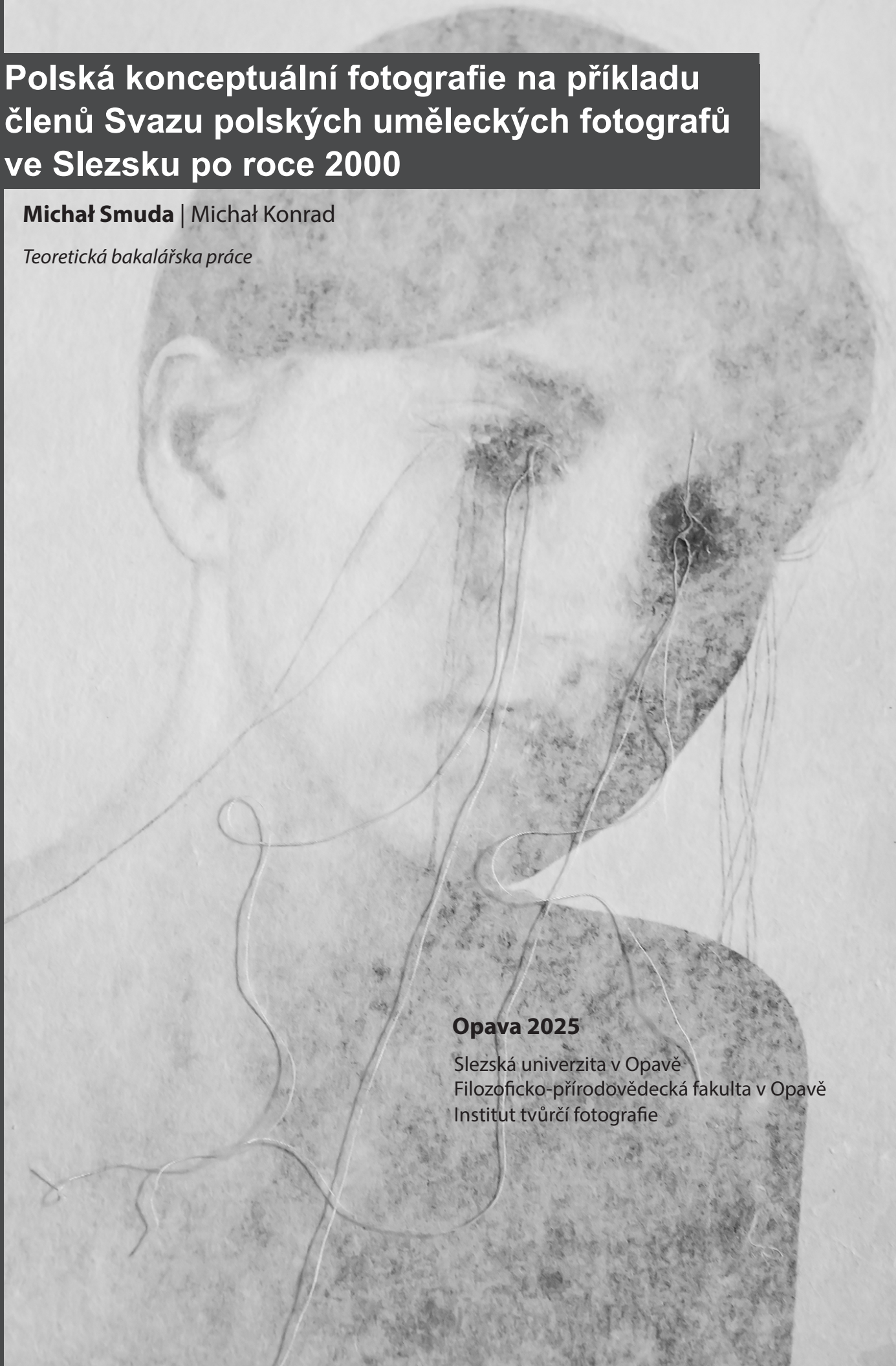
Polská konceptuální fotografie na příkladu členů Svazu polských uměleckých fotografů ve Slezsku po roce 2000

Michał Smuda | Michał Konrad

Teoretická bakalářska práce



Opava 2025

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

Polská konceptuální fotografie na příkladu členů Svazu polských uměleckých fotografů ve Slezsku po roce 2000

Michał Smuda | Michał Konrad

Teoretická bakalářska práce

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

Opava 2025

Polská konceptuální fotografie na příkladu členů Svazu polských uměleckých fotografů ve Slezsku po roce 2000

Polish conceptual photography as exemplified by members of the Union of Polish Art Photographers Silesian District after 2000

Michał Smuda | Michał Konrad

Teoretická bakalářska práce

Obor: **Tvůrčí fotografie**
Vedoucí práce: **prof. PhDr.Vladimír Birgus**
Oponent: **MgA. Arkadiusz Gola,Ph.D.**

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

Opava 2025

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2024/2025

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Michał Smuda

UČO: 61610

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Polská konceptuální fotografie na příkladu členů Svazu polských uměleckých fotografů ve Slezsku po roce 2000

Téma práce anglicky: Polish conceptual photography as exemplified by members of the Union of Polish Art Photographers Silesian District after 2000

Zadání: Cílem mé práce je ukázat konceptuální prvky v současné fotografii na příkladech členů Svazu polských uměleckých fotografů ve Slezsku. Příklady, které jsem analyzoval, jsou Iwona Germanek, Krzysztof Szlapa, Artur Rychlicki, Katarzyna Łata a Jakub Dziewit.

Literatura:

Charlotte Cotton. Fotografia jako sztuka współczesna, Universitas 2010. ISBN: 9788324213535
LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art, 1967, č. 10, s. 80.
HICKEY, Dave. Edward Ruscha: Twentysix Gasoline Stations, 1997, č. 4, s. 60 - 61.
Susanne Lange. Bernd and Hilla Becher: Life and Work, Cambridge, 2006. ISBN: 9780262122863
Adam Sobota. Konceptualność fotografii, Galeria BWA, Bielsko - Biała, 2004. ISBN: 8387984248
Peter Osborn. Conceptual Art. Phaidon Press Limited. London, 2002. ISBN: 9780714839301
Charlotte Cotton. The Photograph as Contemporary Art.London, 2004. ISBN: 9780500204481
Vilém Flusser. Ku filozofii fotografii. Warszawa 2015. ISBN: 9788362847492
Iwona Germanek. Różowy nie istnieje. Katowice, 2023. ISBN: 9788396390257

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Datum zadání práce: 6. 6. 2025

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

Abstrakt

Předmětem práce je představení medailonů polských fotografů, kteří vytvořili konceptuální fotografické projekty po roce 2000. Práce nastiňuje historický kontext a inspirační zdroje současných autorů. Na příkladu vybraných projektů analyzuje a popisuje tvorbu fotografů. Zaměřuje se na téma i formální postupy a nástroje vizuální komunikace.

Klíčová slova

Svaz polských uměleckých fotografů, konceptuální fotografie, intermediální fotografie, polská fotografie, intelektuální fotografie, subjektivní fotografie, emoce ve fotografii

Abstract

The work presents profiles of Polish photographers who created conceptual projects after 2000. The work presents the historical context and sources of inspiration of contemporary artists. It analyses and describes the work of photographers using selected projects and photographs as examples. Focusing on the subject matter covered and the formal aspects and language of visual communication.

Key words

Association of Polish Artists Photographers, conceptual photography, intermedial photography, polish photography, intellectual photography, subjective photography, emotions in photography

Prohlášení

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

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím, aby tato bakalářská 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, 2. července 2025, Michał Smuda | Michał Konrad
ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

Poděkování

Rád bych poděkoval prof. Dr. Vladimíru Birgusovi za jeho podporu, důvěru a velmi cenné připomínky. Spolupráce s Prof. PfDr. Vladimírem Birgusem přispěla k rozvoji mé fotografické práce a umožnila také zkvalitnění této práce. Rád bych také poděkoval MgA. Arkadiuszovi Golovi, PhD. za důvěru a cenné připomínky a také za to, že byl kurátorem mých samostatných výstav, které spolupořádal Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.

Obsah

Úvod *16*

Počátky konceptuální fotografie ve světě a v Polsku *22*

Současná konceptuální fotografie ve světě a v Polsku *36*

Analýza konceptuálních příkladu členů Svazu polských uměleckých fotografů ve Slezském okrese po roce 2000 *48*

Iwona Germanek *50*

Krzysztof Szlapa *60*

Artur Rychlicki *69*

Katarzyna Łata *80*

Jakub Dziewit *84*

Závěr *90*

Chronologicky řazený seznam vybraných publikací *94*

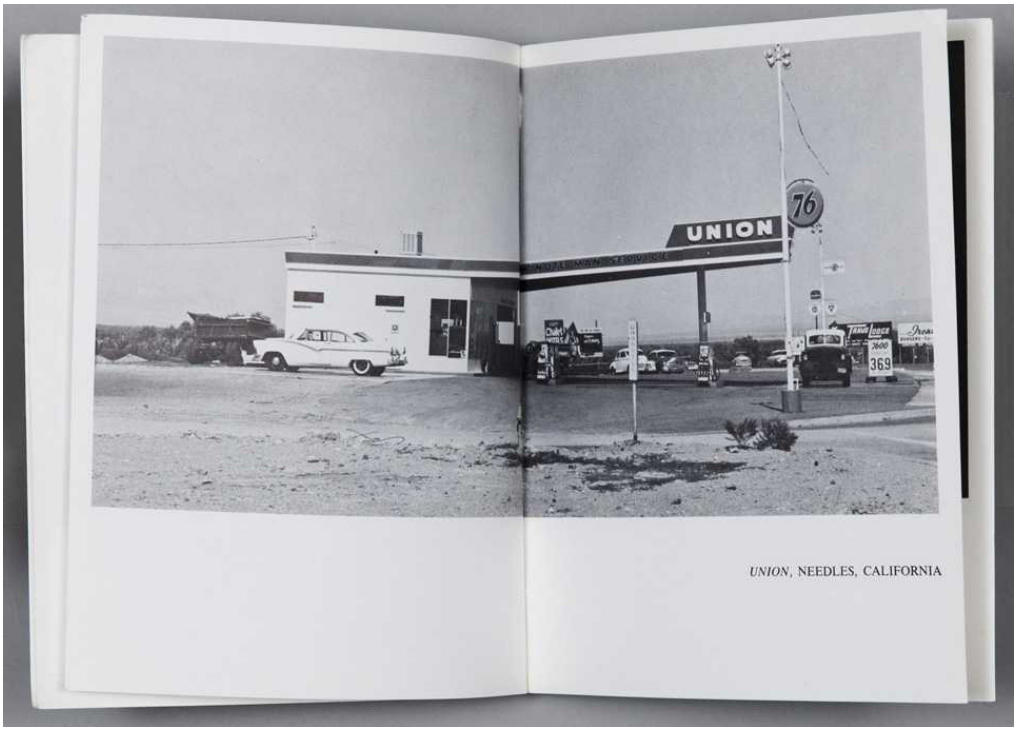
Jmenný rejstřík *97*

1 Úvod

Fotografie vznikla v 19. století a zpočátku byla považována za nástroj pro záznam reality. Lidé, místa a události se fotografovali pro užitkové a pamětní účely. V té době nebyla fotografie považována za umění, ale za novou formu přesného zobrazení světa, která konkurovala realistickému malířství. Postupem času se objevili umělci, kteří začali fotografii používat jinak než dříve, a to vysoce estetickým, symbolickým a emocionálním způsobem. Zrodila se umělecká fotografie, forma vyjádření, v níž nezáleží jen na tom, co je vyfotografováno, ale také jak a proč. Fotografie urazila dlouhou cestu: od jednoduchého záznamového nástroje přes emocionální a estetické zkoumání až do oblasti umění myšlenek a kritické reflexe. V rámci umělecké fotografie se vyvinula nová oblast, konceptuální fotografie, v níž není nejdůležitější to, co vidíme, ale to, čemu rozumíme. Na rozdíl od dokumentární nebo reportážní fotografie, kde je důležité zachytit skutečné události nebo emoce, konceptuální fotografie vědomě vytváří realitu, často s využitím symboliky, metafor nebo surrealistických motivů.[1] Pokud jde o počátky konceptuální fotografie, klíčovými osobnostmi jsou umělci spojení s hnutím konceptuálního umění, které se rozvíjelo v 60. a 70. letech 20. století v USA. Konceptuální umění bylo směrem, který předpokládal, že myšlenka nebo koncept uměleckého díla je důležitější než jeho hmotná podoba. Jedním z průkopníků konceptuálního umění byl Sol LeWitt, který používal fotografii k dokumentaci svých kreseb a instalací. Sol LeWitt v eseji nazvané *Paragraphs of Conceptual Art*, která byla publikována v červenci 1967 v americkém časopise *Artforum*, uvedl: „V konceptuálním umění je myšlenka nebo koncept nejdůležitějším aspektem díla".[2] Dobrým příkladem konceptuální fotografie z tohoto období je kniha Edwarda Ruschi *Twentysix Gasoline Stations* z roku 1963, do níž zařadil sérii fotografií se stejným názvem.

[1] COTTON, Charlotte. *Fotografia jako sztuka współczesna.* Universitas 2010. ISBN: 9788324213535

[2] LEWITT, Sol. *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967, č. 10, s. 80.



Edward Ruscha ze série *Twentysix Gasoline Station,* California 1963

Twentysix Gasoline Stations je série jednoduchých, téměř popisných fotografií 26 čerpacích stanic mezi Los Angeles a Oklahomou. Fotografie jsou záměrně „nefotografické", cílem nebyla estetika ani umělecký efekt, ale myšlenka: ukázat každodenní místa syrovým, neutrálním, registrujícím způsobem.[3]

Evropská konceptuální fotografie, se rozvíjela ve stejné době jako konceptuální fotografie v USA. Velký vliv na rozvoj tohoto směru měla zejména tvorba Bernda a Hilly Becherových. Becherovi svou systematickou, neutrální dokumentací průmyslové architektury vytvořili nový způsob uvažování o fotografii jako nástroji analýzy, klasifikace a konceptualizace reality. Jejich práce se vyznačovaly opakováním, strohostí a nedostatkem emocionální narativity, což je odlišovalo od dřívější umělecké fotografie, která se orientovala na estetiku a individuální vyjádření. V knize *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebiets* představili manželé Becherovi stejnojmennou sérii fotografií, která předznamenávala architektonickou typologii rámových domů.[4]

[3] HICKEY, Dave. Edward Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations*, 1997, č. 4, s. 60 - 61.

