvořené v Římě, Moskvě a Tokiu.

Svět je v Kleinově objektivu viděn z perspektivy první osoby, která je ve fyzickém kontaktu s fotografovaným. Lidmi přeplněné záběry vyzařují lidské drama v detailu. Fotograf se stává součástí scény v emocionálním rozměru. David Campany v předmluvě ke knize *„William Klein ABC"* (Abeceda Williama Kleina) píše: „Klein nikdy netíhl k objektivismu, ale existuje hlubší psychologický realismus – upřímnost cítění dosažená ne stažením se ze světa na chladný odstup, ale vrhnutím se do něj."[13] Promyšleně využíval estetiku chyby a učinil z technických nedokonalostí

---

[8] *Under, Outside and Between: the elusive art of Ed van der Elsken.* David Campany [online]. 6. únor 2017 [vid. 2022-12-28]. Dostupné z: https://davidcampany.com/outside-elusive-art-ed-van-der-elsken/

[9] CAMPANY, David a Nan GOLDIN. *Ed van der Elsken: camera in love.* English edition. Munich ; London ; New York: Prestel, 2017, s. 55. ISBN 978-3-7913-8325-5.

[10] HACKING, Juliet. *Historia fotografii.* Warszawa, Arkady, 2020, s. 365. ISBN 978-83-213-5137-7.

[11] William Klein | New York. *The Metropolitan Museum of Art* [online]. [vid. 2022-12-28]. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266102

[12] William Klein | Urinals, New York. *The Metropolitan Museum of Art* [online]. [vid. 2022-12-28]. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285024

[13] KLEIN, William a David CAMPANY. *William Klein: ABC.* New York: Abrams, 2013, s. 5. ISBN 978-1-4197-0749-0.



Saul Leiter
ze série
In my room
(V mém pokoji)
1948



Louis Faurer
Staten Island Ferry
(Trajekt Staten Island)
New York
1946

vyjadřovací jazyk. Žádná pravidla. Žádné dobré způsoby. Širokoúhlé deformace. Skvrna. Pohybová neostrost. Nadměrná nebo nedostatečně osvětlená expozice.
Díky těmto postupům se dobře známé krajiny ulic měst stávaly špinavějšími, nervóznějšími, oživenými maniakální hybností.

„Při kladení důrazu na subjektivitu, expresi a metaforické vyznění měl blízko k Robertu Frankovi, Louisi Faurerovi, Saulovi Leiterovi a jiným fotografům, kteří se později stali známými pro názvem New York School of Photography, ale z mnoha hledisek zašel ještě dále.[14] Toto označení se vztahuje k volně definované skupině fotografů, kteří žili a pracovali v New Yorku během 30. až 50. let, přičemž sdíleli vlivy, témata a styly. Fotografové, z nichž mnozí pracovali pro tehdejší magazíny, rozšiřovali ve své tvorbě jako pouliční fotografové hranice média. Mnozí z nich se identifikovali s estetikou a narací panující ve „film noir", známém pro používání širokoúhlých objektivů, snímání pod nízkým, široký úhlem a šikmé záběry v černobílé konvenci nízké tóniny (low-key).

Ta poháněla rozvoj subjektivního vnímání jako nové estetiky nejen v americké fotografii. Japonští fotografové „si zvolili velice osobitý vztah ke světu, když se snažili zdokumentovat absolutně subjektivní „vnitřní perspektivu".[15] „Nešlo o subjektivní fotografii à la Otto Steinert, […] ale o individuální chápání pořízené fotografie, která dávala subjektu a lidem před objektivem rozsah a rozměry, které byly tehdy nové. Obrazy nestojí na prahu „autonomního světa" s vlastním řádem, odkazují na celé spektrum lidských osudů a lidských emocí."[16]

Japonec Daido Moriyama, podnícený fotografiemi Williama Kleina, především z jeho knihy o Tokiu,[17] začal s hledáním vlastního stylu, který se před západním světem odhalil v roce 1974 na výstavě „*New Japanese Photography*" (Nová japonská fotografie) v Muzeu moderního umění v New Yorku. Tématem jeho fotografie byl každodenní život v poválečném Japonsku. Při práci na ulici ještě dále posunul hranici „estetiky špíny", když zpopularizoval grafický, agresivní styl. Během několika let se do něj Kleinův drsný, intuitivní styl nejen vsákl, ale dovedl ho do extrému. Často používal blesk a zformoval styl pouličního dravce. „Pro Moriyamu a další odvrácení se od umění znamenalo odvrácení se od estetického,

---

[14] BIRGUS, Vladimír. Zmarł William Klein. *Kwartalnik Fotografia*. 2022, (40).

[15] BUCHSTEINER, Thomas a Maria GREWENIG. *Japanische Fotografie der 60er Jahre*. Heidelberg, Edition Braus, 1993, s. 20.

[16] tamtéž s. 25.

[17] Daido Moriyama. *The Metropolitan Museum of Art* [online]. [vid. 2022-12-29]. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283682



William Klein
Xmas Shopping near Macy's
(Vánoční nákupy u Macy's)
New York
1954



Daido Moriyama
ze série
Hunter (Lovec)
1972

konvenčního sekvencování a narace obrazu a obrácení se směrem k nedůstojným nebo vulgárním tématům, jako jsou scény z „měst hříchu", jak na ulici, tak za zavřenými dveřmi."[18] Moriyama vysvětluje: „Můj přístup je velmi prostý – chybí v něm artismus, prostě svobodně fotografuji. Na příklad většinu svých fotografií pořizuji z jedoucího auta nebo během běhu, bez použití hledáčku, v tom případě fotografuji spíše tělem než okem... Moje snímky jsou často neostré, nerovné, rozmazané, deformované."[19]

V roce 1990 publikoval Lettre à St. Loup, v níž popisuje slavnou fotografii pořízenou francouzským vynálezcem fotografie, Nicéphorem Niépcem v roce 1827 jako pro něho velice důležitou. Niépceho snímek je zrnitý, matoucí, ale vypovídající obrázek průchodu slunce z jedné strany nádvoří na druhou. Tímto tvrzením Moriyama potvrzuje tezi, že návrat v 60. letech k této drsné estetice a napětí, které nabízelo fotografické médium v době svého objevení, už představuje ne cíl sám o sobě, ale cestu autorů k prozkoumávání vlastní citlivosti a k bytí překvapován dosaženými efekty.

[18] MARIEN, Mary Warner. *Photography Visionaries*. London: Laurence King, 2015, s. 225. ISBN 978-1-78067-475-9.

[19] Are-Bure-Boke - Culture.org [online]. [vid. 2022-12-29]. Dostupné z: https://culture.org/logger/2015-12-18-are-bure-boke/

3 Současná subjektivní dokumentární fotografie ve světě

Cílem této práce je představit současné polské autory využívající výdobytky subjektivismu v dokumentární fotografii. Ovšem než k nim dospějeme, bude nezbytné předvést aspoň náčrt širšího obrazu tohoto jevu v současné světové fotografii. Ukazuje se totiž, že existuje mnoho společných rovin jak v oblasti řešených témat, tak i vizuálních prostředků využívaných všemi fotografy, nezávisle na tom, kde žili ani v jakém období tvořili.

Osobností spojující současné evropské fotografy s tvůrci zmíněnými v předchozí kapitole je Švéd Anders Petersen (1944). Jde o jednoho z nejdůležitějších žijících evropských fotografů, který od svého debutu otřásl světem fotografie syrovými a intimními snímky nočních hostů baru v Hamburku v 60. letech. Tato práce vyšla jako kniha „*Café Lehmitz*", v současnosti považovanou za důležitou položku ve vývoji evropské fotografie. Od té doby publikoval více než 20 knih, z nichž téměř všechny připomínají osobní památníky o jeho zkušenostech s lidmi a místy, které lze najít jen v temných zákoutích měst nebo v temnotě noci. Po dlouhou dobu prakticky pobýval ve věznici s nejvyšší ostrahou, aby vytvořil snímky pro svou knihu „*Fängelse*" (Vězení) (1984). Také svým velice osobitým stylem dokumentoval lidi v psychiatrické léčebně a obyvatele ústavu sociální péče.[20]

V každé práci nás Anders Petersen nutí podívat se – často nepříjemně z blízka – na situace a osoby, jimž by se většina z nás radši za veškerou cenu vyhnula. Ale to, co odhaluje, je jemnost, krása a prosté člověčenství. Petersen tvrdí, že nakukování, zvídavost, citlivost a smutek[21] jsou vlastnosti absolutně nezbytné pro vytvoření dobré fotografie. Petersen vysvětluje v rozhovoru[22] doprovázejícím projekt Time in Turkey (Türkiye'de Zaman,

[20] Om Anders Petersen [online]. [vid. 2022-12-30]. Dostupné z: https://www.anderspetersen.se/

[21] tamtéž

[22] Anders Petersen [online]. [vid. 2022-12-30]. Dostupné z: https://vimeo.com/34125446.



Anders Petersen
ze série
Cafe Lehmitz
Hamburg
1970



Anders Petersen
ze série
Citi Diary
(Městský deník)
2015

Čas v Turecku) proč fotografuje černobíle: „Důvodem, proč mé oči následují černobílou fotografii, je, že jsem na to zvyklý. V černé a bílé se skrývá více barev než v barevné fotografii, protože vás neblokuje žádná barva, takže můžete využít své zkušenosti, své vědomosti, fantazii, abyste do černé a bílé umístili barvy. To je přesně to, co děláte. Umisťujete vlastní barvy." Dodává, že jeho tvorba má kořeny v dokumentární fotografii tvůrců, jako je Ed van der Elsken, všímáme si podobností mezi Cafe Lehmitz a pařížskými fotografiemi Elskena a Christera Strömholma.

V Itálii vytvořil Mario Giacomelli (1925-2000) cyklus fotografií zobrazujících mladé kněze. Díky jeho přístupu k uzavřené komunitě semináře je mohl fotograficky zachytit. Tento cyklus nazvaný „*I have no hands that caress my face*" kombinuje realitu a estetiku, což umožňuje vyjádřit subjektivní vizi fotografa.

Vytvořil také velmi působivý cyklus, který vznikl v hospici v Senigallii a v Urbinu. Tam Giacomelli zkoumal myšlenky, které ho trápily: smrt, samota, smysl života, jeho hranice rozpadu, vzdálenost, láska, ztráta a tělesnost. Giacomelli navštívil hospic během svého života několikrát, s desetiletou přestávkou mezi každou návštěvou: v letech 1954/56, 1966/68 a 1981/83. Tyto návštěvy vedly k vytvoření různých sérií, včetně „*Ospizio*" (Hospic), „*Vita d'ospizio*" (Život v hospici) a „*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*" (Smrt přijde a bude mít tvé oči).

Koncepci osobního památníku zmíněnou Petersenem rozvinul ve svém debutovém projektu „Sabine" v Kodani v Dánsku narozený Jacob Aue Sobol (1976).

Na podzim roku 1999 se usadil v osadě Tiniteqilaaq na východním pobřeží Grónska. Během následujících tří let žil především v tomto městečku se svou dívkou Sabine a její rodinou, vedl život rybáře a lovce tuleňů a zároveň fotografoval. Kniha „Sabine" vyšla v roce 2004 a přinesla mu mezinárodní věhlas. Přestože jeho fotoaparát zaznamenává brutální obrazy, nepředvádí se. Intenzita obrazů pramení z toho, co je nevyjádřitelné, ambivalentní, nedopovězené.[23]

Fotograf a člen Magnum Photos zveřejnil několik monografií svého výjimečného, expresivního stylu černobílé fotografie a své práce široce vystavoval. Jeho obrazy se soustředí na univerzálnost lidských emocí a hledání lásky v často nesnadném prostředí. V roce 2012 začal fotografovat

[23] Sabine - Polka Galerie [online]. [vid. 2022-12-31]. Dostupné z: https://www.polkagalerie.com/en/jacob-aue-sobol-works-sabine.htm



Mario Giacomelli
Scanno
1957



Mario Giacomelli
ze série
La zia di Franco
1993/1994



Jacob Aue Sobol
ze série
Sabine
2000-2002

Jacob Aue Sobol
ze série
Sabine
2000-2002



podél Transsibiřské magistrály a pět po sobě jdoucích zim strávil fotografováním ve vzdálené ruské provincii Jakutsko v rámci svého projektu „*Road of bones*" (Cesta kostí). Realizoval projekty v Dánsku, „*Home*" (Dům), a ve Spojených státech – „*America*" (Amerika).
V knize „*Veins*", kterou Sobol vydal společně s Andersem Petersenem, jsou syrové, zrnité, intimní fotografie uspořádány ve stylu proudu vědomí. Útěkem od „objektivních, netečných záznamů světa", jak píše Gerry Badger v úvodu ke knize, Sobol přijímá vysoce subjektivní, participační metodu. Jeho fyzická přítomnost na každém snímku je samozřejmá. Používá velice jednoduchý, turistický fotoaparát typu point-and-shoot s vestavěným objektivem, a právě díky omezením vynuceným přístroje má Sobol úplnou kontrolu nad konsekventním a konzistentním vizuálním sdělením své vize světa – odvážného kontrastu, intenzivní zrnitosti, rozmazání pohybu. Formálně posouvá hranice média, když používá film s vysokou citlivostí a výplňový blesk, což představuje dosti netypický přístup, který pokožce a vlasům dodává téměř porcelánový charakter.[24]

Charakteristický vzhled jeho fotografií existuje také na úrovni obsahu, protože během svých hledání pátrá po intimních setkáních, jemných mezilidských vztazích. Výsledkem jsou portréty, někdy zneklidňující, voyeurské nebo vyfotografované z pro diváka nekomfortní blízkosti. Jacob Aue Sobol vtahuje „objekty do svého druhu zpovědi, která se zdá být něčím více než exhibicionismem nebo zoufalcovou touhou přitáhnout k sobě pozornost a může být dobrá pro duši",[25] píše Badger.
V duchu subjektivního dokumentu v současnosti tvoří také Trent Parke (1971). Fotografoval od dětství a v roce 2007 se stal prvním Australanem přijatým do agentury Magnum. Parke je proslulý svými poetickými fotografiemi, které představují emocionální a psychologický portrét Austrálie. Parke zahájil kariéru fotografa hned po rozhodnutí opustit dráhu profesionálního hráče kriketu. Zpočátku fotografoval sport a proto mu přišlo přirozené fotografovat na ulici. Právě charakter street photo si udržovaly jeho první snímky z ulic Sydney z projektu Dream/Life (Sen/Život). V rozhovoru pro magazín „*Foam*", číslo 8 z roku 2005, říká: „Chtěl jsem navrhnout svět snů. Dělá to světlo, když mění něco každodenního, obyčejného, v něco magického". Trent Parke pracuje spíše jako *farmer* než *hunter* (na rozdíl od Moriyamy), čeká na vybraný okamžik, kdy se zdá, že se všechny prvky na fotografii spojují do verše lyrické básně. „Vždy se snažím do své práce zacílit osobní emoce. To mě velice odlišuje od mnoha fotografů-dokumentaristů, kteří chtějí město představovat více objektivně.

---

[24] Grit, Grain, Veins: The Diaristic Photographs of Jacob Aue Sobol. *Time* [online]. [vid. 2022-12-31]. Dostupné z: https://time.com/3803633/grit-grain-veins-the-diaristic-photographs-of-jacob-aue-sobol/

[25] tamtéž

Pro mě je to velice osobní – jde o to, co je ve mě."[26] Charakteristickým rysem tvorby Trenta Parka je proces úprav snímků do sekvencí, což se odráží ve všech jeho knihách. Dokáže tvořit sugestivní a konzistentní narace z fotografií pořizovaných na různých místech a v různém čase. Tak je tomu v projektu a knize „*Minutes to Midnight*" (Minuty do půlnoci), který vznikl jako efekt monumentální cesty po Austrálii. V roce 2003 zahájil výpravu trvající 2 roky a měřící více než 90 000 km. Kniha představuje záznam této cesty a Parke v ní představuje pyšný, ale i neklidný národ, který se snaží vytvořit svou identitu na základě různých kultur a tradic.

„Kombinuje tradiční dokumentární techniky a představivost, přičemž tvoří temnou vizuální naraci představující Austrálii se směsí nostalgie, romantismu a ponurého realismu. Nejde o záznam fyzické, ale emocionální krajiny. Je to vyprávění o lidském neklidu a intenzitě, který, i když je vyprávěn z Austrálie, reprezentuje univerzální kondici člověka v současném světě."[27] , napsal v recenzi knihy německý vydavatel Steidl.
Doposud publikoval pět knih, „*Dream/Life*" (Sen/Život) 1999, „*The Seventh Wave*" (Sedmá vlna) 2000, „*Minutes to Midnight*" (Minuty do půlnoci) a „*The Christmas Tree Bucket*" (Kbelík na vánoční stromeček) 2013, „*Crimson Line*" (Karmínová čára) s překvapivým návratem k barevné fotografii, 2020 a „*Cue The Sun*" (Sluníčko Cue) 2021. „Důležitá je pro mě náhoda, souběh okolností, chyby... jde o to objevovat pro sebe samotného věci, které mění vaše vnímání."[28]
Nelze uvést všechny fotografy tvořící v současnosti v proudu subjektivního dokumentu. Často totiž využívají tento druh estetiky pouze pro vybrané projekty a u jiných hledají jiný způsob vyjádření. Pro představení panorama osobností je ovšem třeba zmínit autory nejoddanější černobílému stylu, jako: Michael Ackerman, Antoine D'Agata, Daisuke Yakota, Keizo Kitajima, JH Engström, Sebastian Liste, Stéphane Charpentier, Martin Bogren, Lorenzo Castore, Libuše Jarcovjáková, Takuma Nakahira, Gilles Roudiere.[29]

---

[26] FOSTER, Alasdair. Trent Parke: Dream / Life. *Talking Pictures* [online]. 11. září 2020 [vid. 2023-01-01]. Dostupné z: https://talking-pictures.net.au/2020/09/12/trent-parke-dream-life/

[27] PARKE, Trent. *Minutes to Midnight*. Steidl Verlag [online]. [vid. 2023-01-01]. Dostupné z: https://steidl.de/Books/Minutes-to-Midnight-1520325557.html

[28] *Trent Parke - Prudential Eye Awards - 2014* [online]. 2014 [vid. 2023-01-01]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=62JZqs1iHUM.

[29] HIGGINS, Jackie. *The World Atlas of Street Photography*. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 978-0-500-54436-5.



Trent Parke
ze série
Dream/Life (Sen/Život)
1999





Michael Ackerman
ze série
Half Life
(Poloviční život)
2010



Michael Ackerman
ze série
Half Life
(Poloviční život)
2010

4 Medailony vybraných fotografů v současné polské subjektivní dokumentární fotografii

Tato kapitola je věnována medailonům polských fotografů, kteří po roce 2000 tvořili projekty v estetice subjektivního dokumentu. Umělci využívali velice široké spektrum technických prostředků a estetických postupů, přičemž je dovedně kombinovali s fotografovanými tématy.

Na začátku stojí za to stručně zmínit polské kořeny fotografie, označované jako „subjektivní fotografie". Práce neformální skupiny, ve které byli Jerzy Lewczyński, Zdzisław Beksiński a Bronisław Schlabs, měla silný vliv na oddělení subjektivního proudu v polské fotografii. V roce 1959 byla v Gliwickém fotografickém spolku představena slavná výstava „Pokaz zamknięty" (Zavřená show), která se stala zlomovým bodem. Koncept dokumentárního fotografa jako svědka byl opuštěn, umělci byla dána svoboda vyjádřit se. V této souvislosti bych chtěl více pohovořit o termínu subjektivní fotografie, který má odlišné kořeny v české a polské fotografické tradici. Paweł Starzec vynikajícím způsobem popisuje tuto problematiku ve své práci, definujíc subjektivní dokumentaci jako „studii zaměřenou na subjektivitu samotného tvůrce – jako záminku k obrácení objektivu směrem k vlastním prožitým emočním stavům či zážitkům."[30]

Prezentované práce řeší kompletní škálu problémů a psychologických stavů, v nichž se tvůrci ocitli. Tomasz Lazar nás bere na výpravu do paralelní reality města, když odkrývá jeho výjimečnost v každodennosti. Hraniční stavy a dozvuky léčby alkoholismu nacházíme v projektu Igora Pisuka. Mateusz Sarełło nám na základě přímořských prostor ukazuje svou vnitřní krajinu po ztrátě lásky. Tomasz Tyndyk se stává průvodcem kulisami divadla chápaného jako oblast stávání se jiným člověkem. Realitu prizmatem snových tužeb ukazuje Piotr Zbierski. Inscenované fotografie Michała Konrada zvou diváka na surreální a abstraktní cestu. S vyprávěním o dospívání vlastní dcery, chápané autorkou jako její alter-ego, se seznámíme v projektu Magdaleny Wywrot. Emocionální památník připomínají fotografie Aleksandry Zegar. Katarzyna Hanusz-Oleksy odhalí

[30] STARZEC, Paweł. Nerozhodný moment. Moderní narativní postupy v dokumentární fotografii. Teoretická magisterská práce. 2022.

mateřství osekané od stereotypů. Společenskou krajinu varšavské čtvrti Praga zachycuje Maciej Pisuk, zatímco Michał Korta nás zavádí do temného lesa. Anita Andrzejewska okouzluje svou citlivostí na světlo, když vypráví o soužití s ním. Adrián Švec si vede deník ze života v Polsku a z krajiny pozorované z okna automobilu. Agata Grzybowska sleduje lidi, kteří utekli od civilizace při hledání svobody. Svůj boj s depresí odhaluje Wojciech Grzędziński a Katarzyna Łoś ukazuje portrét současného muže z perspektivy Tinderu. Michał Szalast se s něhou sklání nad osudem albínů, kteří byli odsouzeni k společenskému vyloučení.



4.1 Tomasz Lazar

Svět je divadlo

na předchozí stránce: Tomasz Lazar fragment z fotografie ze série Theater of Life (Divadlo života)

Tomasz Lazar (1985) je nezávislý fotograf a vizuální umělec. Studoval na ITF, laureát mnoha prestižních ocenění, mimo jiné: World Press Photo, Grand Press Photo a Lumix Festival for Young Journalism. Jeho práce byly otištěny v mnoha periodikách jako: New York Times, New Yorker, Washington Post. Pracuje především na dlouhodobých materiálech.[31]

Jedním z takových projektů je „*Theater of Life*" (Divadlo života), v němž autor hledá surrealistické obrazy v každodenním životě. Jeho fotoaparát zaznamenává zvláštní tváře ulice. Vidíme kosmonauta, go-go tanečnici, muže v zakrvácené košili, malého andílka. Všechny zachyceny v letu, zmrazené v nehybnosti, naprosto si neuvědomující přítomnost fotografa. Přestože fotografoval na různých místech a v různém čase, spojuje je umanutostí pohledu pouličního fotografa s klidem filozofa. V každém, velice hustě zkomponovaném záběru vidíme lidi nebo prvky svědčící o jejich přítomnosti – to je návaznost na life tedy život z názvu. A tento život se na Lazarových fotografií jeví jako matoucí, magicky pulzující světlem. Jako diváci se cítíme bezpečně, přes vizuálně agresivní charakter snímků, kde je kontrast zdůrazněn s pomocí použití zespodu svítícího blesku. Víme přeci, že je to divadlo, představení, alternativní realita. Jak o svém projektu napsal autor: „Někdo hledá úkryt a vytváří si pro sebe alternativní reality [..] Někteří se převlékají do kostýmů, hrají role nebo předstírají, že jsou hrdinové z filmů, her nebo japonských anime."[32] Ne bez důvodu se tu objevuje tolik odkazů na Japonsko, protože Lazarovy fotografie nacházejí společný bod s fotografií pořízenou z běhu ve stylu Moriyamy. Zbytečně bychom na nich hledali zlověstnou tvář města a stíny fotografova odcizení, nacházíme spíše zvídavé a okouzlené pohledy ve stylu Trenta Parka. Lazar zalévá oblasti ulice černou ne proto, aby vytvořil vytvořili atmosféru strachu, ale by zmizely nežádoucí prvky, které ubírají a kazí efekt iluze, scény, divadla. „Divadlo života je esej spojující mé zkušenosti a úvahy o tom, co mě obklopuje."[33] dodává. Autor nás však do svého světa nevpouští široce otevřenými dveřmi. Spíše dávkuje informace o sobě a zůstává přitom skrytý, nepřipravuje fotografie o jejich kouzlu dominantním „já".

---

[31] Bio. Tomasz Lazar photography [online]. [vid. 2023-01-02]. Dostupné z: http://tomaszlazar.pl/bio/

[32] THEATER OF LIFE, Tomasz Lazar photography [online]. [vid. 2023-01-02]. Dostupné z: http://tomaszlazar.pl/personal/theater-of-life/

[33] tamtéž

V ostatních projektech si Tomasz Lazar také pozorně vybírá prostředky k fotografovanému tématu. Nejlepší příklad představuje „*Voids Diary*" (Deník prázdnoty). Autor setrvává v černobílém prostoru, ale vybírá si radikální formální postup, přeexponování fotografií. Všechny snímky jsou téměř bílé, se sotva vystupujícími prvky viditelnými v záběru. Zároveň ovšem zůstávají natolik postřehnutelné, aby divák neměl pochybnosti, že sleduje obraz z doby pandemie covidu v roce 2020. „Forma a obsah jsou pro mě dva rovnocenné prvky, které musí ladit.", říká autor ukazující skutečnost prostřednictvím laboratorní sterility, „prozáření" prostoru.[34]

V předchozím projektu „*Coastline*" (Pobřeží) autor melancholicky, ale stále všímavě, ukazuje různé aspekty života lidí na polském, mořském pobřeží. Estetika snímků se blíží klasickému dokumentu a kontrasty jsou klidnější, pokud se už objeví, vyplývají z panujících světelných podmínek.

V Lazarově tvorbě vidíme estetiku velice uvědoměle zvolenou podle tématu fotografií. To se promítá na posílení sdělení a rozpoznatelnosti fotografova stylu. Sám dotázaný na to, jak pracuje, odpověděl: „Nechci přemýšlet o technice, protože technika blokuje mysl. Viděl jsem, jak Bruce Davidson vykládal o „*Subway*" (Metro). Někdo se ho zeptal: „Co si myslíte o tom, co řekl Capa, že pokud váš snímek není dostatečně dobrý, znamená to, že nejste dostatečně blízko?" Řekl, že velice důležité je, být si blízko mentálně. Protože pokud jste blízko psychicky, jsou fotografie vysoce osobní. Často je lepší ukázat emoci a ne hezkou kompozici."[35] Jako zdroj inspirace Lazar otevřeně uvádí snímky Trenta Parka.

---

[34] Tomasz Lazar. Notatki z pustki. *Culture.pl* [online]. [vid. 2023-01-02]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/superartykul/tomasz-lazar-notatki-z-pustki-wywiad

[35] MACDONALD, Kerri. Searching for the Surreal in Everyday Life. *New York Times:Lens* [online]. 1328781616 [vid. 2023-01-02]. Dostupné z: https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2012/02/09/searching-for-the-surreal-in-everyday-life/



Tomasz Lazar
ze série
Theater of Life
(Divadlo života)

Tomasz Lazar
ze série
Voids Diary
(Deník prázdnot)







Tomasz Lazar
ze série
Theater of Life
(Divadlo života)



Tomasz Lazar
ze série
Theater of Life
(Divadlo života)





Tomasz Lazar
ze série
Coastline
(Pobřeží)



Tomasz Lazar
ze série
Coastline
(Pobřeží)



4.2 Igor Pisuk

Na hranici života

na předchozí stránce:
Igor Pisuk
fotografie ze série
Deceitful Reverence
(Záludné zbožňování)
2018

Igor Pisuk (1984) je umělec, pro kterého fotografie nepochybně představuje nejintimnějším a zároveň pronikavě nemilosrdným vnitřním okem. Absolvoval v Polsku nejslavnější filmovou školu v Lodži, je synem fotografa – dokumentaristy Macieje Pisuka[36], také se v roce 2015 stal finalistou Leica Oskar Barnack Newcomer Award. Jeho fotografie se dočkaly vystavení na mnoha fotografických festivalech a vyšly v knihách a časopisech, včetně „*Mono Volume Two*" (Gomma Books, Londýn, 2015). Kromě fotografie tvoří grafiky a obrazy v nových technologiích AI.

V roce 2018 vydal knihu „*Deceitful Reverence*" (Záludné zbožňování), která se stala jeho doposud nejvýznamnějším dílem. „Záludné zbožňování" – tak lze přeložit název a tato slova by bylo možné použít také jako synonymum upadání do alkoholismu, jehož se týkají fotografie prezentované v knize. Autor s pomocí expresivních, černobílých snímků uvádí diváka do chaosu a temnoty. Série aktů střídající se s fotografiemi rostlin, vousů, obličejů tvoří osobní vyprávění. Jakoby psané pro sebe bez ohlížení se na diváka, bez zvažování, jak on zvládne dávku bolesti, kterou mu autor servíruje. Jak v úvodu píše Agata Pyzik „všechny Igorovy fotografie vyprávějí o ztrátě. Nejvíce autoportréty, které tvoří největší část jeho děl, stejně jako ústřední motiv jeho práce. Jsou památníkem a dokumentem, dokonce i když se zdají být surreálné."

Sugestivní autoportréty, bizarní scény. Na poprvé je těžké sérii přijmout, ale nechává divákovi otevřené pole k interpretaci. Obrazy utvářejí nálady a dojmy.

Ovšem jen díky této brutální upřímnosti a otevřenosti mohou divákem pohnout. Autor pracuje ve scénách s velice vysokým kontrastem, čímž umožňuje pokrýt černí celé okolí. Dovedně používá blesk a dosahuje tak separace objektu od pozadí. Dynamicky rozpohybované záběry odkazují na snová přání. Přiblížení na obličej a fotografované detaily nedopřávají divákovi oddychu, a o to zřejmě autorovi šlo. Fotografie jako celek tvoří velice uzavřený prostor, a my cítíme, že z něj nemůže uniknout. „Síla této knihy spočívá v absenci doslovnosti. Unikátní, i když asociace se musí

[36] Igor Pisuk - *DESA Unicum* [online]. [vid. 2023-03-19]. Dostupné z: https://desa.pl/pl/artysci/igor-pisuk/



Igor Pisuk
ze série
Deceitful Reverence
(Záludné zbožňování)
2018

objevit – ve srovnání s jinými fotografiemi."[37] Pokroucená těla připomínají snímky Antoina D'Agaty, úderná černá a bílá a jistý naturalismus navazují na Anderse Petersena, u něhož byl, mimochodem, Igor Pisuk asistentem. Intimnost a sexualita mají blízko k Jacobovi Aue Sobolovi.[38]

Představení mužské heterosexuality jako slabé a jemné připomíná přístup JH Engströma. I přes neskrývanou inspiraci jinými fotografy otevřeně zmíněnými v úvodu ke knize však máme pocit kompletnosti a autentičnosti snímků, které představují jazyk komunikace autora se světem.

---

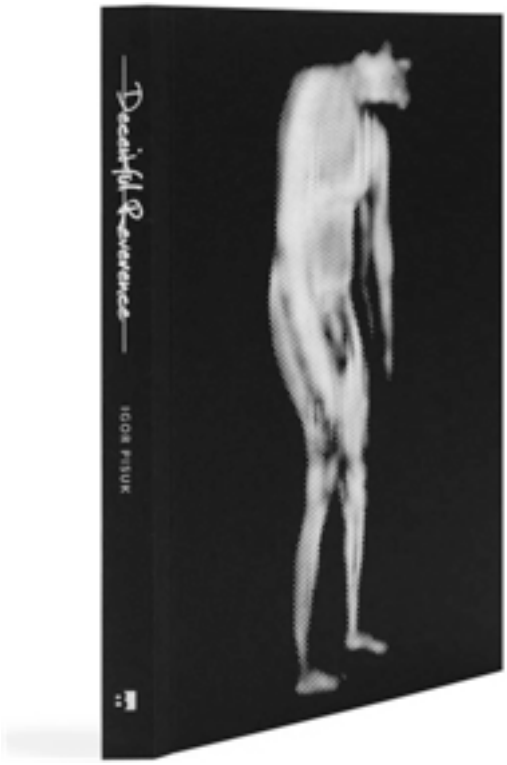
[37] KINOWSKA, Joanna. Brawo za odwagę - *Kwartalnik Przekrój* [online]. [vid. 2023-01-04]. Dostupné z: https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/brawo-za-odwage

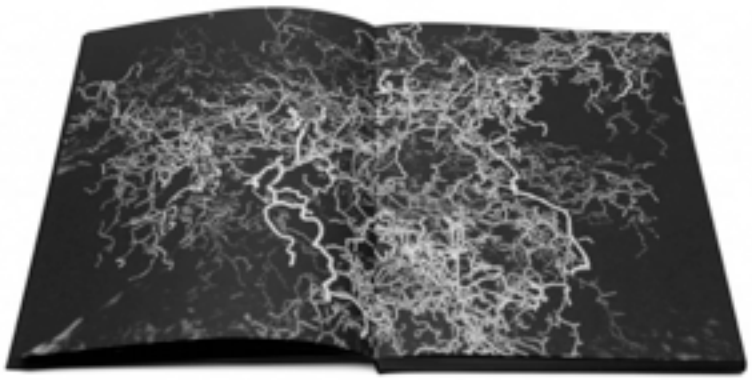
[38] CAUJOLLE, Christian a Yasmina REGGAD. *Mono.* Italy, Gomma Books, Ltd., 2015, s. 142. ISBN 978-0-9574145-0-1.



Igor Pisuk
ze série
Deceitful Reverence
(Záludné zbožňování)
2018







Igor Pisuk
ze série
Deceitful Reverence
(Záludné zbožňování)
2018



Igor Pisuk
ze série
Deceitful Reverence
(Záludné zbožňování)
2018



Igor Pisuk
ze série
Deceitful Reverence
(Záludné zbožňování)
2018



Igor Pisuk
ze série
Deceitful Reverence
(Záludné zbožňování)
2018



4.3 Mateusz Sarełło

Zahajování nové kapitoly

na předchozí stránce: Mateusz Sarełło fotografie ze série Swell

Mateusz Sarełło (1978) svou fotografickou dráhu zahájil u reportážní fotografie během workshopů pořádaných Napo Images, později spolutvořil skupinu „*Spółdzielnia dokumentalna*" (Dokumentární družstvo).[39]

V této době vznikl dokumentární cyklus s názvem „*Żywioł*" (Živel), prezentovaný v roce 2012 v galerii Obok ZPAF ve Varšavě. Tématem fotografií v něm je obraz života lidí na území obce Wilków, která byla téměř úplně zaplavena během povodní. Autor se v materiálu snaží zachovat objektivitu a nevstupovat do interakcí s fotografovanými.[40] Dělá to ovšem nesmírně citlivě a zanechává divákovi prostor pro vlastní hodnocení rozsahu škod. Zvolení černobílého stylu pomáhá zkrotit chaos různorodých scén, na nichž dominují obrazy zkázy. Pozornost je tak přenesena na fotografované. Nesnaží se skládat fotografické vyprávění, ovšem momenty, které si vybírá, jsou bohaté na emoce. Emoce jsou jako pulz, neviditelné, ale neustále přítomné. Právě to představuje prvek subjektivismu, díky němuž získáváme další významovou vrstvu budující univerzalitu zachycených scén.

Dalším, doposud největším, vydáním knihy zakončeným projektem je „*Swell*" (Vlnění). Pozorujeme v něm jasný obrat směrem k naraci v první osobě, nyní se fotograf snaží být nejen průvodcem příběhem, ale i jeho autorem, hlavním hrdinou. Počátečním úmyslem bylo pořídit dokumentární fotografie u Baltu během opakovaných výprav v době tak zvané low-season, mimo sezónu. K tomuto účelu autor využil polaroidové snímky k zdůraznění jejich pohlednicového charakteru. Ovšem během těchto výprav se dostavila osobní krize, rozchod s přítelkyní. Vyvolané emoce způsobily, že přestal fotografovat tak, jako doposud, a začal hledat na těch samých přímořských místech novou expresi odpovídající emočnímu stavu. Zavrhl vybledlé polaroidové barvy a nahradil je radikálnějším černobílým negativem. Velké zrno, šum, kontrasty měly vyjádřit změnu a vnitřní boj, který se odehrál v jeho životě.

---

[39] Mateusz Sarełło - Życie i twórczość. *Culture.pl* [online]. [vid. 2023-01-04]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/tworca/mateusz-sarello

[40] Mateusz Sarełło „Żywioł" [online]. [vid. 2023-01-04]. Dostupné z: https://www.zpaf.pl/go/styled/page234/page230/page230.html



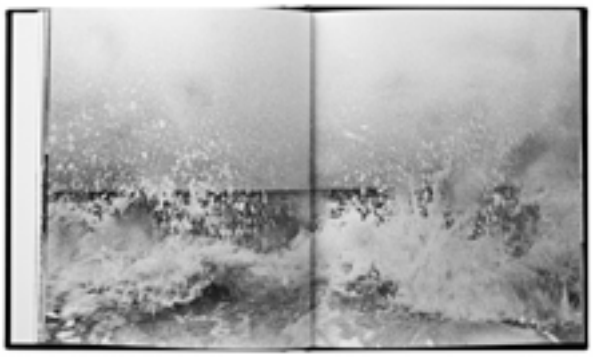


Mateusz Sarełło
fotografie ze série
Żywioł
(Živel)
2012

na této stránce:
Mateusz Sarełło
kniha
Swell (Vlnobití)
2013









Výsledkem se stalo vydání knihy rozdělené prasklinou-roztržením na dvě části: polaroidovou a černobílou. Martwa fala (Mrtvá vlna) je osobním příběhem o zapomnění, skandinávský styl ve spojení s polskou krajinou vyvolává asociace s pracemi Anderse Petersena nebo Jacoba Aue Sobola. Vidíme řadu portrétů náhodných lidí potkaných na mořském břehu, nejsou přímo spojeni s příběhem, ale jsou zrcadlem, v němž se odráží emoční stav fotografa. Na fotofilmu se zhmotňují myšlenky, emoce, nálada. Jak *říká autor:* „Chtěl jsem přežít toto náročné období. Jezdil jsem k Baltu, abych něco udělal se svými emocemi. Šlo o intuitivní jednání, hodně mi pomáhalo.“[41]

Získala mnoho prestižních ocenění, ocitla se ve finále ceny pro nejlepší fotografickou knihu v Picture of the Year International. Projekt knihy připravila Ania Nałęcka-Milach, a za edici fotografií zodpovídá Michał Łuczak.



Mateusz Sarełło
kniha
Swell (Vlnobití)
2013

[41] Swell. Osobista historia Mateusza Sarełło opowiedziana zdjęciami. Fotoblogia.pl [online]. [vid. 2023-01-04]. Dostupné z: https://fotoblogia.pl/swell-osobista-historia-mateusza-sarelly-opowiedziana-zdjeciami,6793532955268737a

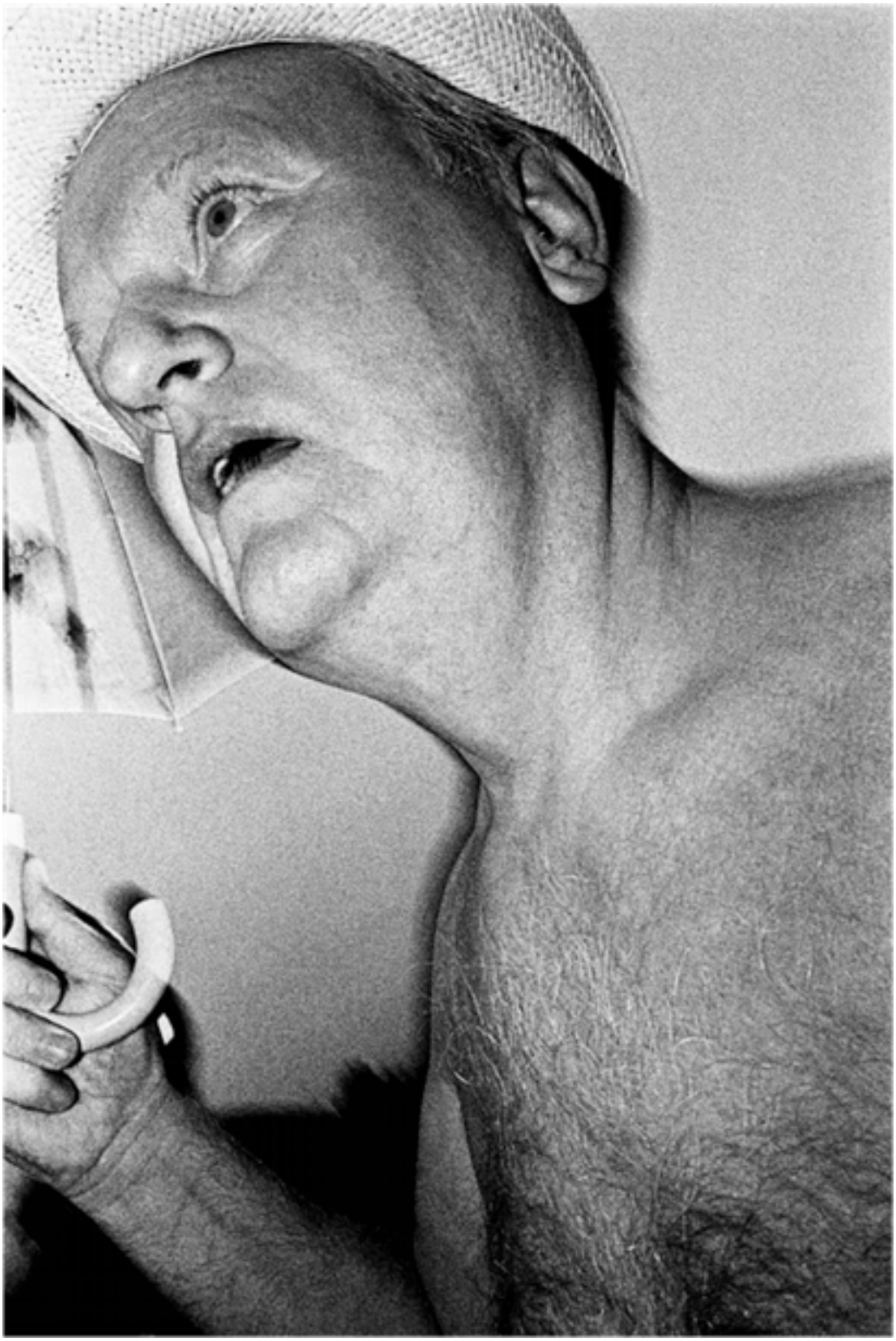


Mateusz Sarełło
kniha
Swell (Vlnobití)
2013

Mateusz Sarełło
kniha
Swell (Vlnobití)
2013



Mateusz Sarełło
kniha
Swell (Vlnobití)
2013





4.4 Tomasz Tyndyk

Sem se nesmí

na předchozí shtránce:
Tomasz Tyndyk
ze série
Teatr (Divadlo)
2018

Tomasz Tyndyk (1975) absolvoval Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě a Filmovou školu v Lodži, je profesionálním divadelním a filmovým hercem. Na svém kontě má účast na mnoha oceňovaných filmových produkcích a divadelních představeních.

Jako fotograf vytvořil dílo představující jeho osobní zkušenosti a pociťování divadla. Proces stávání se fotografem probíhal v jeho případě velice prudce. „Začal jsem dělat fotky telefonem, pak jsem si koupil malý fotoaparát. Z fotografie se pomalu stávala moje posedlost, kupoval jsem si nové vybavení pro fotografování" – vzpomíná v rozhovoru pro stanici Drugi Program Polskiego Radia.[42] Fascinace fotografií dosáhla té míry, že se od fotoaparátu neodloučil ani během představení, ve kterém sám hrál. Nešlo mu o to, aby ukázal snímky ze zákulisí, ale z cesty a to prezentací fotografií situací, které se odehrávají během vystoupení. Jeho snímky jsou temné, zneklidňující a záměrně se nemají líbit – jsou především upřímné.[43]

Tyndyk se na nich odhaluje, když ukazuje intimní svět, v němž se on jako herec nachází v procesu stávání se hranou postavou. Pohybujeme se v prostoru vymezeném černými závěsy, abychom se úplně zamotali a ztratili orientaci, když už nevíme, jestli to, co vidíme, je divadlo nebo skutečnost. Snímky představují dezintegrovaný prostor, smotky kabelů, zákoutí divadla. Postavy jsou fragmentární, jde o emoční autoportréty samotného fotografa. Autor používá velká přiblížení, neostrosti, pracuje s bleskem způsobem připomínajícím jevištní reflektor, který vytahuje z polostínu nejdůležitější prvky a to, co je nepodstatné, ponechává skryté Černobílá estetika dodává na tajemnosti a otevírá se vůči interpretacím. Použitím této vědomé volby monochromatického materiálu autor zbavuje divadlo barev, čímž přitahuje pozornost diváka.

Divadlo je fotografováno již velice dlouho, vždyť Nadar[44] vytvořil pózovaný snímek Pierrota. Český fotograf Josef Koudelka fotografoval v letech 1965-1970 v Divadle za branou.

[42] Tomasz Tyndyk. Aktor i fotograf w jednym [online]. [vid. 2023-01-06]. Dostupné z: https://polskieradio.pl/8/404/artykul/1728893,tomasz-tyndyk-aktor-i-fotograf-w-jednym

[43] Aktor, który fotografuje kulisy teatru. *cojestgrane24.wyborcza.pl* [online]. [vid. 2023-01-06]. Dostupné z: http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,21327630,0,Aktor--ktory-fotografuje-kulisy-teatru--Wystawa-w-.html

[44] ANDERSON, Joel a Wiebke LEISTER. The Theatre of Photography: an interdisciplinary duologue. *Sens public* [online]. 2019, 1067430ar [vid. 2023-01-06]. ISSN 2104-3272. Dostupné z: doi:10.7202/1067430ar

Těžko jednoznačně určit, odkud pocházejí Tyndykovy fotografické inspirace. Do tématu fotografií v divadelních kulisách se již dříve ponořil Trent Parke v sérii *„Please Step Quietly Everyone can hear you"* (Prosím, vykročte tiše, všichni vás slyší), tyto snímky ovšem postrádají autobiografický charakter. Tyndykova tvorba tedy představuje spojení dokumentu realizovaného na překvapivém místě s osobní autoanalýzou. Jako diváci máme to štěstí, že můžeme proniknout do kulis bytí hercem, zatímco máme tak citlivého průvodce.

Snímky z tohoto projektu byly využity v knize pojmenované „*Teatr*" (Divadlo) vydané v roce 2018, u níž provedl edici fotografií Krzysztof Kowalczyk a grafickou stánku zpracovala Ania Nałęcka-Milach.
Výsledkem je divadelně-nedivadelní soubor fotografií představujících rozšířený autoportrét.[45] Nenajdeme v ní ovšem příliš přímých portrétů. Jedním z mála je portrét se zalepeným uchem, na němž autor vypadá jako van Gogh z autoportrétu s obvázaným uchem. „Jde o nesmírně konvenční představení umělce v umělé póze, což podtrhuje silně autorský způsob vedení poněkud exaltované narace."[46]



vlevo
Josef Koudelka
Divadlo za branou
1966



vpravo
Nadar
Pierrot naslouchá
1854

[45] *Tomek Tyndyk / Teatr* - Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego [online]. nedatováno [vid. 2023-01-06]. Dostupné z: https://wydawnictwo.instytut-teatralny.pl/glowna/12703-tomek-tyndykteatr.html

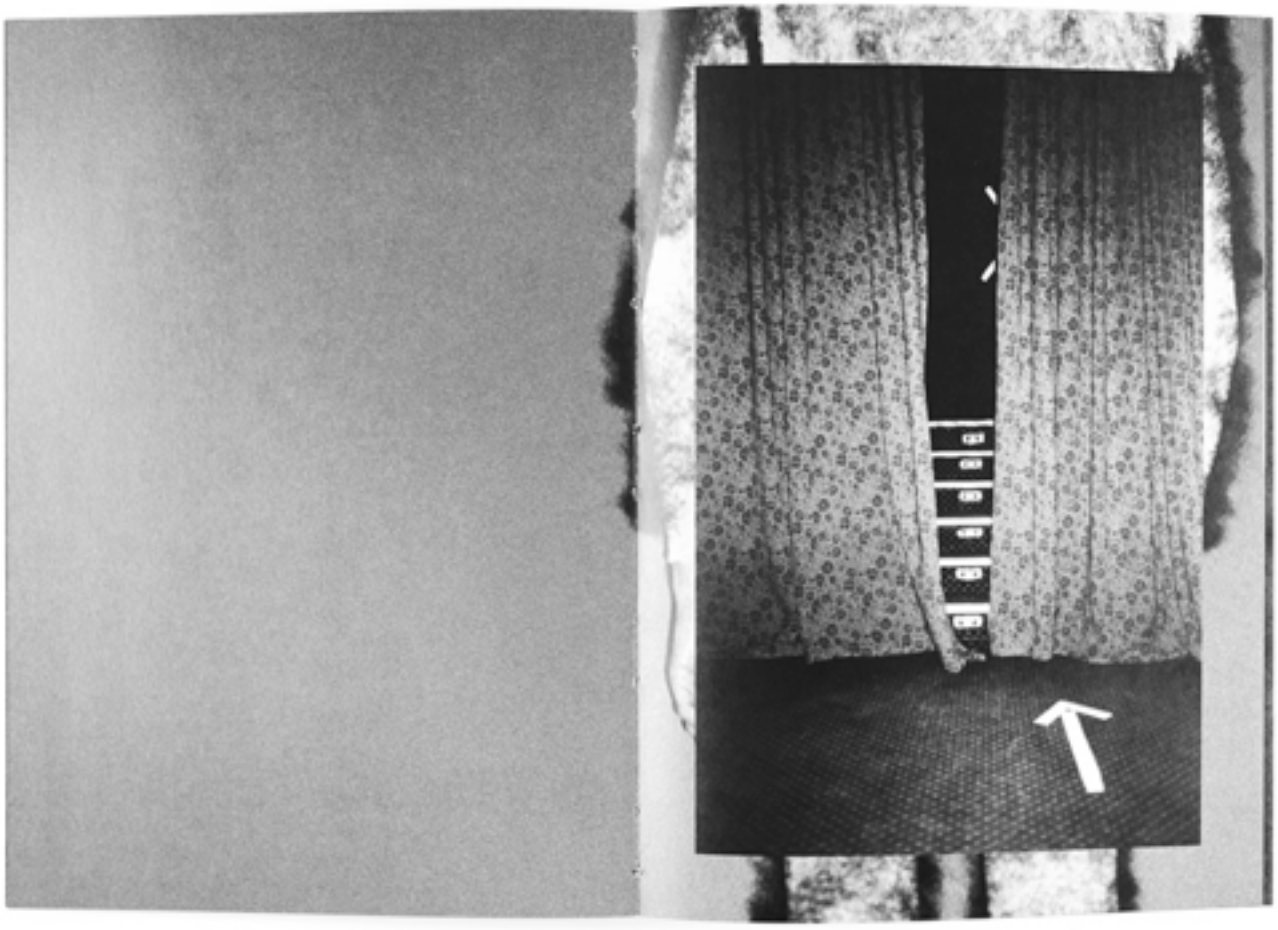
[46] NIEDURNY Katarzyna, Labirynt Tyndyka, *Teatr pismo* [online]. [vid. 2023-01-06]. Dostupné z: https://teatr-pismo.pl/6681-labirynt-tyndyka/

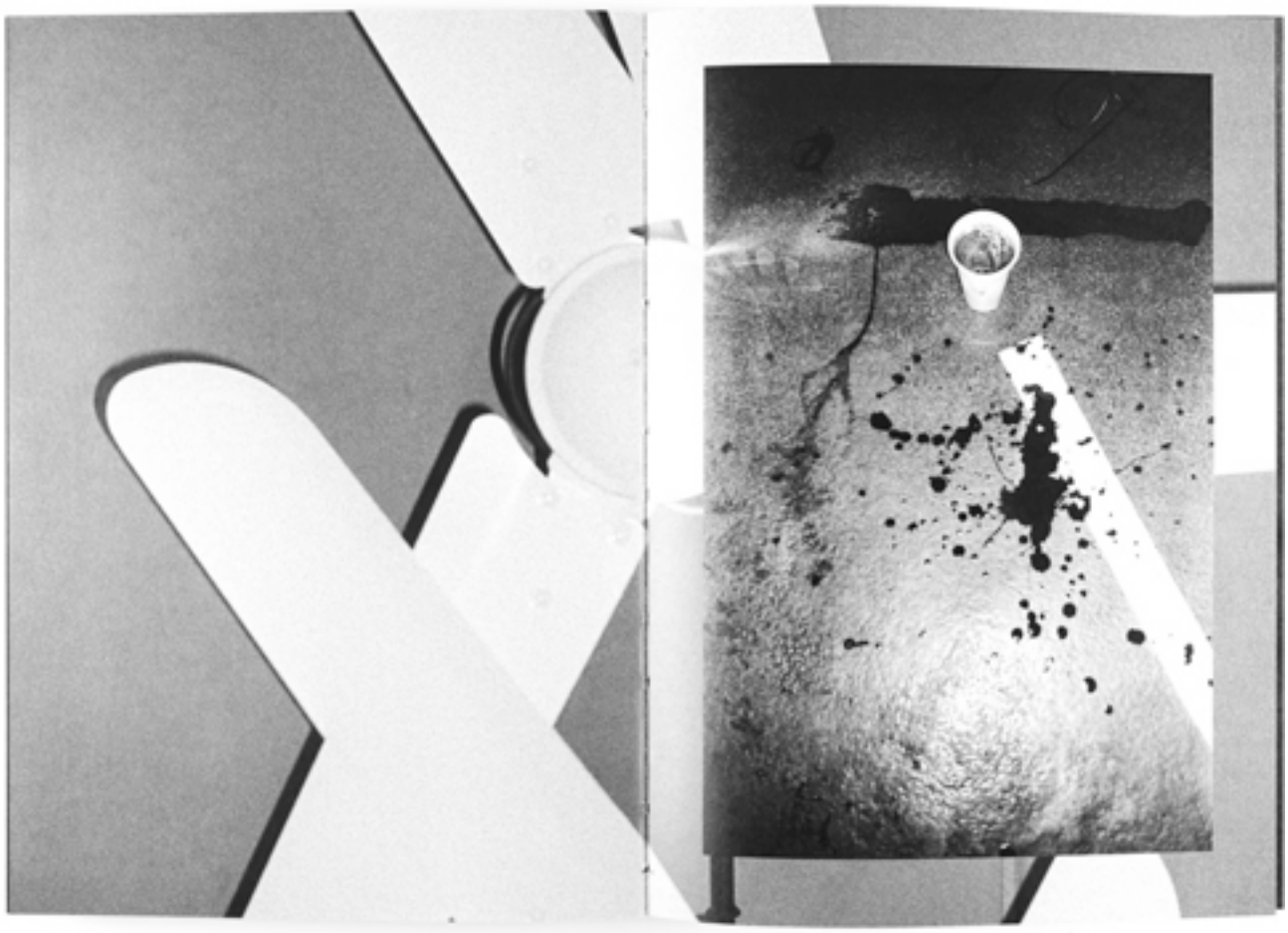


Trent Parke
ze serie
Please Step Quietly
Everyone can hear you
(Prosím, kráčejte
potichu, každý vás slyší)
2010

Tomasz Tyndyk
kniha
Teatr (Divadlo)
2018







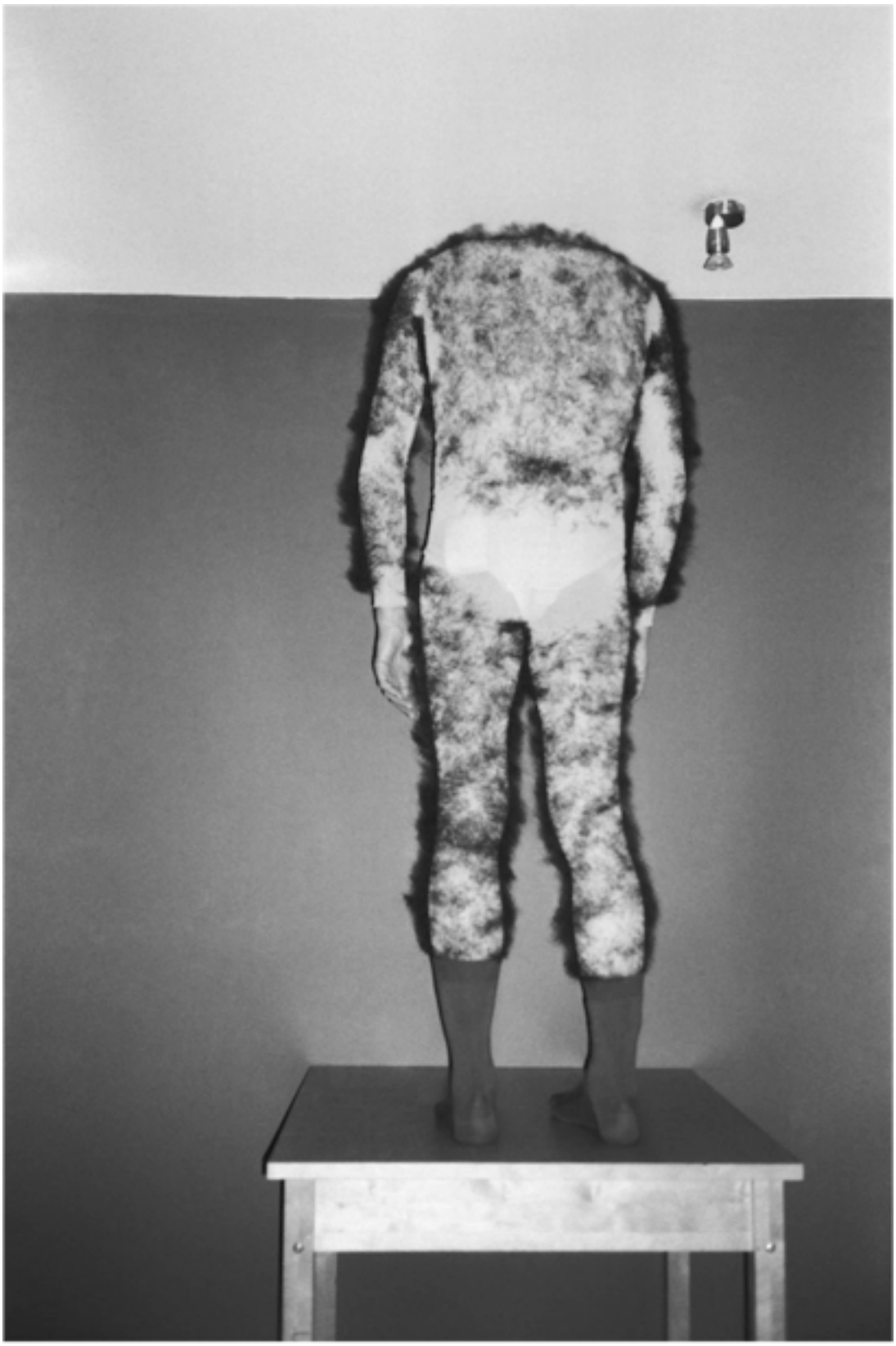
Tomasz Tyndyk
kniha
Teatr (Divadlo)
2018



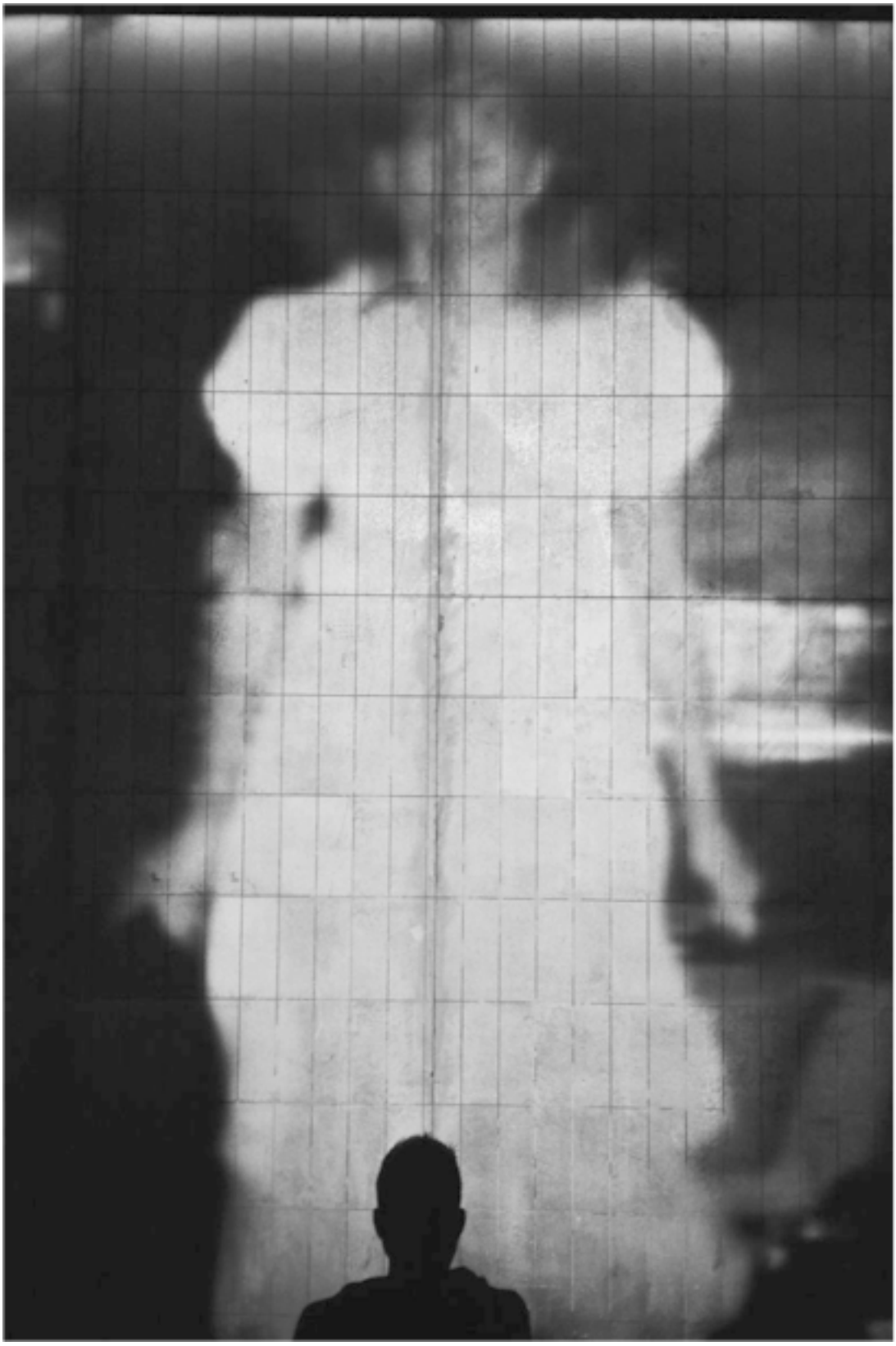
Tomasz Tyndyk
ze série
Teatr (Divadlo)
2018

Tomasz Tyndyk
ze série
Teatr (Divadlo)
2018





Tomasz Tyndyk
ze série
Teatr (Divadlo)
2018



Tomasz Tyndyk
ze série
Teatr (Divadlo)
2018



4.5 Piotr Zbierski

Jako ve snu

na předchozí stránce:
Piotr Zbierski
fragment z fotografie ze série
Push the Sky Away
(Odtlačte oblohu pryč)
2016

Piotr Zbierski (1987) studoval fotografii na Filmové škole v Lodži. V roce 2012 získal prestižní ocenění pro mladé fotografy Leica Oscar Barnack Newcomer Award. Jeho práce se dočkaly prezentace na Rencontres Internationales de la Photographie v Arles 2012 a nacházejí se ve sbírkách Kiyosato Museum of Photographic Arts.

V roce 1896 francouzský fotograf Louis Darget (1847) předvedl světu snímek, který pojmenoval „*L'Aigle*", tedy orel. Tvrdil, že díky ním vyvinuté metodě může fotografovat sny a myšlenky jiných osob.[47]



Louis Darget
L'Aigle
1896

[47] GABBATISS, Josh. The man who tried to photograph thoughts and dreams, *BBC.com* [online]. [vid. 2023-01-07]. Dostupné z: https://www.bbc.com/future/article/20170116-the-man-who-tried-to-photograph-thoughts-and-dreams

Na první pohled působí Zbierského fotografie jako ze snu, jako z pohádky. Autor si vědomě volí estetické prostředky, aby diváka přenesl do jiného časového rozměru. Vidíme celou řadu černobílých snímků, zdají se být analogové, o čemž může vypovídat velice patrné zrno. Autor obrazy připravuje o ostrost, vymazává kontury, činí to ovšem nesmírně jemně. Fotografované postavy a věci byly představeny velice šetrně, což může vypovídat o tom, že autor nehledá za každou cenu originalitu, spíše pravdu sdělení. Fotografie ukazují výjevy ze života. Vidíme portrét chlapce vynořujícího se z bazénu, divoká zvířata v troskách, rodinnou cestu autem, výhled z okna. Vše leží mimo čas a chronologii. Sníme o dětství, dobrém a teplém. Tyto obrazy se objevují jako obraz na analogovém snímku. Každý z nich přináší sentimentální úlevu.