[4] BECHER, Bernd and Hilla. *Framework houses*, 1959 – 1971



Bernd a Hilla Becherovi ze série *Framework Houses*, 1959 - 1971

Becherovi inspirovali celou generaci umělců, zejména těch, kteří byli spojeni s düsseldorfskou Akademií umění, a ukázali, že koncept systematického shromažďování a srovnávání se může stát autonomní formou uměleckého vyjádření. Vliv jejich přístupu je dnes patrný v mnoha oblastech dokumentární, výtvarné a konceptuální fotografie po celém světě.[5]

V Polsku se konceptuální fotografie rozvíjela stejně rychle jako v USA a západní Evropě. Horní Slezsko bylo pro rozvoj tohoto směru obzvláště důležité. Slezský okres Svazu polských uměleckých fotografů, přestože působil v reáliích komunistického Polska, byl místem živého uměleckého kvasu, kde se tradiční formy fotografie střetávaly s novátorskými tendencemi. Právě zde se s fotografií začalo zacházet nejen jako s prostředkem dokumentace nebo estetického vyjádření, ale jako s nástrojem konceptuální reflexe. Jedním z průkopníků konceptuální fotografie ve Svazu polských uměleckých fotografů ve slezském okrese byl Jerzy Lewczyński. Jeho práce často obsahovaly prvky úvah o povaze fotografického média. Místo klasické kompozice nebo reportáže ho zajímal proces myšlení, dokumentace existence, plynutí času, paměť a zapomínání.[6]

[5] LANGE, Susanne. Bernd and Hilla Becher: *Life and Work*. Cambridge, 2006. ISBN: 9780262122863

[6] SOBOTA, Adam. *Konceptualność fotografii*. Galeria BWA, Bielsko - Biała, 2004. ISBN: 8387984248

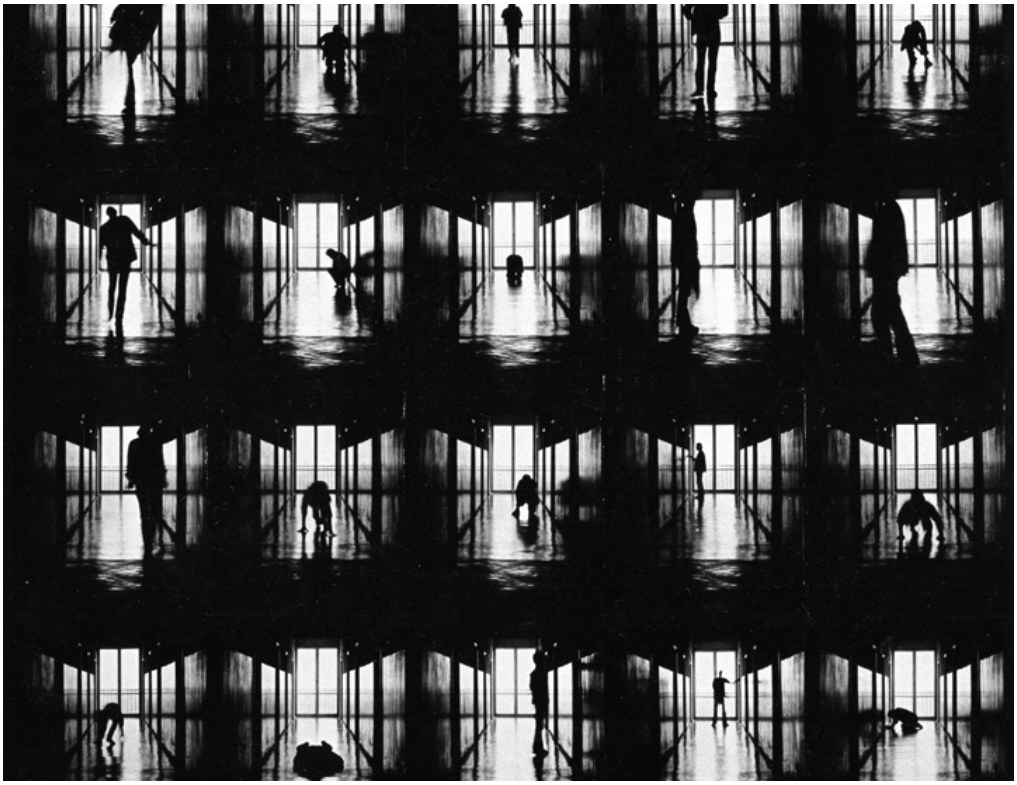


Jerzy Lewczyński ze série *Neznámý*, 1959

Na fotografii je postava dělníka, který si zakrývá obličej lopatou. Jedná se o záměrný postup, který znemožňuje rozpoznat zobrazenou osobu a zbavuje ji individuality. Člověk není prezentován jako individuum, ale jako symbol fyzické práce, redukovaný na svou funkci, tj. nástroj v rukou systému. Fotografie pochází ze série *Wawelské hlavy*, která odkazuje na renesanční sochy hlav královských senátorů zdobící strop Wawelského sálu v Krakově. Jerzy Lewczyński zvráceným způsobem konfrontuje estetiku historického portrétu s obrazem anonymního dělníka, čímž komentuje situaci jedince v komunistickém systému.[7]

[7] LEWCZYŃSKI, Jerzy. *Neznámý* ze série *Wawelské hlavy* [online]. [vid. 2025-04-24]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-lewczynski-nieznany-z-serii-glowy-wawelskie

Stejně aktivní byla v té době i varšavská oblast Svazu polských uměleckých fotografů, která sdružovala mnoho konceptuálních fotografů z počátků tohoto směru v Polsku. Jednou z klíčových postav byl Andrzej Jórczak. Průkopník konceptuální fotografie, člen Svazu polských uměleckých fotografů od roku 1975, spojený s varšavskou galerií Mala, jejímž byl od roku 1977 ředitelem.[8]



Andrzej Jórczak ze série *Aranžmá*, 1975

Série Andrzeje Jórczaka „Aranžmá" jsou fotografie, které ukazují, jak jsou různé formy a tvary uspořádány v prostoru, aby vytvořily řád. Nejsou to obyčejné fotografie, ale takové, které mají přimět k zamyšlení nad tím, jak je svět uspořádán a jakými pravidly se řídí. Jórczak nechce ukazovat konkrétní věci, ale způsob, jakým se propojují a vytvářejí uspořádání. Jeho fotografie nás vybízejí k zamyšlení nad tím, jak se díváme na svět a jak mu rozumíme, a ukazují, že fotografie může být víc než jen obraz, může to být způsob poznání a přemýšlení.[9]

[8] POLIT, Paweł. WOŹNIAKIEWICZ, Piotr. *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej*. CSW Zamek Ujazdowski. Warszawa, 2000.

[9] JÓRCZAK, Andrzej. *Pohled na souhvězdí Alfa Ursae* [online]. [vid. 2025-04-26]. Dostupné z: https://fototapeta.art.pl/2014/aja.php

V tradiční fotografii, zejména v dokumentární nebo reportážní, divák obvykle čte obraz přímo a intuitivně. Fotografie zobrazovala konkrétní situaci, osobu, místo. Interpretace byla jednoduchá: „Vidím, tedy rozumím". V konceptuální fotografii tento mechanismus přestal fungovat. Umělci začali vytvářet snímky, které nezobrazovaly svět přímo, ale odkazovaly na myšlenky, emoce, myšlenkové pochody. Fotografie se stala skládačkou, kterou bylo třeba vyřešit, divák se musel zastavit, klást si otázky, hledat skryté významy. Snímky byly často nezřetelné, fragmentární, zdánlivě banální nebo záměrně minimalistické, takže jejich interpretace vyžadovala intelektuální zapojení.[10]

V této práci používám pojem konceptuální fotografie v širokém a poněkud flexibilním smyslu. Uvědomuji si, že ne všechny analyzované realizace se přesně řadí do klasické definice konceptuální fotografie, která vychází z tradice konceptuálního umění 60. a 70. let 20. století a předpokládá především podřízení fotografického obrazu myšlence a minimalizaci formy. Vzhledem k povaze současné umělecké tvorby a specifice probíraných děl jsem se však rozhodl pojem „konceptuální fotografie" chápat jako otevřený rámec, který umožňuje zahrnout i tvůrčí přístupy nacházející se na pomezí různých směrů a uměleckých strategií. Některé z prací, které zde rozebírám, vykazují znaky inscenované fotografie, jako je tvorba scénografie, inscenování situací nebo práce s teatralitou, stejně jako rysy intermediálního přístupu, kdy fotografie vstupuje do dialogu s jinými médii: textem, videem, instalací nebo performancí. Tyto práce často překračují hranice tradičně chápané dokumentární nebo estetické fotografie a jejich autoři a autorky se soustředí spíše na sdělení, kontext a tvůrčí proces než na samotnou formu obrazu. Proto jsem přesvědčen, že je opodstatněné zařadit tyto práce pod společný pojem „konceptuální fotografie" v širokém smyslu. Tento přístup mi umožňuje zachytit složitost a vícevrstevnatost současných fotografických praktik, v nichž se hranice mezi dokumentem a inscenací, mezi fotografií a dalšími médii, čím dál více stírají. Konceptuální fotografie v tomto širokém pojetí pro mě představuje analytický rámec, který umožňuje porozumět současným uměleckým strategiím zakořeněným v reflexi obrazu, jeho statusu, funkce a vztahu k divákovi a společenskému kontextu.

[10] OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. Phaidon Press Limited. London, 2002. ISBN: 9780714839301

2 Počátky konceptuální fotografie ve světě a v Polsku

Konceptuální fotografie vznikla v 60. letech 20. století jako součást širšího hnutí konceptuálního umění, které způsobilo revoluci v přístupu k tvorbě a recepci uměleckých děl. Hlavním principem tohoto směru bylo uznání myšlenky jako nejdůležitějšího prvku díla, důležitějšího než jeho hmotná podoba. V kontextu fotografie to znamenalo odklon od tradičního vnímání fotografie jako prostředku dokumentace nebo estetického vyjádření. Místo toho začala fotografie fungovat jako nástroj pro sdělování myšlenek, často abstraktních, intelektuálních nebo kritických k současné kultuře a umění. Konceptuální umělci používali fotografický obraz k zaznamenávání procesů, performativních akcí, intervencí ve veřejném prostoru nebo jako prvek textově-vizuálních konstrukcí, které měly podněcovat k zamyšlení, nikoliv jen k pohledu.[11]

Mezi klíčové osobnosti, které formovaly konceptuální fotografii, patřili Ed Ruscha, John Baldessari, Douglas Huebler a německá dvojice Bernd a Hilla Becherovi. Ruscha ve své slavné publikaci *Twentysix Gasoline Stations* (1963) ukázal, že série zdánlivě banálních fotografií může nést jasné konceptuální sdělení. John Baldessari kombinoval fotografie s textem a ironií a kladl si otázky o významu a hodnotě obrazu jako nositele smyslu. Douglas Huebler dokumentoval situace a události téměř neutrálním způsobem, přičemž fotografii považoval za nástroj pro záznam myšlenek, nikoliv za estetiku. Bernd a Hilla Becherovi zase vytvořili systematické, „typologické" série fotografií průmyslové architektury, které byly navzdory své vizuální repetitivnosti hluboce konceptuálními studiemi formy a funkce v kontextu civilizačních změn. Práce těchto umělců pomohly etablovat fotografii jako plnohodnotný výrazový prostředek konceptuálního umění a daly mu nový intelektuální rozměr.

[11] COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*, str.21. Thames & Hudson (edice World of Art) London, 2004. ISBN: 9780500204481

Člověk byl jedním z klíčových témat konceptuální fotografie od samého počátku tohoto hnutí, ale ne v tradičním smyslu portrétu nebo dokumentu. Pro konceptuální umělce se člověk stal prostředkem k reflexi identity, těla, přítomnosti v prostoru, sociální role nebo aktu dívání. Fotografie zde nesloužila k zachycení vzhledu, ale k vyjádření myšlenek o stavu člověka v moderním světě. Fotografie Cindy Shermanové patří k nejikoničtějším příkladům konceptuální fotografie, v níž se portrét nepoužívá k zobrazení osoby, ale k analýze kulturních a vizuálních stereotypů. Shermanová od konce 70. let soustavně vytváří autoportréty, na nichž ztělesňuje různé charaktery, sociální role a typy ženství, a komentuje tak způsob, jakým jsou ženy zobrazovány v masové kultuře.[12]



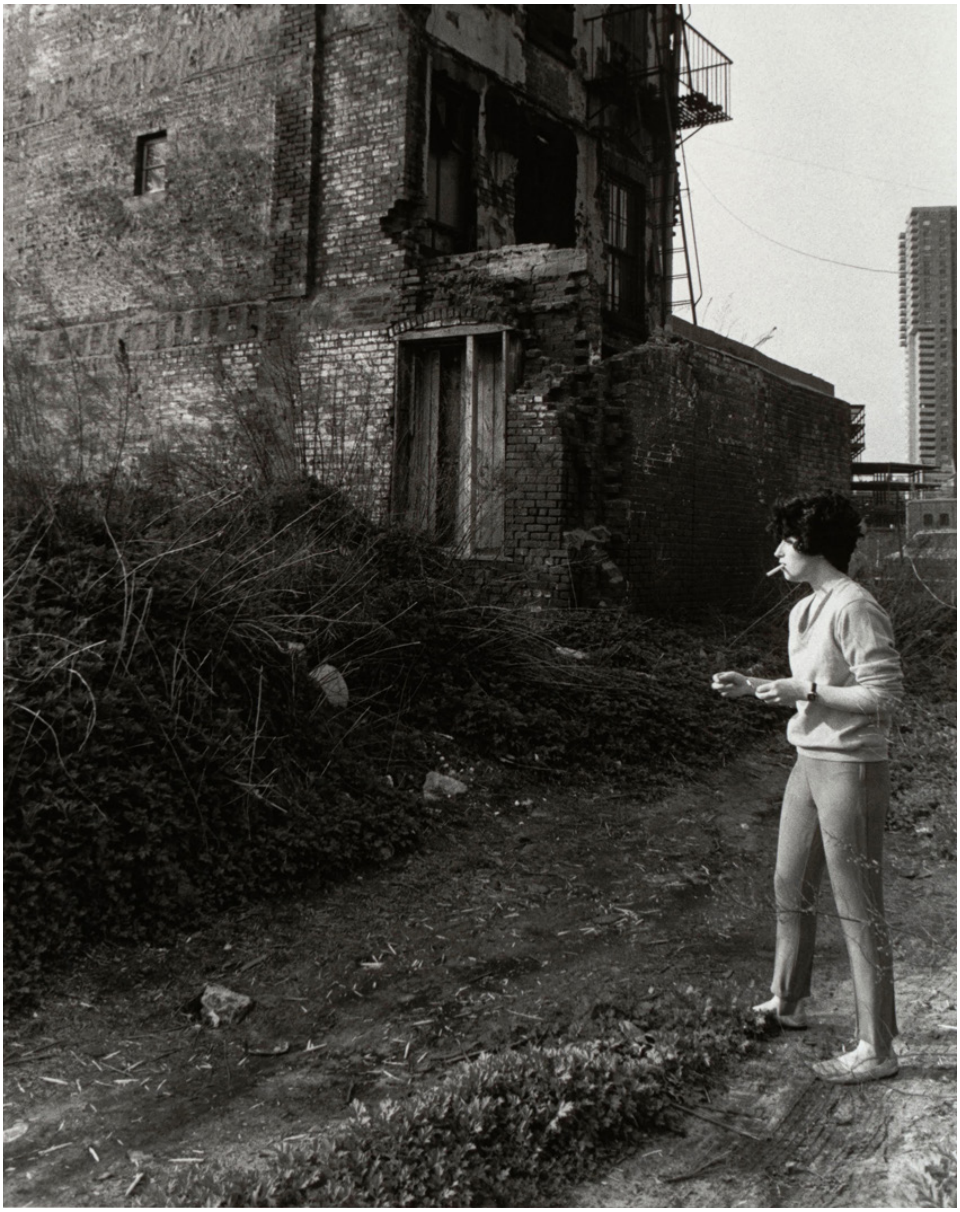
Cindy Sherman ze série *Untitled Film Stills* #10, 1978

Jedná se o její nejznámější sérii 69 černobílých fotografií stylizovaných jako záběry z hollywoodských filmů z 50. a 60. let 20. století. Shermanová na každé z nich vystupuje jako fiktivní postava, například žena v domácnosti, sekretářka, femme fatale nebo ztracená dívka z města. Žádná z těchto postav ve skutečnosti neexistuje a snímky nezobrazují scény z konkrétních filmů. Sherman vytváří zdání známosti, které divák interpretuje prizmatem popkulturních klišé.[13]

[12] MOORHOUSE, Paul. *Cindy Sherman*. Phaidon Press (edice Phaidon Focus). London, 2014. ISBN: 9780714861555

[13] SHERMAN, Cindy. *Untitled Film Stills*,1977-1980 [online]. [vid. 2025-05-20]. Dostupné z: https://artlead.net/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/

Cílem Cindy Shermanové bylo ukázat, že ženskost v médiích je často konstrukcí, hrou, maskou, něčím, co je spíše „hrané“ než přirozené. Shermanová své fotografie nepodepisuje jménem postavy, názvy jsou vždy *Untitled*, což zdůrazňuje, že nejde o portrét, ale o komentář k portrétu.[14]



Cindy Sherman ze série *Untitled Film Stills* #60, 1980

Dalším významným konceptuálním fotografem, pro kterého byl člověk ústředním tématem jeho tvorby, je Duane Michals. Umělec, který od 60. let 20. století rozvíjel jedinečný, intimní a narativní styl fotografie. Michals odmítl tradiční přístup k fotografii jako nástroji pro záznam především ve formě sekvencí a použil ji k vyjádření myšlenek, emocí a duchovních úvah. Člověk na jeho fotografiích nebyl jen modelem nebo postavou, byl symbolem, nositelem otázek o existenci, identitě, lásce a smrti.

[14] DANTO, Arthur C. *Cindy Sherman: Untitled Film Stills,* 1990. ISBN: 9780847812743



Duan Michals ze série *Fuše opouští tělo*, 1968

The Spirit Leaves the Body (1968) – série fotografií ukazující, jak „duch" vystupuje z těla ležícího člověka. Je to poetický příběh o smrti, odcházení a duši. Duane Michals učinil z člověka ústřední předmět fotografické reflexe, ale nezajímal ho vzhled, dokumentace ani psychologie. Místo toho zkoumal člověka jako duchovní, myslící a citlivou bytost, zasazenou do světa plného otázek. Jeho dílo bylo novátorské, protože fotografie, médium spojované s fakty, u něj sloužila k vyjádření neviditelného, metafyzického a emocionálního.[15]

[15] COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London, 2004. ISBN: 9780500204481

Sophie Calle, francouzská umělkyně působící od konce 70. let, učinila z člověka, zejména z lidských vztahů, identity a soukromí, ústřední téma své konceptuální fotografie. Její umělecká tvorba často balancuje na pomezí fotografie, literatury, performance a dokumentu a její pracovní metoda je založena na sledování, pozorování a osobním vyprávění. Při fotografování Calleová nezaznamenává pouze přítomnost jiného člověka. Vstupuje do jeho či jejího života, aby kladla otázky týkající se emocí, intimity, kontroly a odstupu.