„Vidíme zvláštní postavy s deformovanými obličeji, někdy temné, jindy jde o děti zachycené během hry. Jejich kontury jsou přeexponovány na slunci nebo mizí ve stínu. Převládá zde atmosféra letního dobrodružství, povzbuzující jako závan čerstvého vzduchu."[48]

Autora obzvláště zajímají náhodná setkání a situace. Zaujímá neutrální postoj, zatímco pozoruje to, co mu život přináší. Bez předchozího nastavování nebo vědomí, koho fotografuje, postihuje podstatu věci, tedy celé spektrum lidských emocí. Tajemství, nedořečenosti pomáhají budovat svého druhu osobní, úryvkovitý památník. O těchto fotografiích Wojtek Wieteska napsal: „Moc nevím, co se na těch fotografiích […] děje, ale vidím a cítím. Něco mi ty fotografie připomínají: vedou mě k jiným fotografiím, jiným autorům.[49]
V roce 2016 anglickou verzi knihy vydalo Dewi Lewis Publishing pod názvem „*Push the Sky Away*" (Odtlačte oblohu pryč), úvod napsala Patti Smith. Jde o první velkou publikaci Piotra Zbierského představenou jako triptych: Jak říká Zbierski: „Vybral jsem si fotografii, protože mi dovoluje velmi se lidem přiblížit. Je to jediné médium, které mi přímo umožňuje ukázat existenci představivosti v reálném světě". Druhá kniha Piotra Zbierského, Echoes Shades (Ozvěny stínů) (2020), představuje tradice a rituály z různých koutů světa, například z Indonésie, Sibiře či Afriky. Nejnovější kniha Solid Maze of All That's Left Untold (Pevný labyrint všeho, co zůstalo nevyřčeno) (2025) je publikací, která prostřednictvím surrealistického vyprávění zkoumá vztahy mezi přírodou a kulturou.

---

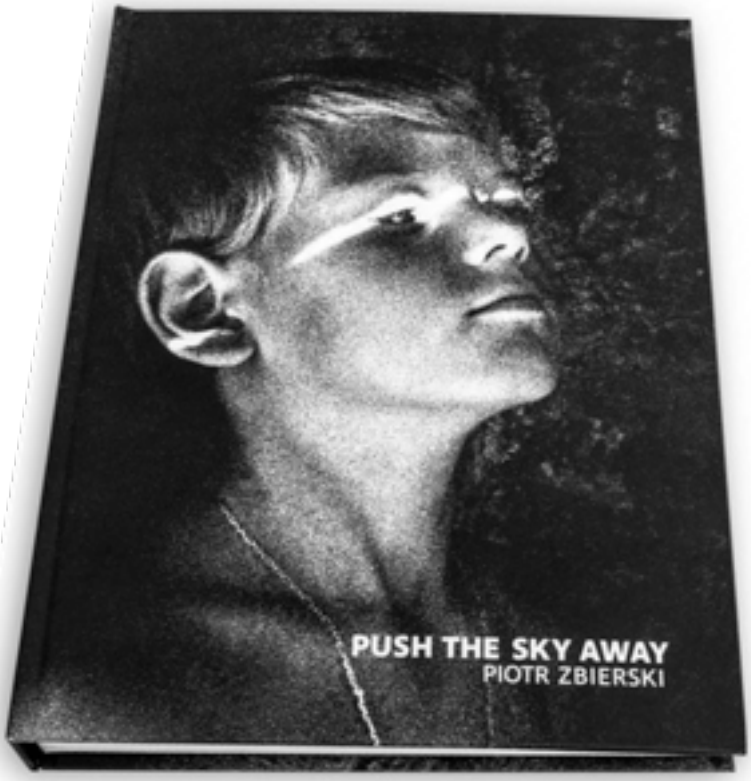
[48] Piotr Zbierski, Push the Sky Away, *Culture.pl* [online]. [vid. 2023-01-07]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/piotr-zbierski-push-the-sky-away

[49] Piotr Zbierski, Push the Sky Away, *Culture.pl* [online]. [vid. 2023-01-07]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/piotr-zbierski-push-the-sky-away



Piotr Zbierski
fotografie ze série
Push the Sky Away
(Odtlačte oblohu pryč)
2016





Piotr Zbierski
kniha
Push the Sky Away
(Odtlačte oblohu pryč)
2016



Piotr Zbierski
fotografie ze série
Push the Sky Away
(Odtlačte oblohu pryč)
2016



Piotr Zbierski
fotografie ze série
Push the Sky Away
(Odtlačte oblohu pryč)
2016

Piotr Zbierski
fotografie ze série
Push the Sky Away
(Odtlačte oblohu pryč)
2016





4.6 Michał Konrad

Celá představivost

na předchozí stránce: Michał Konrad fotografie ze série Rzeka (Řeka)

Michał Konrad (1983), vlastním jménem Michał Smuda, je fotograf věnující se dokumentu a konceptuální fotografii, a také student ITF. Získal mnoho ocenění, mimo jiné na International Foto Award v Tokiu, druhé místo v soutěži Budapest International Photography Award v kategorii lidé a je laureátem soutěže Debuts z roku 2017. Vystavoval během fotografických festivalů v Opolí, Rybniku, v Řecku a také v Maison de la Photographie v Lille ve Francii.

Doposud publikoval 13 projektů, v nichž balancuje mezi inscenovanou, dokumentární a konceptuální fotografií. „V mé fotografii je nejdůležitější myšlenka, koncepce, kterou mám v hlavě dlouho před tím, než ji realizuji ve formě fotografie."[50] Plánování představuje základ pořízení autoportrétu, a o ty v tvorbě Michała Konrada není nouze. Vtěluje se do reálných a nereálných postav a vyjadřuje tak svůj emocionální vztah k okolnímu světu.

V sérii *„Ziemia obiecana"* (Země zaslíbená) vidíme celou řadu autoportrétů, obvykle pořízených na prázdném poli. Autor skoro jako strom spočívá nehybně uprostřed záběru se skloněnou hlavou. Autoportréty jsou proloženy snímky slezské krajiny prázdných polí, těžebních hald, osamělých stromů a sloupů elektrického vedení. Autobiografické vyznění podtrhují autorova slova: „Stál jsem tak nehybně i přes sníh a chlad. Viděl jsem, jak jiní odcházejí, ale já nemohl, byl jsem svázán se zemí."[51] Z těchto snímků vyzařuje smutek, bezradnost, rezignace, které jsou zdůrazněny velice klasickým, přímo dokumentárním využitím černobílé estetiky. Centrální, pečlivě uspořádané záběry, nízké kontrasty se širokým rozpětím škály šedé, jemná ostrost. Všechny tyto formální kroky harmoniky ladí s obsahem a činí tak sdělení čitelným. Sebe sama představuje jako postavu, herce v roli, jako autor se stahuje, schovává se za vymyšlenou postavou, aby vynuloval přítomnost osobního prvku. Ale tak postupuje pouze na začátku, tento zásah má vyčistit zorné pole, aby mohl nerušeně budovat sdělení.

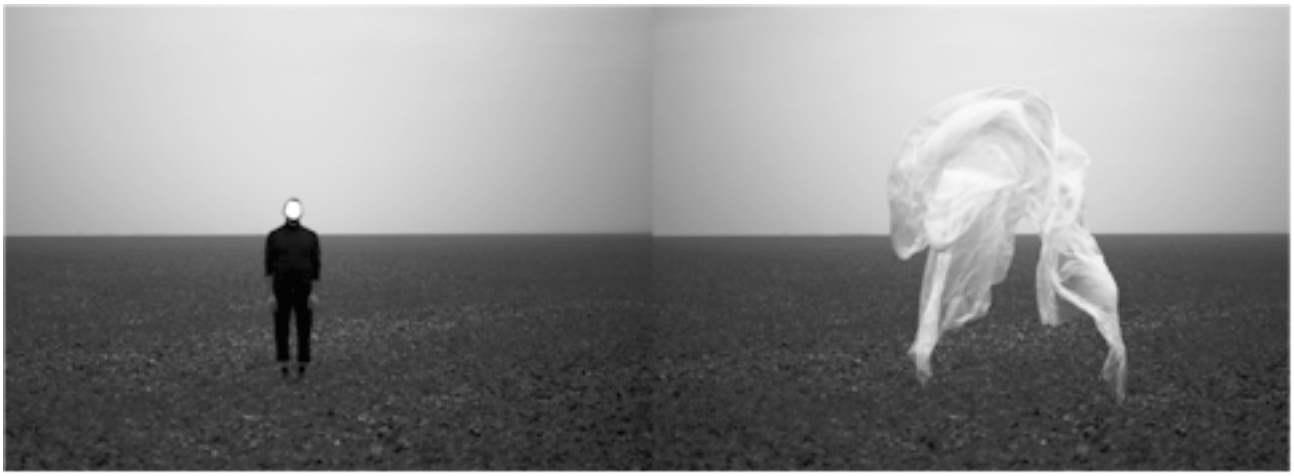
---

[50] Michal Konrad - Tokyo Foto Awards [online]. [vid. 2023-01-07]. Dostupné z: https://www.tokyofotoawards.jp/interviews/michal-konrad/

[51] tamtéž



Michał Konrad
fotografie ze série
Ziemia obiecana
(Zaslíbená země)



Michał Konrad
fotografie ze série
Rzeka
(Řeka)

Jako postava je vidět z dálky, en face nebo z boku, chybí detaily obličeje. Poněkud strnulý, omezený postoj v pozoru, pózy vyvolávají asociace s nepohodlným postavením figuríny ve výloze obchodu. Stejně jako figurína se i autor vystavuje, odkrývá vlastní citlivost. Může to u něj způsobit nepohodlí. Ovšem pečuje o diváka a z obrazů nevyzařují negativní emoce. Nenajdeme zde temnotu tak charakteristickou pro tvorbu Davida Lynche[52] , „zlo číhající za rohem". Naopak vyzařují magnetismus tajemství.

Jinou sestavu prostředků používá fotograf v projektu „*Koniunkcja*" (Konjunkce). Už samotný název napovídá, že zde přijdeme do kontaktu s vesmírným prvkem. Záběry získávají surreální charakter, slezský prostor ztrácí informační hodnotu a stává se propastí, portréty depersonifikují zachycené osoby, když neukazují jejich obličeje. Velice ostré kontrasty vymazávají všechny projevy reality, které nevyhovovaly autorově koncepci. Jsou efektivně utopeny ve tmě nebo vypálené světlem blesku. Zrno analogového materiálu amplifikuje atmosféru filmu noir. I přes precizní plánování scén zde nezískáváme pocit, že bychom se dívali na režisérem řízený, zaranžovaný obraz. Záběry diváka nesmírně sugestivně přenášejí do paralelní reality. Při utváření nadpřirozeného prvku autor nechává diváka bez pomoci, čímž posiluje rozrůstání se sféry domněnek. Nezískáváme ovšem úplnou autonomii. Projekce materiálu probíhá pomocí fotografií pečlivě zvolených do diptychů. Diptychy jsou záměrně zkombinovány horizontálně. Toto spojování je jako samostatný akt tvorby, kdy si autor na divákovi vynucuje jistý způsob dívání se a chápání. Trochu to působí jako slepení stránek knížky, čímž se znemožní jejich prohlížení jinak. V projektu „*Koniunkcja*" jsou fotografie jako políčka z filmu. Analogový pracovní režim autorovi pomáhá systematizovat přechody ze záběru na záběr. Uspořádané do řady vyvolávají dojem pohybu nebo pohybu v záběru samotném. Povzbuzují nás, abychom vstoupili do flow a hledali vlastní rytmus.

Další krok na subjektivní stupnici činí Michał Konrad v projektu „*Rzeka*" (Řeka). Projektu o dočasnosti bytí a křehkosti lidské existence v konfrontaci s neúprosným během času, který se zde identifikuje s řekou, Prostor byl formálně uzavřen a omezen na roli pozadí, anonymní krajiny. Naopak se objevují motivy těla ve velkých detailech a abstraktních fragmentech. Autor s lehkostí spojuje blízký-daleký, daleký-blízký plán a dosahuje tak vizuálně surreálných spojení. Umně dodané předměty působí jako artefakty, němí svědkové minulých událostí. Vždy v počtu a charakteru konzistentním s koncepcí a poselstvím projektu. Opět vidíme

[52] LYNCH, David, Werner SPIES, *David Lynch - dark Splendor,* Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. ISBN 978-3-9811895-4-4.

diptychy, ale také fotomontáže, do nichž umisťuje paralelní objekty ze dvou různých prostorů. Z osobního prostoru a prostoru řeky.
V tvorbě Michała Konrada nevidíme jeden zdroj inspirace. A pokud ano, nejde o vizuální inspirace, které bychom mohli připsat konkrétnímu zdroji. Podařilo se mu zformovat autonomní vizuální jazyk a ním signované fotografie jsou neopakovatelné formou a autorskou interpretací tématu. Při dotazu na zdroj potvrzuje výše vyslovenou tezi v rozhovoru pro magazín Loosen Art z roku 2017: „Musím přiznat, že jsem nikdy neměl žádného umělce, který by mě inspiroval. Na začátku, když jsem začínal fotografovat, jsem se zajímal o vše, co mě obklopovalo. Později se mé zájmy začaly koncentrovat kolem člověka. Teď mě inspiruje lidská percepce světa z psychologického, emocionálního hlediska."[53]

Michał Konrad
fotografie ze série
Rzeka (Řeka)



[53] MICHAŁ KONRAD [online]. [vid. 2023-01-07]. Dostupné z: http://michalkonrad.pl/wywiad-z-loosenart-interview-loosenart/

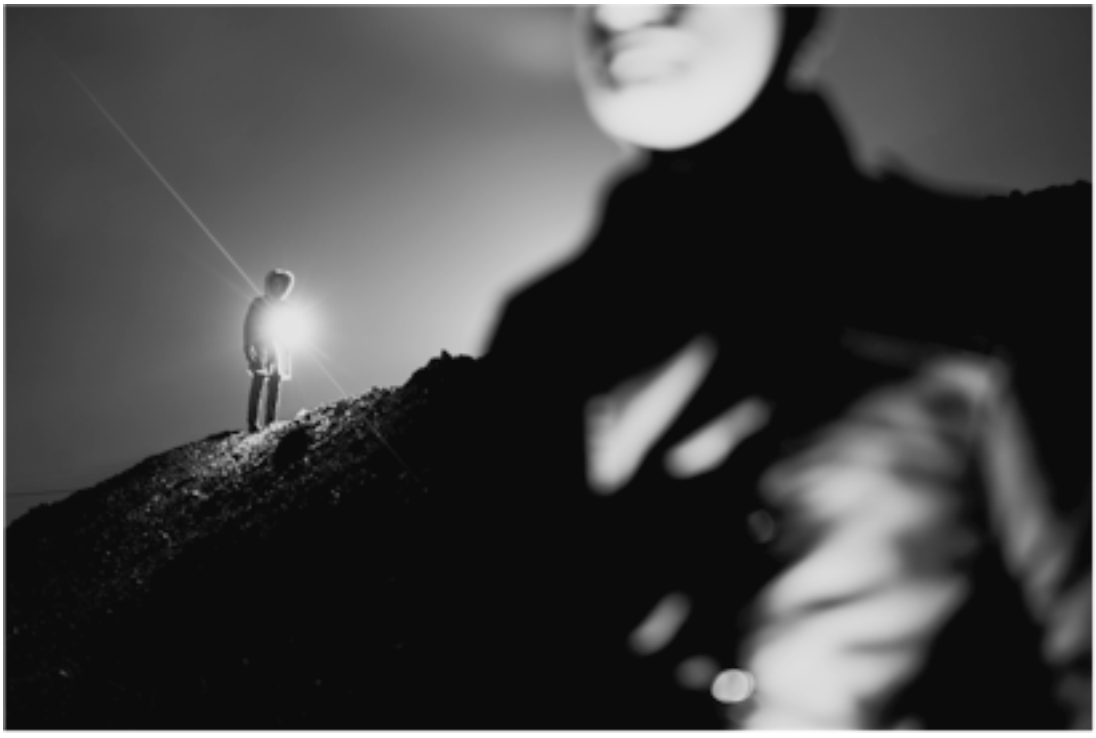




Michał Konrad
fotografie ze série
Autoportréty



Michał Konrad
fotografie ze série
Autoportréty





Michał Konrad
fotografie ze série
Przeniesienie (Přenesení)



4.7 Magdalena Wywrot

Psychedelická impulzivita

na předchozí stránce: Magdalena Wywrot fotografie z knihy Pestka (Pecka) 2024

Magdalena Wywrot (1979) je dokumentární fotografka, svůj život dělí mezi Polsko a USA. Absolvovala hudební školu ve třídě klarinet a klavír, Jagellonskou univerzitu a Akademii fotografie v Krakově. Její snímky se dočkaly širokého uznání a otiskly je prestižní magazíny, jako Juxtapoz Magazine, Vice, Der Greif, British Journal Of Photography. Práce se dočkaly vystavení během Tbilisi Photo Festival, Noorderlicht Photofestival, TIFF, Delhi Photo Festival a také během individuální výstavy v Melbourne, Austrálie.

Po získání klasického hudebního vzdělání si nakonec vybrala fotografii místo hudby jako svůj autorský jazyk vizuální komunikace. Díky estetice filmu noir si její snímky lze prohlížet a interpretovat mnoha způsoby. „V Polsku bývá její tvorba vnímána jako plná temnoty, ale, pokud se podíváme pozorněji, můžeme v ní postřehnout sentiment, citlivost, lásku. Snímky odírá z kontextu místa a času, ale nástroje, které využívá, toho říkají mnoho o současnosti a bodě, v němž se fotografie ocitla."[54]

Nejpodstatnějším prvkem, bez něhož by pravděpodobně její fotografie nevznikly, jsou dceřiny portréty. Když porodila, seznala, že jí chybí výrazové prostředky. Plynule přešla od hudby k jazyku obrazu.[55] Dcera se stává mladším dvojníkem fotografky, na a jehož prostřednictvím projektuje vlastní pocity a prožitky. Autorka přihlíží jejímu dozrávání, zaznamenává tělo na pomezí nevinnosti a viny.

Těžko jednoznačně konstatovat, o čem jsou její snímky. Vidíme portréty ponořené do surrealistického okolí nebo z překvapivé perspektivy. Když jako hlavní téma opustila svou dceru, fotografovala také ulice měst, kde tvořila fascinující černobílé snímky pozorným a citlivým okem. Zlověstné město často ukazuje z ptačí perspektivy, dokonce i pohled na dětský kolotoč v zábavním parku zneklidňuje. „Ráda o nich přemýšlím jako o temné fantazii, o hluboce skrývaném tajemství nebo o dveřích od odlišného, euforického stavu reality." napsal v článku Austin McManus.[56]

---

[54] POLSKA, i-D. *Polskie fotografki: Magdalena Wywrot* [online]. [vid. 2023-01-08]. Dostupné z: https://i-d.vice.com/pl/article/pagq5v/polskie-fotografki-magdalena-wywrot

[55] POLSKA, i-D. P*olskie fotografki: Magdalena Wywrot* [online]. [vid. 2023-01-08]. Dostupné z: https://i-d.vice.com/pl/article/pagq5v/polskie-fotografki-magdalena-wywrot

[56] Juxtapoz Magazine, *Magdalena Wywrot: Dreamscape* [online]. [vid. 2023-01-08]. Dostupné z: https://www.juxtapoz.com/news/magazine/magdalena-wywrot-dreamscape/





Magdalena Wywrot
fotografie z knihy
Pestka (Pecka)
2024

Dle soudu autorky je život jako bludný kruh, sen šílence. Snaží se zaznamenat chvilky mezi snem a skutečností, čistotou a špínou. Husté a detaily přeplněné městské záběry připomínají tvorbu Moriyamy. Ovšem vypráví o sobě, o tom, co je vnitřní. Její fotografie dovedené k extrémními kontrastu na hranici korektnosti, skřípou špínou, prachem, zrnem. Odmítá technickou dokonalost a přímo miluje a hledá chybu, prvek překvapení s nadějí, že tak objeví nějakou skrytou pravdu, odhalí skrývané emoce. Vypráví o pomíjivosti, vyrůstání z hranic, o dorůstání do vlastních možností, o nepředvídatelnosti a fraktálnosti naší existence.[57]

Snímky nearanžuje, spíše se snaží být přítomna v situaci a díky spoléhání se na vlastní instinkt ví, kdy vkročit a stisknout závěrku fotoaparátu nebo telefonu, protože mnoho fotografií v jejích projektech vzniká právě takto.

V roce 2024 vydalo americké nakladatelství Deadbeat Club knihu „Pestka" (Pecka), která velmi uceleným způsobem shrnuje tvorbu Magdaleny Wywrot. Fotografie oscilují mezi expresionismem, impresionismem a abstrakcí. Jejich portréty jsou něžné, tajemné, plné jisker úžasu a extáze, zatímco krajiny působí matoucím dojmem, hrozivé, lehce apokalyptické a zároveň povznášející. V jejich dílech je cítit výrazná přítomnost vědomí, a přesto je těžké přesně určit, kde se právě nacházíme. [58]





Magdalena Wywrot fotografie z knihy Pestka (Pecka) 2024

[57] *Magdalena Wywrot - Stop.Klatka.* [online]. [vid. 2023-01-08]. Dostupné z: https://www.ztf.pl/galeria-fotografii-ratusz/443,2,magdalena-wywrot-stopklatka

[58] Special Edition / Pestka - Magdalena Wywrot. Deadbeat Club [online]. [vid. 2025-05-28]. Dostupné z: https://deadbeatclubpress.com/products/special-edition-pestka-magdalena-wywrot



Magdalena Wywrot
kniha Pestka (Pecka)
2024

Magdalena Wywrot
kniha Pestka (Pecka)
2024





Magdalena Wywrot
fotografie z knihy
Pestka (Pecka)
2024

Magdalena Wywrot
kniha Pestka (Pecka)
2024





Magdalena Wywrot
fotografie z knihy
Pestka (Pecka)
2024



Magdalena Wywrot
fotografie z knihy
Pestka (Pecka)
2024



4.8 Aleksandra Zegar

Deník tuláka

na předchozí stránce:
Aleksandra Zegar
ze série
Idź sobie albo zostań
(Jdi si nebo zůstaň)

Aleksandra Zegar (1990) studovala ve Vratislavi polskou filologii, aktivně působí ve vratislavském centru Ośrodek Postaw Twórczych (Centrum pro tvůrčí postoje), studovala na ITF. OPT je speciálním bodem na fotografické mapě Polska. Pod vedením fotografa Filipa Zawady byly objeveny a rozvíjeny fotografické talenty mladší generace, z nichž mnozí byli také studenty ITF. Aleksandra spoluzaložila vratislavský kolektiv CzułOŚĆ. V roce 2017 vydala fotografickou knihu, která jako symbol protestu vůči nazývání věcí jmény nemá název. Její práce byly prezentovány na mnoha výstavách v Polsku a v České republice. [59]

Spíš než za fotografku se označuje za umělkyni. Toto prohlášení představuje dobrý výchozí bod, abychom se podívali na její dosavadní tvorbu. Na silně kontrastních, černobílých fotografiích vidíme nevidíme události, dá se říci, že se tam nic neděje. Naopak fotografka pečlivě pozoruje stavy a situace, které utvářejí obraz ní vnímaného světa. Jistě jde o vysoce emocionální sdělení s výrazným osobním, autobiografickým prvkem. „*Idź sobie albo zostań*" (Jdi si nebo zůstaň), tak se jmenuje série snímků vyprávějící o situaci nesnesitelnosti mezistavu. Bytí mezi. Bytí nedefinovaným. Jednotlivé fotografie se podřizují slovnímu popisu, což vnímáme jako vstřícný krok vůči divákovi a hledání porozumění navenek. Pes držený v kleci, snad vyschlá studna na hřbitově, ruka natažená v dusivém objetí, dvojice ležící na posteli v intimním objetí. Pozornost přitahuje volba estetiky obrazu. Nenajdeme tu mírnou šedou, jemné změny nebo gradienty. Fotografie jsou buď černé nebo bílé, stejně jako vztah fotografky ke světu, a odkazují tím na název série. Polarizovaný svět, v němž neexistuje žádná šedá mezi tím. To, po čem toužíme a před čím utíkáme. Útěk rodí neklid, který cítíme z atmosféry snímků. Vztah autorky ke světu je přirovnán k vazbě v toxickém vztahu. Přes veškerý náboj subjektivismu a emocionality divák nedostává až tak brutální obrazy, které by mohly zcela zahlušit naději a hmatatelnou smyslovou auru.

Pomocí fotografie se Aleksandra Zegar noří do problémů spojených s absencí identity, když se snaží najít širší spektrum vlastních poruch a

[59] Kapitał zaangażowania - Ola Zegar zaprasza do współpracy przy tworzeniu artzina. *Ośrodek Postaw Twórczych Zamek* [online]. 20. květen 2022 [vid. 2023-01-11]. Dostupné z: https://opt-art.net/kapital-zaangazowania-ola-zegar-zaprasza-do-wspolpracy-przy-tworzeniu-artzina/

obav.[60] Tato hledání ji vedou k metaforickým obrazům vystavěným na symbolech, ponořeným v oneirické estetice. Jak sama napsala, když byla malá, chtěla být tulákem[61]. Její fotografie tvoří osobní deník soustředěný na existenciální hloubku, nacházející se nad banalitou snap-shootové reality. V podobném duchu tvoří také své autoportréty.
Autorka kombinuje barevné a černobílé fotografie v autobiografickém cyklu „Potom změním kůži". Odklon od výhradně černobílé fotografie je pouze zdánlivý a týká se jen vizuální vrstvy. Výpověď zůstává stejně silná a barva ji nijak nezjemňuje ani nezahřívá.



Aleksandra Zegar
ze série
Autoportrety

[60] OLA ZEGAR. Ola Zegar [online]. [vid. 2023-01-11]. Dostupné z: https://olazegar.tumblr.com/about

[61] Aleksandra Zegar - wiersz. *Inter* [online]. 12. červenec 2018 [vid. 2023-01-11]. Dostupné z: https://pismointer.wordpress.com/numery-archiwalne/nr-317-2018/aleksandra-zegar-wiersz/



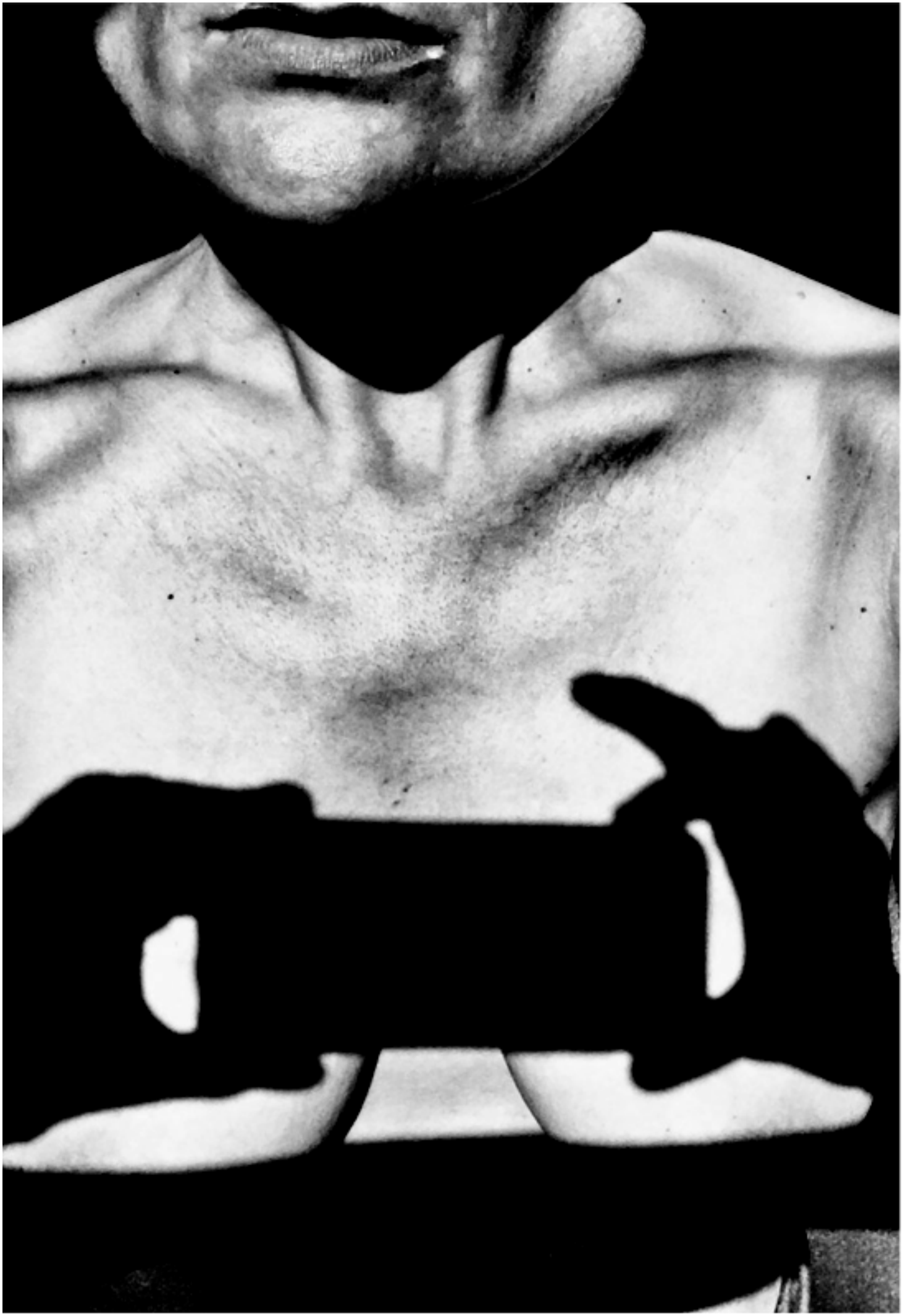
Aleksandra Zegar
ze série
Idź sobie albo zostań
(Jdi si nebo zůstaň)



Aleksandra Zegar
ze série
Idź sobie albo zostań
(Jdi si nebo zůstaň)



Aleksandra Zegar
ze série
Idź sobie albo zostań
(Jdi si nebo zůstaň)



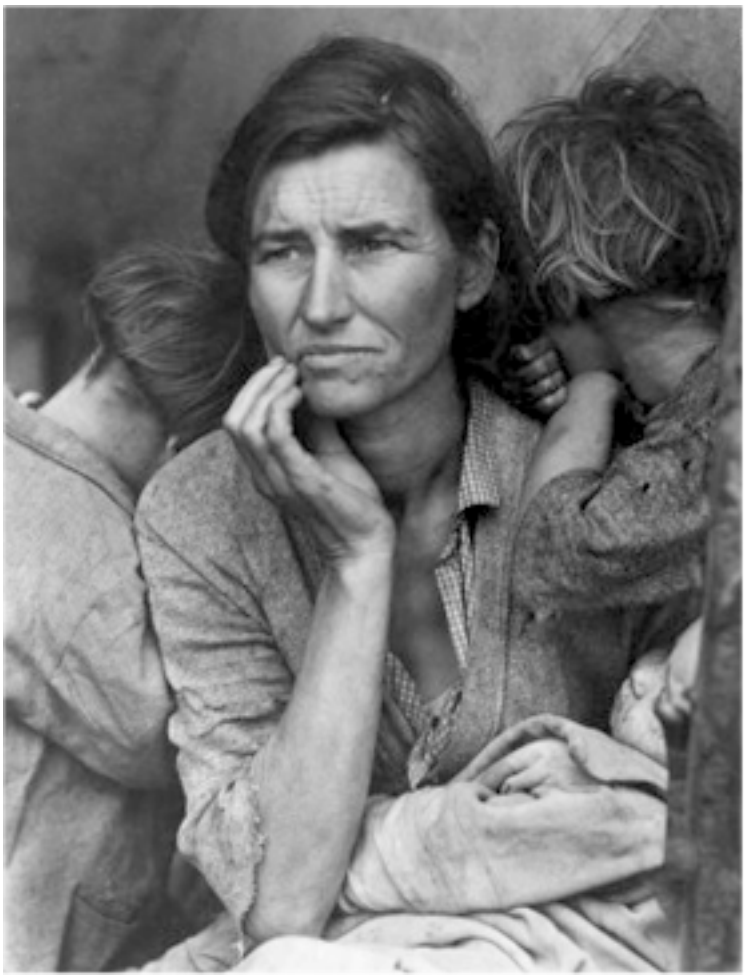
4.9 Katarzyna Hanusz-Oleksy

Jsem matka

na předchozí stránce:
Katarzyna Hanusz-Oleksy
ze série
Jestem (Jsem)

Je přímo nemožné uvažovat nad motivem matky a dítěte ve fotografii, aniž bychom zmínili jeden z nejrozšířenějších obrazů v historii, konkrétně „*Migrant Mother*" (Kočující matka)[62] vyfotografovaný Dorotheou Lange (1895-1965) v roce 1936. Fotografie vznikla v rámci projektu Farm Security Administration (FSA), který vedl Roy Stryker (1893–1975). Získala velkou popularitu, protože zobrazuje stereotyp matky jako citlivé, obětavé osoby spojující celou rodinu.

Ovšem jak styl této fotografie, tak i období, kdy vznikla, mají daleko k vizuálním hledáním Katarzyny Hanusz-Oleksy. Projekt „*Jestem*" (Jsem) dobře zapadá do trendu subjektivizace sdělení jako nástroje využívaného



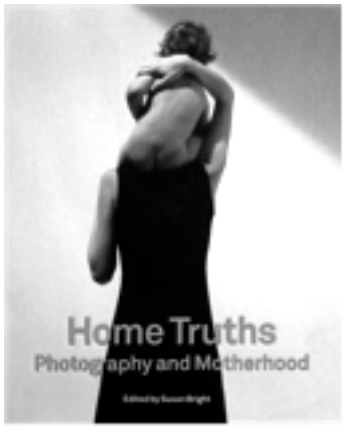
Dorothea Lange
Migrant Mother
(Kočující matka)
California
1936

[62] Dorothea Lange. *Migrant Mother*, Nipomo, California. 1936 [online]. [vid. 2023-01-23]. Dostupné z: https://www.moma.org/learn/moma_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936/

k boji se stereotypními úhly pohledu. V roce 2013 se v londýnské Photographer's Gallery otevřela výstava „Home Truths: Photography, Motherhood and Identity" (Domácí pravdy: Fotografie, mateřství a identita), která zpochybňuje dlouho udržované stereotypy a sentimentální pohledy na téma mateřství.