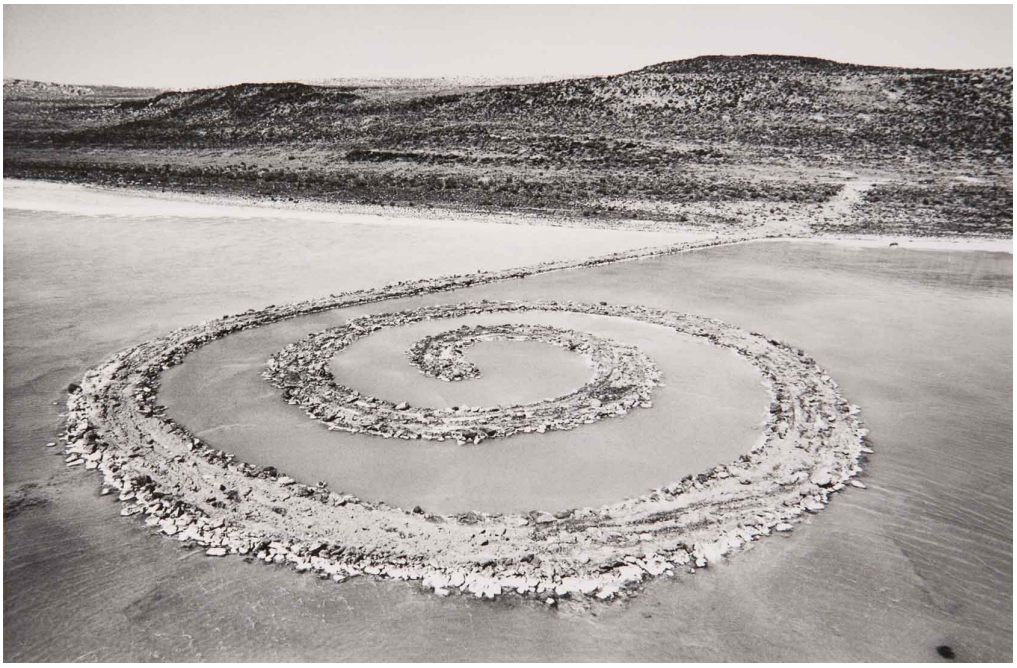


Sophie Calle ze série *Hotel*, 1981

Ve svém projektu *Hotel* (1981) zkoumala Sophie Calle hranice intimity, soukromí a lidské identity prostřednictvím stop, které zanechává v soukromém prostoru, v tomto případě v hotelovém pokoji. Calleová, zaměstnaná jako pokojská v benátském hotelu, fotografovala věci hostů, zaznamenávala jejich telefonní hovory (pokud byly zanechány na kartičkách), zapisovala časy jejich odchodu a návratu a popisovala uspořádání jejich osobních věcí, a to vše bez jejich vědomí.[16]

[16] CALLE, Sophie. *Hotel* [online]. [vid. 2025-05-20].
Dostupné z: https://artblart.com/tag/sophie-calle-the-hotel/

V počátcích vývoje konceptuální fotografie (60. a 70. léta 20. století) používal Robert Smithson, zakladatel land artu, krajinu jako nástroj k reflexi času, entropie, prostoru a lidské přítomnosti. Jeho přístup ke krajině nespočíval ve zkrášlování přírody, ale stal se součástí jeho filozofického hledání, v němž krajinu analyzoval jako proces, nikoliv pouze jako statický obraz. Smithson přistupoval k fotografii jako k dokumentaci myšlenek, nikoli jako k formě uměleckého ztvárnění. Krajina v jeho díle nebyla místem estetického prožitku, ale prostorem, v němž zkoumal civilizační změny, degradaci přírody a proměnu prostoru.



Robert Smithson ze série *Spirálové molo*, 1970

Smithsonovým nejznámějším dílem je *Spirálové molo* z roku 1970, které bylo zásahem do krajiny Velkého solného jezera v Utahu. Vytvořením spirály z kamenů umělec změnil povrch země, což se pro něj stalo způsobem, jak zkoumat přírodní procesy, včetně eroze, pomíjivosti a přírodních sil. Samotná fotografie tohoto díla se však stala klíčovým uměleckým prvkem, neboť dokumentovala proměnu krajiny v čase. A to jak v kontextu měnících se přírodních podmínek, tak vývoje samotného díla.[17]

Smithson používal fotografii k zaznamenávání zásahů do přírody a považoval ji za nástroj k zachycení myšlenek, které přesahovaly čistě vizuální vnímání krajiny. Jeho dílo se tak stalo jakousi filozofickou meditací o prostoru a čase, v níž krajina sloužila jako prostředek k vyjádření myšlenek o proměně, zapomínání a mizení.

[17] BOETTGER, Suzaan. *Inside the Spiral: The Passions of Robert Smithson*. Minneapolis, 2023. ISBN: 9781517913540

Lewis Baltz byl jedním z nejvýznamnějších představitelů hnutí *Nová topografie*, které v kontextu konceptuální fotografie znamenalo revoluci v přístupu ke krajinářské fotografii. Jeho práce ze sedmdesátých a osmdesátých let 20. století, volně navazující na některá díla Walkera Evanse, způsobily převrat v pohledu na průmyslovou a městskou krajinu a přenesly důraz z estetického zobrazení na objektivní dokumentaci a analýzu vlivu člověka na životní prostředí.

Baltz byl jedním z prvních umělců, kteří se začali zabývat krajinou jako důsledkem lidské činnosti a věnovali zvláštní pozornost degradaci životního prostředí a dopadu industrializace na prostor. Jeho fotografie zachycují předměstí, průmyslové zóny a oblasti urbanizace, které jsou v každodenním životě často přehlíženy. V jeho dílech se objevují obrazy chátrajících budov, zničených oblastí, zapomenutých prostor, které v konfrontaci s tradičními malebnými pohledy na přírodu představují radikální změnu v přístupu ke krajině.[18]



Lewis Baltz ze série *Park City*, 1979

Park City (1979): V této sérii Baltz dokumentuje města a sídliště ve stádiu rozvoje a upozorňuje na jejich mechanické, geometrické formy a nedostatek lidské přítomnosti. Záběry jsou syrové, téměř technické, což posiluje dojem odlidštěného prostoru.

[18] BALTZ, Lewis. Göttingen, 2017. ISBN: 9783-958292796

Počátky konceptuální fotografie v Polsku souvisely s širšími uměleckými proměnami, které se odehrály v 60. a 70. letech v Polsku i na mezinárodní úrovni. Ačkoli polští fotografové v té době často nebyli přímo spojováni s mezinárodním proudem konceptuálního umění, jejich tvorba a přístup k fotografii byly jasným odrazem těchto změn. Začali s fotografií zacházet spíše jako s nástrojem pro vyjádření myšlenek než jako s pouhým dokumentováním reality, což bylo základem pro rozvoj konceptuální fotografie. Polští umělci hledali nové formy vyjádření, které by jim umožnily kritický pohled na politickou a sociální realitu lidového Polska. Polsko 60. a 70. let 20. století bylo silně ovlivněno cenzurou a komunistickou ideologií. Umění, včetně fotografie, bylo v té době často nástrojem propagandy, podřízeným ideologii úřadů. Umělci té doby, včetně těch, kteří se zabývali fotografií, však často hledali způsoby, jak vyjádřit svou kritiku režimu a společenských a politických problémů pomocí jemných, nevnucujících se výrazových prostředků.[19]

[19] SOBOTA, Adam. *Konceptualność fotografii*. Galeria BWA, Bielsko - Biała. ISBN: 8387984248

Józef Robakowski je jednou z klíčových postav polského avantgardního umění druhé poloviny 20. století. Je to interdisciplinární umělec, který ve své tvorbě spojoval film, fotografii, video, instalaci a performanci. Jeho díla se řadí k proudu konceptuálního a mediálního umění, přičemž zvláštní pozornost věnoval analýze mechanismů vnímání, vztahu mezi médiem a divákem a samotné povaze vizuálního záznamu. Robakowski nepovažoval obraz za neutrální nástroj dokumentace – naopak ho zajímalo, jak obraz manipuluje realitu, jak ji přetváří a jak se může stát prostředkem sebereflexe.

V 70. a 80. letech vytvořil řadu děl, která kriticky komentovala jak politické systémy, tak estetická omezení klasického filmu a fotografie. Klíčový význam má jeho nejvýznamnější konceptuální cyklus *Umění je moc*. Jde o sérii ironických autoportrétů, na kterých umělec, nahý, vzpřímený, se vztyčenou hlavou pózuje jako monarcha nebo učenec z minulých dob, hrdě držíc v ruce běžné předměty denní potřeby. Tyto banální rekvizity – jako kartáč, konvice, hrnec nebo rolička toaletního papíru – nahrazují královské insignie a vytvářejí parodii obrazu moci a heroického portrétu, hluboce zakořeněného v tradici umění a propagandy.



Józef Robakowski ze série *Umění je moc*, 1985

Cyklus vznikl v době výjimečného stavu v Polsku, v období hluboké hospodářské a společenské krize, kdy se běžné věci stávaly luxusním zbožím. V tomto kontextu má Robakowského gesto kritický rozměr. Odhaluje absurditu systému, který nutil občany k heroickému přístupu k běžnému životu, a zároveň ukazuje, jak může fotografie dodat váhu i těm nejjednodušším gestům a objektům. Pod vrstvou humoru a autoironie se skrývá vážná úvaha o síle obrazu: Robakowski připomíná, že to, co je fotografováno, získává význam a hodnotu. V tomto smyslu, v souladu s názvem cyklu, není mocná politika ani propaganda, ale umění – protože dokáže proměnit obyčejné věci v nositele idejí. Umělec si pohrává s konvencí autoportrétu, ale zároveň demaskuje mechanismy budování autority a mediální fikce a ukazuje, že každý obraz je volba, manipulace a interpretace. „Umění je moc" není jen cyklus fotografií, ale také konceptuální manifest, který s lehkostí a přesností ukazuje, jak se i ten nejabsurdnější obraz může stát nástrojem společenské kritiky, sebereflexe a filozofické hry s realitou.

Józef Robakowski je autorem filmu „Z mého okna" („Z mojego okna"). Jedinečný film vznikal více než dvacet let (1978–1999), kdy umělec dokumentoval každodenní život pozorovaný z okna svého bytu v Lodži, s výhledem na dvůr panelového domu v ulici Mickiewicza. Film je intimní pozorovací deník, v němž se z zdánlivě běžných, rutinních scén – procházek sousedů, her dětí, střídání ročních období – vynořuje fascinující vyprávění o společenských, politických a kulturních proměnách, které v Polsku v tomto období probíhaly. Robakowski komentuje dění mimo záběr vlastním subjektivním hlasem, čímž vytváří kombinaci dokumentárního záznamu s osobním filmovým esejem. Divák nevidí spektakulární scény, sleduje každodenní život, v němž se banalita, opakovatelnost a drobná gesta stávají svědectvím epochy. Kamera se tu stává prodloužením oka umělce a zároveň nástrojem kritické reflexe – nejen toho, co se děje na obrazovce, ale i samotné podstaty pozorování, zaznamenávání a archivace reality. Tento film se dokonale zapojuje do Robakowského konceptuální strategie: nejde o samotný vnější svět, ale o způsob jeho pozorování. „Z mého okna" není jen portrét sousedského života, ale také záznam vnitřního tvůrčího procesu. Ukazuje, že umění může vznikat v tichu bytu, s jednoduchými prostředky, a že dlouhodobé pozorování může odhalit hlubší pravdy než jediný snímek. Je to tichý, ale hluboce významný film. Svědectví doby, vidění a myšlení. Robakowski neoddělával život od umění – kamera pro něj byla prodloužením smyslů a každé médium se stávalo nástrojem pro vyprávění nikoli o světě, ale o samotném způsobu jeho zaznamenávání. To činí jeho dílo jedním z nejkonzistentnějších a nejradikálnějších příkladů konceptuální fotografie a filmu v Polsku.

Jedním z nejvýznamnějších konceptuálních fotografů v Polsku byl Zbigniew Dłubak, který se jako umělec věnoval fotografickým experimentům a hledal nové možnosti vyjádření v této oblasti. Dłubak byl spojen se skupinou „Grupa 55" – uměleckým uskupením, jehož cílem bylo vytvářet moderní, experimentální umění v Polsku. Ve svých pracích často kombinoval fotografii s malbou, kresbou a grafikou, čímž vytvářel kompozice, které měly spíše abstraktní a intelektuální charakter než tradiční fotografie. Jedním z hlavních témat jeho tvorby byl vztah mezi tělem a prostorem.[20]



Zbigniew Dłubak ze série Gestikulace, 1970–1978

V sériích jako *Gestikulace* (1970-1978) Dlubak zobrazoval fragmenty lidského těla, nikoli však v erotickém nebo portrétním smyslu, ale jako znak, symbol nebo dokonce abstraktní formu. Tělo se stalo součástí kompozice, zacházel s ním jako s objektem, nástrojem zkoumání prostoru a obrazu samotného.

[20] DŁUBAK, Zbigniew. *Gestikulace* [online]. [vid. 2025-02-20]. Dostupné z: https://faf.org.pl/galleries/zbigniew-dlubak/tworczosc/gestykulacje-1970-1978/

Jedna z nejvýznamnějších polských konceptuálních umělkyň Natalia LL (Natalia Lech - Lachowicz) důsledně pracovala s tématem těla. Její tvorba ze 70. let 20. století představovala průkopnický přístup k feministickému konceptuálnímu umění v Polsku, které kombinovalo média fotografie, performance a videa s analýzou sociálních a kulturních konstrukcí ženskosti. V díle Natalie LL nebylo tělo, zejména ženské, pouhým objektem zobrazení, ale nástrojem umělecké akce a kritické reflexe. Umělkyně zkoumala, jak je žena reprezentována ve vizuální kultuře a jak lze tento obraz prostřednictvím umění zpochybnit.[21]

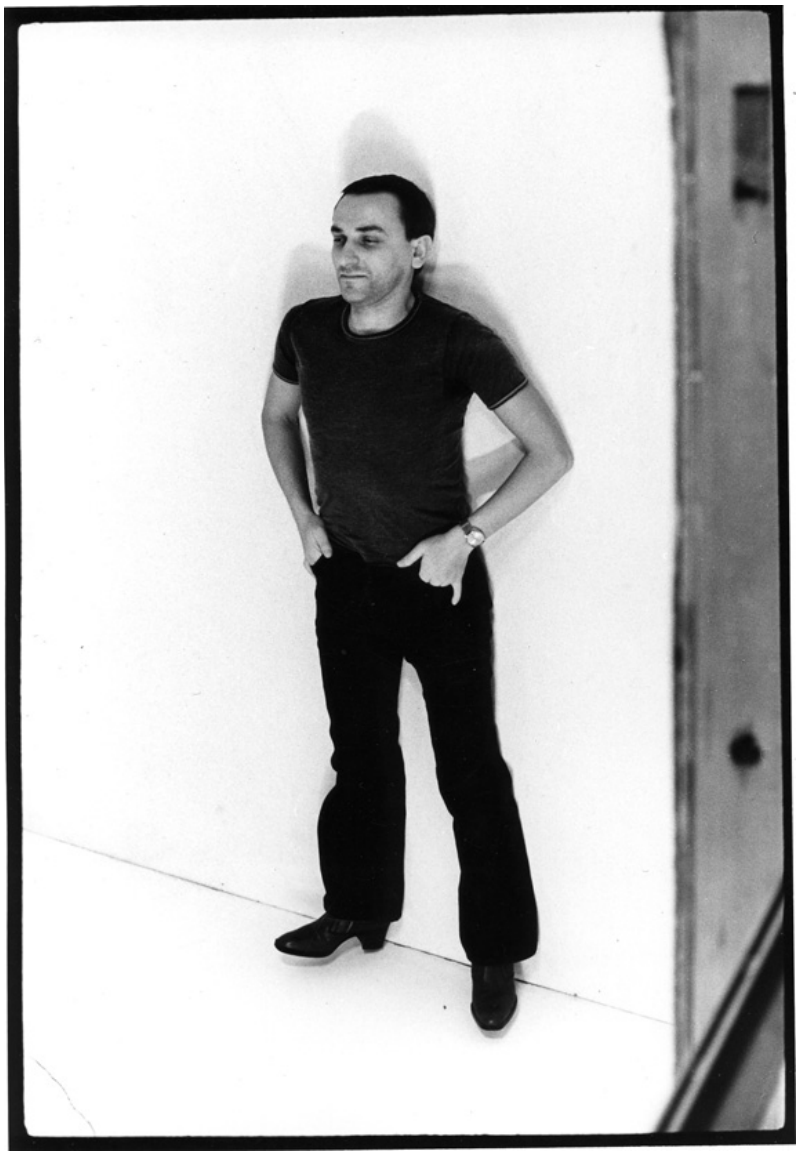


Natalia LL (Natalia Lech – Lachowicz) ze série *Konsumní umění*, 1972

Natalia LL ve svém nejslavnějším díle *Konsumní umění* fotografovala a natáčela ženy, které jedly banány, salámy, želé, mléko, tedy produkty s jednoznačně sexuálními konotacemi. Tato gesta, podobná pornografickým vizuálním kódům, byla ironickou, kritickou hrou s mužským pohledem.

[21] JAKUBOWSKA, Agata. Natalia LL. *Nie tylko sztuka konsumpcyjna*. CSW Zamek Ujazdowski. Warszawa, 2016. ISBN: 978836520255

Jedním z klíčových představitelů polského konceptuálního umění byl Andrzej Lachowicz. Spoluzaložil vratislavskou skupinu Permafo (se svou ženou Natalií LL a Zbigniewem Dłubakem), která se zaměřovala na analýzu struktury obrazu, vnímání a média.



Andrzej Lachowicz ze série *Levitace*, 1975

V sérii *Levitace* Lachowicz zobrazuje objekty, těla nebo jejich fragmenty ve stavu zdánlivého vznášení se ve vzduchu. Klíčový je zde moment pozastavení, zastavení v čase a prostoru, kdy objekt ještě nepadá, ale ani není v klidu. Je to moment balancování na hraně sil, který se stává metaforou stavu existence.[22]

[22] GRYGIER, Marek. *Obserwacje i notacje*, Andrzej Lachowicz. CSW Zamek Ujazdowski. Warszawa, 2008. ISBN: 9788361156031

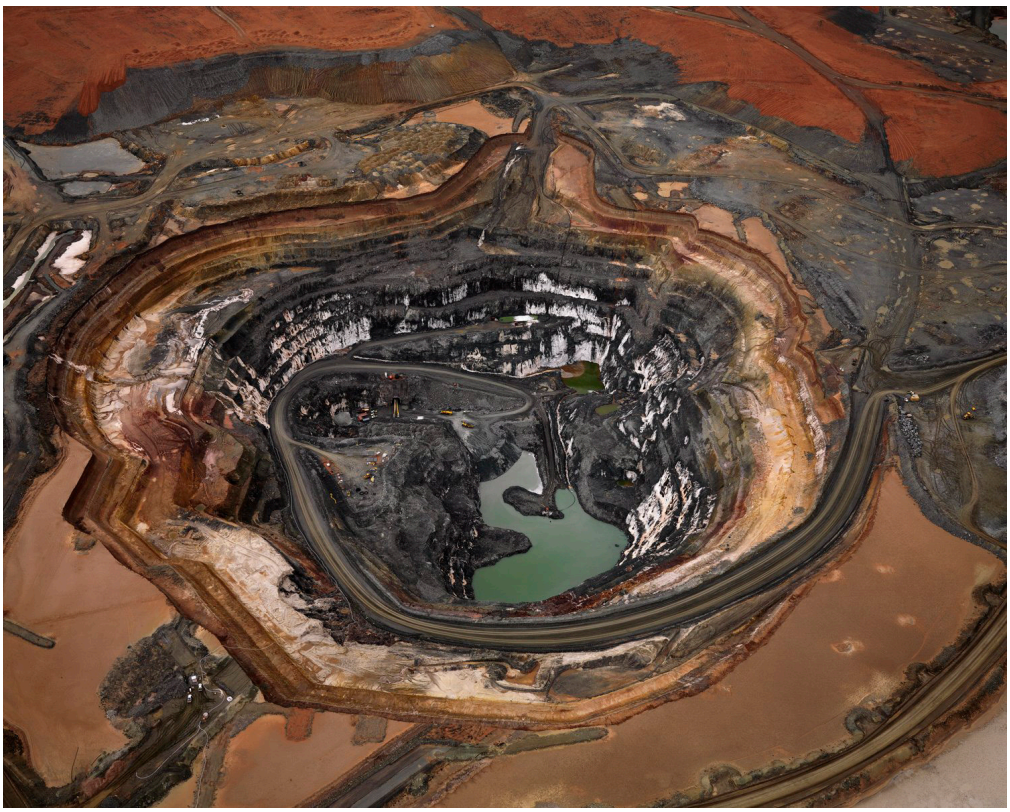
Konceptuální fotografie byla přelomová jak pro vývoj světového umění, tak pro uměleckou kulturu v Polsku. Formovala nové způsoby uvažování o fotografickém obraze, jeho funkcích a možnostech jako média současného umění. Konceptuální fotografie se odpoutala od své dokumentární a estetické funkce a stala se nástrojem analýzy, kritiky a filozofického myšlení. To znamenalo radikální přehodnocení způsobu vnímání fotografie. Už ne jako „okno do světa" nebo prostředek záznamu reality, ale jako nezávislý jazyk myšlenek. Cílem konceptuálních umělců nebylo vytvářet krásné obrazy nebo věrně odrážet realitu. Místo toho používali fotografii jako nástroj k nastolení otázek o povaze obrazu, vnímání, identity, času, prostoru a jazyka. Fotografie se v tomto směru stala metodou intelektuálního zkoumání, často založenou na strukturální analýze, logice, opakování nebo manipulaci s kontextem. Obraz přestal být cílem tvůrčího procesu a stal se důkazem myšlenky, účinkem konceptu, prostředkem jeho sdělení.[23]

[23] SOBOTA, Adam. *Konceptualność fotografii*. Galeria BWA, Bielsko - Biała, 2004. ISBN: 8387984248

3 Současná konceptuální fotografie ve světě a v Polsku

Současná konceptuální fotografie je nejen prostředkem uměleckého vyjádření, ale také mocným nástrojem společenské angažovanosti. Umělci ji využívají ke kladení obtížných otázek, kritice mechanismů moci, odhalování nerovností a podněcování diváků k zamyšlení. Díky své nejednoznačnosti, kombinaci obrazu a myšlenky a technologickým možnostem se konceptuální fotografie ideálně hodí k řešení složitých a aktuálních společenských otázek. Jedním z nejdůležitějších témat současné konceptuální fotografie je ekologie a změna klimatu. Umělci nejen dokumentují zhoršování životního prostředí, ale činí tak symbolickým, často poetickým způsobem, jehož cílem je posílit emocionální sdělení. Fotografie zachycující tání ledovců, vyschlé řeky nebo vypálené lesy nejsou pouhou dokumentací, ale stávají se varovnými znameními, metaforami rozkladu a zanedbávání. Příkladem může být dílo Edwarda Burtynského, který vytváří monumentální fotografie krajiny zničené průmyslem, na nichž ukazuje sílu a zároveň křehkost přírody. Prostřednictvím takových děl divák nejen vidí problém, ale cítí jeho závažnost.[24]

[24] COTTON, Charlotte. Fotografia jako sztuka współczesna. Kraków, 2010. ISBN: 9788324213535

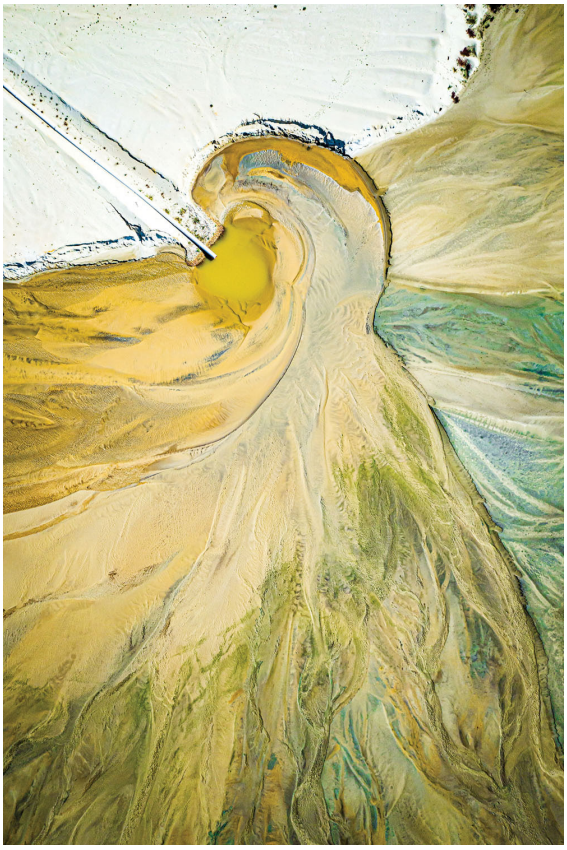


Edward Burtynsky *Silver Lake Operations #1*, Jezero Lefroy, Západní Austrálie, 2007

Fotografie zachycuje letecký pohled na rozsáhlou průmyslovou oblast v západní Austrálii, v oblasti jezera Lefroy, kde probíhá těžební a lomová činnost související především s těžbou soli a minerálů. Obraz má abstraktní, téměř malířský charakter. Vidíme geometrické tvary: obdélníky, linie a obrysy, které připomínají kompozici krajiny z ptačí perspektivy. Kompozice připomíná spíše modernistickou malbu než klasickou fotografii krajiny.[25]

[25] BURTYNSKY, Edward. [online]. [vid. 2025-03-13].
Dostupné z: https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/mines

Polský fotograf, který kombinuje prvky dokumentární, abstraktní a konceptuální fotografie, je Marcin Giba. Jeho díla, často pořízená z perspektivy dronu, zobrazují krajinu a industriální prostory způsobem, který podněcuje k zamyšlení nad vztahem člověka a jeho okolí. Série Sky Images je jedním z nejznámějších Gibových projektů. Pomocí dronů autor vytváří fotografie, které jsou na jedné straně esteticky úchvatné a na druhé straně ukazují dopad lidské činnosti na životní prostředí. Série *Natural* Marcina Giby je jedinečný fotografický projekt, v němž autor zkoumá hranice mezi přírodou a abstrakcí. Přestože fotografie zobrazují skutečné krajiny, jsou komponovány tak, že začínají fungovat na pomezí malby, grafiky a konceptuálního umění. Giba v této sérii přebírá přírodní a polopřírodní motivy, jako jsou pískovny, zamrzlé vodní plochy, ledovce, sedimenty nebo geologické útvary, a přetváří je v estetické, téměř symbolické obrazy. Krajiny Marcina Giby jsou fascinujícím příkladem toho, jak může fotografie překročit své tradiční dokumentární funkce a stát se formou současného výtvarného umění. Giba ukazuje, že ve světě plném chaosu, klimatických změn a lidských zásahů příroda stále vytváří vzory, které mají svou vlastní estetiku, rytmus a poezii. Výsledkem je, že série *Natural* není jen záznamem krajiny, ale také meditací o čase, pomíjivosti a kráse skryté v detailech.[26]



Marcin Giba ze série *Natural*, pískovna v Dziergowicích, 2019

[26] GIBA, Marcin. *Sky images* ze série *Natural* [online]. [vid. 2025-06-01]. Dostupné z: https://www.podniebneobrazy.pl/

V době globální migrace a ozbrojených konfliktů začala konceptuální fotografie působit jako empatické médium dokumentující těžkou situaci lidí, kteří byli nuceni opustit své domovy. Současné fotografické projekty stále častěji využívají mapy, satelitní snímky, archivy a osobní výpovědi, aby ukázaly složitost migrace. Například umělec Richard Mosse využívá termovizní kamery používané armádou k zaznamenávání pohybu uprchlíků, což představuje estetickou i politickou výzvu. Cílem takové práce je vyvolat soucit, ale také ukázat mechanismy kontroly a vyloučení, kterým jsou lidé v pohybu vystaveni.



Richard Mosse *Colonel Soleil's Boys* ze série *Infra*, 2010-2011

Colonel Soleil's Boys je jednou z nejznámějších fotografií Richarda Mosseho z jeho průlomové série *Infra* (2010-2011) dokumentující konflikt v Demokratické republice Kongo. Fotografie byla pořízena v únoru 2010 v Masisi v provincii Severní Kivu a zachycuje bojovníky FDLR (Demokratické síly pro osvobození Rwandy) v den jejich začlenění do Konžské národní armády (FARDC). Pro sérii „Infra" použil Mosse vyřazený fotografický film Kodak Aerochrome, který byl původně vyvinut pro vojenské účely k odhalování kamufláže. Tento film zachycuje infračervené světlo a mění zelenou barvu vegetace na intenzivní odstíny růžové, fialové a červené. Výsledkem je, že vojáci stojící v půlkruhu na pozadí svahu kopce jsou zobrazeni v surrealistické, téměř pohádkové krajině, která kontrastuje s brutální realitou konfliktu.[27]

[27] MOSSE, Richard. *Infra*. Aperture Foundation. New York, 2012. ISBN: 9781597112024

Projekt *Go Home Polish* Michała Iwanowského je jedním z nejzajímavějších příkladů současné konceptuální fotografie, která se zabývá tématem migrace, identity a sounáležitosti v evropském kontextu. Jedná se o autobiografickou cestu, která se mění v univerzální příběh o člověku hledajícím své místo ve světě. V reakci na nápis *Go Home Polish*, který viděl na zdi ve Walesu, se Michal Iwanowski vydal na pěší cestu z Cardiffu do svého rodného města Świebodzice v Polsku, na které urazil více než 1 900 km. Během této cesty dokumentoval setkání s lidmi a ptal se jich na význam slova „domov". Projekt je hlubokou úvahou o identitě, sounáležitosti a zkušenosti migranta v Evropě. *Go Home Polish* je hluboce osobní a zároveň univerzální příběh o současném člověku žijícím v globalizovaném, ale rozdělujícím světě. Michał Iwanowski jemným, ale silným způsobem ukazuje, že fotografie může být nejen obrazem, ale také činem, cestou, otázkou, rozhovorem a mostem mezi lidmi.[28]



Michał Iwanowski ze série *Go Home Polish*, 2018

[28] IWANOWSKI, Michał. *Go Home Polish* [online]. [vid. 2025-05-25]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/galeria/michal-iwanowski-go-home-polish-galeria

Současná fotografie se také velmi často zabývá tématem těla jako místa konfliktu mezi jednotlivcem a společností. Tváří v tvář společenským tlakům, genderovým stereotypům a kulturním očekáváním se tělo stává bitevním polem, a to jak z hlediska politického, tak z hlediska identity. Konceptuální umělci rádi využívají autoportrét jako formu introspekce, ironie a dekonstrukce norem. Takto například Cindy Shermanová, která již léta hraje různé role a ukazuje, jak je ženskost konstruována ve vizuální kultuře. Současní umělci také zkoumají nebinaritu, postižení nebo trans tělesnost, čímž se fotografie stává nástrojem osvobození a redefinice identity.