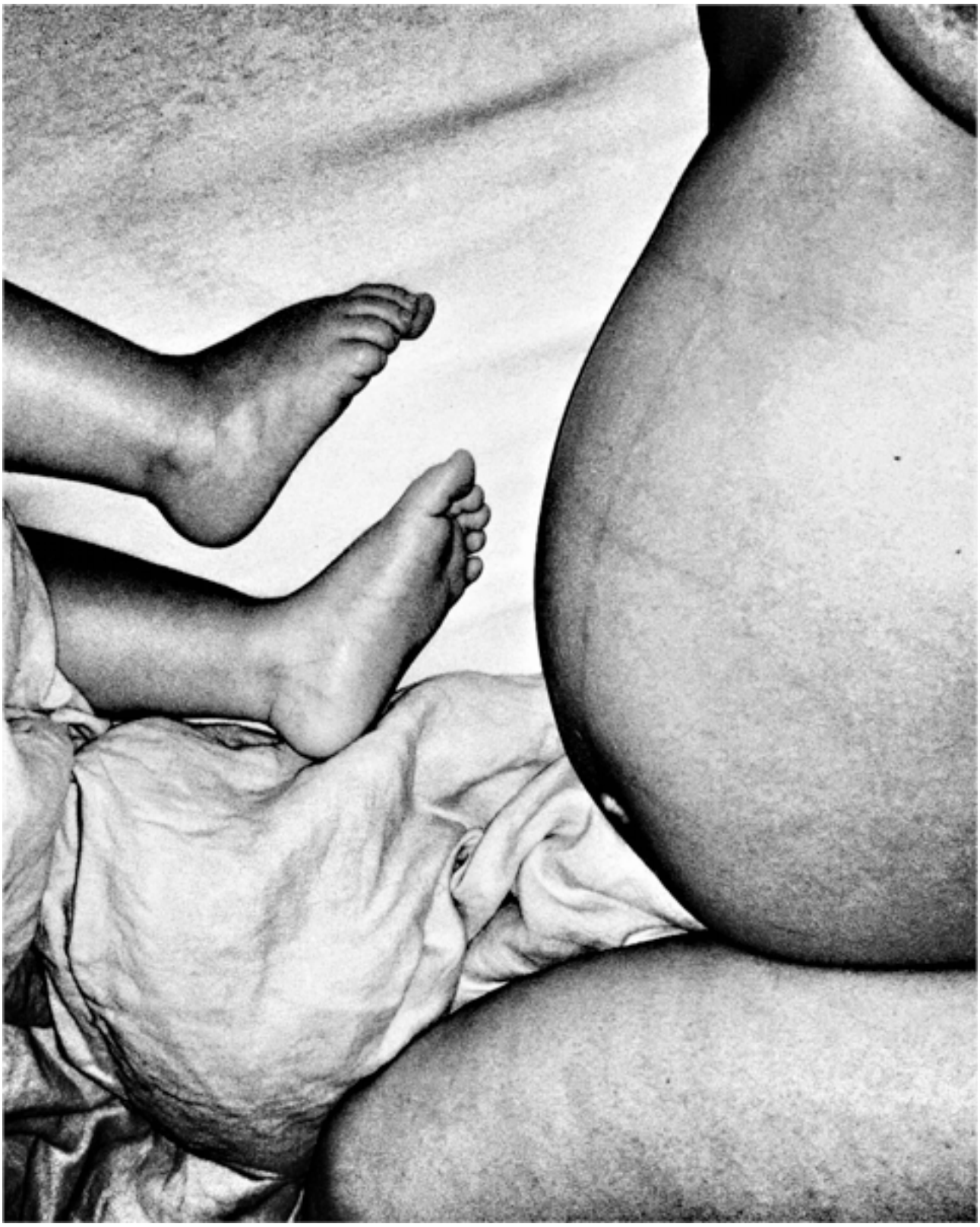
Katarzyniny snímky nesou to samé sdělení, stejnou melodii. Koncepce pravdy v rodičovství a fotografii může být zpochybňována. Jako téma v současném umění často opomíjené jsou práce velice subjektivní, se smyslem pro vážnost a intenzivní reflexi. V projektu vidíme celou řadu černobílých, velice kontrastních fotografií. Jde o autoportréty, které fotografka pořídila iphonem v prostoru svého domu v průběhu 3 let, tedy v čase, kdy se dvakrát stala matkou. Diváka zasáhne intimní charakter fotografií a blízké záběry, které mu nedávají jiné východisko, než se konfrontovat s představeným světem matky. Chtělo by se dodat ne-matky-vlasti, protože právě s bytím ikonou obětavosti a domácího zdroje nevyčerpatelné energie autorka bojuje. Mnohé z jejich snímků také odrážejí současné trendy ve fotografii fotografovat vše, dokonce i když se to jeví jako nemístné, příliš intimní.
Autorka běžně pracuje jako komerční fotografka a fotografuje matky s dětmi, přičemž velice čistě, správně a co nejkrásněji vystihuje lásku, která je spojuje. V projektu „*Jestem*" představuje mateřství expresivně. Své pocity, okamžiky ze života, zdánlivě banální, jako je spánek nebo kojení. Spojovacím prvkem je tělo, které se během těhotenství a mateřství mění. Naprostá láska, ale také únava, nuda, bezmoc. Její fotografie přitahují magnetismem mateřské lásky a zároveň jsou jako studená sprcha smývající zbytky iluzí.

Existuje mnoho dalších fotografů, kteří sdílejí podobný přístup a estetiku. Mezi nimi jsou například studenti ITF: Marcin Płonka, Dorota Wróblewska a Ewelina Szyszka.





Susan Bright
kniha
Home Truths
Photography and Motherhood



Katarzyna Hanusz-Oleksy
ze série
Jestem (Jsem)



Katarzyna Hanusz-Oleksy
ze série
Jestem
(Jsem)



Katarzyna Hanusz-Oleksy
ze série
Jestem
(Jsem)



Katarzyna Hanusz-Oleksy
ze série
Jestem
(Jsem)



4.10 Maciej Pisuk

Praga

na předchozí stránce:
Maciej Pisuk
fotografie ze série
Pod skórą
(Pod kůží)
2007-2017

Maciej Pisuk - otec fotografa Igora Pisuka - (nar. 1965 v Bielsku-Białé) je polský spisovatel, scenárista a fotograf, známý především jako autor scénáře k filmu Jsi Bůh režiséra Leszka Dawida o legendární hiphopové skupině Paktofonika. V roce 1996 začal studovat ve Studiu scenáristiky na Státní filmové, televizní a divadelní škole v Lodži, po jejímž absolvování pracoval jako literární vedoucí a šéf scenáristické skupiny telenovely „Marzenia do spełnienia" (Sny k naplnění). Jeho tvorba zahrnuje také poezii, prózu a drama.

Výsledkem filmařova náročného pohledu zkroceného objektivem jeho kamery je série „Pod skórą" (Pod kůží) dokumentující život varšavské čtvrti „Praga". Sérii tvoří černobílé fotografie, které dokumentují každodenní život obyvatel Pragy. Jako jedna z nejstarších a zároveň nejproblematičtějších čtvrtí města je symbolem problémů spojených s marginalizací, chudobou a proměnou města. Pisuk se pokouší tyto jevy zachytit a zároveň ukázat solidaritu a sílu společenství, charakteristické pro obyvatele čtvrti. Fotograf se zaměřuje na zobrazování autentických výjevů ze života a vyhýbá se estetizaci i stereotypizaci zobrazovaných lidí a míst. Fotografie ukazují každodenní činnosti obyvatel i jejich emoce a vytvářejí intimní portréty, které překračují hranice tradiční reportážní fotografie. Praga se stává nejen kulisou událostí, ale také důležitým vyprávěcím prvkem. Charakteristické dvorky, schodiště a veřejná prostranství čtvrti tvoří pozadí fotografií portrétovaných lidí, což zdůrazňuje sociální a kulturní kontext. Pisukovy fotografie v sobě spojují uměleckou citlivost se sociální angažovaností a výsledkem je dílo, které má estetický i dokumentární charakter.

V roce 2002 pohltily Macieje Pisuka (nar. 1965) zakázané prostory varšavské čtvrti. Doslova i obrazně. Pisuk, vystudovaný scenárista, tehdy přišel o práci a z psychoekonomických důvodů se musel přestěhovat do ulice Brzeska. Z deprese se dostal díky lidem, které v Praze potkal, a díky fotografování. Pisuk sám sebe označuje za pozdního debutanta. Před přestěhováním do Pragy vůbec nefotografoval. Potřeboval impuls - jímž se ukázal být přesun z levého na pravý břeh řeky – který by uvolnil jeho



Maciej Pisuk
fotografie ze série
Pod skórą
(Pod kůží)
2007-2017

neobyčejně intenzivní fotografickou energii, napsal Adam Mazur v časopise Fotopolis.[63]
Autor o své práci říká toto: „Fotografuji lidi, které dobře znám a s nimiž jsem v úzkém kontaktu. Mají kontrolu nad svým obrazem a vždy vědí, kde a v jakém kontextu jsou jejich portréty umístěny. Nefotografuji 'momentky', fotografovaná osoba si je vždy vědoma mé přítomnosti. K vytvoření dobrého portrétu, alespoň tak, jak to chápu já, je nutné vybudovat si s druhou osobou vztah. Tento vztah je vždy založen na vzájemnosti. Pokud počítám s otevřeností a pochopením - musím na oplátku nabídnout totéž. Paradoxně prvkem, který to velmi ztěžuje, je právě fotoaparát. Je to jakási maska, za kterou se fotograf skrývá, maska, která vylučuje vzájemnost. Vyvíjím velké úsilí, abych se při fotografování fotoaparátu "zbavil", aby byl - i pro mě - průhledný, nezaznamenatelný. Tak mám možnost odhalit svou vlastní tvář a dostat se k pravdě, která se skrývá ve tváři druhého člověka".[64]

Jedním z nejdůležitějších aspektů série „Pod skórą" je její autentičnost. Maciej Pisuk si jako fotograf získal důvěru svých objektů, což mu umožnilo zachytit je v přirozených, nefiltrovaných situacích. Tento přístup kontrastuje s tendencí zobrazovat marginalizované osoby zjednodušeným nebo senzacechtivým způsobem. Pisuk se takovému přístupu vyhýbá a snaží se ukázat složitost lidské existence v obtížných životních podmínkách. Autenticita Pisukových fotografií se projevuje také v jeho citlivosti k emocím zobrazovaných lidí. Fotograf nejen dokumentuje jejich každodenní život, ale zachycuje i jejich vnitřní prožitky, čímž celku dodává humanistický rozměr. Série se tak stává nejen dokumentem, ale i zamyšlením nad lidským údělem.

Pozoruhodná je vědomá volba analogové techniky. Pisuk si během své práce s bezdomovci a s obyvateli Pragy vytvořil velmi přísný etický kodex, který zahrnuje spolupráci s portrétovanými ve všech fázích. Nezajímá ho vytěžování chudoby, estetická rozkoš z bídy tohoto světa. Pisukovy sociálně angažované fotografie jsou formou odporu proti obrazu lidí z Pragy, který vytvářejí média hledající senzace a klišé.[65]
„Portrétovaný člověk ztrácí svou osobnost, stává se modelem, určitou abstrakcí zbavenou svého zdroje ve skutečnosti. To do jisté míry souvisí s

[63] Fotografie Macieja Pisuka w Warszawie. fotopolis.pl [online]. [vid. 2024-12-28]. Dostupné z: https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/11964-fotografie-macieja-pisuka-w-warszawie

[64] Maciej Pisuk – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski [online]. [vid. 2024-12-28]. Dostupné z: https://u-jazdowski.pl/program/wystawy/maciej-pisuk

[65] Maciej Pisuk – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski[online]. [vid. 2024-12-28]. Dostupné z: https://u-jazdowski.pl/program/wystawy/maciej-pisuk

rozhodnutím zvolit analogovou techniku, v níž je nejdůležitější výpověď negativu - materiálního ekvivalentu hmotné skutečnosti", říká autor.[66]

Pisuk ve svých dílech nevnucuje interpretace ani nehodnotí situace, které zobrazuje. Jeho fotografie ponechávají prostor k zamyšlení divákovi, který může sám uvažovat o problémech a možnostech zobrazované reality. „Pod skórą" tak představuje důležitý hlas v debatě o sociálním vyloučení, bezdomovectví a násilí.

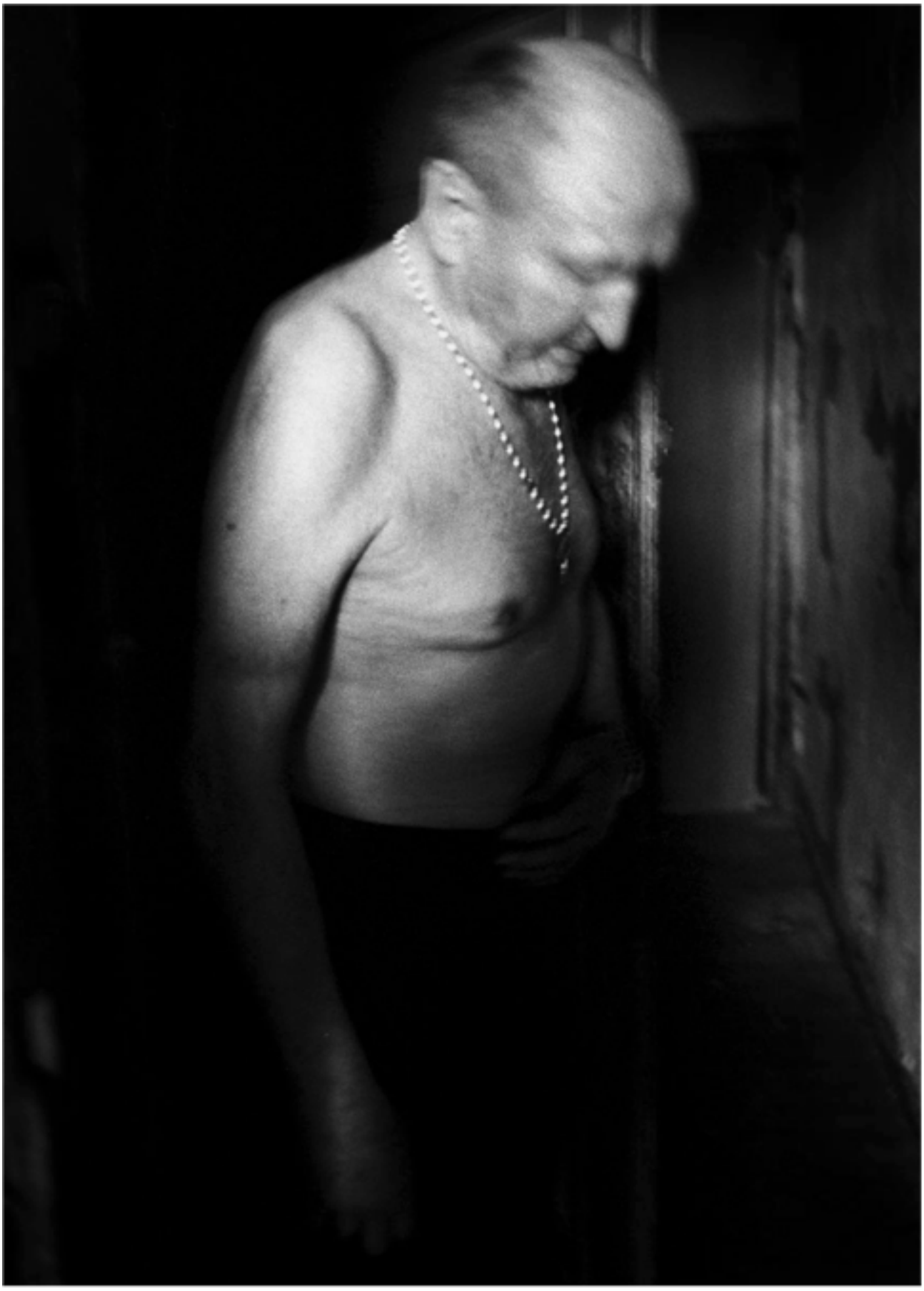
„Když člověk stojí před těmito fotografiemi, má pocit, že se setkává s jiným člověkem. Snad právě díky analogové technologii, které Pisuk zůstává věrný, když pracuje s filmem, má člověk pocit, že fotografie zvláštním způsobem prostupuje realita. Kdybych měl tento typ fotografií definovat, nazval bych je subjektivními dokumenty, v nichž jsou lidé zobrazeni poeticky" – dělí se o své pocity Marek Noniewicz, kurátor výstavy v Muzeu fotografie v Bydhošti. S některými fotografiemi musíte strávit nějaký čas, abyste našli bod, který je na snímku v centru pozornosti. A když ho najednou spatříte, víte, že to tak mělo být, jako například na portrétu ženy s dítětem, kde je ruka podpírající batole zaostřená, vysvětluje kurátor výstavy. – „Mohlo by se zdát, že Maciej Pisuk jako člověk spojený s filmem bude používat horizontální záběr. Jenže většina portrétů v sérii „Pod skórą" je zabírána vertikálně, což na mě působí šíleně malířsky" analyzuje. [67]

Projekt získal uznání v Polsku i v zahraničí. Fotografie se dočkaly prezentace na výstavách, například na prestižní výstavě v CSW Zamek Ujazdowski, kde byly oceněny pro svou autentičnost a výrazovou sílu. V rámci mezinárodních uměleckých událostí se fotografie z cyklu představily na festivalu dokumentární fotografie Visa pour l'Image ve Francii. V říjnu 2024 vydal autor knihu sebraných příběhů obyvatel ulice Brzeska pod názvem „Staniemy się tacy jak on. Głosy z przeklętej ulicy" (Budeme jako on. Hlasy z prokleté ulice). Autor rovněž pracuje na vydání fotografické publikace se snímky z tohoto projektu.

---

[66] FOTOFORMA LIVE - Z PASJI DO FOTOGRAFII. Prawa strona - Maciej Pisuk [online]. [vid. 2024-12-28]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=sqbwUjijNcc

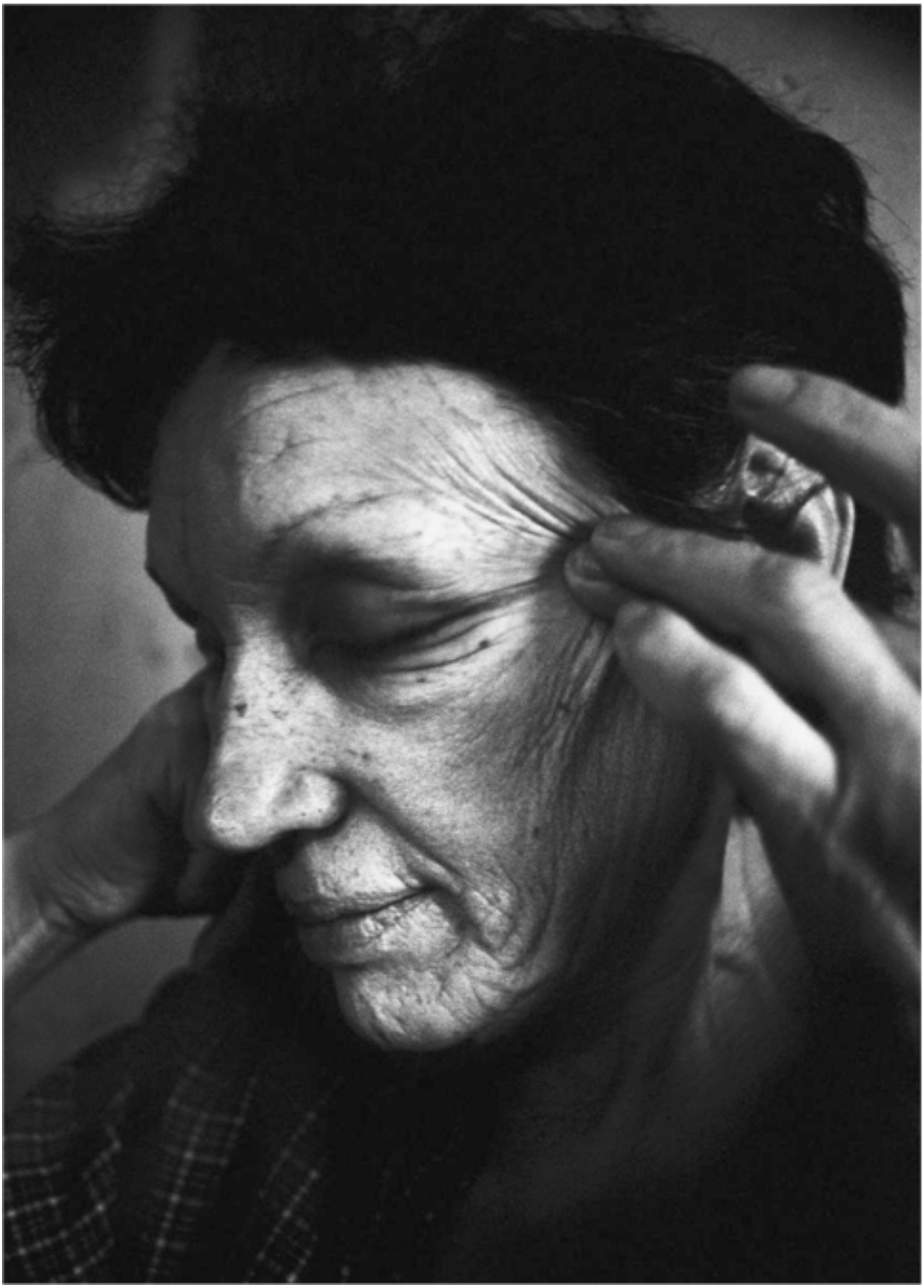
[67] „Pod skórą" Macieja Pisuka jak subiektywny dokument z Brzeskiej zapisany na kliszy [online]. [vid. 2024-12-28]. Dostupné z: https://expressbydgoski.pl/pod-skora-macieja-pisuka-jak-subiektywny-dokument-z-brzeskiej-zapisany-na-kliszy/ar/12673198



Maciej Pisuk
fotografie ze série
Pod skórą (Pod kůží)
2007-2017



Maciej Pisuk
fotografie ze série
Pod skórą (Pod kůží)
2007-2017



Maciej Pisuk
fotografie ze série
Pod skórą (Pod kůží)
2007-2017



4.11 Michał Korta

Tajemný svět zvířat

na předchozí stránce:
Michał Korta
fotografie ze série
Shadow Line
(Linie stínů)
2024

Michał Korta je fotograf specializující se na konceptuální portréty a originální projekty. Narodil se v Bochni a v současné době žije a pracuje v Krakově. Vystudoval germanistiku na Jagellonské univerzitě a fotografii na Akademii výtvarných umění v Krakově. Jeho tvorba zahrnuje spolupráci s tiskem, nakladatelstvími a agenturami i realizaci osobních projektů ve střední Asii, Spojených státech, Izraeli, na Balkáně a v Africe. Fotografuje malíře, spisovatele, hudebníky a další umělecké tvůrce. Publikoval mimo jiné v časopisech Newsweek, The Guardian, The Boston Globe, Forbes a Vogue. [68] Je také ředitelem Kowalsky Gallery, kde představil fotografie Bryana Schutmaata a Matthewa Genitempa na výstavách, které nebyly k vidění nikde jinde v Polsku.

Všestrannost jeho technických přístupů mu umožňuje pracovat s barvou i černobíle, s dokumentem a stejně tak s vlastní kreativní tvorbou. V cyklu „Balkan Playground" (Balkánské hřiště) vypráví o Balkáně s nostalgií a kniha, kterou pod stejným názvem vydal v roce 2018, byla nominována jako jedna z nejlepších polských fotografických knih. Kniha je výsledkem jeho cest po Balkáně a ukazuje kulturní a náboženskou rozmanitost tohoto regionu. Z pozice dokumentárního fotografa vytvořil v roce 2014 projekt „Beautiful Monster" (Nádherná monstra), který zachycuje brutalistické stavby ve Skopje. Tato série se v roce 2018 dočkala uvedení na výstavě v londýnské Calvert Gallery.

V kontextu této práce si zvláštní pozornost zaslouží jeho nejnovější dílo, neboť projekt „The Shadow Line" (Linie stínů) korunovala skvěle navržená a krásně zpracovaná stejnojmenná knihya. „The Shadow Line" je subjektivní příběh o vztahu mezi lidmi a zvířaty v kontextu posthumanismu. [69] Autor po důkladném ponoření se do tématu, jak sám říká, „v té době jsem přečetl spoustu esejů o zvířatech, jejich chování, pocitech, instinktech a způsobech vnímání světa"[70], zkoumá svět zvířat a fotografuje je po setmění v jejich přirozeném prostředí. Vytváří portréty, tentokrát zvířat jako nočních lovců, divokých tvorů, kteří se museli přizpůsobit životu v prostředí ovládaném člověkem. [71]

---

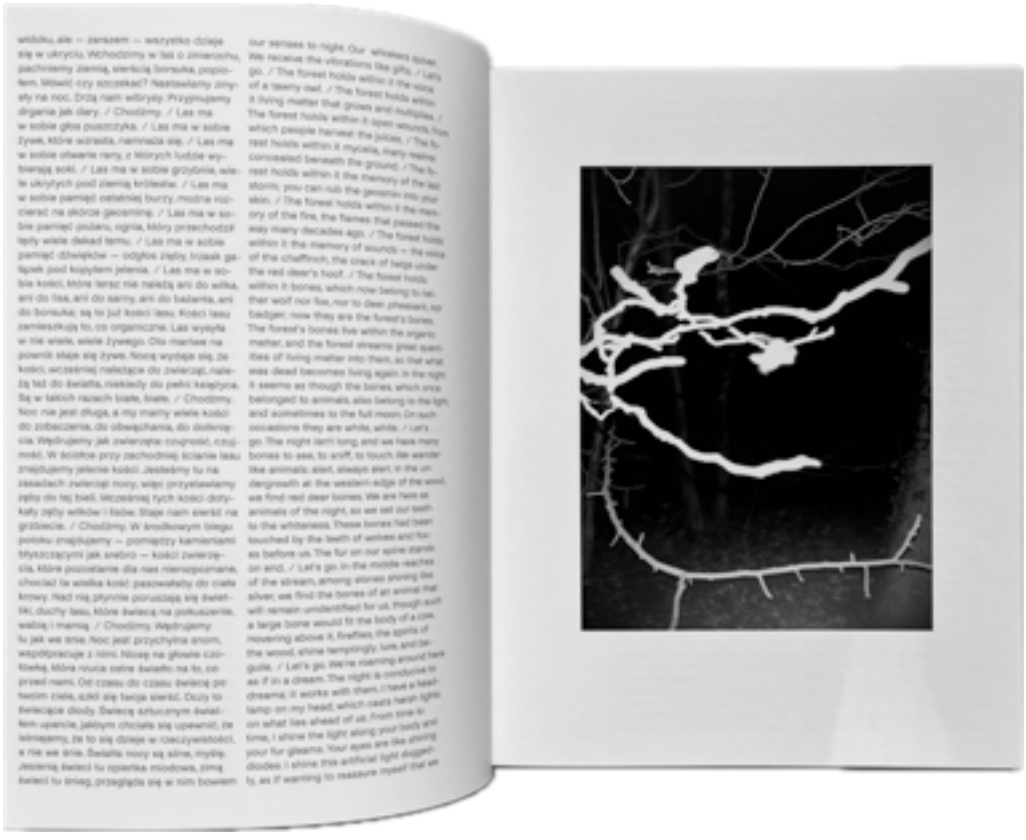
[68] Michal Korta: "I have so many doubts. It's a lonely path." – Felten Ink [online]. [vid. 2025-02-20]. Dostupné z: https://feltenink.com/michal-korta-i-have-so-many-doubts-its-a-lonely-path/

[69] NGROUP.PL. Michał Korta - „To, co dzikie, nie ma słów" [online]. [vid. 2025-02-20]. Dostupné z: https://famka.pl/wywiady/michal-korta-to-co-dzikie-nie-ma-slow

[70] Michal Korta: "I have so many doubts. It's a lonely path." – Felten Ink [online]. [vid. 2025-02-20]. Dostupné z: https://feltenink.com/michal-korta-i-have-so-many-doubts-its-a-lonely-path/

[71] Exhibition "The Untamed Has No Words: Michał Korta". MCK Kraków [online]. [vid. 2025-02-20]. Dostupné z: https://mck.krakow.pl/wystawa-to-co-dzikie-nie-ma-slow-michal-korta





Michał Korta
fotografie ze knihy
Shadow Line
(Linie stínů)
2024

V červnu 2024 představil autor v Mezinárodním kulturním centru na krakovském Rynku výstavu s názvem „To, co dzikie, nie ma słów" (To, co je divoké, nemá slova). Výstava byla střetem dvou světů. Na jedné straně stály fotografie zrnité, roztřesené, záměrně rozmazané snímky divoké přírody, zachycené během nočních výprav. Na straně druhé je doplňovaly, či s nimi spíše kontrastovaly, precizní studiové fotografie zvířecích lebek na pozadí v barvě havraní černě. Zajímavý postup, který je, jak lze tušit, výsledkem autorova rozjímání nad nálezy. Rozjímání, které provádí vzdálen od podnětů vnějšího světa. Uzavřen ve svém ateliéru má fotografovaný objekt, scénu i světlo plně pod kontrolou. Lebky jsou dokonce zobrazeny jako divadelní rekvizita. Jako lebky ze Shakespearovy hry. Jinak autor pracuje v plenéru, kde experimentuje s různými nástroji - od analogových a digitálních fotoaparátů až po obyčejný telefon. Jeho fotografie pořízené ve tmě vyzařují úzkost a tajemství. Hra se světlem a stínem vyžaduje jak technickou preciznost, tak kreativní přístup k omezenému osvětlení. Výsledné snímky jsou intenzivní a emotivní - vibrují napětím a spojují klid s násilím. Rozmazané, téměř abstraktní obrysy občas nutí člověka zastavit se a pozorně „naslouchat" černobílému vyprávění. „Projekt zdánlivě pojednává o zvířatech, ale ve skutečnosti je o našem vnímání zvířat. Noc je čas, kdy zvířata začínají být aktivní. Z fotografického hlediska navíc noční světlo lépe odděluje objekt od pozadí", tak to vystihl sám autor.

Jeho fotografie jsou rozmazané, s obrovskou zrnitostí a sotva viditelnými obrysy fotografované scény. Krátké expozice s použitím blesku umožňují pouze fragmentární zaznamenání neurčitých struktur, což otevírá pole pro čtení těchto fotografií představivostí a pro vystavení vlastního podvědomí vyzařování jejich temné energie.