Fotografkou zaměřenou na otázky identity je Dita Pepe, která pochází z České republiky. Její přístup k fotografování přesahuje rámec tradičního portrétu. Dita Pepe považuje médium fotografie za nástroj ke zkoumání a zpochybňování společenských norem a stereotypů týkajících se pohlaví, společenské třídy nebo kulturních rolí. Prostřednictvím svých inscenovaných portrétů Dita ukazuje, že identita není něco pevného nebo jednorozměrného, ale spíše flexibilní a na kontextu závislá konstrukce. Její díla jsou introspektivní, tj. zaměřují se na osobní prožitky a zkušenosti a zároveň působí jako společenský komentář. Kombinuje přitom prvky konceptuální fotografie se sociologickým dokumentem a vytváří tak hluboká, mnohovrstevnatá vizuální vyprávění.[29]

[29] PEPE, Dita (fotografie). BIRGUS, Vladimír (text). *Autoportréty*. Slezská univerzita v Opavě. Praha, 2012. ISBN: 9788074370694



Dita Pepe ze série *Autoportréty,* 2002

Nejrozpoznatelnějším projektem Dity Pepe je série *Autoportréty*, započatá v roce 1999. V rámci této série autorka fotografuje sama sebe ve společnosti různých lidí. Ženy, muži, rodiny, stylizuje se tak, aby harmonicky zapadla do jejich prostředí a životního stylu. Přijímá různé společenské role, například manželky, matky nebo partnerky, což jí umožňuje vizuálně experimentovat s pojmem identity a sociální sounáležitosti. Jak již bylo uvedeno, její práce se zabývá tím, jak se osobní identita může měnit v závislosti na vztazích s ostatními lidmi a okolních okolnostech.[30]

[30] PEPE, Dita. *Selfportraits* [online]. [vid. 2025-05-29]. Dostupné z: https://www.lensculture.com/dita-pepe

Marta Zgierska je současná polská fotografka, která se zabývá tématy traumatu, tělesnosti a hraničních zážitků. Její práce se vyznačují intimitou a autenticitou a zároveň konceptuální hloubkou, takže se stávají nejen obrazem, ale i nositelem silných emocí a reflexí. Zgierska často používá vlastní tělo jako nástroj ke zkoumání hranic mezi subjektivní zkušeností a objektivní realitou. Její fotografie ukazují tělo nikoli jako ideální estetický objekt, ale jako pole napětí, bolesti, omezení a proměn. Tělo je zde prostředkem traumatu, ale také síly a přežití. Série *Post* Marty Zgierské je velmi osobním projektem, který vznikl v souvislosti s jejími zážitky po vážné autonehodě. Fotografka využívá tuto traumatickou situaci jako výchozí bod pro zkoumání témat, jako je utrpení, zotavení, křehkost těla a procesy uzdravování, a to jak fyzického, tak emocionálního. Fotografie ukazují tělo ve stavu nestability, často s fragmentárními záběry zranění, jizev a stop po traumatech. Nejde jen o dokumentaci fyzické reality, ale také o metaforu psychických zranění a rekonstrukce sebe sama po traumatu. Ačkoli je série velmi osobní, svým univerzálním vizuálním jazykem otevírá prostor pro úvahy o tom, jak trauma ovlivňuje lidskou identitu a vztahy s okolním světem.[31]



Marta Zgierska ze série *Post*, 2014

[31] ZGIERSKA, Marta. *Post* [online]. [vid. 2025-05-29]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/galeria/post-marta-zgierska-galeria

Moderní svět je prostorem dynamických změn, přívalu informací a neustále se měnící reality, v níž se člověk stále více potýká s pocitem ztráty. Jedním z nejhlubších a nejpalčivějších strachů, které postihují lidi 21. století, je obava ze ztráty vlastní identity, vlastního „já", individuality, autenticity. Právě toto téma se díky své emocionální a filozofické hloubce stává mimořádně silným motivem konceptuální fotografie, která namísto zaznamenávání skutečnosti tuto skutečnost interpretuje a komentuje. Konceptuální fotografie je totiž médiem, které umělcům umožňuje nejen dokumentovat, ale především vyjadřovat myšlenky, emoce a duševní stavy. V případě strachu ze ztráty identity se umělci často obracejí k výrazovým prostředkům, které symbolicky ukazují rozpad jedince, jeho anonymitu nebo vnitřní rozpolcenost. Jedním z nejčastějších výtvarných zpracování je zakrytí obličeje jeho zakrytím, rozmazáním, rozostřením nebo nahrazením maskou. Taková technika odřízne diváka od kontaktu s protagonistou fotografie, vyvolává úzkost a naznačuje ztrátu individuálních rysů. Obličej, který je nejdůležitějším nositelem identity, je „vymazán" a postava se stává pouhým stínem člověka. Dalším často používaným motivem je reprodukce siluet, která vytváří identické postavy v davu a ukazuje lidi jako identická „kolečka" v bezduchém systému. Takový obraz je někdy metaforou globalizace, digitální uniformity a společenského tlaku na konformitu, který vede ke ztrátě autenticity. V době sociálních médií a algoritmů, které nám diktují, jak myslíme a jednáme, si fotografové kladou otázku: Jsme stále sami sebou, nebo jen obrazem naprogramovaným ostatními? Způsob, jakým je tělo zobrazováno jako deformované, rozčtvrcené, neskutečné, může být také symbolický. Umělci tak ukazují psychickou dezintegraci, pocit odcizení ve vlastním těle nebo odtržení od sebe sama. Mnohé konceptuální fotografie mají charakter intimního autoportrétu, v němž autor sdílí vlastní zkušenost ztráty, proměny a někdy i pokusu o znovunalezení sebe sama. Fotografie má jako vizuální médium schopnost pohybovat se na hranici mezi realitou a snem, vědomím a podvědomím, což je ideální pro zobrazení úzkosti, emoce, kterou lze jen těžko zachytit slovy. Strach ze ztráty identity, přítomný ve společnostech nadbytku, je stav, který mnoho lidí prožívá v osamění. Konceptuální fotografie mu dává formu a umožňuje divákovi identifikovat, pochopit nebo konfrontovat vlastní obavy.[32]

[32] ZGIERSKA, Marta.Tekst: Christian Caujolle. *Post.* Actes Sud. Arles, 2016. ISBN: 9782330063054

Téma mé bakalářské práce úzce souvisí s formou obrazu, kterou jako fotograf používám. Působím na pomezí konceptuální, intermediální a inscenované fotografie. Již léta se zabývám tématem identity. Moje fotografie mají za cíl provokovat, někdy vyvolávají neklid, jindy nutí k hlubokému zamyšlení. Tělo je pro mě nositelem emocí a psychických stavů, které nelze vyjádřit slovy. Prostřednictvím inscenovaných scén a autoportrétů zkoumám hranice mezi realitou a představivostí, přičemž se odvolávám na obavy a nejistoty současného světa.

Obrazy, které vytvářím, jsou plné symboliky a nejednoznačností záměrně v nich nechávám prostor pro diváka, aby si v nich mohl najít vlastní významy. Příklady, které zmiňuji v hlavní části své bakalářské práce, pro mě nejsou pouze analýzou účinku jednotlivých médií – zejména konceptuální a intermediální fotografie ale také zdrojem inspirace v současném světě fotografického umění.

Jako člen Svazu polských uměleckých fotografů mám možnost být obklopen význačnými osobnostmi současné fotografie, jejichž tvorbu znám, sleduji a s nimiž často vedu umělecký dialog. Díky této blízkosti jsem mohl provést hlubokou a vědomou analýzu jejich tvorby, což se stalo důležitým prvkem mé vlastní tvůrčí reflexe.[33]

Během psaní této bakalářské práce jsem současně pracoval na cyklu, který jsem dokončil koncem února 2025. Můj nejnovější cyklus *Poslední* bude tvořit praktickou část bakalářské práce. Cyklus *Poslední* je hluboce symbolický a existenciální projekt, ve kterém se zamýšlím nad „Koncem". Nejen koncem civilizace, ale i hodnot a duchovní identity. Nejde pro mě o obyčejnou sérii fotografií, ale o vizuální meditaci nad stavem člověka žijícího na konci určité epochy.

Používám autoportrét, ale nepředstavuji sebe jako konkrétní osobu. Na těchto obrazech vystupuji spíše jako postava současného člověka ztraceného, bez odpovědí, bojujícího s rozpadem známých struktur reality. Každá póza, každý stín, světlo a prázdné pozadí mají metaforický charakter.[34]

[33] KONRAD, Michał. *Biografie* [online]. [vid. 2025-06-02]. Dostupné z: https://michalkonrad.pl/biografia

[34] KONRAD, Michał. *Poslední* [online]. [vid. 2025-06-02]. Dostupné z: https://michalkonrad.pl/ostatni/

V cyklu *Poslední* se inspiruji mimo jiné křesťanskou ikonografií konce časů, zejména motivem proroctví sv. Malachiáše, který předpověděl příchod posledního papeže Petra Římského a pád města sedmi pahorků, tedy Říma. Tyto obrazy pro mě nejsou pouze náboženskou vizí, ale především symbolem rozpadu známého řádu světa.



Michał Konrad ze série *Poslední,* 2025

Na autoportrétech z tohoto cyklu nezobrazuji obličej bývá přeexponovaný, rozmazaný, mizí. Tento postup má ukázat stav zavěšení, ztracenosti, absence jasných orientačních bodů. Vědomě používám černobílou, utlumenou formu, která má podpořit soustředění a vyvolat emocionální odezvu. Nejde mi o doslovnost, obrazy představuji zdrženlivě, fragmentárně, a ponechávám divákovi prostor k samostatnému výkladu smyslu.

Cyklus *Poslední* vnímám jako ikonu přechodných časů. Dokument epochy, v níž přestaly fungovat staré hodnoty a nové se ještě nevytvořily. Je to moment zavěšení, trvání „mezi", bez pocitu bezpečí. Nechci dávat jednoznačné odpovědi. Místo toho vytvářím obrazy, které promlouvají nejen k rozumu, ale i k podvědomí a emocím.



Michał Konrad ze série *Poslední,* 2025

4 Analýza konceptuálních příkladu členů Svazu polských uměleckých fotografů ve Slezsku po roce 2000

Současná fotografie se na rozdíl od své původní dokumentární funkce stále více stává nástrojem uměleckého vyjádření a prostředkem reflexe okolního světa. Díky své flexibilitě a schopnosti víceúrovňového přenosu dnes fotografie realitu nejen zaznamenává, ale také interpretuje, komentuje, přetváří a dokonce zpochybňuje. Ačkoli ne všichni umělci se s trendem konceptuální fotografie ztotožňují, mnozí z nich čerpají z jejích předpokladů a strategií sdělení. Konceptuální fotografie, která se rozvinula ve druhé polovině 20. století, předpokládala, že nejdůležitější není estetika, ale myšlenka, která se za obrazem skrývá. Konceptuální umělci nepoužívali fotoaparát jako nástroj krásy, ale jako výrazový prostředek, kterým komentovali svět, provokovali k zamyšlení nebo zpochybňovali přijaté společenské normy. Dnes, v postmediální éře, kdy se stírají hranice mezi uměním a obraz ovládá komunikační prostor, se mnohé z těchto předpokladů stávají mimořádně aktuálními. Umělci se stále častěji nesnaží reprodukovat realitu, ale prezentovat její subjektivní, emocionální nebo symbolický obraz. V současné fotografii se projevuje tendence experimentovat, a to jak s formou, tak s obsahem. Umělci používají různé techniky. Tato díla jsou často nejednoznačná a vyžadují od diváka intelektuální, interpretační a často i emocionální zapojení. Obraz se stává záminkou k zamyšlení a jeho význam není vnucen, ale je otevřen individuální recepci. Mnozí současní umělci sami sebe nenazývají konceptualisty, ale jejich způsob práce ukazuje, že vliv tohoto směru je v jejich tvorbě hluboce zakořeněn. V jejich fotografiích jsou často přítomny symboly a metafory, které diváka uvádějí do významového prostoru přesahujícího pouhou formu obrazu. Není to doslovnost, ale skrytý příběh, který dává fotografii sílu uměleckého sdělení.[35]

[35] FLUSSER, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Warszawa 2015. ISBN: 9788362847492

Konceptuální fotografie je již řadu let jedním z nejreflexivnějších a nejintelektuálnějších směrů ve fotografickém umění. V Polsku je Slezský okres Svazu polských uměleckých fotografů (ZPAF) obzvláště významným místem, kde tato forma umění našla svou silnou podporu a dynamický rozvoj. Tento okruh sdružuje mnoho vynikajících umělců, kteří ve své fotografické tvorbě vědomě používají konceptuální prvky, symboly, metafory a pohrávají si s kontextem a významem. Patří mezi ně umělci jako Iwona Germanek, Krzysztof Szlapa, Artur Rychlicki, Katarzyna Łata nebo Jakub Dziewit, lidé, kteří významně přispívají k utváření současné tváře umělecké fotografie v Polsku.[36]

[36] Svaz polských uměleckých fotografů Slezský okres [online]. [vid. 2025-04-20]. Dostupné z: http://zpaf.katowice.pl/okreg-slaski/

Iwona Germanek

Vizuální umělkyně zabývající se kreativní fotografií, portrétem a fotografickým experimentem v nejširším slova smyslu. Její rozsáhlý projekt Vlákna nepaměti (Nitki niepamiętania), sestávající z několika cyklů, byl v roce 2021 vystaven v Centru současného umění v Toruni. Od té doby pokračuje ve zkoumání oblastí paměti a sahá po archivním obrazovém materiálu: nejen vlastní rodiny, ale i zcela anonymních osob. Do svých cyklů ráda zařazuje fotografie, a dokonce i celá alba, která - nikým již nepotřebná - se prodávají na bleších trzích. Symbolickou adopcí se jim snaží vrátit paměť a důstojnost. Ve svých dílech používá nejen fotografie, ale také koláže nebo fotomontáže. S oblibou využívá i historické fotografické techniky. Z vosku, japonského papíru či jiných materiálů vytváří objekty - asambláže. Téma rodiny je v její tvorbě stále přítomné, zřetelně rezonuje v cyklu *Růžová neexistuje*. Studentka Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě. Členka Svazu polských uměleckých fotografů ve Slezském okrese. Je autorkou dvou uměleckých knih: *Herbarium* z roku 2021 a *Růžová neexistuje* z roku 2023. Její díla jsou ve sbírce Slezského muzea v Katovicích a v soukromých sbírkách.[37]

Iwona Germanek je vizuální umělkyně a fotografka, jejíž tvorba se vyznačuje hlubokým ponorem do osobních, sociálních a existenciálních témat. Ve svých projektech používá fotografii nejen jako dokumentární médium, ale především jako prostředek uměleckého vyjádření, prosycený symbolikou, emocemi a reflexí. Její tvorba je pevně zakotvena v trendu konceptuální fotografie, v níž není nejdůležitější prezentovat realitu, ale transformovat ji prostřednictvím myšlenky, konceptu nebo metafory. Série jako *Herbarium*, *Růžová neexistuje* nebo *Vůně* jsou doprovázeny hluboce promyšlenou významovou vrstvou, která staví diváka do role interpreta a vybízí ho ke kontemplaci a emocionálnímu zapojení.

[37] GERMANEK, Iwona. *Biografie* [online]. [vid. 2025-04-15]. Dostupné z: https://www.iwonagermanek.com/home/bio/

Série *Herbarium*



Iwona Germanek ze série *Herbarium*

V sérii *Herbarium* čerpá Iwona Germanek z botanických motivů, které konfrontuje s osobní reflexí paměti. Ačkoli formálně může série připomínat klasické herbáře. Sbírky sušených rostlin uspořádaných podle druhů, její význam je mnohem hlubší a intimnější. Pomocí herbáře autorka vytváří jakýsi osobní deník, v němž se každý list, okvětní lístek nebo stéblo trávy stává nositelem emocí, vzpomínek a příběhů.V tomto projektu autorka kombinuje obrazy lidí, nejčastěji blízkých, členů rodiny nebo archivních postav, s fragmenty sušených rostlin. Doslovným i metaforickým způsobem překrývá listy na tváře portrétovaných osob a vytváří tak jemné, ale dojemné kompozice, v nichž se snoubí příroda s člověkem.



Iwona Germanek ze série *Herbarium*

V *Herbariu* se příroda a člověk neobjevují jako oddělené entity, ale koexistují. Rostliny nejen doplňují příběhy o lidech, ale samy se stávají jejich nedílnou součástí, připomínají nám cyklickou povahu života, růst a odcházení, sezónnost emocí a vzpomínek. Tento druh kompozic má něco z poetiky nostalgie, ale také z citlivého dokumentu. Germanek nezaznamenává realitu, ale jemně ji rekonstruuje a dává jí symbolický rozměr.[38]

[38] GERMANEK, Iwona. *Zielnik*. Bojszowy, 2021.
ISBN: 9788396046208



Iwona Germanek ze série *Herbarium*

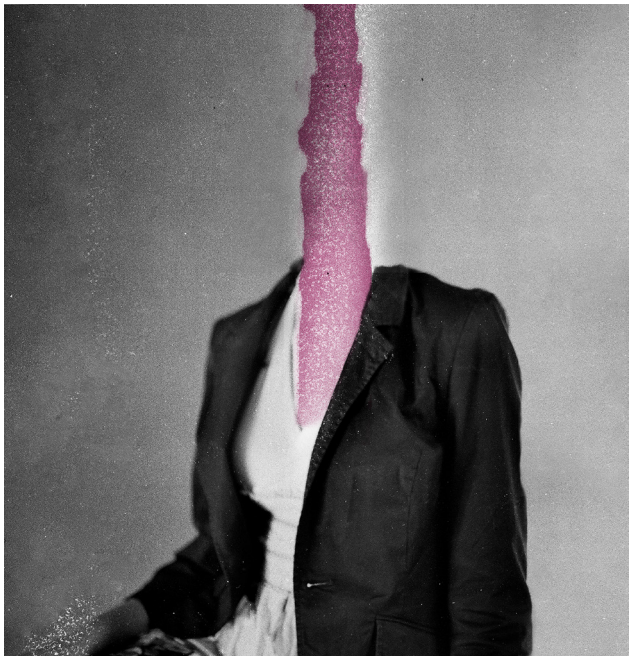
Koncepčnost *Herbaria* spočívá v tom, že využívá formu vědeckého katalogu k vyprávění emocionálního příběhu. Není to klasický herbář, je to sbírka symbolů, kde list může znamenat stejně jako slovo a kořen připomíná spojení s minulostí. Použití starých fotografických technik, jako je kyanotypie, prohlubuje metaforickou vrstvu. Stejně jako jsou rostliny fixovány na papíře, snaží se vzpomínky uchovat navzdory plynutí času. Konceptuální rozměr projektu se projevuje i ve způsobu, jakým autorka přistupuje k fotografii: ne jako k věrnému záznamu reality, ale jako k médiu schopnému vést dialog s časem. V *Herbariu* se fotografie stává nástrojem intimního záznamu, mostem mezi pamětí a přítomností. Rostliny, které jsou koneckonců těmi nejprostšími a nejtišími svědky našich dnů. Jsou zde povýšeny na protagonisty příběhu o identitě, rodině, stopách zanechaných v čase.