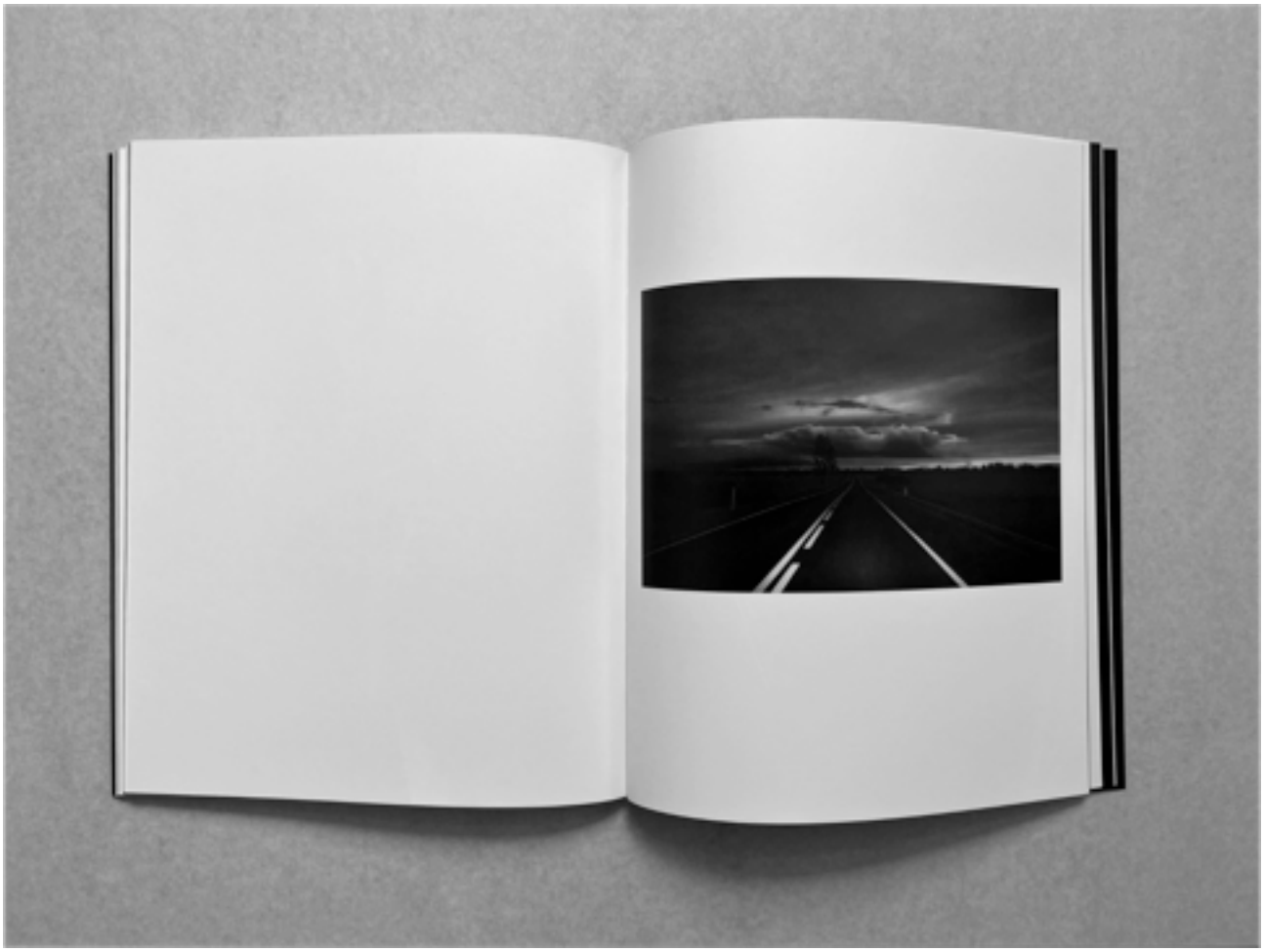
„Čistě fotografickými prostředky jsem chtěl vytvořit simulaci smyslového světa zvířat, ukázat jejich systém komunikace, který není založen na jazyce, jak ho chápeme my. Systém, ve kterém hraje velkou roli prostor, intuice, interpretace pohybu, čich, pohled nebo zvuk" řekl Michal Korta. [72]

Není jisté, zda se styl subjektivního dokumentu natrvalo zařadí do arzenálu prostředků tohoto umělce. On sám na otázku, zda zkoumá mnoho různých stylů, odpovídá: „Dříve jsem s tím měl problém. Ale pak jsem si uvědomil, že tak prostě pracuji. Každý projekt má jinou formu, protože každý je o něčem jiném."[73]

---

[72] Michał Korta i jego „The Shadow Line". fotopolis.pl [online]. [vid. 2025-02-20]. Dostupné z: https://www.fotopolis.pl/newsy-sprzetowe/wydarzenia/28024-michal-korta-i-jego-the-shadow-line

[73] Michal Korta: "I have so many doubts. It's a lonely path." – Felten Ink [online]. [vid. 2025-02-20]. Dostupné z: https://feltenink.com/michal-korta-i-have-so-many-doubts-its-a-lonely-path/



Michał Korta
fotografie ze knihy
Shadow Line
(Linie stínů)
2024



Michał Korta
fotografie ze knihy
Shadow Line
(Linie stínů)
2024



Michał Korta
fotografie ze knihy
Shadow Line
(Linie stínů)
2024



Michał Korta
fotografie ze knihy
Shadow Line
(Linie stínů)
2024



4.12 Anita Andrzejewska

Sen

na předchozí stránce:
Anita Andrzejewska
fotografie ze knihy
Dancing Your Dream
Awake
(Tancem probuď svůj sen)
2025

Anita Andrzejewska je polská fotografka, ilustrátorka dětských knih a nadšenkyně do cestování. Studovala na Akademii výtvarných umění v Krakově, kde získala umělecké vzdělání, které se stalo základem její tvorby. Její vášeň pro klasické fotografické techniky se projevuje v analogovém procesu a ruční tvorbě kontaktních fotografií v temné komoře. Její práce se prezentovaly na mnoha mezinárodních výstavách, mimo jiné v Japonsku, USA, Íránu, Turecku, Německu, České republice a ve Francii. Umělkyně má za sebou celou řadu projektů, např.: Slowly (Pomalu), Looking (Dívání se), India (Indie), Nur-e Jan, Ashura (Ašúra), Iran (Írán), Yunnan (Jün-nan), Traces of Presence (Stopy přítomnosti), Patagonia (Patagonie), Paradise on Earth (Ráj na zemi), Other Places (Ostatní místa), Syria (Sýrie), Turkey (Turecko), Along the Songlines (Podél písňových linií).
Autorka používá černobílou fotografii, v níž upravuje tónovou škálu tak, aby na snímcích převládala tmavě šedá, ale aby zároveň obsahovaly mnoho odstínů a rozpoznatelných detailů. [74] Na fotografiích dominuje silné, husté zrno, které je jejím poznávacím znamením. Prostor je na těchto snímcích často redukován na plochý obraz, v němž se všechny objekty zdají být v jedné rovině. Výhled okenním otvorem ve stěně na moře a loď plující na něm působí dojmem ploché výšivky s námořní tématikou. [75] Světlé části fotografie jsou často zřetelně zvýrazněny technikou temné komory a kontrastují s tmavě šedým pozadím, vyzařujícím nepřirozené světlo. Tento kontrast zvyšuje napětí a dodává snímku dynamiku. Tyto modifikace šerosvitu v diváku vyvolávají, navzdory dokumentární povaze těchto fotografií, dojem, že je spíše v kontaktu s vnitřní vizí než s povrchním odrazem viditelného světa. Temná šeď těchto fotografií může vyvolávat asociace s kamennými reliéfy, které byly ztmaveny plynutím času a jen tu a tam se rozjasní pod dopady světla.[76]
Na otázku, jak konstruuje subjektivitu svého vyjádření, autorka odpovídá: „K fotografii přistupuji kontemplativním způsobem a nesnažím se jejím prostřednictvím vyjádřit nějaký a priori přijatý koncept nebo pravdu. [...] Subjektivní vnímání je určeno vším, co nás utváří a ovlivňuje způsob, jakým

[74] MONUMENTS OF FLEETING STATES. Anita Andrzejewska [online]. [vid. 2025-02-21]. Dostupné z: https://anitaandrzejewska.pl/about/text/monuments-of-fleeting-states/4

[75] NUR-E JAN. Anita Andrzejewska [online]. [vid. 2025-02-21]. Dostupné z WWW: https://anitaandrzejewska.pl/photography/nur-e-jan/

[76] STREFA CIENIA. Anita Andrzejewska [online]. [vid. 2025-02-21]. Dostupné z: https://anitaandrzejewska.pl/about/text/strefa-cienia/

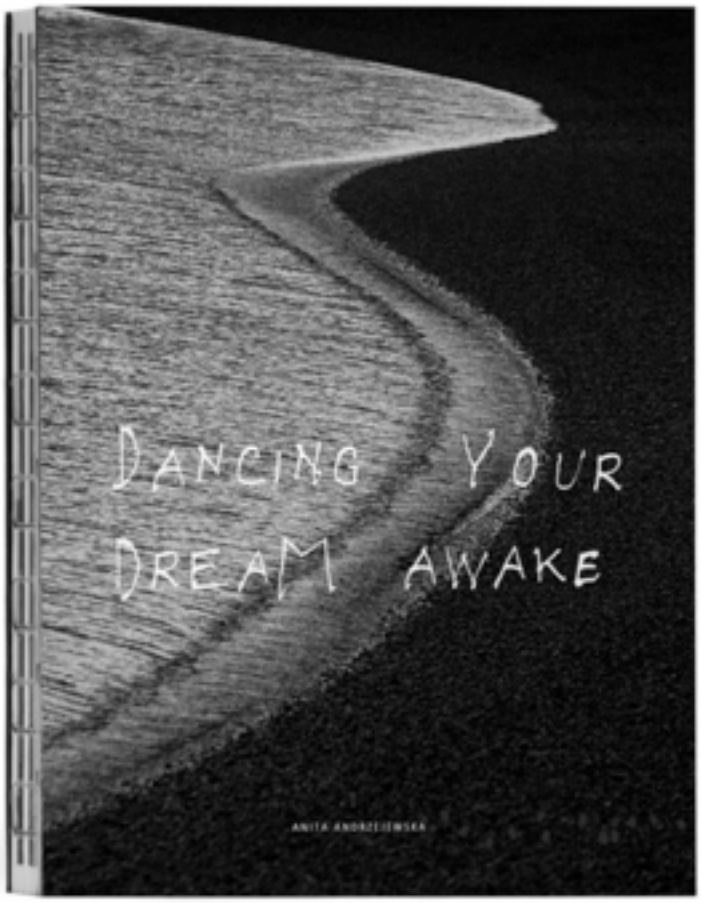


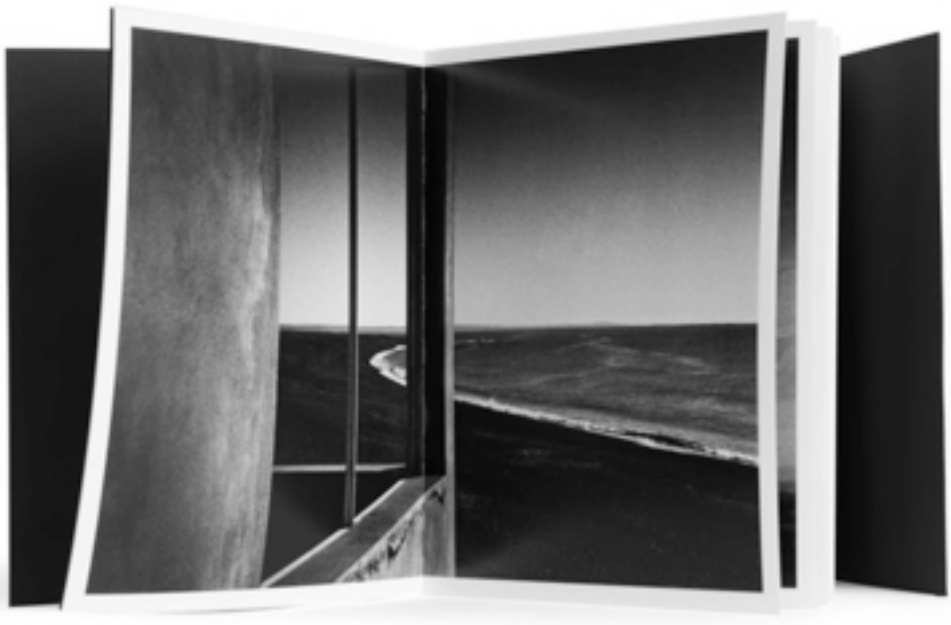
Anita Andrzejewska
fotografie ze knihy
Dancing Your Dream Awake
(Tancem probuď svůj sen)
2025



vidíme svět a jací v něm jsme: individuální citlivostí, kulturními a environmentálními faktory nebo působením podvědomého obsahu."
Jejím nejnovějším dílem je fotografická pulikace s názvem „Dancing Your Dream Awake" (Tancem probuď svůj sen). Jedná se o fotografický projekt, který vychází z velmi rozsáhlého editování fotografií vytvořených v průběhu dvaceti let po celém světě. Odkazy na svět snů a podvědomí, pomíjivost a duchovno jsou typické pro celou autorčinu tvorbu. V šamanských kulturách hraje sen klíčovou roli jako prostředek komunikace s jinou dimenzí - Anita Andrzejewska přenáší tento koncept do jazyka fotografie. Na fotografiích jsou zachyceni lidé, krajiny a symbolické, mnohoznačné výjevy. Volba černobílé analogové fotografie podtrhuje snový charakter děl a zároveň odkazuje na tradiční fotografické metody, na něž se autorka specializuje.

Nelze se však ubránit dojmu, že náměty fotografií pochází z autorčiných cest po exotických zemích. Svědčí o tom i názvy projektů, které jsou názvy turistických destinací. Sestup z hlavní ulice do temných zákoutí vede diváka skrze fenomenálně zachycenou hru přírodního světla. Přitom probouzí představivost, ta ale zůstává uzavřená v melancholickém pohledu. Z jejích fotografií nevyčteme historii, nejsou na nich žádné velkolepé události. Postavy, s nimiž se setkává, jsou fotografovány z bezpečné vzdálenosti, jakoby z perspektivy turistické stezky. Rozpoznáváme mnoho prvků místní tradice a kultury, oděvy, interiéry, ornamenty, rituály. Chybí vstup do intimní zóny jednotlivců. A možná je to dobře, protože právě tak její fotografie působí. Jsou jemné a chladné, neexplodují emocemi ani neútočí na diváka. Místo toho jsou prostorem pro meditaci a kontemplaci nad vynikajícím fotografickým řemeslem.



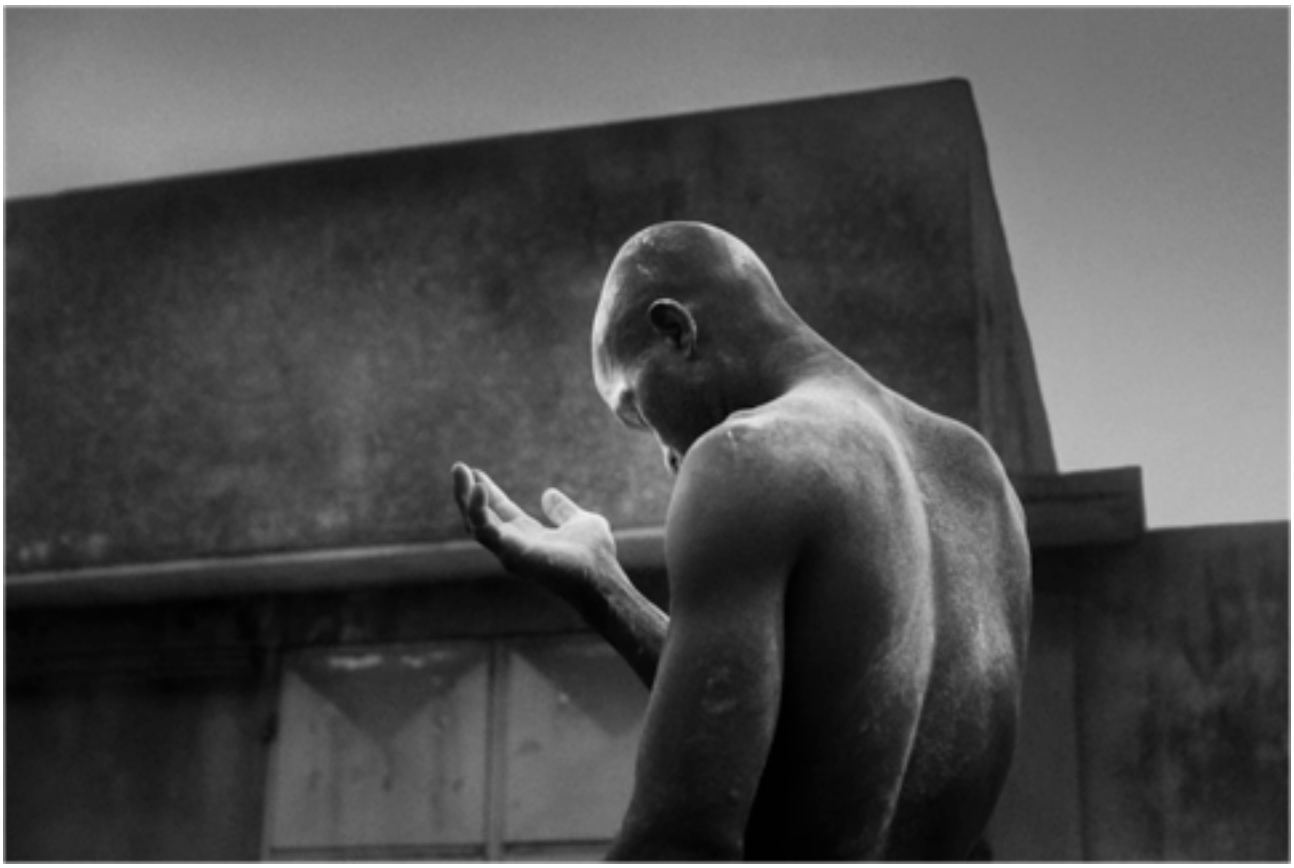


Anita Andrzejewska
fotografie ze knihy
Dancing Your Dream
Awake
(Tancem probuď svůj
sen)
2025



Anita Andrzejewska
fotografie ze knihy
Dancing Your Dream Awake
(Tancem probud'svůj sen)
2025





Anita Andrzejewska
fotografie ze knihy
Dancing Your Dream Awake
(Tancem probuď svůj sen)
2025





Anita Andrzejewska
fotografie ze knihy
Dancing Your Dream Awake
(Tancem probuď svůj sen)
2025



4.13 Adrian Švec

Z auta

na předchozí stránce:
Adrian Švec
fotografie ze série
34 Photographs from Poland
(34 fotografie z Polska)

Původem je Slovák, povoláním zakladatel firem. V posledních 12 letech žil na různých místech Slovenska, České republiky a Slovinska a hodně cestoval po jihovýchodní Evropě. V současnosti žije ve Varšavě, aktivně se zapojuje na polské fotografické scéně a ve své tvorbě se dotýká témat spojených s Polskem. Ačkoli mnohé z těchto cest měly profesní charakter, začlenil je paralelně i do fotografického projektu nazvaného „In Places" (Na místech), v jehož rámci vznikly jak fotografie dokumentárního charakteru, tak i autonomně fungující díla. Tento projekt byl dokončen v rámci mentorského programu ve Sputnik Photos a publikován v knize „No. 5" (Č. 5).[77]

V roce 2011 začal fotografovat z jedoucího auta, především během výprav po Balkáně. Své fotografie uspořádal podle jednotlivých zemí, například Kosovo, Bosna, Slovensko nebo Polsko. Spojil je do jedné kolekce, která se nakonec rozrostla na 80 fotografií. Absolvování mentorského programu Sputnik a workshopu Jorga Coldberga, kde se prezentovaly zahraniční projekty, mu pomohlo nově se podívat na vlastní tvorbu.

Fotografie z cyklu „80 Fotografii wykonanych z samochodu" (80 fotografií pořízených z auta) vypovídají spíše o něm, o jeho pocitu izolace, smutku, strachu a hledání domova. Černobílé, rozmazané, na útěku. Autor jako by nervózně vyhlížel z oken auta a něco nebo někoho hledal. Jako by nevěděl, kde se zastavit. Estetika analogového filmu umocňuje sdělení a celou sérii sjednocuje. Tyto fotografie mají společného jmenovatele s pouličními fotografiemi Roberta Franka. Jde o letmý pohled, který na milisekundu visí na prvcích prostoru. Lidé, budovy, místa. Snímky překvapují svou hloubkou a množstvím detailů. Nevypadají jako momentky, ale jako promyšlené kompozice vytvořené pečlivým pozorováním a smyslem pro okamžik. Přirozeným rámem těchto fotografií je vždy přítomný rám skla, který jednoznačně určuje pozici fotografa, z níž záběr pořídil. Subjektivita sdělení je posílena právě tímto zpracováním. Pocit uzavřenosti, odstupu od okolí, ohrazení od světa, bytí sám se sebou a s vlastními emocemi.

Autor hledal pocit domova, ale nikde ho nenašel. Terapií se mu stalo cestování a fotografování. Po spočítání ujetých kilometrů a času

[77] Adrian Švec / Slovakia. Eastreet [online]. [vid. 2025-02-21]. Dostupné z: https://eastreet.eu/e4/adrian-svec/



Adrian Švec
fotografie ze série
34 Photographs from
Poland
(34 fotografie z Polska)

stráveného na cestách zjistil, že v autě strávil přesně 324 dní. Přesně tolik času uplynulo od chvíle, kdy opustil svůj první domov a našel nový. V hlavě se mu honily otázky: Je možné žít jeden život na několika místech? Je jízda autem jen způsob, jak spojit různá místa, nebo může být cestování také životem samo o sobě? Jak nás určuje místo, kde jsme se narodili, a jak nás mění jiná místa?

Motiv automobilu je na Adrianových fotografiích velmi důležitý, protože se vyskytuje v mnoha jeho projektech. Auto je jako časová schránka, přes jejíž okna se promítají scény tvořící film. Polský fotograf Wacław Nowacki, který je povoláním řidič kamionu, v něm cestuje po světě a fotografuje ho z této perspektivy. Sbírá přitom výhledy, zajímavé prostory, úžasné budovy a objekty. Na těchto fotografiích však není subjektivita tak silná jako u Adriana, který prožívá svou vlastní cestu a „bytí mezi". Fotografie ze série „80 Fotografii wykonanych z samochodu" jako by ukazovaly cestu bez začátku a konce, bez zastávky. Jsou otevřenou otázkou člověka jednadvacátého století, kde je jeho místo na zemi.



Wacław Nowacki fotografie ze série Automobilové kroniky

Sérii nazvanou „34 Photographs of Everything in Poland" (34 fotografií všeho v Polsku) představil Adrian Švec na konci čtvrtého ročníku svého studia na ITF. Název, který je zjevně hyperbolou, má zdůraznit absurditu snahy zachytit komplexnost Polska na pouhých deseti snímcích, což se v kontextu tak rozsáhlé země zdá nereálné. [78] Fotografie v uvedeném cyklu nejsou datovány, ale tvoří souvislý celek, jehož první část již vyšla tiskem. Adrian Švec začal fotografovat Polsko v roce 2012. Fotografoval jednoduše pro sebe, aby zachytil vzpomínky. Postupem času se však fotografie pořízené fotoaparátem staly základem hlavního projektu. Lze zde spatřovat analogii s literární tvorbou: na okraji rozvíjení širokého celospolečenského tématu se objevují téměř náhodné poznámky, které se časem ukáží jako klíčové, neboť právě ony odhalují podstatu problému skrytou v těchto zdánlivě náhodných náčrtech. Jak uvádí sám autor: „Tyto snímky [...] nebyly určeny ke zveřejnění, neměly žádný účel. Pořizoval jsem je instinktivně, pro potěšení." Autor používá formu vizuální eseje, v níž jsou fotografie umístěny vertikálně, jako stránky knihy. Každá z nich je záznamem okamžiku, světlo blesku ale naznačuje, že autor si přesto našel čas zastavit se a rozzářit ním temnotu noci. Jako by chtěl, aby celý tento svět, skrytý ve tmě, vyšel na denní světlo. Pronikl ven a ukázal se ostatním lidem. Gesto objevování nového prostředí zde pro autora nabývá doslovného významu. Objevuje ho zábleskem světla. Podle jeho vlastních slov: „Tyto fotografie neměly být definitivním portrétem Polska. Jsou vedlejším produktem, a přesto představují přesně to, čím pro mě Polsko je."

Na záběrech vidíme polský každodenní život. Ponuré dvorky, bundy sušící se na balkoně, odpadky, ploty, ostnatý drát, lovecké motivy, karikovaná architektura. To vše se divákovi podává lehce, s odstupem, lehkou ironií a dokonce i humorem. Absence barev zde působí jako analytický nástroj. Redukuje celek na záznam, deník, memoáry. Fotograf nenápadně upouští od vlastního komentáře a krotí své emocionální reakce do té míry, že realitu nezbrutalizuje, nehodnotí ji. Zanechává stopu ve vlastní paměti. Fotografické paměti. Tato zkušenost se pro něj stala natolik důležitou, že se o ni podělil se světem v knize se stejným názvem jako projekt, vydané v roce 2023. [79]



[78] MOUCHA, Josef. *Fotonoviny* 67/2024. Adrian Švec: Polsko bez záruky. 2024. s.7. ISSN 1337-6454.

[79] Adrián Švec: 34 Photographs from Poland [online]. [vid. 2025-02-21]. Dostupné z: https://www.teleport.je/vystavy/adrian-svec-34-photographs-from-poland

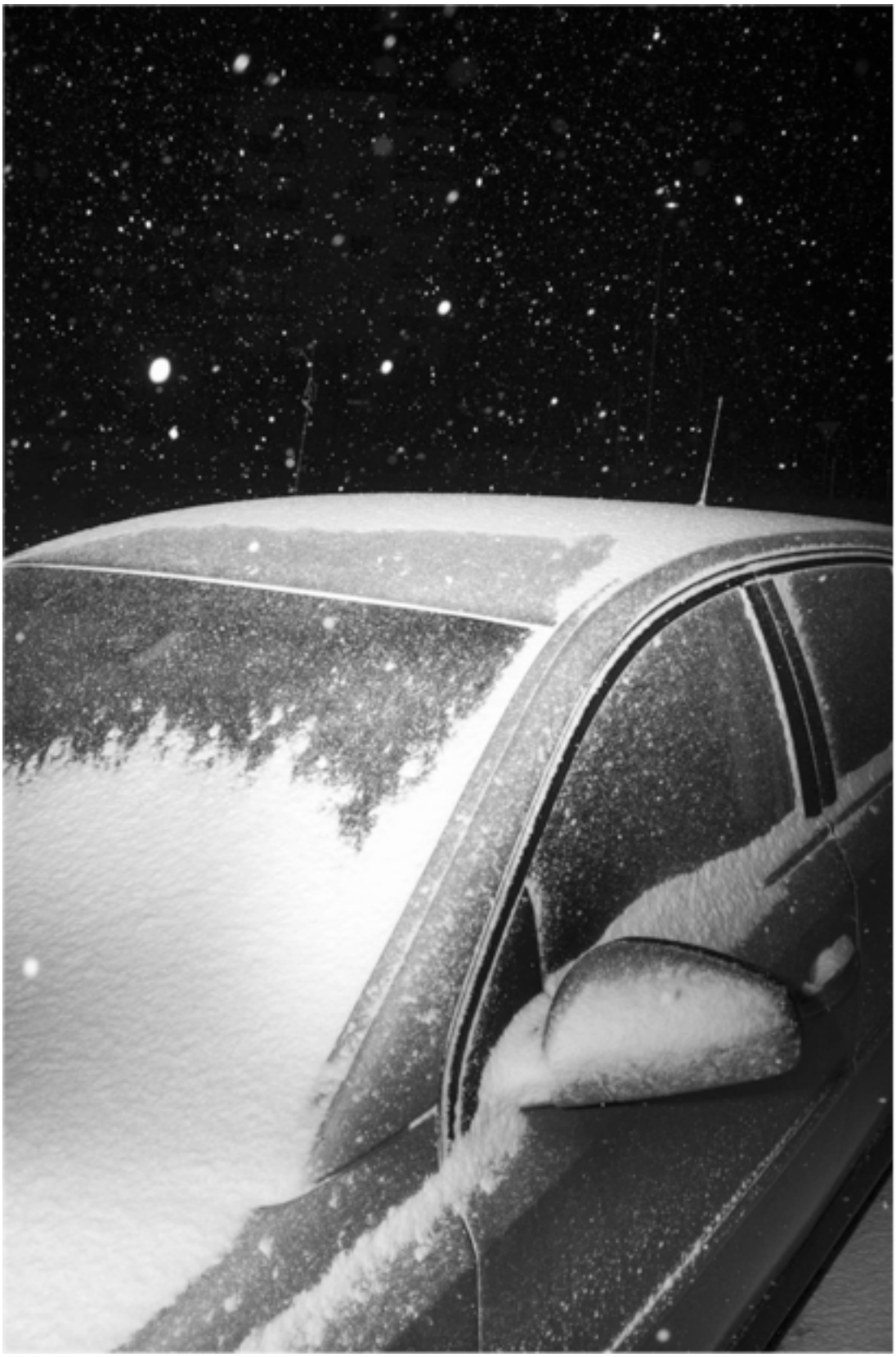


Adrian Švec
fotografie ze série
80 Photographs form the car
(80 fotografií z auta)

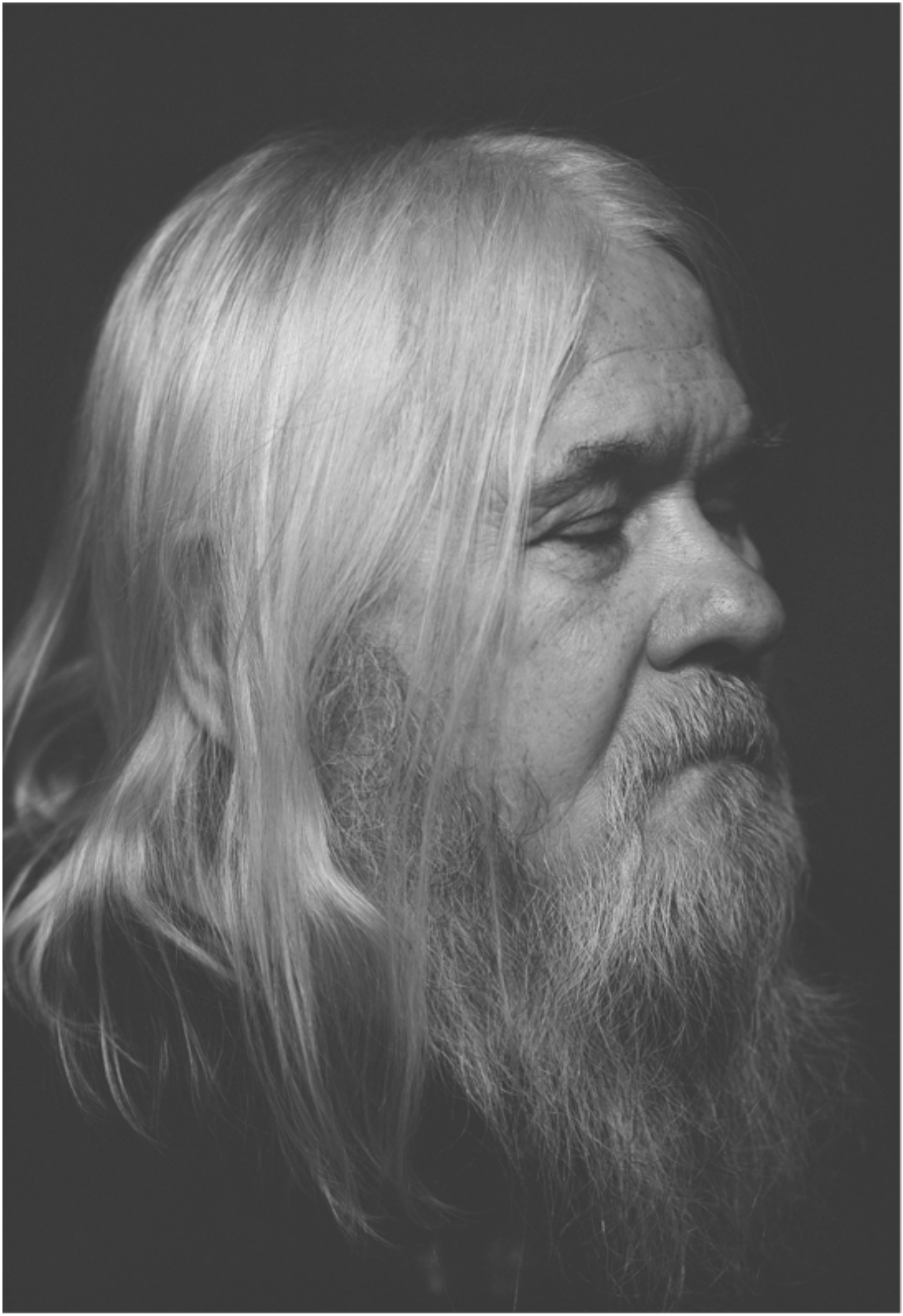




Adrian Švec
fotografie ze série
34 Photographs from
Poland
(34 fotografie z Polska)



Adrian Švec
fotografie ze série
34 Photographs from Poland
(34 fotografie z Polska)



4.14 Agata Grzybowska

Utéct na konec světa

na předchozí stránce: Agata Grzybowska fotografie ze série 9 Gates of no Return (9 bran bez návratu) 2017

Agata Grzybowska (nar. 1984) je polská fotožurnalistka, která se ve své práci zaměřuje na dokumentování lidských příběhů v sociálním, politickém a konfliktním kontextu. Je absolventkou oboru Audiovizuální studia na Státní filmové, televizní a divadelní vysoké škole Leona Schillera v Lodži. S lidmi, které fotografuje, pracuje s velmi malým odstupem, což je klíčové pro pochopení jejího přístupu k dokumentární fotografii. Mezi důležité aspekty tvorby Grzybowské patří její zapojení do dokumentování společenských a politických událostí. V roce 2015 získala její fotografie pořízená během tzv. černého čtvrtku v Kyjevě titul Fotografie roku v soutěži BZ WBK Press Foto.[80]

Její činnost se neomezuje pouze na Polsko, ale zahrnuje také dokumentární práci v mnoha oblastech světa. Autorka realizovala fotografické projekty v Sýrii, Ugandě, Indii, Egyptě, Rumunsku a na Ukrajině. Její práce se zabývají sociálně-politickými a humanitárními otázkami, díky čemuž spadá do proudu angažované fotografie. Důležitým aspektem její práce je přímý kontakt s lidmi, jejichž příběhy zachycuje, což se promítá do autenticity a emocionální hloubky jejích snímků.

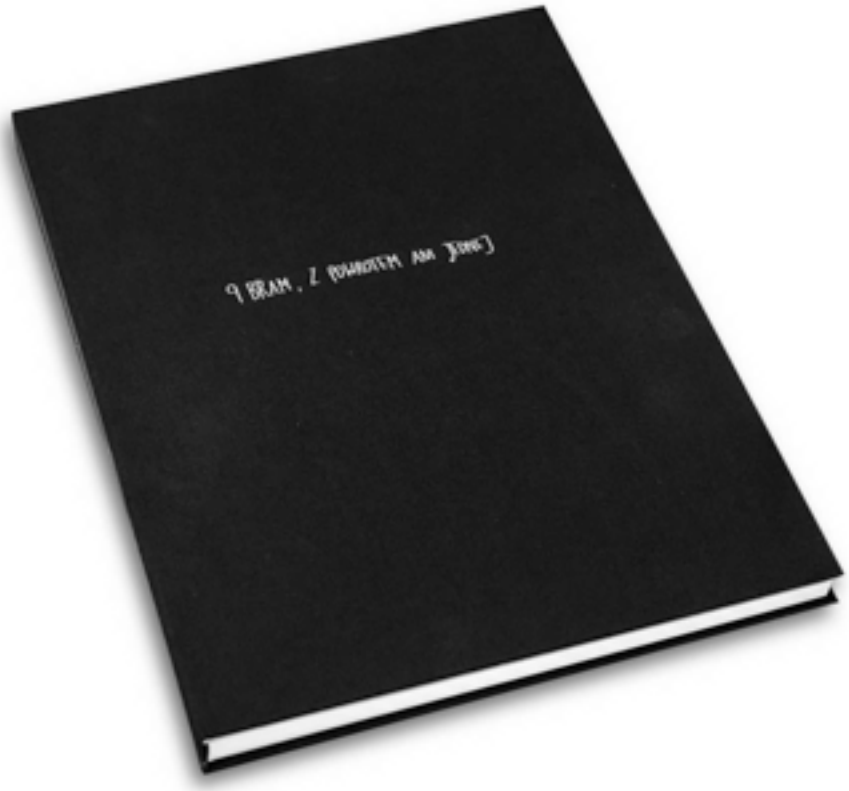
Fotografie Grzybowské se dočkaly prezentace na mnoha národních i mezinárodních výstavách. Její díla byla k vidění mimo jiné na Královském zámku ve Varšavě, na nádvoří Prezidentského paláce, v Muzeu současného umění ve Vratislavi, v Evropském centru Solidarity v Gdaňsku, v galerii Szyb Wilson v Katovicích, ve Starém Browaru v Poznani, v Galerii FF - Fórum fotografie v Lodži a v Rumunském kulturním institutu v Bukurešti.

V roce 2017 získala stipendium Młoda Polska (Mladé Polsko), které uděluje Ministerstvo kultury a národního dědictví. Díky této podpoře realizovala svou první fotografickou knihu „9 Gates of no Return" (9 bran bez návratu), kterou vydalo nakladatelství Blow Up Press. Tato publikace získala uznání fotografické obce, o čemž svědčí řada ocenění, včetně Grand Press Photo.

Kniha je příběhem devíti lidí, kteří z různých důvodů opustili život ve městě a přestěhovali se do Bieszczad.[81] Hory se staly azylem, útočištěm

[80] Agata Grzybowska. FotoCamp [online]. [vid. 2025-02-26]. Dostupné z: https://www.fotocamp.pl/speaker/agata-grzybowska/

[81] Agata Grzybowska: Człowiek na granicy. Vogue Polska [online]. 14. červen 2018 [vid. 2025-02-26]. Dostupné z: https://www.vogue.pl/a/agata-grzybowska-czlowiek-na-granicy



Agata Grzybowska
fotografie ze série
9 Gates of no Return
(9 bran bez návratu)
2017



pro outsidery, vyvržence, uprchlíky a vyhnance, kteří si je vybrali jako místo setkání se sebou samými, úniku před životem. V listopadu 2015 se autorka vydala na osamělou cestu, při níž chtěla zapomenout na svůj minulý život, stejně jako protagonisté jejích fotografií, kteří do Bieszczad utekli mezi 50. a 80. lety.[82] Každý z nich měl jiný důvod, nikdo z nich se ke svému bývalému životu nevrátil. Zvolili si samotu v horách, opustili svůj dřívější život a nově vytvořili sami sebe.

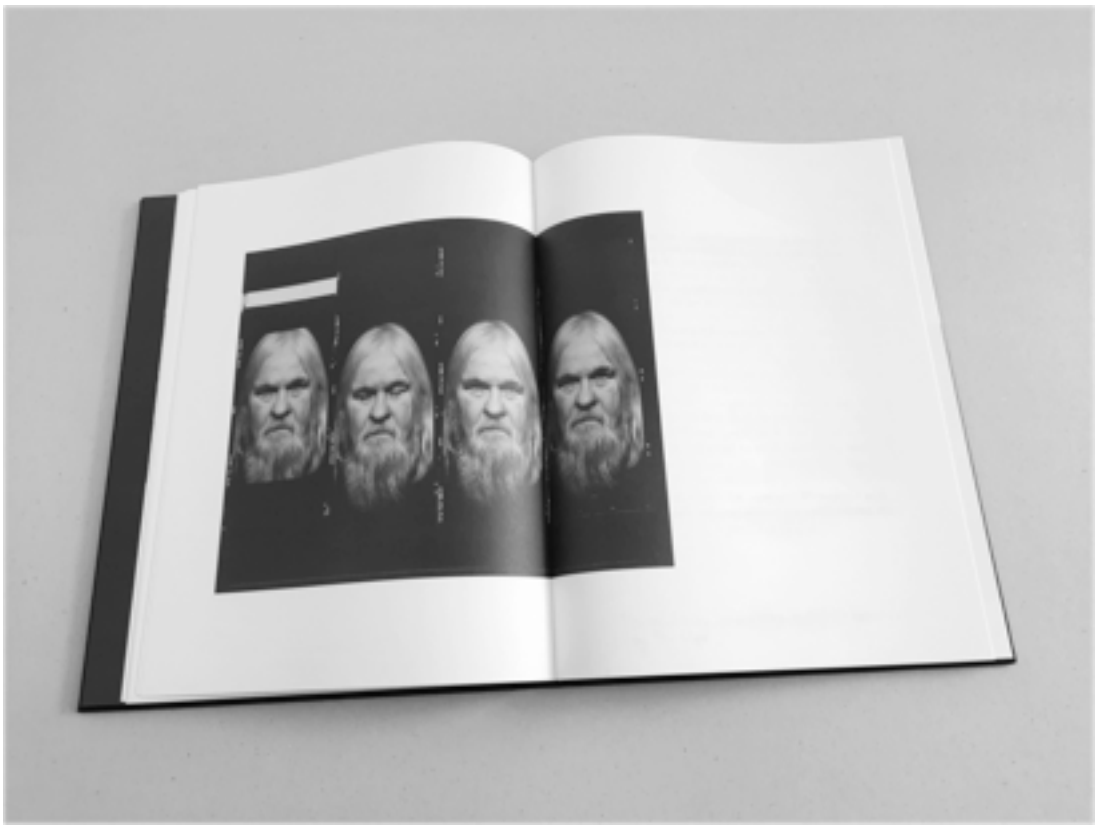
Podle jejích vlastních slov: „Trávila jsem čas uprostřed ničeho, celé hodiny jsem pozorovala hory a sníh, naslouchala větru, tichu, vrzání starých stromů - to vše jen proto, abych pořídila jedinou fotografii."[83]

V knize, která má dvě části, vidíme mimořádně silné portréty pořízené ve velkém formátu, kontemplativní fotografie přírody, interiéry domů. Vše doprovázeno ručně psanými příběhy a rozhovory s fotografovanými lidmi. Fotografie vznikaly v zimě, kdy barvy stejně blednou, přestávají být důležité. Černočerná prázdnota umocňuje poselství osamělosti a vyřazení protagonisty z aktuálního dění. Estetiku černobílého dokumentu narušují barevné polaroidové snímky, které jako by divákovi připomínaly, že barevný svět stále existuje hned vedle. Při hledání odpovědi na otázku, proč se někdo vědomě rozhodne pro samotu, se uchýlila k analogovém procesu a k černobílým světlocitlivým materiálům. Jako fotografka často pracující ve válečných zónách potřebovala jiný nástroj a pomalý proces, aby se znovu naučila soustředit a hledat obrazy v přírodě. Jak lze vyvodit z autorčiných vlastních slov, důvodem volby analogového procesu byla potřeba hledat sama sebe jiným fotoaparátem a procesem, než s jakým pracuje každý den jako fotografka dokumentující aktuální společenské a politické dění.

---

[82] Agata Grzybowska. NOOR [online]. [vid. 2025-02-26]. Dostupné z: https://www.noorimages.com/agata-grzybowska

[83] 9 Gates of No Return - Agata Grzybowska PHOTOGRAPHER. Agata Grzybowska [online]. [vid. 2025-02-26]. Dostupné z: http://www.agatagrzybowska.com/9-gates-of-no-return



Agata Grzybowska
fotografie ze série
9 Gates of no Return
(9 bran bez návratu)
2017



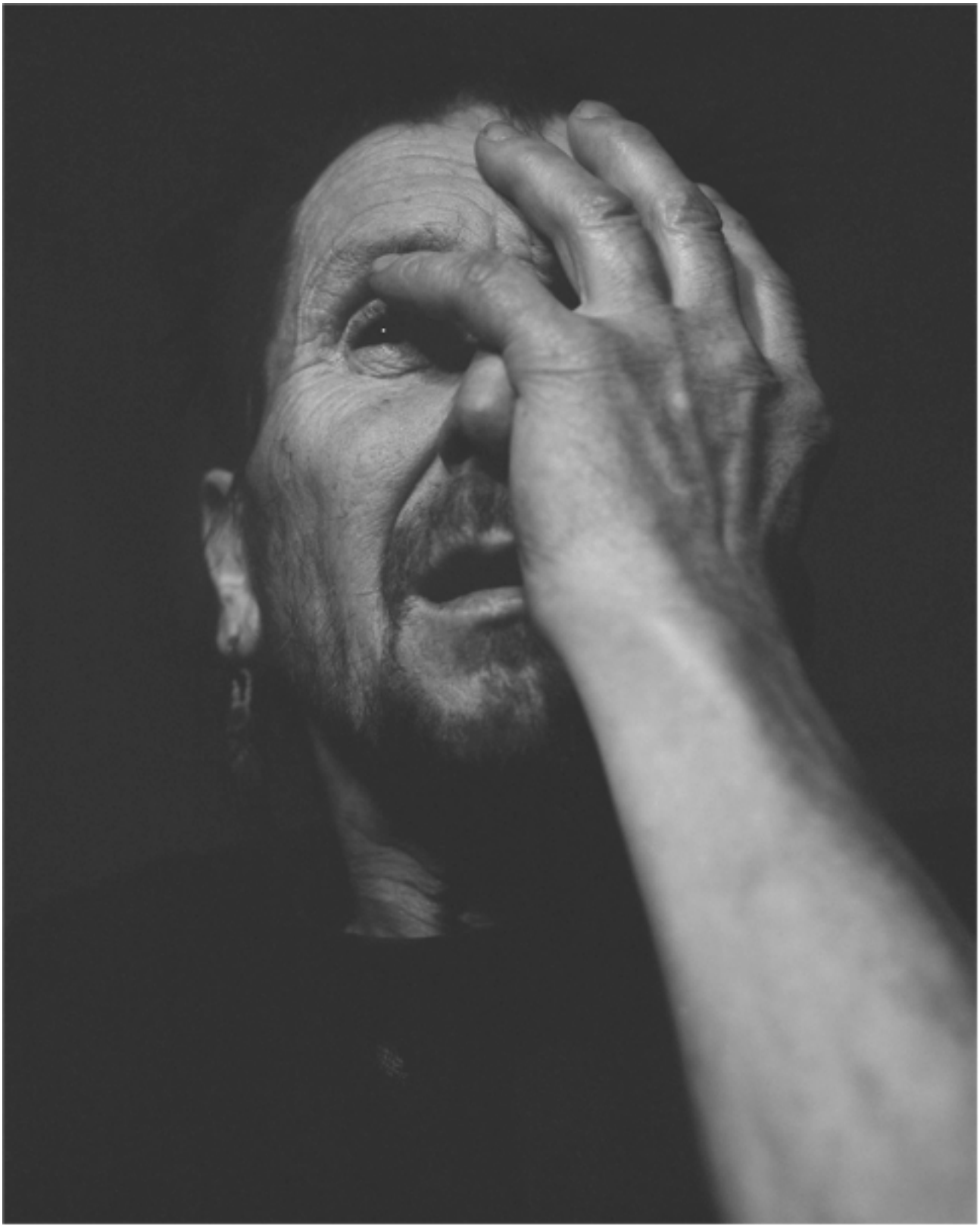


Agata Grzybowska
fotografie ze série
9 Gates of no Return
(9 bran bez návratu)
2017





Agata Grzybowska
fotografie ze série
9 Gates of no Return
(9 bran bez návratu)
2017



Agata Grzybowska
fotografie ze série
9 Gates of no Return
(9 bran bez návratu)
2017



4.15 Wojciech Grzędziński

Deprese jako černý pes

na předchozí stránce: Wojciech Grzędziński fotografie ze série Flashbacks (Reminiscence)

Wojciech Grzędziński je jedním z nejvýznamnějších současných polských fotožurnalistů, který se specializuje na válečnou a dokumentární fotografii. Jeho schopnost zachytit dramatičnost situace a respekt k etice fotožurnalistické profese z něj činí jednoho z nejvýznamnějších současných dokumentaristů ozbrojených konfliktů. Narodil se v roce 1980 ve Varšavě, kde vystudoval aplikované sociální vědy, antropologii a rehabilitační pedagogiku na Varšavské univerzitě. Svou kariéru fotoreportéra zahájil v roce 2001, kdy spolupracoval s celostátními médii, mimo jiné s deníky Rzeczpospolita a Dziennik. Od roku 2006 se zaměřuje na fotografování válečných konfliktů, mimo jiné dokumentoval události v Libanonu, Gruzii, Afghánistánu, Jižním Súdánu, Iráku a na Ukrajině. Jeho práce se vyznačují jedinečným přístupem k tématům utrpení, válečných ztrát a každodenního života v konfliktních oblastech. V letech 2011-2015 byl vedoucím týmu fotografů a osobním fotografem prezidenta Polské republiky Bronislawa Komorowského.

Grzędziński je držitelem mnoha prestižních fotografických ocenění. V roce 2009 získal třetí cenu World Press Photo za cyklus fotografií z války v Jižní Osetii. V roce 2014 byla jedna z jeho fotografií oceněna jako „Fotografie desetiletí" v soutěži BZ WBK Press Foto. Kromě toho byly jeho fotografie několikrát oceněny v soutěžích Grand Press Photo, Visa D'Or, NPPA a Sony World Photography Awards. V letech 2022, 2023 a 2024 získal titul Fotografie roku v soutěži Grand Press Photo. [84] Grzędzińského tvorba je součástí proudu humanistické fotografie, která se zaměřuje na člověka a jeho osud tváří v tvář globálním konfliktům. Jeho práce se vyznačují dokumentární celistvostí v kombinaci s vysokou citlivostí k situaci fotografovaných osob. Díky využití přirozeného světla, hutnému rámování a vyhýbání se zbytečnému estetizování působí jeho fotografie silně emocionálně a zároveň zůstávají svědectvím o událostech.

Ne nadarmo je postava Wojciecha Grzędzinského uváděna po Agatě Grzybowské z předchozí kapitoly. Oba jsou špičkoví fotožurnalisté, oba pracují na osobních projektech a to v černobíle. Není překvapivé, že pro projekt „Reminiscencje" (Flashbacky) autor použil černobílou estetiku. Málokdy se setkáme s tím, že by byl jeden projekt jak dokumentární, tak

[84] „Pustka" Wojciech Grzędziński. ZPAF [online]. [vid. 2025-02-26]. Dostupné z: https://zpaf.pl/aktualnosci/stara-galeria/wg-pustka-sg/



Wojciech Grzędziński
fotografie ze série
Flashbacks
(Reminiscence)



autobiografický a subjektivní dokument. Jak je to možné? Grzędziński, který již léta zdůrazňuje své angažování se ve fotožurnalistice, poslání dokumentovat příběhy lidí v konfliktních oblastech, se v roce 2017, kdy byla zveřejněna první část „Flashbacků", přiznal k boji s depresí.[85] Snímky v tomto cyklu působí jako noční můra člověka, který se nemůže probudit, přestože, jak sám říká, „podobné, barevné sny mám už od dětství".[86] Vidíme obrazy umírajících lidí, černého psa, divoký dav lidí, tváře, kříže, tělo. Obrazy, ač černobílé, jsou pokryty další vrstvou „černého dehtu", jsou husté, s nulovým odstupem, útočí na diváka. Zrno, blesk dotvářejí efekt. Diváka z nich může bolet hlava. A tak to má být, protože nejde o příběh vytvořený pro efekt, ale o osobní zpověď zmučené mysli a trpící duše.
V rozhovoru z roku 2013 Grzędzinski ještě nevěděl, kam ho cesta válečného reportéra zavede. Tvrdil, že: „Válka určitě zanechává stopy. Nedívám se na svět kolem sebe naivně. Když jsem odjížděl poprvé, říkali mi: válka tě změní. Říkal jsem si: jo, jasně, mě? Takové řeči. A přesto mě změnila. Válka rozbije svět, který je uspořádaný, mírový, svět hodnot, který si pak musíte uspořádat znovu." CZUPRYN, Anita. Na moich oczach ginęli ludzie, a ja robiłem im zdjęcia - Wojciech Grzędziński. PolskatheTimes.pl. 2013. [87] V roce 2017 o „Flashbacích" v doprovodném autorském textu k projektu napsal: „Útočník se blíží. Zabíjí. O chvíli později jsem znovu ve stejné situaci. Černý pes věrně kráčející za mnou. Vždy půl kroku za svým pánem. Deprese. Čeká, až si lehnu."

---

[85] Wojciech Grzędziński [online]. [vid. 2025-07-22] Dostupné z: https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-grzedzinski

[86] Flashbacks. Mysite [online]. [vid. 2025-02-26]. Dostupné z: https://www.wojciechgrzedzinski.pl/flashbacks

[87] CZUPRYN, Anita. Na moich oczach ginęli ludzie, a ja robiłem im zdjęcia - Wojciech Grzędziński. PolskatheTimes.pl. 2013. [online]. [vid. 2025-07-22] Dostupné z: https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-grzedzinski



Wojciech Grzędziński
fotografie ze série
Flashbacks
(Reminiscence)



Wojciech Grzędziński
fotografie ze série
Flashbacks
(Reminiscence)



Wojciech Grzędziński
fotografie ze série
Flashbacks
(Reminiscence)



Wojciech Grzędziński
fotografie ze série
Flashbacks
(Reminiscence)



4.16 Katarzyna Łoś

Svět podle Tinderu

na předchozí stránce: Katarzyna Łoś fotografie ze série Two Swipes Right (Dva tahy doprava) 2021

Katarzyna Łoś (nar. 1986) vystudovala mediální výchovu a žurnalistiku a obecnou teologii na Univerzitě kardinála Stefana Wyszyńského ve Varšavě. Vítězka soutěže „Pokaż się" (Ukaž se) v rámci Opolského festivalu fotografie. Své práce představila na samostatných výstavách mimo jiné v Muzeu Opolského Slezska (2023), v Galerii TA3 (2021) a v Rotacyjny Dom Kultury kulturním domě ve Varšavě (2016). Zabývá se dokumentární fotografií a portrétem. Ve své tvorbě se zaměřuje na člověka, emoce a sociální kontext. Hledá nedokonalost, záběry zobrazující melancholii, prázdnotu a osamělost.

Snímky z jejího projektu „Two Swipes Right" (Dva tahy doprava) otiskly mimo jiné Gazeta Wyborcza, Vogue.pl, Label Magazine a Noizz. Fragment projektu „Wczoraj był pechowy dzień" (Včera byl smolný den) byl zařazen do zinu Pix.house „Mój fyrtel/Moja przestrzeń" (Moje čtvrť/Můj prostor) (2024).

Fotografický cyklus „Krok w przód, krok w tył" (Krok vpřed, krok vzad) získal první cenu na Opolském festivalu fotografie. Projekt vypráví o každodenním životě obyvatel malé postranní uličky těsně za hranicemi Legionowa - autorčina rodného města. Fotografie vyprávějí o místě, které bylo opomenuto a zapomenuto, ale které si zachovalo svůj neměnný venkovský ráz. Prostor starých, zchátralých budov a holubníků jako by byl ikonou zastaveného času. Moderní sportovní hřiště, tělocvična pod širým nebem a dětské hřiště, které se staví hned vedle, dávají jasně najevo, že změna je nevyhnutelná a že nové stejně časem nahradí staré. [88]

Autorka fotografuje na ulici, která ji fascinuje a zajímá. Pravidelně navštěvuje domy místních a přes jejich počáteční nedůvěru a nepřátelství se snaží tuto „jinou" realitu poznat a pochopit. Hledá rozhovory o životě, ale místní obyvatelé brzy začnou mluvit o smrti, nemoci, utrpení a ztrátě. Podle jejích vlastních slov: „Hledám světlo a vidím tmu. Díky létu a prázdninám si uvědomuji, že to, co jsem považovala za 'jiné', je mi známé a blízké. Pozorování ulice a kontakt s dětmi probouzí milé i těžké vzpomínky, které byly potlačeny traumatem z dětství."

[88] Konkurs „Pokaż się" OFF Opolski Festiwal Fotografii [online]. 24. červenec 2023 [vid. 2025-03-06]. Dostupné z: https://offoto.pl/2023/07/24/13-pokaz-sie-katarzyna-los/



Katarzyna Łoś
fotografie ze série
Two Swipes Right
(Dva tahy doprava)
2021



V jejím díle je vždy v popředí člověk. Je prezentován přímo, v portrétu un face, v prostoru, který je zobrazen úsporně, ale zároveň doplňuje fotografovanou osobu. Všechny její fotografie jsou černobílé. Nezáleží na tom, zda byly pořízeny během dovolené na slunném jihu Evropy, nebo v nejtemnějších zákoutích předměstských sídlišť. Má zvláštní dar zachytit upřímné zobrazení člověka a zůstat s ním v důvěrném kontaktu. Nevytváří si chladný odstup ani vysoce expresivní nasazení. Je přítomná, pozorná, nechává prostor divákovi a dbá na pohodlí fotografované postavy.

Do projektu „Two Swipes Right" autorka pozvala muže, které potkala na Tinderu. Vyfotila je v jejich vlastních bytech. Rozhodla se jejich setkání zdokumentovat a pořídila portréty, již více inscenované než ty z pouličních fotografií. Nechybí ani záběry prostor, kde fotografovaní bydleli. Série je obrazem, panoramatem současné maskulinity, nesmírně intimním portrétem mužů, který ukazuje, jak zavádějící může být první dojem a kolika problémům dnešní muži čelí. Podle autorky je projekt „příběhem o prázdnotě a mužství, které se snažím prozkoumat a pochopit". [89] Projekt vyvrcholil výstavou v roce 2021 v galerii TA3 ve Varšavě.

[89] POLSKA, Vogue. Czego pragną chłopcy z Tindera? Vogue Polska [online]. [vid. 2025-03-03]. Dostupné z: https://www.vogue.pl/g/12929/czego-pragna-chlopcy-z-tindera-nowa-wystawa-bada-fenomen-aplikacji



Katarzyna Łoś
fotografie ze série
Two Swipes Right
(Dva tahy doprava)
2021



Katarzyna Łoś
fotografie ze série
Krok w przód, krok w tył
(Krok vpřed, krok vzad)
2023





Katarzyna Łoś
fotografie ze série
Two Swipes Right
(Dva tahy doprava)
2021



Katarzyna Łoś
fotografie ze série
Krok w przód, krok w tył
(Krok vpřed, krok vzad)
2023



4.17 Michał Szalast

Černí a bílí

na předchozí stránce: Michał Szlast fotografie ze série Albinosi (Albíni)

Michał Szalast (1979) je polský fotograf a dokumentarista, jehož tvorba je neodmyslitelně spjata s hornoslezským regionem. Ve své tvorbě se zaměřuje na zkoumání lidských osudů a sociokulturních proměn. Své akademické vzdělávání zahájil na Slezské univerzitě v Katovicích, kde získal magisterský titul z oboru historie. V uměleckém rozvoji pokračoval na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Toto období položilo základy jeho pozdější činnosti, v níž spojil technickou dokonalost s teoretickou reflexí. Jako fotoreportér spolupracoval mimo jiné s tituly „Dziennik Zachodni" a „Super Express". Působil také jako kurátor mnoha fotografických výstav. Mimo jiné spoluutvářel expozice výstavy Krzysztofa Golucha „W pracy" (V práci) (2018) a přehlídky prací polských studentů ITF „Made in Opava" (Vyrobeno v Opavě). Jeho práce byly prezentovány na samostatných i skupinových výstavách v Polsku, České republice a Francii. Je autorem kritických a teoretických textů publikovaných v doprovodných katalozích k výstavám. Od roku 2018 se věnuje pedagogické činnosti. Je kmenovým pedagogem a v současnosti také doktorandem Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.[90]

Hlavním proudem fotografovy tvorby je dokumentární fotografie, v níž se zabývá tématy identity, náboženství a společnosti.

Série „Albinosi" (Albíni), věnovaná komunitě albínů žijících na tanzanském ostrově Ukerewe ve Viktoriině jezeře, je uměleckou intervencí do diskurzu o vnímání lidí s vitiligem v africkém kontextu. Projekt přesahuje populární vyprávění o „tragické jinakosti". Prostřednictvím hlubokého ponoru do místní komunity autor dekonstruuje zjednodušené vnímání osudu albínů a ukazuje jejich životy jako souhru vyloučení, odporu a obyčejného lidského konání. Pozoruhodné je, že se vzdálil konvencím fotožurnalistiky a hledání povrchních, vizuálně přitažlivých snímků ve prospěch hlubokého pozorování. Fotograf navázal vztahy založené na důvěře, což mu umožnilo zaznamenat intimní okamžiky každodenního života. Přijetí role „neviditelného pozorovatele"[91] vedlo k autenticitě zaznamenaných situací. Sérii lze zařadit do tradice humanistické fotografie a připsat ji také

[90] Michał Szalast „Albinosi". Muzeum Historii Katowic [online]. [vid. 2025-03-11]. Dostupné z: https://w.mhk.katowice.pl/index.php/dla-zwiedzajacych/gdzie-co/440-albinosi

[91] BIRGUS, Vladimír. Michał Szalast – Albinosi [online]. [vid. 2025-03-11]. Dostupné z: https://kwartalnikfotografia.pl/michal-szalast-albinosi/



Michał Szlast
fotografie ze série
Albinosi
(Albíni)



k současnému subjektivnímu pohledu. Formální prostředky, jako jsou ostré kontrasty a juxtapozice černé a bílé, se stávají metaforou sociálního napětí mezi albíny a jejich okolím. Velké zrno negativu dodává snímku syrovost a vynáší z temnoty postavy, které se v ní skrývají. Autor se zdržuje vytváření senzačních záběrů, které by mohly utvrzovat obraz albínů jako „obětí osudu". Sám to komentuje: „Stejně tak je možné pořídit fotografie, možná ne technicky oslnivé, ale upřímné." [92] Prostřednictvím snímků zachycujících běžné činnosti zdůrazňuje touhu po normalitě a subjektivitu portrétovaných. Syntézou formální disciplíny a etické reflexe projekt nejen vydává na pospas stereotypům, ale také navrhuje fotografii jako prostor pro setkání.

Subjektivita fotografova pohledu v dané sérii posiluje sdělení; není považována za samoúčelnou. Estetika těžkého, černobílého dokumentu adekvátně koresponduje s tématem a podmaňuje si vizuální sdělení ukazující bledě bílá těla albínů v černém prostředí zahaleném v šeru. Ve své tvorbě také komentuje aktuální politické a společenské události. V cyklu Demonstranti z roku 2018 se zaměřuje na tváře a gesta vybraná z demonstrujícího davu. Rozmazané, emocionální pohledy, rozostřené tváře, temná noc jsou metaforou útlaku a ztráty naděje.

[92] 13 OFF / Michał Szalast „Albinosi". OFF | Opolski Festiwal Fotografii [online]. 20. listopad 2023 [vid. 2025-03-11]. Dostupné z: https://offoto.pl/2023/11/20/13-michal-szalast/



Michał Szlast
fotografie ze série
Albinosi
(Albíni)



Michał Szlast
fotografie ze série
Albinosi
(Albíni)





Michał Szlast
fotografie ze série
Albinosi
(Albíni)

Michał Szlast
fotografie ze série
Albinosi
(Albíni)





5.1 Rozhovor s Joannou Kinowskou

Joanna Kinowska je historička umění se specializací na fotografii. Působí jako nezávislá kurátorka, fotoeditorka, autorka a fotografka. Pracuje v Kulturním domě Służew ve Varšavě, kde zastává funkci vedoucí oddělení kulturního vzdělávání. Pravidelně se účastní odborných porot fotografických soutěží a působí jako recenzentka na portfoliových přehlídkách. Vede odborné workshopy určené profesionálním fotografům pod názvem „Myšlení fotografií". Je zakladatelkou blogu „Miejsce fotografii" (Místo fotografie). Spolupracuje s médii jako Przekroj.pl, Fotopolis, Digital Camera Polska a „Kwartalnik Fotografia". Spolupodílí se na organizaci soutěže „Fotografická publikace roku" a je členkou fotografického kolektivu RAV.A Stories.

Bartłomiej Krężołek [BK]: Začněme od začátku. Otto Steinert ve svém manifestu definoval význam Subjektive Fotografie jako „humanizovanou, individualizovanou fotografii". Jak chápeš pojem humanizovaná, individualizovaná fotografie?

Joanna Kinowska [JK]: To mi bohužel velmi připomíná humanistickou fotografii, ale nesouhlasím s tím, že jde o samostatný fenomén. Vím, že se takový fenomén v dějinách fotografie vyskytl. Stejně jako se v roce 1968 v Krakově konala výstava subjektivní fotografie. Prostě – „subjektivní fotografie". Zbigniew Dłubak společně se Zbigniewem Łagockým. No právě, protože Steinert mluvil o něčem humanističtějším. Efekty subjektivní fotografie, které Poláci předváděli, však již měly blíže ke konceptualismu. Umělci volně posouvali hranice stanovené teoretiky. Jednoduše je nelze zaškatulkovat.

BK: Zajímalo by mě, odkud u Steinerta pramení potřeba mluvit o subjektivitě. Vždyť fotoaparát je stroj, který sám o sobě nic nevytváří. Nepohybuje se, je statický, neurčuje záběr. O všem rozhoduje člověk. Proč tedy měl Steinert potřebu zlidštit fotografii? Co na tomto médiu viděl nebo čeho se obával? Snažím se odhadnout, co ho vedlo k tomu, že chtěl fotografii polidštit přidáním subjektivních prvků?

JK: Možná jsem to předtím neřekla přímo, proč tento názor neberu? Protože pro mě je naprosto zřejmý fakt, že každá fotografie je subjektivní.

Je to vždy autorská výpověď. I když se fotograf snaží být velmi objektivní, vždycky je tu volba místa, volba času, volba clony, volba světlocitlivého materiálu, denní doba, to, jak vysoko drží fotoaparát, kde má oko. Obecně platí, že veškerá fotografie je subjektivní.

BK: Co je to vlastně subjektivita fotografa? A lze vůbec médiu fotografie přisoudit objektivitu? Z toho, co říkáš, usuzuji, že nelze.

JK: Je to velmi obtížné. Fotografie dokáže ukázat svět tak, že na nás působí velmi sugestivně a může nás změnit, nebo se z ní něco naučíme. Proto na ni aplikujeme veškeré hledání pravdy, veškeré ukazování pravdy. Tedy pokud nemluvíme o uměleckých experimentech. Nicméně v reportáži, dokumentární fotografii, existuje určitý druh zobrazení, který vás při pohledu na fotografii ujišťuje, že „takhle to bylo", protože to je to, co je na fotografii. Dnes dokonce v takových situacích říkáme „photo already did happen", tedy ukažte mi jako důkaz tuto fotografii. Což je filozofický paradox v dějinách fotografie, protože když byla fotografie vynalezena, daguerrotypie ukazovala pravdu. Jenže protože prohodila levou stranu za pravou, neukazovala pravdu, ale zrcadlový obraz. To je první věc a druhá věc je, že v roce 1841, pouhé dva roky po vynálezu fotografie, fotografie záměrně lhala a tuto vlastnost měla vždy. Zdá se mi, že tato subjektivita fotografie je právě subjektivní volbou autora, způsobem, jak chce o situaci vyprávět.

BK: Možná záleží jen na záměrech fotografa? Snaží se fotograf zobrazit realitu? Nebo chce prostě ukázat světu své já?

JK: No, je to velmi osobní věc a záleží na tom, zda fotograf pracuje na objednávku někoho jiného nebo pro sebe, komu je jeho práce určena, nebo zda má nějaký umělecký imperativ.