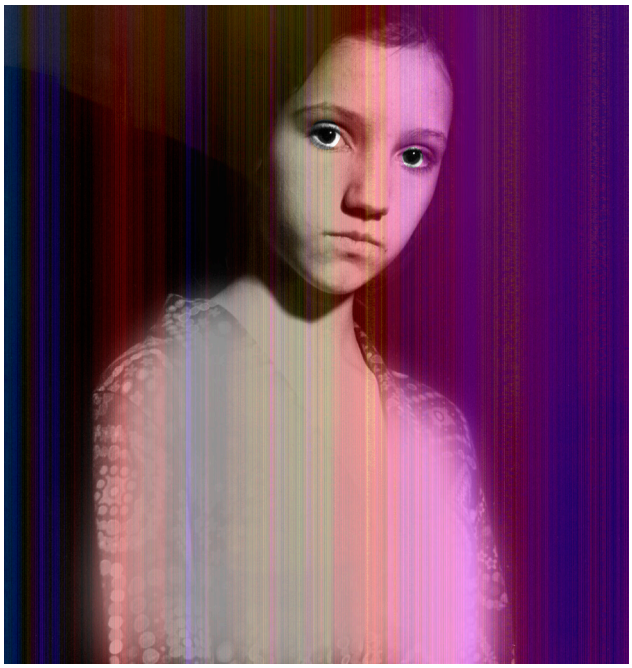


Iwona Germanek ze série *Herbarium*

Série *Růžová neexistuje*

V projektu *Růžová neexistuje* se Iwona Germanek zabývá nesmírně obtížným a zřídka diskutovaným tématem ve fotografii, depresí. Už samotný název série vysílá silné poselství; růžová barva, stereotypně spojovaná s dětstvím, bezstarostností a nevinností, je zpochybněna. Autorka pomocí tohoto symbolu ukazuje rozkol mezi společenským obrazem dětství a jeho skutečným, často bolestným prožíváním. Fotografie v této sérii jsou metaforické, často zavěšené mezi realitou a snem. Použití mlhy, rozmazaných kontur, prázdných prostor a jemných gest vytváří atmosféru neklidu a odcizení.[39]





Iwona Germanek fotografie ze série *Růžová neexistuje*

[39] GERMANEK, Iwona. *Różowy nie istnieje*. Katowice, 2023. ISBN: 9788396390257

Koncepčnost tohoto projektu spočívá v konstrukci vizuálního jazyka emocí; fotografie nezobrazují nemoc doslovně, ale zprostředkovávají její náladu, duševní stav, který nelze zachytit realisticky.





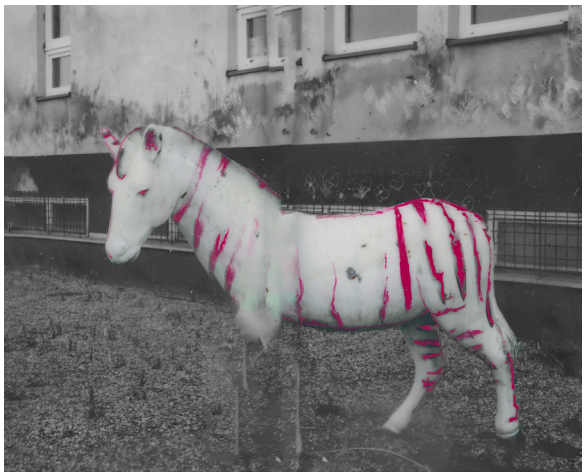


Iwona Germanek fotografie ze série *Růžová neexistuje*

Série *Vůně*

Vůně Iwony Germanek je jedinečnou uměleckou studií toho, co je pomíjivé, nehmotné a hluboce zakořeněné v lidském podvědomí. Autorka se pokouší vyprávět příběh vůně. O jednom z nejprchavějších a nejneuchopitelnějších smyslů, a to s pomocí média, které se pro něj na první pohled nezdá být vhodné: fotografie. A přesto se právě tato nemožnost zachytit vůni v obraze stává pro Iwonu Germanek hnací silou tvůrčího zkoumání. Série nejenže provokuje k otázkám o hranicích vnímání, ale také buduje subtilní vyprávění o blízkosti, ztrátě a identitě utvářené smyslovými vzpomínkami. Pro Iwonu Germanek není vůně pouhým fyzickým podnětem. Čich je nositelem emocí, paměti a stop vztahů.[40]



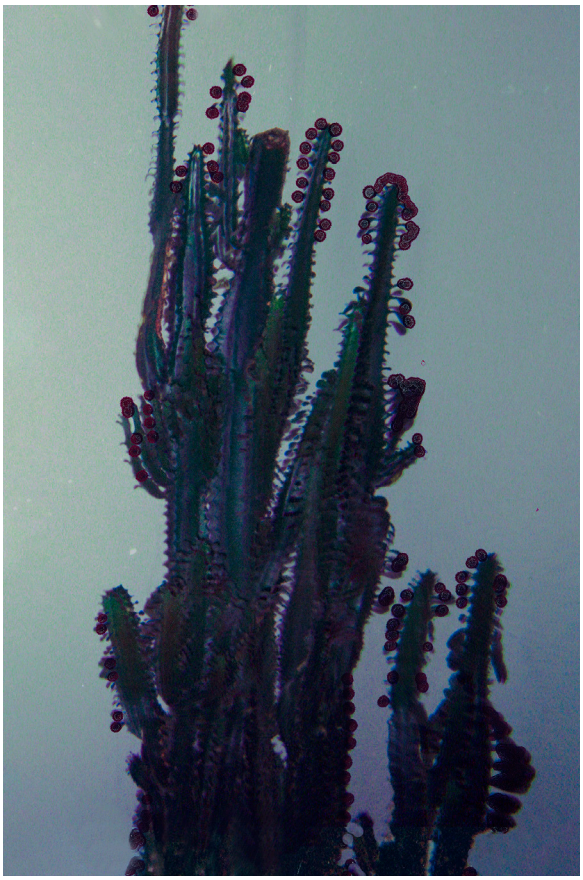


Iwona Germanek fotografie ze série *Vůně*

[40] GERMANEK, Iwona. *Seznamme se* [online]. [vid. 2025-04-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=GqEu5eFjLlc

V projektu *Vůně* se stává výchozím bodem pro úvahy o tom, jak minulost zůstává přítomná v našem každodenním životě, jak neviditelné impulsy mohou připomínat dávné obrazy, lidi nebo situace. Fotografie, s níž se zde zachází nikoli jako s dokumentem, ale jako s konceptuálním médiem, neslouží ani tak k záznamu reality, jako spíše k rekonstrukci vnitřních prožitků. V tomto smyslu není *Vůně* jen sérií obrazů. Je to vizuální esej o lidské paměti zaznamenané tělem a smysly. Nejsilnější konceptuální rozměr série se ukazuje v její premise: jak zachytit neviditelné? Iwona Germanek se této výzvy ujímá tím, že nově definuje funkci fotografie. Ne jako nositele obrazů, ale jako média emocí, paměti a vjemů. Tímto způsobem se *Vůně* stává více než jen sérií fotografií. Je to smyslový a emocionální záznam intimního světa, který nelze doslovně popsat, ale pouze naznačit, evokovat, otevřít.





Iwona Germanek fotografie ze série *Vůně*

Výše zmíněné série Iwony Germanek byly realizovány tradičními technikami, což je pro jejich umělecké a emocionální vyjádření zásadní. Iwona Germanek záměrně sahá ke klasickým, manuálním metodám práce s fotografickým obrazem, jako je analogová fotografie, temnografické tisky nebo vzácné techniky, aby díla získala osobní, hluboce emocionální a zároveň nadčasový charakter. Na rozdíl od digitální fotografie vyžadují tradiční techniky trpělivost, fyzický kontakt s materiálem a intimní proces tvorby. Tato intimita a křehkost je v dílech Iwony Germanek dokonale patrná; jemná zrnitost, nedokonalosti výtisků nebo ruční zásahy do povrchu fotografie (např. škrábance, vybledlnutí, zastření) nejsou vadami, ale vědomými prvky kompozice. Každé dílo tak získává jedinečný konceptuální charakter a připomíná jemnou emocionální stopu, stejně jedinečnou jako lidská zkušenost.

Krzysztof Szlapa

Krzysztof Szlapa se narodil v roce 1987 v Katovicích. Umělec fotograf. Autor sedmnácti samostatných výstav a účastník mnoha skupinových výstav, od roku 2014 spolukurátor fotografické Prázdné galerie cd. v Jaworznu, v letech 2014-2019 kurátor umělecké galerie „Za sklem" v Katovicích, od roku 2013 člen Svazu polských uměleckých fotografů Slezského okresu, kde působil jako tajemník rady. Laureát stipendia ministra kultury a národního dědictví „Mladé Polsko" v roce 2023. Stipendista maršálka Slezského vojvodství v oblasti kultury v roce 2017. Iniciátor mnoha kulturních akcí šířících uměleckou fotografii, jako jsou: vernisáže výstav, workshopy a autorská setkání ve spolupráci s různými místními intitucemi. Žije v Katovicích a denně pracuje na Filmové škole Krzysztofa Kieślowského.[41]

[41] SZLAPA, Krzysztof. *Portfolio* [online]. [vid. 2025-04-18]. Dostupné z: https://krzysztofszlapa.myportfolio.com/

Série Země

Fotograficka série *Země* Krzysztofa Szlapy je nejen výsledkem autorovy dokumentární práce, ale především projevem jeho jedinečného, reflexivního přístupu k fotografii jako poznávacímu médiu. Je to projekt, který se vymyká jednoduchým klasifikacím a balancuje na hranici dokumentu, vizuální eseje a meditace o prostoru. Fotografie, z nichž je Kraina složena, ukazují jihovýchodní pohraničí Polska. Multikulturní, historicky složité a geograficky symbolické místo. Prostřednictvím přítomnosti motivů, jako jsou pravoslavné kostely, dřevěné domy nebo zalesněné kopce, vytváří Krzysztof Szlapa vizuální mapu regionu, která však neusiluje o kartografickou přesnost, ale spíše o emocionální a duchovní zakořenění. Konceptuální vztahy této série jsou vícerozměrné. Zaprvé, Land se dotýká tématu hranice, a to nejen té geografické, ale také kulturní, mentální a duchovní. Pohraničí jako liminální prostor se stává metaforou identity, která není ani homogenní, ani jednou provždy pevně daná, ale je proměnlivá, vyjednávaná a kontextualizovaná. Za druhé projekt odkazuje na tradici „psychogeografie", přístupu známého z praxe situacionistických umělců, v němž je prostor vnímán jako nositel emocí, vzpomínek a subjektivních zážitků. Fotografie Krzysztofa Szlapy nejsou topografické, jsou to spíše dojmy, stopy zážitků a stavů mysli. A konečně, Země je součástí širšího trendu fotografie paměti a místa. Práce Krzysztofa Szlapy lze číst jako pokus o dialog s minulostí, nikoliv prostřednictvím rekonstrukce faktů, ale znovuvytvářením atmosféry, estetickým rozjímáním nad prostorem, který byl svědkem kulturních změn, migrace, zapomnění a přetrvávání. V tomto smyslu série rezonuje s díly umělců, jako je Josef Koudelka nebo Vanessa Winship, pro něž se krajina stává klíčem k lidskému příběhu.[42]

[42] SZLAPA, Krzysztof. *Portfolio* [online]. [vid. 2025-04-18]. Dostupné z: https://krzysztofszlapa.myportfolio.com/



Krzysztof Szlapa fotografia ze série *Země*

Úvod k projektu *Země* s názvem *Země je jinde* napsala Justyna Hanna Budzik. Autorka v něm konfrontuje počínání Krzysztofa Szlapy s úvahami Filipa Springera, který se ve své knize *Mein Gott, jak je krásný* rovněž zabývá tématem Země jako formy vnímání. Pro Springera je Země formou krajinného ohniska - něčím, co neexistuje nezávisle na pozorovateli, ale objevuje se až ve vztahu člověka k místu. Tento způsob uvažování prostupuje i fotografiemi Krzysztofa Szlapy, které neposkytují jednoznačné odpovědi, ale provokují k osobní interpretaci. Je to krajina ani ne tak nahlížená, jako spíše spoluvytvářená přítomností, citlivostí a pamětí. Krzysztof Szlapa opouští chladný, vědecký pohled etnografa nebo přírodovědce. Jeho záběry jsou někdy široká panoramata, jindy silně izolované detaily. Proměnlivá hloubka ostrosti, jemné změny ohniska, symbolické motivy (např. stopy po vysídlených vesnicích) vytvářejí to, co Justyna Hanna Budzik označuje jako fotografický magický realismus. Krajina se zde stává místem, kde se setkává lidské s nelidským, s přírodou, pamětí a historií.

Krzysztof Szlapa při tvorbě země spolupracoval s Jerzym Orawskim, který jeho texty publikoval mimo jiné v Kwartalniku Fotografia. Jerzy napsal devět esejů: *Ospalá země - zápisky ze země Krzysztofa Szlapy, Stopy paměti, Puls Země, Krajina jako stav duše, Dialog Krzysztofa Szlapy s tichem a prostorem, Mikropříběhy, Rozměr domu, Strom, (Ne)místo.*

Jerzy Orawski se ve své eseji *Rozměr domu* hluboce zabývá symbolikou lidské nepřítomnosti a významem domácího prostoru. Ve svém textu zdůrazňuje, že naprostá absence lidské postavy není náhodou, ale důslednou uměleckou volbou Szlapy. Paradoxně právě nepřítomnost lidí v záběrech dává fotografiím neobyčejně silný rozměr přítomnosti. Jako by člověk neustále „číhal" těsně za hranicí obrazu, připraven se okamžitě odhalit. Jerzy Orawski píše o intenzivním dojmu, že na fotografiích něco číhá, jako by se někdo chystal vyjít zpoza záclony, aby se podíval skrz sklo. K tomu však nikdy nedojde. Postavy se neobjevují, což se stává symbolickým sdělením: není domu bez člověka. Zůstává jen hmotná schránka, která zbavena své životodárné funkce podléhá pomalému rozkladu neboli entropii. Prostor fotografovaný Krzysztofem Szlapou se stává němým, mrtvým, neschopným nadále plnit svou původní roli. Ústředním motivem interpretace Jerzyho Orawského je domov jako místo paměti, útočiště a identity. Autor nevnímá domov fyzicky jako adresu nebo bod na mapě, ale jako symbol citového zakořenění. Odkazuje přitom na úvahy Józefy Hennelové, která v doprovodné eseji k *Sociologickému záznamu* Zofie Rydetové napsala, že „podstatou domova je jeho bezpečí". Domov je prostor, který chrání život, biologický i psychologický, individuální i společný. Když je domov opuštěn, ztrácí svou funkci. Umírá, stejně jako umírá identita člověka, který jej vytvořil. Jerzy Orawski také poznamenává, že v projektu *Země* jsou domy a další lidské výtvory zobrazeny ve fragmentech a nikdy ne v plném plánu. To je výrazem nemožnosti zachytit celistvost zkušenosti, minulosti nebo paměti. Jak autor píše, tyto prostory „již dávno přestaly plnit svůj účel". Už netvoří hnízdo, neposkytují teplo, nechrání před světem. Staly se domy duchů, němými svědky někdejší přítomnosti.





Krzysztof Szlapa fotografie ze série *Země*

Zvláště důležitým tématem ve výkladu Jerzyho Orawského je role paměti. Fotografie Krzysztofa Szlapy se podle autora stávají „rozněcovači" paměti, nikoliv však paměti osobní, ale postpaměti - tedy paměti vypůjčené, zděděné od jiných.

Orawski zdůrazňuje, že fotografie jsou plné znaků a symbolů, které vyvolávají obrazy minulých okamžiků. Nejsou dokumentací, ale jemným, poetickým vyprávěním o tom, co bylo a co, ač neviditelné, stále působí. Jerzy Orawski ve své eseji představuje snímek Země Krzysztofa Szlapy jako hluboce symbolický projekt, který se dotýká otázek nepřítomnosti, identity, paměti a pomíjivosti. Fotografie, přestože postrádají postavy, vypovídají mnohé o člověku, o jeho stopách, emocích, ztrátě a touze zakořenit. Orawski dokazuje, že síla této série nespočívá v doslovnosti, ale v tichém, metaforickém významu, který zasáhne citlivost každého diváka.

Dne 22. května 2025 se v Piwnici pod Cieniami v Krosně konala vernisáž výstavy *Země* spojená s propagací stejnojmenného alba. Na výstavě bylo možné si kromě fotografií poslechnout i hudbu speciálně zkomponovanou pro tuto příležitost. Soundtrack byl vytvořen tak, aby doprovázel návštěvníky při prohlídce výstavy a měl za cíl přenést diváka do symbolické „Krainy". Místo, které je imaginární, ale silně charakterizované emocemi a metafyzikou. Spojením výtvarného umění se zvukem se zážitek z výstavy stává ucelenějším, pohlcujícím a dojemnějším. Zvukovou stopu vytvořili dva talentovaní umělci: Anastasia „Soprano" Tykhoniuk, sopranistka s neobyčejně čistým hlasem, a barytonista Dariusz Sebastiański. Výsledkem nahrávky je jedinečná kombinace speciálně zkomponované melodie s prvky improvizace, která dodává skladbě jedinečný, nepředvídatelný a živý charakter. Skladba trvá přesně 9 minut a 46 sekund a byla rozdělena do čtyř částí. Začíná jemným broukáním, které postupně přechází do silnějších a složitějších vokálních partů, aby nakonec vyvrcholilo v silném a emotivním finále. Spojení fotografií ze série *Země* se speciálně zkomponovanou hudbou rozšiřuje konceptuální vnímání obrazu. Zvuk posiluje vizuální sdělení, vede diváka různými vrstvami interpretace a prohlubuje emocionální zapojení. Ve světě, kde se umění neustále proměňuje, nám tento interdisciplinární přístup umožňuje překračovat hranice vnímání a objevovat nové formy vyjádření.[43]

[43] SZLAPA, Krzysztof. *Výstava, Krosno* [online]. [vid. 2025-04-18]. Dostupné z: https://krosno24.pl/wydarzenia/kraina-wystawa-w-piwnicy-podcieniami-w6651

Série Scénografie

Fotografická série Krzysztofa Szlapy nazvaná *Scénografie* je projektem pevně zakořeněným v estetice a konceptuálním myšlení, a to jak na formální, tak na ideologické úrovni. Autor, který je spjat s Katovicemi, konstruuje sérii černobílých snímků městského prostoru, které jsou sice zakotveny v konkrétním místě. Získávají univerzální rozměr a stávají se východiskem pro úvahy o povaze městské zkušenosti, paměti a vnímání. Samotný název série poukazuje na konceptuální napětí mezi vnějším a reálným a vnitřním a subjektivním. *Scénografie* nejsou jen dokumentací prostorů, ale především jejich filtrací skrze fotografovu citlivost a paměť. Autor neprozrazuje polohu zobrazených míst a upouští od popisků, čímž ponechává na divákovi úkol rozpoznání a interpretace. Tento postup vede k abstrahování fotografie od konkrétního, čímž se projekt přibližuje konceptuálním postupům, kde není klíčové „co" je prezentováno, ale „jak" a „proč". Jedním ze základních konceptuálních prvků Scénografie je hra s iluzí. Fotografie, zdánlivě dokumentární médium, je zde použita k vytváření iluzí, stejně jako divadelní scénografie. Něco, co předstírá realitu, a přitom ji proměňuje.[44]



Krzysztof Szlapa fotografia ze série *Scénografie*

[44] Svaz polských uměleckých fotografů Slezský okres. *Scénografie* [online]. [vid. 2025-04-20]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=vWDRKcJJOqI



Krzysztof Szlapa fotografia ze série *Scénografie*

Krzysztof Szlapa ukazuje skutečné městské prostory, ale rámuje je, srovnává a rozpracovává takovým způsobem, že nabývají umělé, divadelní, někdy až abstraktní kvality. Plochy zdí, listí, tabulí skla nebo lešení se stávají kulisou pro imaginativní představení, které není ani tak konkrétní událostí, jako spíše vnitřním stavem, reflexí, asociací. Fotograf nedává odpovědi, ale provokuje k otázkám. Charakteristickým rysem seriálu je také jeho intertextualita.

Krzysztof Szlapa odkazuje na dřívější díla, zejména na sérii *Pohlednice z města ve mně*, s nimiž *Scénografie* vedou jemný dialog. Tam, kde byl dříve přítomen text, stručný komentář, popisek. Nyní zůstává pouze obraz, který vyžaduje, aby se divák více zapojil. Toto gesto zřeknutí se doslovnosti je také součástí konceptuálního uvažování o fotografii jako nástroji pro vytváření významů, nikoliv pro jejich reprezentaci. Dalším prvkem konceptuální povahy je téma času. Jak poznamenává Krystyna Koziołek, město na fotografiích Krzysztofa Szlapy je „očištěno od lidí", ale jejich přítomnost je naznačena prostřednictvím stop, přízraků, atmosféry. Fotografie se tak stávají nositelem městské melancholie a paměti. Marianna Michalowska připomíná, že fotografie je v podstatě „kombinací záření a času", a právě toto pojetí času, jeho vrstvení a nemožnost zachytit ho v jediné perspektivě, se zdá být kompoziční osou série. Město Krzysztofa Szlapy je místem, kde se setkávají různé časy: biologický (rostlinná hmota, houbová hmota), geologický (kámen, beton), technologický (kov, sklo) a osobní (čas fotografa a diváka). Jejich juxtapozice vytváří novou kvalitu, konceptuální scénu pro městskou performanci.[45]



Krzysztof Szlapa fotografie ze série *Scénografie*

[45] Andrzej Koniakowski komentuje. *Pohled na město ve mně* [online]. [vid. 2025-04-20]. Dostupné z: https://andrzej.koniakowski.stf.katowice.pl/2010-24.html

Nakonec lze *Scénografie* číst jako pokus o novou definici městské dokumentární fotografie. Krzysztof Szlapa prostor ani tak „nezaznamenává", jako spíše konstruuje. Podobně jako konceptuální umělec konstruuje myšlenky vybranými vizuálními prostředky. Série se pohybuje na pomezí dokumentu a fikce, vnímání a představivosti, obrazu a jeho absence. Je to projekt s otevřeným koncem, který vyžaduje aktivní účast diváka, jeho paměti, asociací a úvah. Krzysztof Szlapa tak navrhuje nejen novou formu pohledu na město, ale také nový způsob uvažování o fotografii jako o konceptuálním, reflexivním médiu, zdánlivě němém, ale plném významů skrytých pod povrchem obrazu.







Krzysztof Szlapa fotografie ze série *Scénografie*

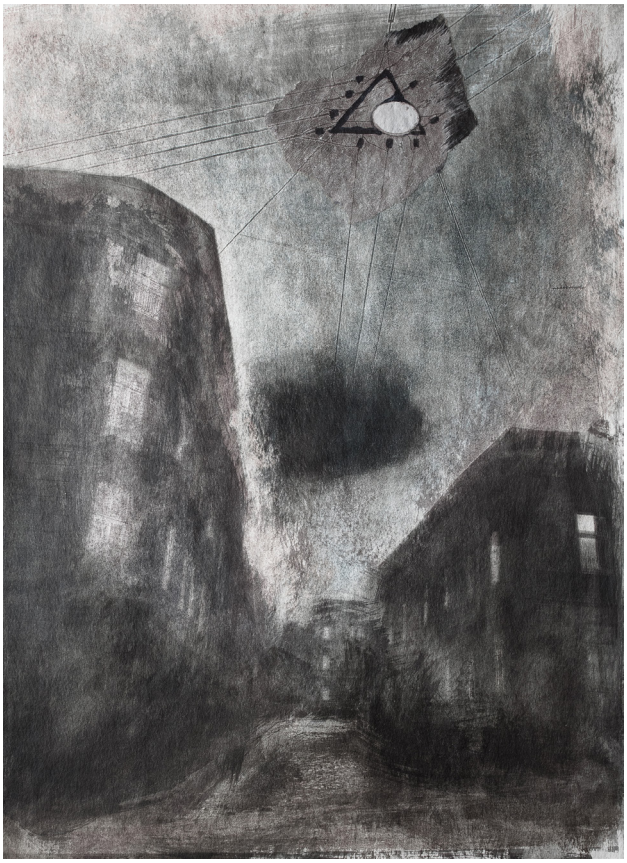
Artur Rychlicki

Artur Rychlicki je fotograf narozený a žijící v Krakově. Vyrůstal v rodině a prostředí spolupracujícím s Tadeuszem Kantorem a divadlem Cricot 2, což nezůstalo bez vlivu na jeho tvůrčí postoje. Jeho práce byly prezentovány na samostatných výstavách mimo jiné ve Velké Británii (Polský kulturní institut v Londýně), Dánsku (Galerie ústředí Mezinárodního červeného kříže, Ronne), Německu (Galerie Akademie výtvarných umění v Saarbruckenu), Francii (galerie La maison des associations Orleans) a v Polsku (Krakov, Katovice, Bielsko-Biała, Toruň, Vratislav). Artur Rychlicki je fotograf, který - na rozdíl od jiných fotografů pracujících v „digitálním věku" - pracuje ostentativně, až provokativně neuspěchaně, s promyšleností, která zdůrazňuje emocionální stránku uměleckého vyjádření. Pracuje ostentativně, dokonce provokativně, neuspěchaně, s promyšleností, která zdůrazňuje emocionální stránku uměleckého vyjádření. Jedním z hlavních nefotografických zájmů autora je historie polsko-židovských vztahů ve 20. století, bývalých židovských štetlů, míst, která pomalu zanikají, což neopomíjí ovlivňovat témata jeho děl a směr jeho četných cest a čtení. Rychlicki také již více než patnáct let vede v Katovicích vlastní fotografické dílny „www.warsztaty-fotograficzne.org". Cílem těchto dílen je - na rozdíl od mnoha jiných fotografických kurzů - především snaha o rozšíření jazyka fotografie (estetického i uměleckého) a nesmělý pokus o nalezení drobných záblesků pomalu odumírajícího humanismu ve zkostnatělém a ztechnizovaném světě. Artur Rychlicki je také šéfredaktorem tištěného papírového časopisu „gazeta-fotograficzna.org" (gazeta-fotograficzna.org).[46]

[46] Artur Rychlicki, *Biografie* [online]. [vid. 2025-04-22]. Dostupné z: https://arturrychlicki.pl/essays/

Série Nanebevzetí

Artur Rychlicki, krakovský fotograf s filozofickým vzděláním, je umělcem, jehož série *Nanebevzetí* je důležitým hlasem v úvahách o současném stavu člověka, světě hodnot a samotné povaze fotografického média. Jeho práce zřetelně přesahuje rámec dokumentární fotografie. Stává se prostorem pro filozofickou diskusi a estetický experiment a zároveň pokusem o nové vymezení toho, co fotografie je a čím může být jako výrazové médium. *Nanebevzetí* je série, která potěší nejen formou, ale především provokuje k hlubokému zamyšlení. Je to duchovní a filozofický esej psaný obrazem, v němž je každý prvek, od použité techniky až po kompozici a obsah, nositelem významu. Nemáme zde co do činění s nahodilou estetikou, ale s konceptuálním uměleckým projektem, který klade otázky, místo aby poskytoval snadné odpovědi.[47]

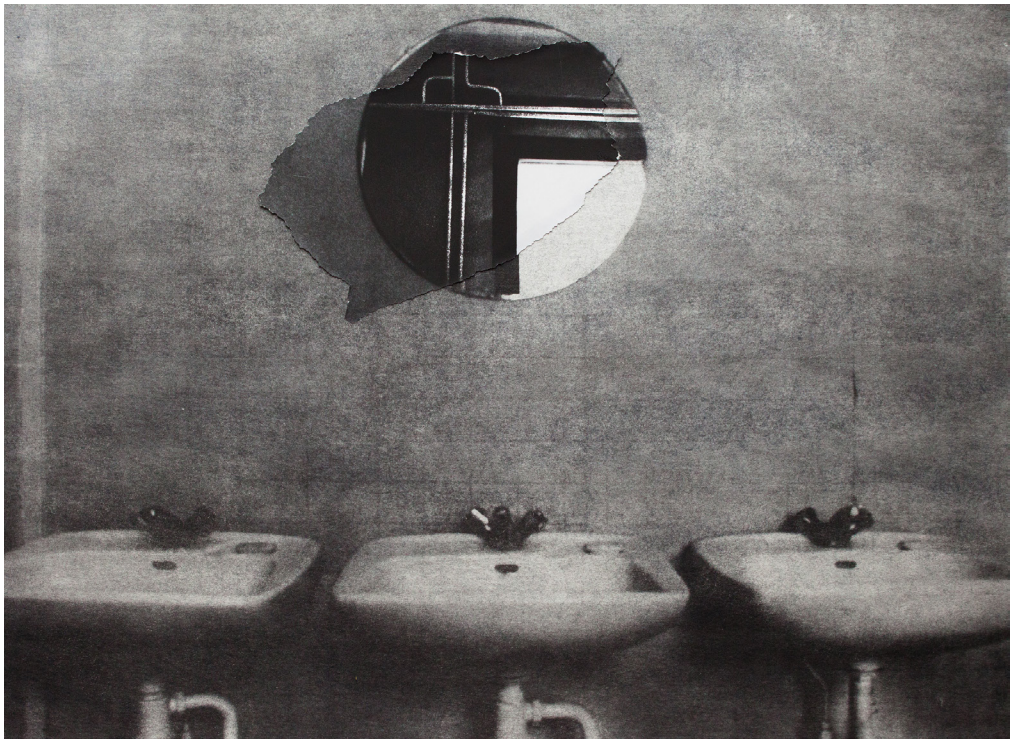




Artur Rychlicki fotografie ze série *Nanebevzetí*

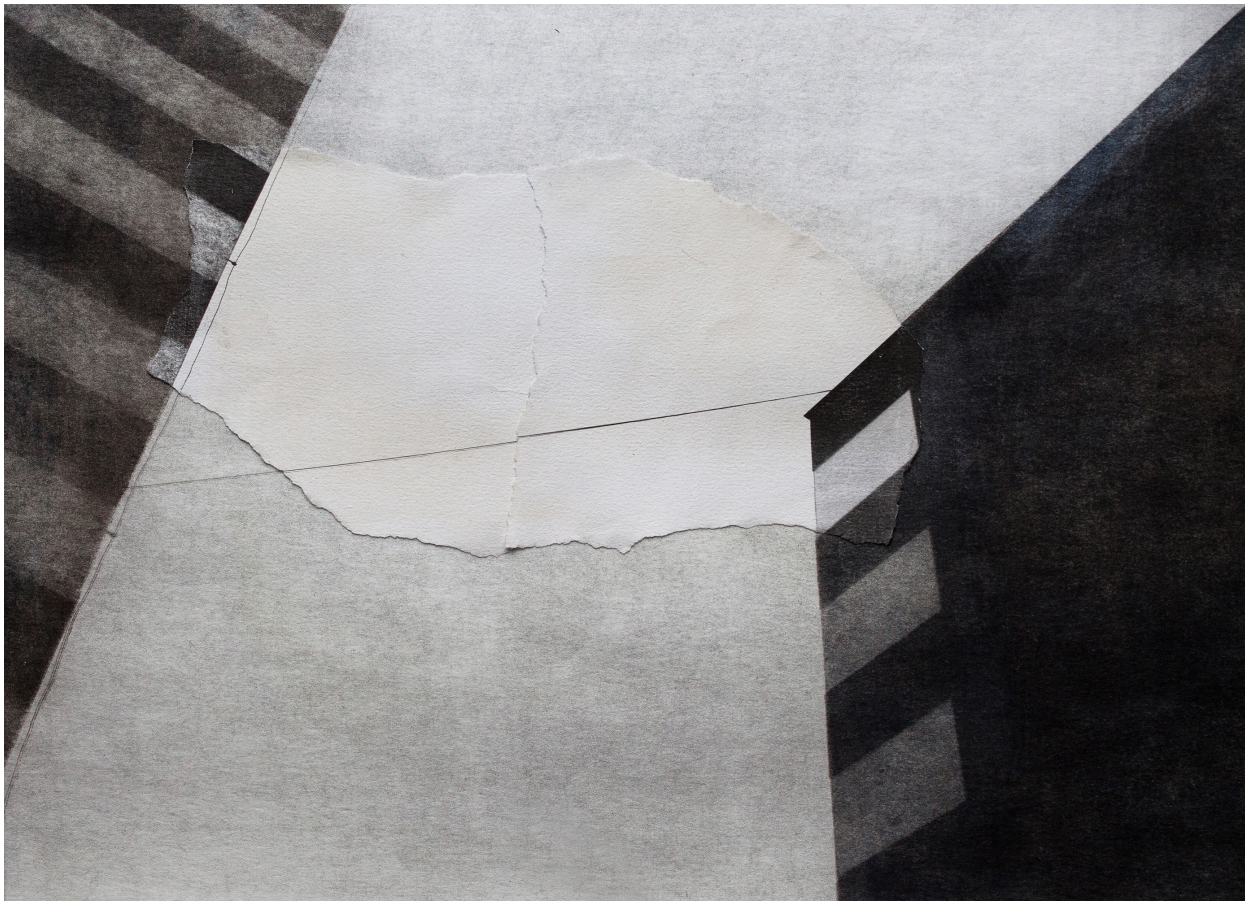
[47] Artur Rychlicki, *Nanebevzetí* [online]. [vid. 2025-04-22]. Dostupné z: https://www.arturrychlicki.pl/content/fotografia-z-cyklu-wniebowstapienie/

Artur Rychlicki vytváří umění, které vědomě upouští od dekorativnosti a povrchního vyprávění ve prospěch hlubokého konceptu. Samotný název cyklu *Nanebevzetí* vyvolává náboženské, metafyzické a existenciální asociace, ale autor jej nebere doslova. Namísto odkazů na konkrétní dogmata nebo ikonografii rozehrává toto téma symbolicky a intelektuálně a zkoumá touhu po transcendenci v kontrastu s všedností a deziluzí moderního světa. Právě napětí mezi vznešeností a banalitou je konceptuální osou série. Artur Rychlicki ukazuje, že svět hodnot, duchovna a smyslu může být pouze konstruktem, projekcí našich očekávání a potřeb. Používá metaforu zrcadla a odrazu, čímž naznačuje, že to, co považujeme za „vyšší" a „pravdivé", může být pouze odrazem nás samých, odrazem našich obav, snů a kulturních očekávání.