BK: To, co jsi řekla, je velmi důležité. To, že fotograf často pracuje na zakázku, přímo utváří pole jeho svobody projevu.

JK: Teprve v éře digitální fotografie přestala být volba mezi černobílou a barevnou fotografií důležitá. V analogové technologii se muselo rozhodnout předem, vybrat konkrétní negativ. S nástupem digitální fotografie však toto rozhodnutí již nabývá jiného charakteru. Když pozorujeme fotografy, zejména začátečníky, jak hledají svou cestu, volí někdy černobílou estetiku, protože pak nemusí dávat pozor na to, zda se při fotografování scény neobjeví rušivá barva. Například muž v červené

bundě, který se objeví v sedmém plánu a kazí celý snímek. Toto rozhodnutí vychází z toho, že je to pro ně takto jednodušší.

BK: Protože je snazší takto sjednotit fotografie pořízené na různých místech, v různých časech a prostorech, že?

JK: Ano. Jenže teď mluvíme o velmi vážných uměleckých rozhodnutích, kde už nejde o lehkost, ale o velmi složité rozhodnutí, vědomou volbu černobílé. U všech fotografů, které máš před sebou v této práci, šlo o naprosto jejich vlastní rozhodnutí. Ne proto, že by to pro ně bylo jednodušší nebo že by jim něco chybělo. Rozhodnutí, umělecká volba.

BK: Zajímalo by mě, čím to je, že fotografové, kteří vždy fotografovali barevně, najednou představí projekt v úplně jiné, černobílé estetice.

JK: Dobrým příkladem je Agata Grzybowska, koneckonců jde o fotoreportérku, hlavně pro Gazetu Wyborczou. Pro agenturu fotila všechno barevně, a když chtěla dělat svůj osobní projekt, zvolila černobílou.
BK: Mám trochu problém s pojmem „subjektivní dokument". Často totiž říkáme: nový dokument, subjektivní dokument, osobní dokument. Není to střet dvou zcela odlišných řádů?

JK: Tyto termíny se mi strašně nelíbí. Fotografové je používají, protože jsou módní. To byl zejména případ termínu „nový dokument", který vznikl poté, co Adam Mazur udělal výstavu, knihu. Chvíli vládl trend, že je to teď populární, tak to budu dělat taky. Fotograf je ten poslední, kdo by měl rozhodovat o tom, jak definovat a nazývat styl, kterým sám fotografuje. Jen ať to dělá tak, jak se rozhodne, a neobléká to do teorie. Ano, to je moje práce a lidí jako já - historiků, teoretiků a kritiků fotografie.

BK: Pro své vlastní účely často používám rčení, že „pro mě jsou důležitější ty fotografie, které neukážu". Zdá se mi, že právě v tom může spočívat klíč k pochopení významu subjektivního dokumentu. Stejně důležitý je i postoj volby, pokud jde o použití technických prostředků. To, co fotograf ukazuje divákovi. Jenže se mi zdá, že nyní mluvíme o nevyhnutelné subjektivitě, která je neodmyslitelně spojena s určitými rozhodnutími, jež musí fotograf učinit.

JK: Ano, subjektivita, o které mluvíš, je volbou autorů, umělců, výtvarníků, co sdělují světu. Rozhodují o tom, co předvedou na výstavě, v knize, v

publikaci, na webových stránkách. Ať tak či onak, je to uzavřená volba. Vyprávějí příběh pro lidi tady a teď.

BK: Autoři jako japonští filmaři Moriyama, Araki a severoevropští filmaři, jmenovitě Petersen a Sobol, používají velmi specifickou estetiku. Jejich snímky jsou především černobílé, velmi kontrastní, roztřesené, s obrovským zrnem, nedokonalostmi, odlesky. Jsou opakem toho, k čemu fotografie jako médium inspiruje - tedy k co nejrealističtějšímu zobrazení skutečnosti. Myslíš si, že pouhé použití takové estetiky současnými fotografy stačí k tomu, aby daný soubor fotografií mohl být nazván subjektivním dokumentem?

JK: Jde ti o to, jestli je subjektivním dokumentem už to, že pořídím roztřesený černobílý snímek svého zpropadeného chodidla, že?
Je tu ještě jedna důležitá věc, protože jména, která jsi zmínil, jsou velmi známá, konkrétní jména, a tito fotografové jsou dnes naprostými celebritami. Jde také o to, že za všemi těmito jmény dnes stojí silná propagační mašinérie. Jsou to superhvězdy. A v důsledku toho je to trochu jako když vystupoval Jimi Hendrix, všichni pak chtěli hrát jako on. Pro mě je černobílá subjektivní fotografie Mario Giacomelli a tečka. Mám tam všechno, co ve fotografii potřebuji mít.

BK: V tom případě, souhlasíš s tezí, že mladí umělci, kteří v současnosti tvoří v této estetice, jednají v rámci momentálního obdivu, nápodoby nebo umělecké strategie? Nesnažím se to nějak hodnotit, ale myslím si, že je to jistý trend.

JK: Víš co, já mám dojem, že lidé, kteří se inspirovali, dočasně následovali tyto mistry a chtěli si něco vybudovat. Udělali si reklamu a vydali se vlastním směrem. Píšeš o fotografech, kteří se nad svým přístupem hluboce zamysleli a uplatnili ho z úplně jiných důvodů. Když se podívám na práci Agaty Grzybowské nebo Michala Luczaka, vidím ucelený, nádherný příběh, v němž jsou výrazové prostředky zvolené fotografem (nebo fotografkou) dokonalé, přesvědčivé a fungují jako stavební materiál. Poslední, co by mě napadlo, je, že to v těch letech bylo asi módní.

BK: Existují fotografové, kteří tuto estetiku používají v jednotlivých projektech. Mohu zde zmínit například Trenta Parka.

JK: Ano, nebo Tomasz Lazar, u něhož je to nicméně výrazový prostředek.

BK: Pro mě je na těchto fotografiích velmi důležité gesto, kdy se fotoaparát obrací k fotografovi, k němu samému, k jeho vlastním problémům. Velmi zjednodušeně řečeno, ale je to snad nějaká umělecká strategie? Psal jsem o mnoha projektech polských fotografů, jako jsou Igor Pisuk nebo Mateusz Sarełło. Snažím se najít nějakého společného jmenovatele pro toto obracení fotoaparátu proti sobě a používání takové estetiky.

JK: S tím nesouhlasím, protože bych mohla uvést práci Karoliny Wojtas, která používá fotoaparát stejně jako Magda Wywrot. Fotografuje svého bratra a dělá to s pomocí blesku. Prostor pro vyprávění prizmatem vlastního já vznikl poměrně nedávno. Existuje teprve několik desetiletí. Tyto menší příběhy nemusíme nutně vyprávět o celém světě, jako Salgado, který navštívil všechny kontinenty, a teprve pak dokázak příběh strukturovat. Můžeš vyprávět příběh svého domova, aniž bys ho opustil. A jestli použiješ barvu, nebo černobílou, na tom v tomto případě nezáleží. V čem se autor cítí lépe? Co potřebujete k tomu, aby příběh poskládal? Nespojovala bych to s černobílým dokumentem.

BK: Steinert říká, že jde o „zvnitřnění vnějšího prostřednictvím autorovy zkušenosti". Znamená to, že se fotografie stala osobním médiem a jakýmsi deníkem?

JK: Ano, mnohem častěji - je to rozhodně viditelnější. Někdy po zasedání poroty slyším, že jako jeden z prvních postřehů zazní: „tolik deníků, tolik poezie". Podobné memoáry vznikaly už dávno, internet toho hodně změnil. Jednoduše usnadnil publikování a zapsání se. Dokonce si můžete vyfotit nohy a udělat z toho celosvětový příběh. Ano, dnes je to jednodušší.

BK: Jak se z pohledu člověka, který se aktivně účastní života fotografické komunity v Polsku a mnoha soutěží, díváš na fenomén, který se zde snažíme definovat, tedy na černobílý subjektivní dokument. Je to vlna, která už opadá?

JK: Víš co, začnu tím, že takových projektů nikdy nebylo příliš mnoho. Možná je to tím, že se tím zabýváš, vidíš všechny tyhle věci, ale v celkovém měřítku jich moc není. Taky velmi často figuruji v příbězích začátečníků, v první fázi. Studenti přicházejí na workshopy a přinášejí černobílou. Okamžitě vidím, kdy si to někdo usnadnil a kdy se vědomě rozhodl. Je to tam, ale jsou to jen začátečníci.
Na druhou stranu píšeš také o lidech, kteří svými projekty otřásli světem.

Jako Mateusz Sarełło. Nikdo mu nemohl říct, že to udělal proto, aby si ulehčil práci. Víme, že takový projekt okamžitě přitahuje pozornost a je oceňován, což ukazuje, že šlo o jiné rozhodnutí a že jich v budoucnu bude více či méně. Nevěštím, že to bude převládající styl. Na druhou stranu, pokud je volba fotografa velmi osobní, často volí černobílou estetiku. Něco na tom je, vzpomeňme na Wojtka Grzędzinského, který fotografuje barevně. Připravil projekt o depresi. Udělal to, tuším, velmi intuitivně, aby zvýraznil, vyzdvihl a ukázal, že tohle je můj superbarevný svět, tedy černobílý. Před mnoha lety jsem dělala průzkum mezi fotožurnalisty. Ptala jsem se, jestli mají výstavy, knihy atd. Jaké věci posíláte do soutěže? Posíláte fotografie, které jsou vaší prací na objednávku ve fotožurnalistickém smyslu? Posíláte své osobní fotografie ze svých projektů? A výsledek byl samozřejmě takový, že většina posílá osobní fotografie. Což je v soutěžích novinářské fotografie také absurdní.
Fotoreportéři často říkali, že po celodenním ježdění po Polsku už nemají chuť vrhat se do vlastního projektu. Podívám se na fotoaparátu a ozve se dávicí reflex, říkali. Všechno dělám barevně. Já na to: kupte si jiný fotoaparát, může být i úplně stejný jako ten pracovní, ale už budete mít pocit, že máte jiný předmět, že není zkažený prací. Nebo ještě jednodušeji - vezměte černobílý negativ, dejte ho do foťáku a jděte, relaxujte a uvidíte. Jděte, odreagujte se. Řekněte nám, co máte na duši.

BK: Tento termín se mi velmi líbí „Odreagujte se". Je to pro mě vizuální narážka, která ukazuje, čím může fotografie subjektivního dokumentu být. Bezpečnostní ventil. Teď mě ale napadlo, že fotografie je omezená. Říkáme, že se věnujeme černobílé nebo barevné.

JK: Ano. Máš jen dvě možnosti.



5.2 Rozhovor s Marcinem Gibou

na předchozí stránce:
Daniel Raczyński
fotografie
Marcin Giba

Marcin Giba je magistrem umění a absolventem Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Žije ve Slezsku, kde realizuje jak autorské umělecké projekty, tak komerční zakázky pro klienty z celého Polska. Je autorem autorského cyklu letecké fotografie „Podniebne Obrazy" (Letecké obrazy), ve kterém zkoumá estetické kvality krajiny viděné z ptačí perspektivy. Jeho práce byly prezentovány na samostatných i kolektivních výstavách v Polsku i v zahraničí, mimo jiné v Německu, České republice, na Islandu a v Indii. Zastává funkci uměleckého ředitele festivalu Rybnik Foto Festival, jednoho z nejstarších fotografických festivalů v Polsku.

Je laureátem řady prestižních fotografických soutěží, mimo jiné Sony World Photography Awards, International Photography Awards, BigPicture: Natural World Photography Competition, Berlin Photo Awards, Px3 Paris, Drone Photo Awards, Siena International Photo Awards a MonoVisions Photography Awards. Jeho fotografie byly publikovány například v časopisech „National Geographic Traveller UK", „Merian", v „Kwartalniku Fotografia" a byly rovněž prezentovány v Soho House v Londýně.

Bartłomiej Krężołek [BK]: První věc, na kterou jsem se tě chtěl zeptat, byly tvé fotografické začátky, zejména jaké jsi měl zkušenosti s černobílou fotografií.

Marcin Giba [MG]: Záměrně či ne, na začátku jsem nemohl přijít do kontaktu s žádným jiným druhem fotografie, protože v té době ještě neexistoval digitál. Moje fotografické začátky ležely v černobílé fotografii. Strávil jsem léta v temné komoře, protože nám zbývalo fotit na barevný film nebo na diapozitivy, případně fotit černobíle. Byl jsem vychován v temné komoře, vůni chemie, tmě a tak dále. Mám k té době obrovský vztah, ale nemyslím si, že bych se k ní vrátil, protože si ji spojuji s opravdu tvrdou prací. Skutečně těžkou.

BK: Tomu rozumím. A řekni mi, vybral jsi si černobílý materiál z nějakého konkrétního důvodu?

MG: Sentiment je jedna věc, ale myslím, že u toho druhu fotografie, který

jsem tehdy dělal, byl černobílý proces prostě lepším výrazovým prostředkem. V té době jsem se věnoval inscenované fotografii na pomezí portrétu a aktu. A tento výrazový prostředek, tento typ vyjádření byl prostě bližší tomu, co jsem chtěl ukázat, co jsem chtěl sdělit. Byla to vědomá volba, diktovaná tím, co ve mně bylo, co jsem chtěl sdělit, jaké projekty jsem dělal.

BK: A je to také tak, že když fotograf sáhne po černobílém negativu, okamžitě získá efekt zakouzlení reality?

MG: Pokud je fotografie dobře udělaná, zbavení se barvy vás srovná. Zaměříte se na jiné věci, na jiný výraz, na jinou formu. Tato estetika nastavuje vnímání fotografie. Odklon od barvy a volba černobílé fotografie rozhodně budují úplně jiný příběh. Je však třeba rozlišit, kdy ji někdo vědomě používá. Nestačí jen pořídit černobílou fotografii, aby se požadovaný efekt dostavil takříkajíc automaticky.

BK: S tím souhlasím. Myslíš si, že volba černobílé fotografie může být pro některé fotografy hříčkou, jakýmsi trikem?

MG: Ano. To je přesně to, co jsem chtěl říct. Možná si myslíte, že barva je složitější, ale to je asi téma na trochu jiný rozhovor. Na druhou stranu si myslím, že člověk stejně musí umět dobře fotit. To fotografa nezbavuje povinnosti být kreativní. Černobílá estetika to může usnadnit, ale není to řešení, je to jen výchozí bod pro tvorbu dobrých fotografií.

BK: Vraťme se do doby, kdy jsi se věnoval analogové, černobílé fotografii. Měl jsi tehdy prostě pocit, že je to umělecká fotografie?

MG: Černobílá fotografie může být spojována s uměleckou fotografií. Ten proces byl nějakým způsobem magický. Když to řeknu takhle v uvozovkách.

BK: V dobách našeho mládí jsme měli v Polsku trochu ztížený přístup k celé řadě nástrojů, které byly dostupnější na vyspělých trzích. A černobílá fotografie byla tak trochu dědictvím oněch těžších časů.

MG: Myslím, že to je samozřejmě částečně pravda. Jak jsi se ptal na mé začátky, netajím se tím, že pro mě byl v té době důležitý i ekonomický kontext. Koupit si svitek černobílého filmu v Česku, kam jsem jezdil, protože jsem měl blízko do ostravské prodejny Foma, bylo mnohem levnější než fotografovat barevně nebo na diapozitivy. Nevím, jestli je to

teď stejné, protože už je to pár let, co jsem se věnoval analogové fotografii. Obávám se, že dnes je vytváření cyklů analogovou fotografií dražší. Realita se úplně obrátila. A ten kontext je teď úplně jiný.

BK: Jak obecně chápeš pojem „subjektivní dokument"? Je to nějaký trend? Je to estetika, nebo jsou to obecně termíny, které jsou trochu přitažené za vlasy?

MG: Myslím, že ve fotografii existuje proud subjektivního dokumentu. Vnímám ho tak, že kromě toho, že někdo ukazuje realitu, ji vlastně ukazuje jen tak mimochodem. Prožene ji filtrem vlastní citlivosti, vlastních emocí. Ukazuje svůj vnitřní svět, svou osobnost.

BK: Začal jsem přemýšlet o samotném termínu, protože to není nejšťastnější označení. Dokument je protipól slova „subjektivní". Jsou to protiklady a zdá se, že spojit je je naprosto nemožné. A přesto ten termín funguje. Tak to vnímám já, ale zajímalo by mě, jaký je tvůj názor.

MG: Neexistuje žádná objektivní fotografie, kterou by dělali lidé. Pokud existují nějaké automatizované systémy, které zaznamenávají realitu, například sledovací kamera a podobně, řekněme, že i to je fotografie, která zaznamenává realitu. Na druhou stranu fotografie, kterou pořizuje člověk, je subjektivní. Volba toho, co fotografujete, volba záběru, volba okamžiku stisknutí spouště. Pak je tu volba formálních prostředků, ať už jde o černobílou, nebo barevnou fotografii. A nakonec zpracování. A pak úprava fotografií. Proto se mi zdá, že považovat fotografii za objektivní médium je omyl. Fotografie podle mého názoru byla, je a bude vždy subjektivní.

BK: A žurnalistická fotografie také?

MG: Žurnalistická fotografie, jak jsme ji znali po celá desetiletí, zemřela už před lety. V poslední době začala novinářská fotografie fungovat v galeriích, takže se na to odkáži. Má mnohem blíž k objektivitě v tom, že ukazuje situace, které se staly, které se dají identifikovat a dají se nějak hodnotit. Řekněme, že ukazuje fakta, události, které existovaly, takže v tomto smyslu je objektivní. Ukazuje něco, co bylo a co se stalo. Reportážní fotografie má blíže k objektivitě, ale jak sami víte, můžete...

BK: Řekl jsi velmi zajímavou věc a já jsem se tě na ni chtěl zeptat, i když je to pro nás vedlejší téma. Říkal jsi, že žurnalistická nebo dokumentární fotografie se dostává do galerií. Je to něco nového? Nějaký nový fenomén?

MG: Je to nový fenomén? Musím říct, že jsem tento termín slyšel v nedávném rozhovoru Wojciecha Grzędzińského u příležitosti jeho výstavy „Tu jest wojna" (Tady je válka) v jedné varšavské galerii. Jeho fotografie se dostávají do veřejného oběhu. Pokud se jedná o zakázku pro Washington Post, putují do redakcí ve Státech. Většina těchto záběrů však není nikdy prezentována. Jedinou příležitostí k předvedení těchto fotografií se staly umělecké galerie. Systém fungování žurnalistické fotografie se zcela změnil. Rozhodně je více příležitostí ukázat tuto fotografii v galerii, než bylo dříve možné předvést v tisku. Stejně tak se zúžily možnosti otiskovat fotografie v novinách. Do galerií se ale dostane jen málokdo. Sociální sítě samozřejmě zůstávají, ale je to trochu jiný kontext pro prezentaci fotografií.

BK: Včera jsem otevřel výtisk časopisu Life z roku 1941. Při listování tím časopisem mě ohromilo neuvěřitelné množství fotografií. V současnosti nenajdu titul, kde bych si mohl prohlížet podobný fotografický materiál. Samozřejmě můžeme říct, že na intranetu je všechno, a je to pravda, ale jen zdánlivě, protože to nejcennější tam nenajdeme. Když se však vrátím ke Grzędzińskému, měl projekt, který se jmenoval „Flashbacks" (Flashbacky). Znáš ty snímky?

MG: Ano. Velmi silné, černobílé fotografie.

BK: No právě, vyprávějící jeho soukromý příběh. Už ne na objednávku, ale prostě příběh jeho deprese, ať už šlo o pokus odreagovat se nebo křičet. Ukázal je světu, aby řekl: „Podívejte se, je mi špatně, mám deprese, mám je z nejrůznějších důvodů, možná je to částečně i proto, že jezdím do války." Pro mě je to příklad právě subjektivního dokumentu. Když autor namířil kameru na sebe, na své vlastní emoce, použil také černobílou estetiku. No a to je přesně ono.

MG: Fotografie by neměly takový dopad. Zdá se mi, že pro příběh, který chce vyprávět, existuje řada mnohem vhodnějších formálních a vizuálních prostředků. U podobných projektů mám trochu problém s tím, označit je za subjektivní dokument. Určitě je to subjektivní fotografie. Na druhou stranu mi slovo dokument nesedí. Určitě bych zůstal u označení, že jde o subjektivní fotografii, ale někdy mi ten dodatek subjektivní dokument u tohoto typu projektu přijde nemístný.

BK: Tomu rozumím. A ty bys spíše použil nějaký jiný termín než tento? Například osobní? Nebo to prostě vůbec nemusíme definovat? Možná

jsme tady trochu vězni těch termínů, které se snažíme vymýšlet, a vůbec je nutně nepotřebujeme k tomu, abychom tu fotografii vnímali.

MG: Nikdy jsem se ji nesnažil násilně katalogizovat a dávat do přihrýdky. Určitě bych to nazval subjektivní fotografií, pokud bych měl tu potřebu. Nazval bych tento projekt dokumentární fotografií? No, s tím bych měl problém, ale pokud to někdo zařadí do šuplíku subjektivního dokumentu, intimního, ve kterém fotograf mluví spíš o sobě, tak dobře. Tohle je příběh spíš o autorovi, o něm samém. Mluví Wojtek o sobě, nebo mluví o nějakém jevu, který dokumentuje? Nepopisuje nějaký jev, který existuje vedle něj, ale zaměřuje fotoaparát na sebe. V tomto smyslu jde o intimní, subjektivní dokument.

BK: Ano, tady si myslím, že toto rozlišení je velmi, velmi důležité, protože někteří fotografové mluví o světě a někteří o sobě. Někde však tato hranice probíhá a my ji jako diváci cítíme, že?

MG: Ano, tak by se to dalo říci. Ano.

BK: Dlouhá léta jsi také působíš jako umělecký ředitel Rybnik Foto Festivalu. Jak vnímáš četnost černobílých projektů, o kterých zde mluvíme? Jak se v průběhu let vyvíjela? Vidíš vůbec nějakou souvislost? Je to vůbec něco konstantního?

MG: Musím přiznat, že už nějakou dobu se k nám dostává více projektů, které jsou vytvořeny v duchu černobílé subjektivní fotografie. Přichází nám hodně příspěvků, které se natolik odlišují od ostatních fotografických projektů, že je chceme prezentovat. Tak tomu bylo v loňském roce a bude tomu tak i letos. Letos vystavíme výstavu Adriana Švece „The Polish Catalogue" (Polský katalog), která je zároveň fotografickým záznamem Polska, jak ho vidí Adrian. Jde o subjektivní dokument, protože neukazuje jen své emoce, ale i své pocity, které se ho v Polsku zmocňují, a to i v případě, že se mu to nelíbí....

BK: Myslíš si, že pro ně může být určitým ospravedlněním, že je vše černobílé? To, že je to „wow" přímo z fotoaparátu?

MG: Je to o tom, že se dají udělat dobré fotky, ale také se dají udělat špatně. Samotné používání černobílé fotografie neznamená žádnou nadhodnotu, nestaví vás nad ni. Musí se to dělat šikovně. Lidé, kteří pracují ve fotografických ateliérech nebo dělají projekty v rámci stipendijních či mentorských programů, často volí černobílou estetiku,

protože je rozhodně jednodušší s ní začít. Ale je to také past, sama o sobě ještě nic neznamená.

BK: Myslíš tím, že by z toho mělo vzejít něco víc než jen čistá vizualita? Něco nad rámec černobílých obrázků, se spoustou zrna, rozostřených, rozmazaných, prostě aby se to všechno spojilo v příběh nebo nějaké sdělení.

MG: Ano, a v tom spočívá celé umění, celá hodnota takového projektu. Pouhé použití technologie ještě nic neznamená. Říkám to proto, že takových projektů dostáváme hodně a jen některé v sobě to něco mají. Je to dobrý výchozí bod, ale musíte mít také co říct a přesně vědět, jak to udělat dobře.



5.3 Rozhovor s Grazynou Siedleckou

Grażyna Siedlecka – zakladatelka platformy Fresh From Poland (www.freshfrompoland.com), nezávislého projektu věnovaného současné polské fotografii, a ředitelka nadace Fresh From Poland. Působí jako kurátorka, editorka fotografií, autorka textů a koordinátorka uměleckých akcí. Doposud připravila několik samostatných i skupinových výstav v Polsku, Anglii, Nizozemsku, Německu, na Islandu a v Indii, a spolupracovala s festivaly v Polsku, Lotyšsku a Istanbulu. Je spoluautorkou vzniku PAPERLUST Photobook Fest v Krakově. Byla redaktorkou textů v polském měsíčníku FOTO a v dublinském Prism Magazine, v současnosti spolupracuje s londýnským magazínem Contemporary Lynx.

Bartłomiej Krężołek [BK]: Rád bych tě na úvod požádal, zda bys mohla říci něco velmi stručného o sobě obecně a také o tom, co v současnosti děláš.

Grażyna Siedlecka [GS]: Fotografování se věnuji již 10 let, kdy jsem absolvovala Akademii fotografie kde v roce 2012 jsem ukončila studium, v roce 2014 jsme založili sdružení „Fresh from Poland" (Čerstvost z Polska).

BK: Proč vůbec vzniklo „Fresh From Poland"?

GS: V době, kdy jsem zakládala Fresh from Poland, jsem žila ve Velké Británii, pracovala jsem tehdy v kavárně Photographer's Gallery a při různých rozhovorech jsem si uvědomila, že jsem se vůbec nesetkala s polskými jmény, což pro mě byl určitý impuls. V době, kdy jsem přijela do Londýna, jsem se už o tuto místní polskou scénu silně zajímala. Trochu mě šokovalo, že lidé, kteří se zabývali fotografií, často nedokázali jmenovat jediného polského fotografa. To byl důvod, proč jsem si nejprve anonymně založila blog na Tumblru, který se jmenoval Fresh from Poland. V té době byl Tumblr velmi populární a používala ho spousta fotografů. Teď už to tak není. Přidali se ke mně tři lidé, které jsem poznala na Akademii fotografie. Pak se ke mně přidala Gosia Fricze, s níž jsem se seznámila při práci v Tate Modern. Poznaly jsme se v Londýně, předtím se věnovala kurátorství a psaní o umění. Fotografie tehdy nebyla jejím hlavním zájmem, ale velmi rychle se jím stala. Důležité pro Fresh from Poland bylo, že veškerý obsah je v angličtině, protože si kladl za cíl hledat kontakty, předvést se v zahraničí nebo být alespoň snadno vyhledatelný

například anglickojazyčným Googlem. Na začátku mělo jít o online magazín, spíše o psaní, sdílení informací, prezentaci portfolia. Pak se to po několika letech vyvinulo ve výstavní a eventovou činnost, kurátorství, festivaly, recenze, všechny tyhle věci.

BK: Proč se tehdy polští fotografové jen málokdy dočkali uvedení ve světě?

GS: Možná to bylo způsobeno historickými důvody a odloučením Polska od Západu na dlouhou dobu. Za prvé, v Polsku neexistovaly struktury, které by institucionálně podporovaly fotografii . Takové instituce jsou často motorem pro navazování vztahů mezi institucemi ve světě. Pokud vztahy neexistují, je to pro fotografy obtížnější, musí to dělat osobně, nemají podporu, agenturu nebo muzeum. Druhou věcí byl jakýsi komplex, který jsem zaznamenala u mnoha umělců, kteří vůbec nevěřili, že vystavování jejich vlastních prací má smysl. Měla jsem dojem, že lidé vůbec nevědí, jak na to jít, kam díla poslat, na koho se obrátit. Bylo to všechno velmi lokální, živé a strašně cool, ale trochu jako by se to teprve rodilo. Alespoň z mého pohledu to tak vypadalo. Myslím, že chyběla víra v to, že člověk může někam poslat vlastní fotky a že to skutečně může být zveřejněno. Myslím, že v hlavách mnoha lidí existovala jakási mentální zeď.

BK: Vnímala jsi tehdy nějakou jasnou hranici mezi polskou a světovou fotografií?

GS: Londýn má specifickou fotografickou scénu. Například klasický dokument je tam docela výrazný. Londýn sám o sobě je silně komerční. Je vidět, že fotografové dělají určité věci, protože by se mohly líbit, mohly by se prodávat, mohly by zajímat galerie. Jejich práce je nějakým způsobem přizpůsobena tomu, aby splnila očekávání. Naproti tomu v Polsku, kde neexistoval systém galerií a prodejních kanálů, umělci netvořili proto, aby svá díla prodávali. Nikdo nedělal výstavu proto, aby přišel kupec a koupil si ji. Nikdo se neřídil vkusem, to byl můj dojem. A proto bylo všechno velmi upřímné. Fotografové dělali projekty a výstavy v naději, že to třeba budou moci vystavit někde v nějakém malém „uměleckém prostoru". To bylo vrcholem jejich snů spíš než to, že si je někdo koupí. Tak jsem to tehdy vnímala já.

BK: Po tom, co jsi řekla, se vynořila má druhá otázka k tématu, o kterém bych s tebou rád mluvil, a to je subjektivní dokument. Vnímáš tento druh snímků jako aktuální nebo trend, či snad módu? Ptám se také z hlediska

povahy tvých zkušeností se spoluprací s různými umělci v posledních několika letech.

GS: Nemyslím si, že motivací je móda. Existují některá média, některé konkrétní časopisy nebo galerie, která se o tento fenomén zajímají, ale stále to není mainstream. Nemyslím si, že je to natolik dominantní, aby se dalo uvažovat o tom, že to někdo dělá proto, aby získal nějakou reputaci. Pro ty lidi, které znám, ne nutně pro ty, o kterých píšeš v této práci, je nejdůležitější, že v analogovém procesu není efekt hned patrný. To snižuje kontrolu nad výsledkem. Ve chvíli, kdy fotografii vidíte okamžitě na displeji digitálního fotoaparátu, ji můžete donekonečna upravovat . Je velmi obtížné nechat věci „dít se", když efekt vidíte okamžitě. Když však fotografujete analogovým fotoaparátem, univerzálně platí, že tuto kontrolu nemáte. Umožňuje vám to, prostě pořídit fotografii, kterou uvidíte za několik hodin, za několik dní nebo za měsíc. Nejde o vizuální efekt, ale o určitou svobodu. O osvobození se od té neustálé kontroly efektu. Myslím, že to bylo důležité.

BK: Co lidé na této černobílé fotografii vidí?

GS: Myslím, že černobílé fotografie dávají mnohem větší prostor pro fantazii, doplnění nebo přidání něčeho nového. Barevná fotografie má obrovský potenciál být průhlednou fotografií, to znamená, že se díváme jakoby oknem a vše vypadá stoprocentně reálně. Pokud se zamyslíme nad působivostí, protože to je hlavní aspekt fotografií, o kterých mluvíme, pak je barva příliš doslovná. Černá a bílá představují vnucení filtru, tedy ani ne filtru, ale určitého zkreslení toho, jak vidíme svět.

BK: Líbí se mi, co jsi řekla. Zkreslení jako záměrně zvolený výrazový prostředek. V dnešní době máme všichni možnost ukázat svět v 8K a 3D. Proč nyní umělec sahá po černobílém médiu? Jak zde sladit dokumentárnost a subjektivitu? Pokud mluvíme o dokumentu, pak historicky chceme mluvit o něčem, co bylo, co se stalo v nějakém prostoru a na nějakém místě. Slovo „subjektivní" naproti tomu hovoří o určitém typu přenosu, o osobní angažovanosti, o autorském podpisu. Jak to vidíš ty?

GS: Chápu, o co ti jde. Slovo dokument teoreticky představuje něco, co bylo, ale ve skutečnosti zastávám názor, že myslet si, že dokument může být absolutně objektivní, je také určitým druhem nemožnosti a rozporu samo o sobě. Vždy je to fotograf, kdo si vybírá okamžik, kdy stisknete spoušť. A také jsme vždy na určitém místě, ze kterého se díváme. A také

máme v hlavě nějakou výchovu nebo nějaký obraz, který určitým způsobem rámujeme, aniž bychom si to uvědomovali. A pak to, v jakém kontextu se tato fotografie později předvede. Zda bude na billboardu nebo v novinách, nebo možná bude ještě zarámovaná nebo obráceně. I při pozdějším zpracování se určité věci více zdůrazní. Myslím, že tak docela nevěřím v objektivitu dokumentu jako takového. To je samozřejmě individuální nebo filozofická záležitost. Pro mě je to tedy spíš opakování. Dokument, který je subjektivní, se zdůrazněním toho, že je subjektivní.

BK: Subjektivita jako volba fotografa, nikoli jako náhoda?

GS: Na příkladu fotografií Magdy Wywrot nebo Igora Pisuka jde o dokument daného stavu, daného okamžiku, možná něčeho pomíjivého, ale něčeho, co jako by bylo v jejich hlavách, bylo to něco důležitého. Jinak by tyto fotografie nepořizovali. Tomasz Lazar je možná trochu jiný, protože fotografuje více venku, ale také zachycuje náladu a jeho fotografie ukazují věci tak, jak se s nimi setkal. Ale to, co je na těchto fotografiích, se stalo. Nevytvářejí jiný svět, než jaký byl.

BK: Přijde mi zajímavé, že někteří autoři popisují své vlastní emoce, jako to dělá například Tomek Tyndyk ve svém cyklu „Teatr" (Divadlo). Tomasz Lazar naopak ukazuje vnější svět, který sám vytváří. Magdalena Wywrot představuje svůj velmi blízký vztah s dcerou. Mluví o sobě přímo, prostřednictvím na ní fyzicky zaměřeného fotoaparátu. Wojciech Grzędziński vytvořil cyklus „Flashbacks", v němž jednoduše veřejně řekl, že má deprese. Černobílé fotografie jsou zcela odlišné od těch, které si přivezl jako reportér z války.

GS: A je to dokument o tom, jak se cítí válečný reportér.

BK: Řekla jsi to dobře. Jak „se cítí". Emoce zde získávají nadvládu nad světem i nad fotografem. V mnoha projektech, o kterých píšu, se s něčím bojuje, vždycky je tam nějaký zápas, vždycky se tam vyskytuje spíš nějaká temná emoce nebo nějaká nejednoznačnost. Není to svět, který by byl zobrazen brutalizovaně. Nebo je to černobílá fotografie, která svět brutalizuje, a proto se tak snadno používá?

GS: Je to protiklad ke komerčnímu, barevnému a usměvavému světu, který nám tak trochu prodávají sociální sítě. Může také jít o druh protestu a vzpoury. Především v případě syrovosti, protože si myslím, že by se to dalo nazvat i syrovostí. Bylo by také těžké zachytit tyto špatné stavy

barevnou fotografií. Agata Grzybowska portrétuje jiné lidi, ale přitom zachycuje stav své vlastní duše.

BK: Fascinuje mě ten černobílý svět, protože prostě probouzí představivost. Fascinuje mě, jak fotoaparát vidí. Ale je to věc vědomé volby fotografa. Když mám před sebou obyčejného roztomilého psa, a najednou se z něj stane monstrum díky snímku rozmazanému při 1/15 sekundy, sám jsem si zvolil, že ho tak budu prezentovat. Je velmi snadné svět brutalizovat a nechat vše působit obludně, divně jako z noční můry. Kdy vidíme černobíle? Lidé vidí černou a bílou v uvozovkách, když je tma. Náš smysl zraku je vystavěn tak, že za této situace barvy nevidíme. Možná existují zvířata, která vidí barvy v noci, ale lidé ne. Automaticky si černobílou spojujeme s nocí nebo se situací, kdy je tma. Někdy takový přístup ve skutečnosti brutalizuje realitu, jako to dělá Petersen. Jedná se o velmi obtížně vnímatelné fotografie. Když se na ně díváme, cítíme, že něco není v pořádku. Navštívil místa, kam bychom se nechtěli dostat, věznice, nemocnice. Sobol používá podobnou estetiku. Nevíme, nakolik jsou situace, v nichž se oba ocitli, autentické. O projektu Michała Adamského „Nie mogęprzebrnąć przez chaos" (Nemohu proniknout chaosem) však není pochyb. V tomto případě se nám dostává do rukou vyprávění autora v první osobě, který trpí citovou krizí způsobenou pozorováním pomalého umírání svých rodičů.

6 Shrnutí a analýza rozhovorů

V rozhovorech s Joannou Kinowskou, Marcinem Gibou a Grażynou Siedleckou se objevuje řada společných postřehů týkajících se subjektivního dokumentu, i když každý z respondentů nahlíží na tuto problematiku z trochu jiného úhlu. Jejich výroky tvoří hloubkovou analýzu současného chápání subjektivity ve fotografii a postavení černobílé estetiky při vytváření osobních fotografických projektů.

Všichni jednoznačně odmítají myšlenku objektivity fotografie. Joanna Kinowska tento postoj vyjadřuje přímo: „Pro mě je naprosto samozřejmé, že každá fotografie je subjektivní." Podobný názor zastává Marcin Giba, který tvrdí: „Fotografie podle mého názoru byla, je a vždy bude subjektivní." Grażyna Siedlecka rovněž zpochybňuje možnost objektivního zobrazení reality a poukazuje na nevyhnutelné filtrování reality citlivostí autora: „Vždy je to fotograf, kdo volí okamžik, kdy stiskne spoušť. [...] Nejsem zcela přesvědčena o objektivnosti dokumentu jako takového." Bez ohledu na kontext a téma je vždy zatížen rozhodnutími tvůrce, která ovlivňují konečnou podobu obrazu. Z toho vyplývá, že subjektivita není volbou, ale trvalou vlastností média fotografie. Na tomto pozadí se pojem „subjektivní dokument" jeví jako určitá tautologie a zároveň výchozí bod pro širší úvahy o záměru a vědomí fotografa.

Pokud je subjektivita nevyhnutelná, pro účastníky rozhovoru se stává důležitou otázka vědomí této subjektivity. Marcin Giba poznamenává, že samotná černobílá estetika nezaručuje hloubku sdělení fotografie: „Samotné použití techniky ještě nic neznamená. Člověk musí mít co říct a přesně vědět, jak to udělat, aby to bylo dobré". Grażyna Siedlecka dodává, že mnoho umělců volí analogovou a černobílou fotografii nikoli kvůli vizuálnímu efektu, ale jako gesto tvůrčí svobody: „Nejde o vizuální efekt, ale o určitý druh svobody. O osvobození se od neustálé kontroly efektu."

Respondenti poukazují na to, že vzdání se barev umožňuje divákovi hlubší proniknutí do světa emocí. „Černobílé fotografie ponechávají mnohem více prostoru pro představivost nebo pro doplnění si něčeho," říká Grażyna Siedlecka. Joanna Kinowska v této volbě vidí také praktický aspekt: „Začínající fotografové volí černobílou estetiku, protože pak nemusí dávat pozor, aby při fotografování scény nevznikaly rušivé

barevné prvky.“ Přesto, jak zdůrazňuje, v případě zralých tvůrců má toto rozhodnutí hluboce umělecký charakter: „Naprosto šlo o jejich vlastní uměleckou volbu. Ne proto, že by to pro ně bylo snazší.“

Mezi rozdíly v přístupu respondentů vyniká především jejich vztah k samotnému pojmu „subjektivní dokument“. Dalším rozměrem rozdílů mezi respondenty je jejich profesní perspektiva. Joanna Kinowska vystupuje jako teoretička a pedagožka, která analyzuje fotografii z hlediska historie a kritiky. Marcin Giba jako muž z praxe a kurátor festivalu klade důraz na kvalitu projektů a jejich výběr.

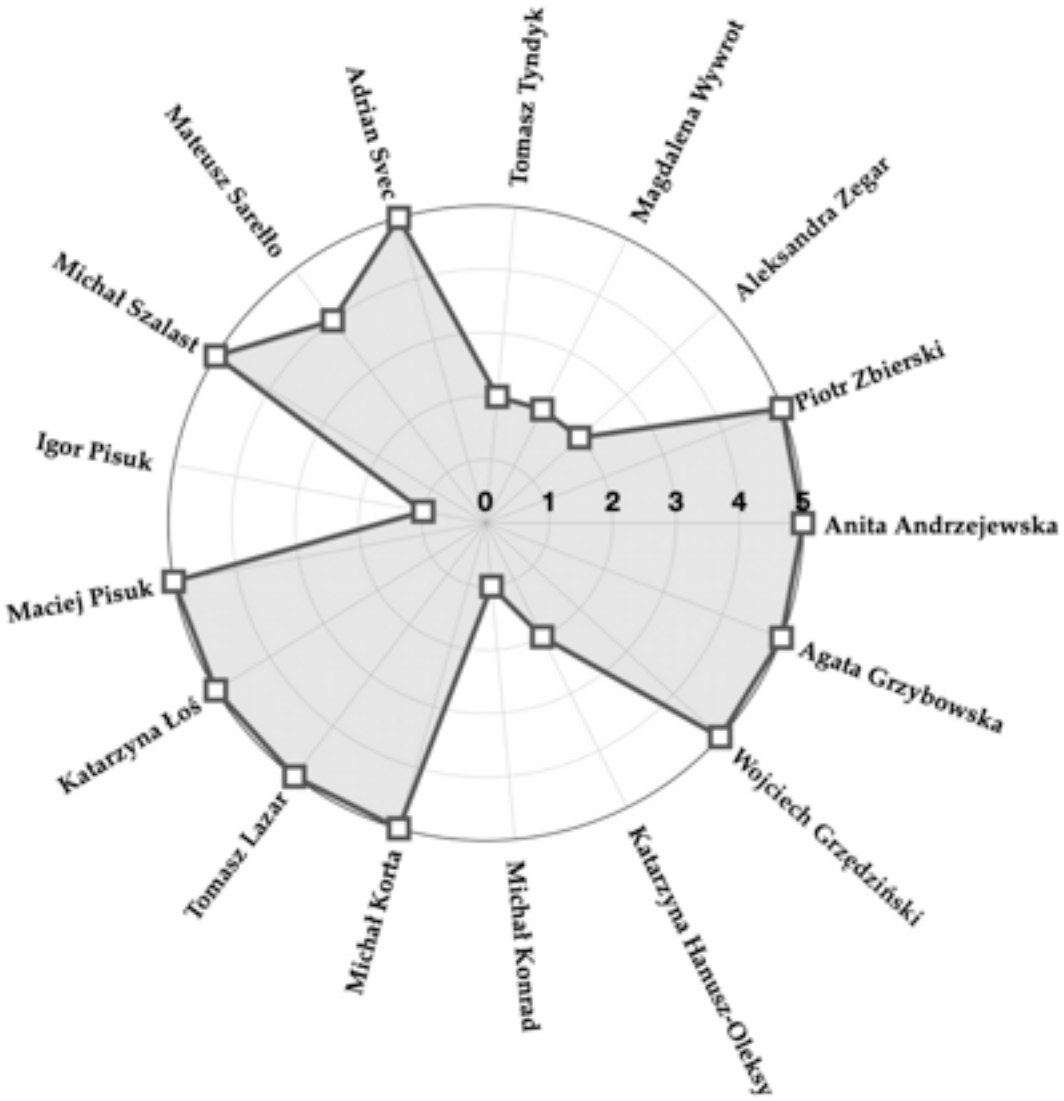
Ve všech rozhovorech se objevuje také téma fotografie jako nástroje osobního vyjádření a autoterapie. Mluví se mimo jiné o projektech Wojciecha Grzędzińského, Agaty Grzybowske a Igora Pisuka, v nichž se fotoaparát stává nástrojem introspekce a fotografie sama formou deníku. Z rozhovorů nakonec vyvstává ucelený obraz subjektivního dokumentu jako komplexního jevu, který je obtížné jednoznačně definovat, ale který je hluboce zakořeněn v současné fotografické praxi. V centru pozornosti není tolik samotná realita, jako spíše způsob jejího prožívání, interpretace a vyjádření. Subjektivita zde není překážkou, ale hodnotou – nositelem emocionální a osobní pravdy. „Řekni, co se ti honí hlavou,“ říká Joanna Kinowska.

7 Grafická analýza fotografických projektů

Tato práce se pokouší analyzovat tvorbu 17 vybraných polských fotografů, kteří pracují v proudu tzv. subjektivního dokumentu. Shromážděný materiál poskytuje vhled do analyzovaného fenoménu a také podrobnou prezentaci charakteristických projektů a fotografických cyklů, které popisované téma reprezentují. V této fázi by mohla předložená diplomová práce zanechat jistý pocit nedokončenosti, proto se pokusím kvantifikovat a analyzovat vybrané rysy fotografické tvorby popisované skupiny fotografů. Je třeba mít na paměti, že tento pokus není vědeckou metodou v pravém slova smyslu a jeho výsledky je nutné brát pouze jako jakousi mapu či vizuální rozcestník. Použil jsem proto zjednodušení, když jsem si vybral čtyři vektory, podle nichž jsem se pokusil určit relativní postavení jednotlivých projektů ve vztahu k tvorbě ostatních fotografů.

Prvním prvkem, který je třeba analyzovat, je objekt, chápaný jako hlavní zájem fotografa, který se objeví na snímcích. Tím může být samotný subjekt a na opačném pólu leží vnější svět. Uprostřed se pak nachází bližší a vzdálenější osoby. Tato kategorie odpovídá na otázku, kdo je na snímku. Čím nižší číslo v grafu, tím více, častěji a intenzivněji se fotograf na portrétech a autoportrétech na snímku ukazuje.

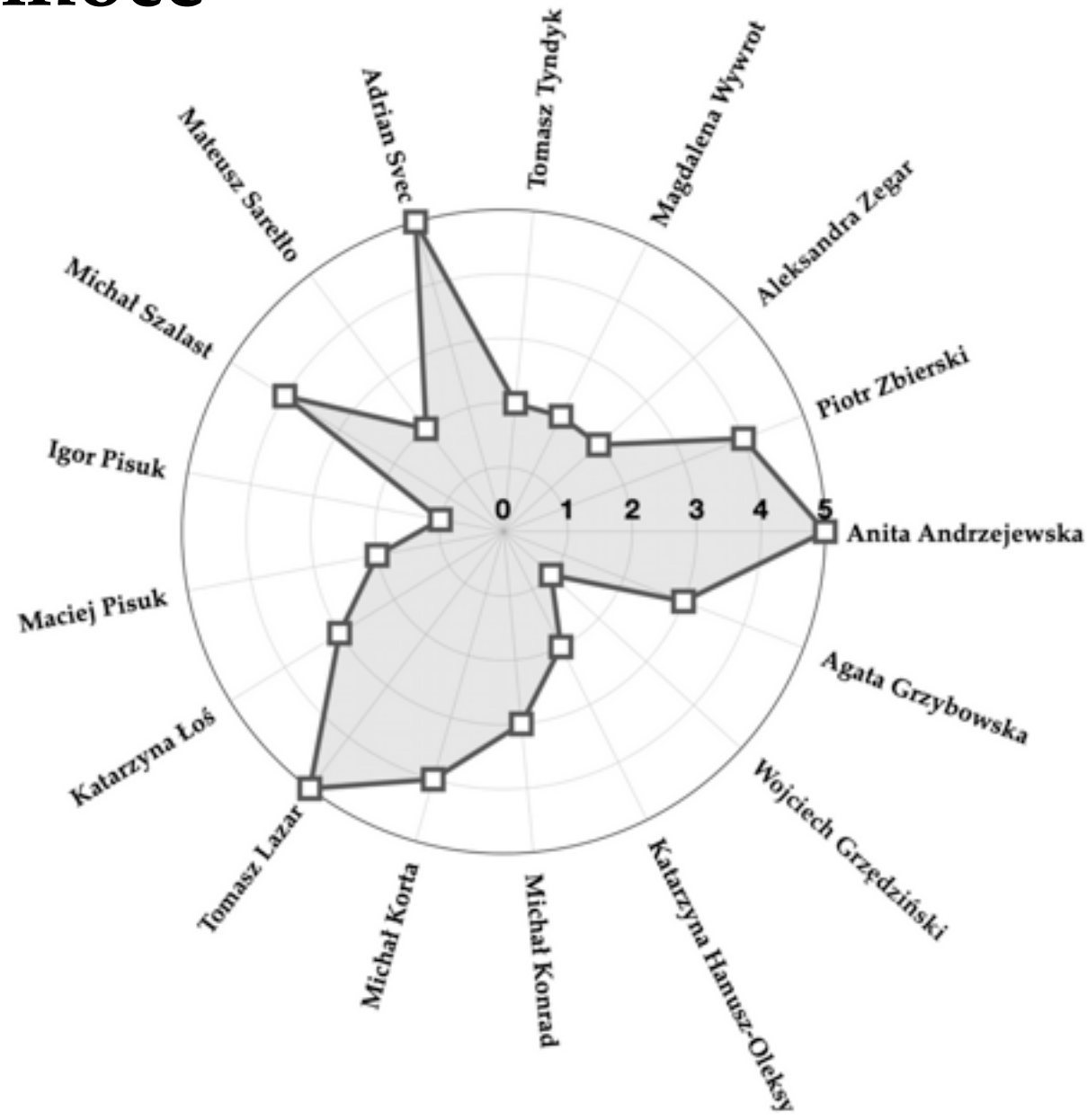
já - lidé



1 - já sám
5 - ostatní lidé

Druhým analyzovaným rysem jsou emoce. Je třeba poznamenat, že většina projektů představených v této studii se zabývá autorovými emocemi a zážitky, které se vynořily na denním světle díky fotografii. Fotografický obraz se stává jakýmsi štítem, který autora chrání a zároveň nesmírně přímo odhaluje a zpřístupňuje ty části jeho citlivosti a psychiky, které nejčastěji zůstávají skryté, utajené nebo tabuizované. Čím blíže je v grafu hodnota nula, tím více žánrově těžkých zážitků a intenzivních pocitů, jako jsou trauma, deprese, zátěž.

emoce



1 - nejnegativnější emoce
5 - nejméně negativní emoce

Poslední třetí kategorií je osa, na jejímž jednom konci stojí deník a na druhém dokument. Čím nižší číslo, tím více má projekt charakter intimního deníku. Čím vyšší, tím více je patrný autorův postoj ke zprostředkování obrazu skutečnosti s důrazem na komunikativnost a univerzálnost sdělení.

deník - dokument



1 - deník
5 - dokument

Výše uvedená analýza představuje velmi zjednodušenou metodu, pokus o vizuální nastínění rozdílů a podobností v tvorbě analyzované skupiny fotografů a fotografek. Lze pozorovat rozmanitost v přístupu k subjektivnímu dokumentu, a to jak z hlediska tématiky, tak stylu. Většina umělců balancuje mezi intimním deníkem a dokumentárním stylem, jejich práce se však výrazně liší mírou emocionálního zapojení a vztahem mezi „já" a vnějším světem. Fotografové jako Igor Pisuk, Katarzyna Hanusz-Oleksy, Tomasz Tyndyk a Magdalena Wywrot vytvářejí hluboce osobní projekty, poznamenané těžkými emocemi – jejich práce připomínají vizuální deníky, v nichž dominují témata traumatu, deprese nebo sebereflexe. Naopak Tomasz Lazar, Agata Grzybowska a Michał Szalast zastupují objektivnější přístup a soustředí se na dokumentování vnější reality, často s menším otiskem vlastní přítomnosti. Anita Andrzejewska, Michał Korta a Adrian Švec si zachovávají emocionální odstup, ale jejich fotografie nejsou prosté autorského stylu.

Polský subjektivní dokument tvoří heterogenní proud, v němž klíčovou roli sehrává napětí mezi intimitou a univerzálností, mezi sebevyjádřením a pozorováním. Ačkoli někteří umělci inklinují k extrémům – čisté zpovědi nebo angažované observaci – většina se nachází někde uprostřed a vytváří díla, která jsou jak hluboce osobní, tak schopná dialogu s divákem. Tato rozmanitost může svědčit o tom, že proud černobílého, osobního, subjektivního dokumentu v polské fotografii se stal trvalým jevem. Autoři dokáží spojit individuální citlivost s reflexí širších společenských a existenciálních témat, čímž svým fotografiím dodávají nadčasový rozměr.

8 Závěr

V této práci jsem představil medailony současných polských autorů z oblasti subjektivní dokumentární fotografie. Úmyslně jsem se soustředil na projekty fotografů využívající černobílou estetiku, abych na tomto základě dosáhl větší transparentnosti a rozpoznatelnosti analyzovaných aspektů. Nejdůležitější otázkou, na níž jsem se snažil najít odpověď, je otázka na barvu, vlastně její absenci. Proč se dnes, v éře digitální fotografie autoři vracejí k fotografickým počátkům?

Černobílý obraz téměř úplně zmizel z oblasti vizuální komunikace vnějšího světa. Monochromatické prezentace nahradil jazyk barvy, který dominuje všemu předávanému obsahu, nezávisle na tom, jestli je tištěný nebo digitální. Nemělo by nás to překvapovat, protože takováto prezentace je pro lidské vnímání přirozená. Proč se pak objevilo tak radikální rozloučení se s barvou?

Na prvním místě je třeba uvést vědomé umělecké gesto, „vystoupení mimo". Pokud barva barva odráží to, co je dostupné, veřejné, oblíbené, přináší černobílí estetika to, co je osobní, intimní, skryté. Černobílé obrazy od začátku říkají: „jsme jiný svět", vymykají se tím reprezentaci skutečnosti a vynucují si na divákovi, aby nastartoval představivost. Akt přidání barvy probíhá u každého individuálně, v závislosti na jeho citlivost, vlastních prožitcích a zkušenostech. Objevuje se vícerozměrovost a nevyprecizovanost, s jejichž pomocí tvůrci budují linii komunikace s divákem. Velice důležitá je skutečnost, že všichni z popisovaných umělců využívají médium v dokumentárním, ne kreativním charakteru, a jen v některých případech, jako u Michała Konrada, částečně inscenovaném.

Za druhé pozoruji využívání formálních postupů, které mají podtrhnout charakter fotografického materiálu. Roztřesení, neostrost, velké zrno, extrémní kontrasty vidíme na pracích fotografů v různé míře, vždy ovšem použité vědomě a způsobem korespondujícím s představenými obrazy. Slouží jako prostředek k posílení výrazu a dodání autenticity okamžiku vzniku snímku. Z tohoto hlediska nejsilněji vynikají fotografie Igora Pisuka a Magdaleny Wywrot.

Mnoho prostoru jsem v práci věnoval představení historického kontextu vzniku subjektivního dokumentu ve světě. Několik polských fotografů

otevřeně hovoří o svých inspiracích, které se omezují na dva zdroje. Japonsko a Skandinávii. Mohli bychom se nechat zlákat k velice prostému přirovnání k Andersi Petersenovu i Daido Moriyamovi nebo Antoinu D'Agata, ovšem to bychom hodnoceným fotografiím, a ještě více jejich autorům křivdili. Velmi pravděpodobně se autorský styl a přístup k médiu formovaly díky snadnému přístupu ke kánonu světové fotografie. Kromě estetických rozhodnutí to obvykle znamenalo soustředění se na expresi emocí. Všichni prezentují velice zralé tvůrčí postoje a vyvinutý individuální vizuální jazyk si lze snadno zapamatovat a je velice charakteristický pro každého z nich. Z toho pramení mé hodnocení, že nemůže porovnávat, pouze hledat zdroje inspirace chápané jako „společnou citlivost" s průkopníky žánru a jinými fotografy tvořícími v současnosti, ale mimo hranicemi Polska. Všechny popisované projekty zvou diváka do intimního, vnitřního světa jejich tvůrců, kde se sami často pohybují velice intuitivně. Hledání pravdy nebo vlastního vztahu k pravdě, něčemu autentickému, nezmanipulovanému a přefiltrovaném je nejčastější směřováním patrným u všech komentovaných prací. V knize „On Photography" (O fotografii) Susan Sontag napsala: „ze zásady činí fotoaparát z každého z nás turistu v cizí realitě, a v důsledku i ve své vlastní." Právě takový je tento subjektivní, osobní, intimní dokument z cesty s každým fotografem.

Moje práce nepokrývá kompletní tvorbu a projekty realizované polskými fotografy mladé generace Představuje nejcharakterističtější a přelomové z nich, vytvořené dobře známými, i doposud sotva objevenými umělci. Spousta fotografů využívá mnou popsaný styl k realizaci osobních projektů, což se v budoucnu může ukázat být zárodkem ke vzniku širší scény projektů, stejně jako nových zpracování tohoto tématu.

9 Seznam publikací

Knihy

ACKERMAN, Michael, *Half Life*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2011. ISBN 978-1907893001.

ANDRZEJEWSKA, Anita, *Dancing Your Dream Awake*. Self-published, 2024. ISBN 978-83-964039-2-6.

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

BRIGHT, Susan, *Home truths: photography and motherhood*. London: Art Books, 2013. ISBN 978-1-908970-10-7.

BUCHSTEINER, Thomas a Maria GREWENIG. *Japanische Fotografie der 60er Jahre*. Heidelberg, Edition Braus, 1993.

CAMPANY, David a Nan GOLDIN. *Ed van der Elsken: Camera in Love*. Munich; London; New York: Prestel, 2017. ISBN 978-3-7913-8325-5.

CAUJOLLE, Christian a Yasmina REGGAD. *Mono*. Verona, Italy: Produced by Gomma Books, Ltd., 2015. ISBN 978-0-9574145-0-1.

FINEMAN, Mia. F*aking it: Manipulated Photography Before Photoshop*. New York, Metropolitan Museum of Art; Distributed by Yale University Press, 2012. ISBN 978-1-58839-473-6.

FORECKI, Mariusz, *Evoluce dokumentární fotografie v Polsku po roce 1989*. Teoretická doktorská práce. ITF, 2024.

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

GIACOMELLI, Mario, *Mario Giacomelli: The Black is Waiting for the White*. Milan: Contrasto, 2009. ISBN 978-8-869651-236.

GOLUCH, Krzysztof, *Polské dokumentární fotografky po roce 2000*. Teoretická diplomová práce. ITF, 2013.

GRZYBOWSKA, Agata, *9 bram, z powrotem ani jednej*. Warszawa: BLOW UP PRESS, 2017. ISBN 978-83-946-310-0-4.

HACKING, Juliet. *Historia fotografii*. Wydanie II poprawione. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2020. ISBN 978-83-213-5137-7.

HIGGINS, Jackie. *The World Atlas of Street Photography*. London: Thames & Hudson, 2014. ISBN 978-0-500-54436-5.

JEFFREY, Ian, Jakub JEDLIŃSKI a Max KOZLOFF. *Jak czytać fotografię: lekcje mistrzów fotografii*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", 2017. ISBN 978-83-242-3166-9.

KLEIN, William a David CAMPANY. *William Klein: ABC*. New York: Abrams, 2013. ISBN 978-1-4197-0749-0.

KORTA, Michał, *The Shadow Line*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2024. ISBN 978-83-66419-59-9.

LEITER, Saul, *Early Color*. Göttingen: Steidl, 2006. ISBN 978-3-86521-138-5.

LYNCH, David, Werner SPIES, *David Lynch - Dark Splendor*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. ISBN 978-3-9811895-4-4.

MARIEN, Mary Warner. *Photography Visionaries*. London: Laurence King, 2015. ISBN 978-1-78067-475-9.

MAZUR, Adam. *Historie fotografii w Polsce, 1839-2009*. Warszawa : Kraków: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski ; Fundacja Sztuk Wizualnych, 2009. ISBN 978-83-928967-2-2.

MIĘKUS, Krzysztof. *Teraz Polska / Poland Now. Katalog z wystawy*. Kraków. Fundacja Sztuk Wizualnych, 2006

MORRIS, John G., Eugenia PARRY a Wendy MACNEIL, *Photography Within the Humanities*. Danbury, N.H: Addison House Publishers, 1977. ISBN 978-0-89169-013-9.

PARKE, Trent, *Dream/Life*. Sydney: Hot Chilli Press, 1999. ISBN 978-0-6463799-1-3.

PETERSEN, Anders, *Café Lehmitz*. Hamburg: Schirmer/Mosel, 1978. ISBN 978-3-88814-207-6.

PISUK, Igor. *Deceitful Reverence*. First edition. Warsaw, Poland: Blow Up Press, 2018. ISBN 978-83-939917-9-2.

SAREŁŁO, Mateusz. *Swell*. Warszawa: Instytut Kultury Wizualnej, 2014. ISBN 978-83-63025-16-8.

SIDERSKI, Rafał, *Inscenace v polské dokumentární fotografii po roce 2000*. Teoretická diplomová práce. ITF, 2014.

SOBOL, Jacob Aue, *Sabine*. Copenhagen: Politiken, 2004. ISBN 875-6-7717-46.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2010. ISBN 978-0-312-42009-3.

SZALAST, Michał, and Vladimír BIRGUS, *Albíni, Albinosi, Albinos*. Ostrava: FotoD, 2023. ISBN 978-80-908415-2-9

SZEWCZYK, Krzysztof, *Nový polský dokument*. Teoretická diplomová práce. ITF, 2010.

ŠVEC, Adrián, *34 Photographs of Everything in Poland*. Self-published, 2023. ISBN 978-80-570-5029-2.

TYNDYK, Tomek. *Teatr Theater*. Wydanie pierwsze. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018. ISBN 978-83-63276-85-0.

VAN DER ELSKEN, Ed, *Love on the Left Bank*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2019. ISBN 978-1899235223.

WYKROTA, Adrian. *Sztuka poza sztuką? fotografia dokumentalna w Polsce*. Poznań: Fundacja Pix.House, 2023. ISBN 978-83-968764-0-9.

WYWROT, Magdalena, *Pestka*. Los Angeles: Deadbeat Club, 2025. ISBN 978-1-952523-26-7.

ZBIERSKI, Piotr. *Push the Sky Away*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, 2016. ISBN 978-83-65501-13-4.

ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina. *She-documentalists: Polish women photographers of the 20th century* [exhibition, Warszawa, Zacheta narodowa galeria sztuki, 18th March-18th May 2008]. Olszanica: Bosz, 2008. ISBN 978-83-7576-019-4.

Internetové stránky

americansuburbx.com
anderspetersen.se
archiviomariogiacomelli.it
bbc.com
blowuppress.eu
britannica.com
cojestgrane24.wyborcza.pl
culture.org
culture.pl
davidcampany.com
encyklopedia.pwn.pl
fotoblogia.pl
hugomichellgallery.com
i-d.vice.com
igorpisuk.wixsite.com
instagram.com
itf-new.slu.cz
juxtapoz.com
metmuseum.org
michaelackermanwork.com
michaelreid.com.au
michalkonrad.pl
moma.org
moriyamadaido.com
nalecka.com
newyorker.com
nytimes.com
olazegar.tumblr.com
opt-art.net
pismointer.wordpress.com
polkagalerie.com
polskieradio.pl
przekroj.pl
sfmoma.org
sklep.sztukawizualna.org
steidl.de
nytimes.com
olazegar.tumblr.com
opt-art.net
pismointer.wordpress.com
nytimes.com
olazegar.tumblr.com
opt-art.net
pismointer.wordpress.com
polkagalerie.com
polskieradio.pl
przekroj.pl
sfmoma.org
sklep.sztukawizualna.org
steidl.de
talking-pictures.net.au
teatr-pismo.pl
theguardian.com
thephotographersgallery.org.uk
time.com
tokyofotoawards.jp
tomaszlazar.pl
vimeo.com
warsaw.leica-gallery.pl
youtube.com
zpaf.pl
ztf.pl

10 Jmenný rejstřík

A
Ackerman Michael 31
Adamski Michał 193
Andrzejewska Anita 125, 127
Aue Sobol Jacob 27, 30, 48, 58

B
Badger Gerry 30
Beksiński Zdzisław 35
Bogren Martin 31

C
Campany David 19
Castore Lorenzo 31
Charpentier Stéphane 31
Coldberg Jorg 133

D
D'Agata Antoine 31, 48, 203
Darget Louis 73
Davidson Bruce 40
Dłubak Zbigniew 173

E
Engström JH 31, 48

F
Faurer Louis 21
Frank Robert 17, 19, 21, 133

G
Giacomelli Mario 27, 176
Giba Marcin 181, 195
Grzędziński Wojciech 149, 178, 184
Grzybowska Agata 141, 149, 175, 193

H
Hanusz-Oleksy Katarzyna 35, 103-104

K
Kerouac Jack 17
Kinowska Joanna 173, 196
Klein William 19, 21
Konrad Michał 35, 81, 83-84, 202
Korta Michał 117
Koudelka Josef 63
Kowalczyk Krzysztof 64

Ł
Łagocki Zbigniew 173

L
Lange Dorothea 103
Lazar Tomasz 35, 39-40, 176
Leiter Saul 21
Lewczyński Jerzy 35
List Herbert 16
Liste Sebastian 31

Ł
Łoś Katarzyna 157
Łuczak Michał 58

L
Lynch David 83

M
Mazur Adam 109, 175
McManus Austin 91
Moriyama Daido 21, 24, 39, 91, 176, 203

N
Nadar 63
Nałęcka-Milach Ania 58, 64
Niépce Nicéphore 24
Nowacki Wacław 135

P
Parke Trent 30, 39-40, 64, 176
Petersen Anders 25, 30, 48, 58, 203
Pisuk Igor 35, 47, 177, 192, 202
Pisuk Maciej 47, 109
Pyzik Agata 47

R
Roudiere Gilles 31

S
Sarełło Mateusz 35, 55, 177
Schlabs Bronisław 35
Schutmaat Bryan 117
Siedlecka Grażyna 189, 195
Smith Patti 74
Smuda Michał 81
Sontag Susan 203
Starzec Paweł 35
Steinert Otto 16, 21, 173, 177
Strömholm Christer 27
Stryker Roy 103
Švec Adrian 133, 136, 185
Szalast Michał 165

T
Takuma Nakahira 31
Tyndyk Tomasz 35, 63-64, 192

V
Van der Elsken Ed 17, 27

W
Wieteska Wojtek 74
Wywrot Magdalena 35, 89, 177, 192, 202

Y
Yakota Daisuke 31

Z
Zawada Filip 97
Zbierski Piotr 35
Zegar Aleksandra 35, 97

Počet stran: 212
Počet normostran: 88
Počet úhozů:158 784

autor práce: Bartłomiej Krężołek
vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
oponent práce: MgA. Arkadiusz Gola, Ph.D.

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

Opava 2025