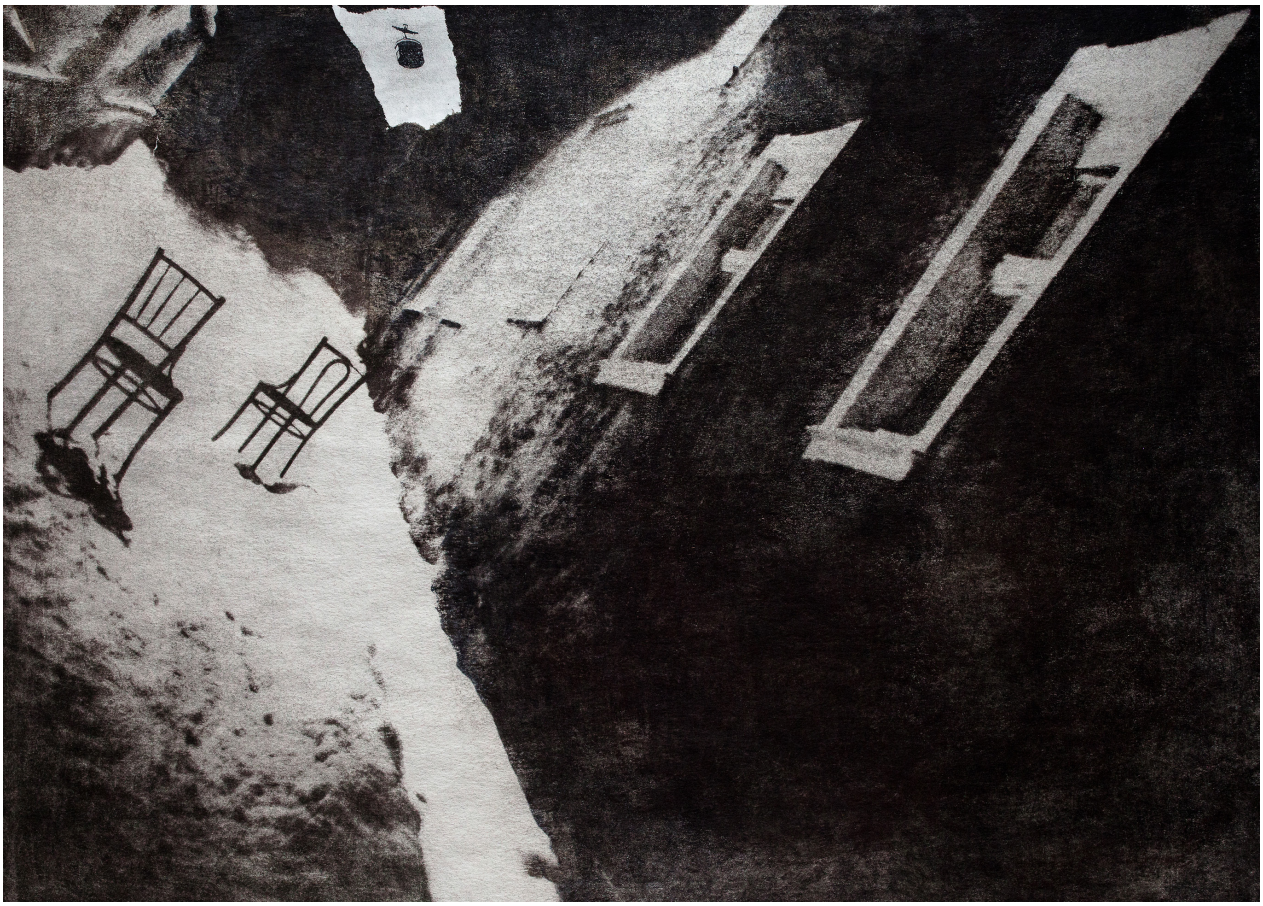
Artur Rychlicki fotografia ze série *Nanebevzetí*

Tato kritická reflexe stavu hodnot zařazuje tvorbu Aurra Rychlického do tradice konceptuální fotografie, v níž je obraz nástrojem filozofického diskurzu. Konceptuální charakter má i technická stránka série. Artur Rychlicki si nevybírá arabskou gumu a filmovou fotografii z estetických důvodů, ale jako vědomý komentář k historii média. Jeho rozhodnutí použít tyto techniky je kritickým gestem vůči piktorialistickému sentimentu i postmoderní banalizaci obrazu. Je také pokusem ukázat, že fotografie může být navzdory svému technologickému vývoji stále prostředkem filozofického vyjádření, a ne jen povrchním záznamem skutečnosti.



Artur Rychlicki fotografia ze série *Nanebevzetí*

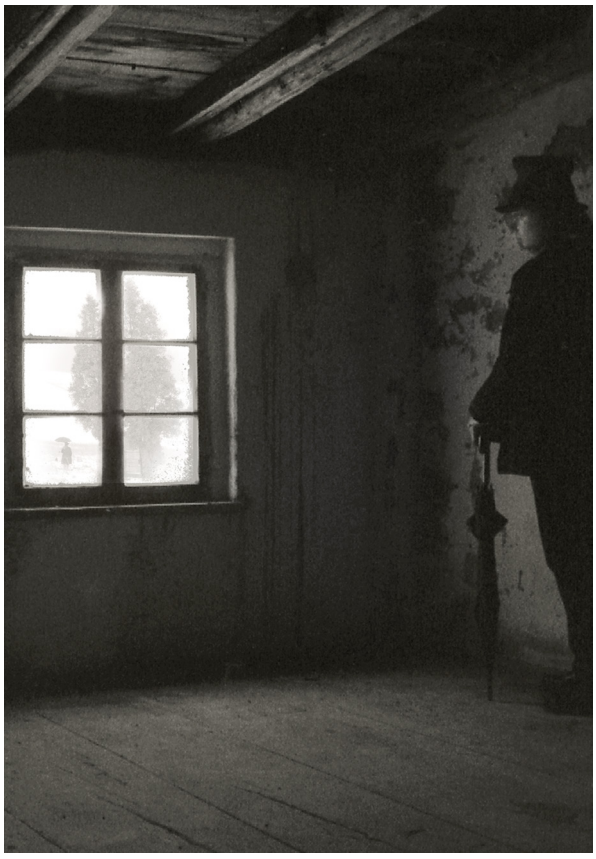
Artur Rychlicki navíc při konstrukci fotografií záměrně narušuje vizuální jednotu a uvádí diváka do stavu úzkosti a nejistoty. Jedná se o čistě konceptuální trik, který nutí diváka zastavit se, zamyslet se a položit si otázku: co tu vlastně vidím a proč to tak vnímám? Tímto způsobem fotograf nejen ukazuje obraz, ale konstruuje poznávací situaci, v níž se divák sám stává účastníkem interpretačního procesu. Z tohoto důvodu není *Nanebevzetí* pouhou sérií estetických fotografií, ale ucelenou, promyšlenou uměleckou výpovědí, v níž je každá fotografie prvkem většího celku. Sérii lze chápat jako manifest současné konceptuální fotografie, která nezůstává na úrovni vizuálního obdivu, ale vstupuje do polemiky s tradicí, teorií a spiritualitou a snaží se nově definovat roli obrazu v současném světě. Výsledkem je dílo, které, jak si přáli Joseph Kosuth nebo konceptualisté šedesátých let, klade otázky po smyslu samotného média. Co je fotografie? Čím může být? A jaké místo dnes zaujímá mezi reálným a imaginárním? V sérii *Nanebevzetí* navrhuje Artur Rychlicki odvážnou, kritickou a reflexivní odpověď.

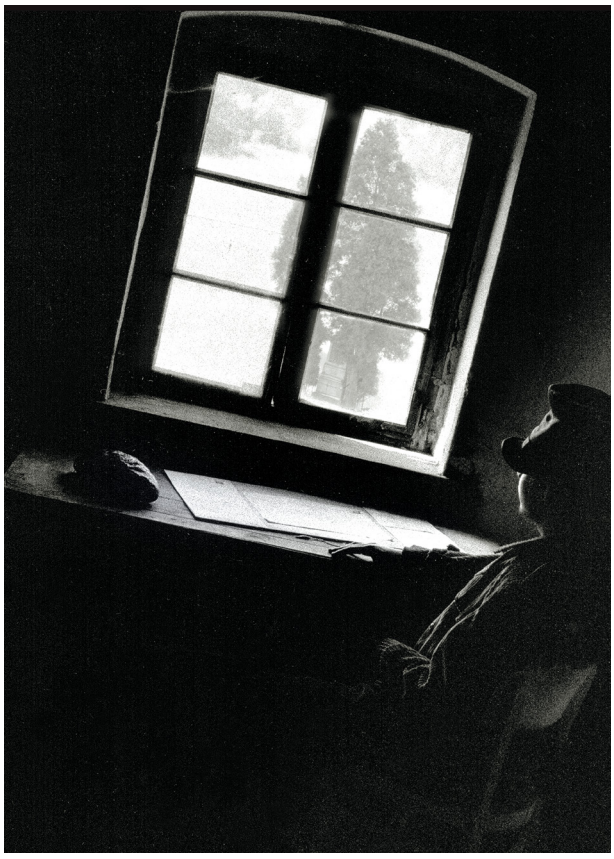


Artur Rychlicki fotografia ze série *Nanebevzetí*

Série Cestovatelé

Série *Cestovatelé* od Artura Rychlického je hluboce filozofickým vizuálním příběhem. Nejde o dokumentaci skutečnosti nebo záznam konkrétních událostí, ale o intelektuální konstrukci, v níž obraz slouží jako nástroj k zamyšlení nad lidskou existencí. Konceptuální fotografie není o zobrazování světa takového, jaký je, její podstatou je zprostředkování myšlenky. V případě série *Cestovatelé* jde o myšlenku věčného návratu, utopické touhy po Domově, nemožnosti úniku před sebou samým a marnosti hledání smyslu mimo sebe. Filozofickou inspirací je zde Friedrich Nietzsche a jeho koncept věčného návratu. Názor, podle něhož se vše, co se děje, donekonečna opakuje.[48]





Artur Rychlicki fotografie ze série *Cestovatelé*

[48] Artur Rychlicki, *Cestovatelé* [online]. [vid. 2025-04-23]. Dostupné z: https://arturrychlicki.pl/albums/podrozni/



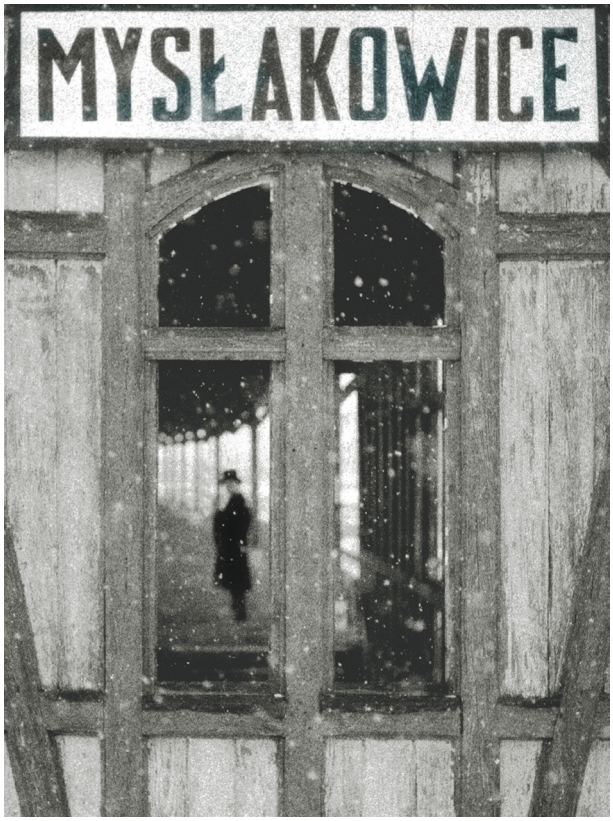


Artur Rychlicki fotografie ze série *Cestovatelé*

V sérii Artura Rychlického se hlavní hrdinové, dva poutníci, rozhodnou opustit místo, které nepovažují za své, a vydají se na cestu k vysněnému Domovu. Jejich putování symbolickými prostory (kostel, trh, nádraží) je metaforou existenciálního pohybu člověka za smyslem, který je vždy mimo dosah. Vyprávění série vychází z univerzálního mytologického a existenciálního vzorce, člověk opouští místo svého narození a hledá místo „navždy". Zjišťuje však, že žádný „lepší Domov" neexistuje, že každý útěk končí návratem do výchozího bodu.V tomto kontextu se nepoužívaná stanice, na kterou hrdinové dorazí, stává symbolickým koncem iluzí. Toto místo říká: nic se nezmění, nic nezačne znovu, protože všechno už bylo. Cestující si nevšimnou, že jejich naděje je zbytečná, že hledání nového světa je jen projekcí jejich vlastních iluzí. Je to ontologická uzavřenost, člověk nemůže opustit sám sebe, i když změní místo. Autor zasazuje své dílo do kontextu polské intelektuální tradice, zejména odkazem na Tadeusze Kantora a postavu „věčného poutníka". Kantor také odmítal realismus ve prospěch symbolické přítomnosti postav, které fungovaly jako personifikace paměti, touhy, osudu.

V díle Arury Rychlického jsou *Cestovatelé* podobně nereální. Nemají jména, nemají historii, jsou čistou ideou člověka v pohybu směrem k nicotě. Série *Cestovatelé* Artura Rychlického je vynikajícím příkladem konceptuální fotografie, v níž obraz přestává být záznamem reality a stává se nástrojem filozofické reflexe. Autor používá fotoaparát jako pero: píše jím esej o člověku, jeho iluzích, potřebách, osamělosti a bludném kruhu existence. Prostřednictvím symbolických zobrazení, vědomého zacházení s prostorem a časem, odkazů na filozofické a divadelní tradice vytváří Artur Rychlicki příběh, který neříká, co se stalo, ale co jsme. Fotografie se tak stává filozofií, obrazem ne věcí, ale myšlenek o věcech.





Artur Rychlicki fotografie ze série *Cestovatelé*

Série Zaslíbená země

zepředu byla zahrada a výhled na továrnu a vlevo vedla stejná
jako zepředu, poslední městská ulice,
nedlážděná, obklopená příkopy
hlubokými několik loktů, nad nimiž rostly staré, odumírající stromy, stále více se naklánějící, podmáčené splašky tekoucími z okolních továren, a za nimi oči přelétaly obrovský kus země, plný
jam, kaluží, hnijící vody, zkažené odtoky z blichés
a apretur, hromady suti
a odpadků, které sem byly odvezeny z města, zchátralé
cihelny, skupiny uschlých stromů, stopy polí, hromady hlíny
zanechané
od podzimu, domy z prken (...), které svou zdravou
červeností a mrtvými, tvrdými
obrysy působily jako pěst na oko (...)

(...) Bláto bylo černější a hladší, chodníky se měnily před
téměř každým domem, jednou byly široké s kamením,
pak vedly po úzkém vyšlapaném pruhu betonu, nebo se šlo rovnou po
drobných blátivých dlažebních kostkách,
které štípaly do podrážek.
Splašky z továren tekly kanalizací a jako stužky se táhly
špinavě žluté, červené a modré (…)[49]

Artur Rychlicki popisuje svůj seriál prostřednictvím výše uvedeného úryvku z románu Władysława Reymonta *Zaslíbená země*. V tomto úryvku z románu *Zaslíbená země* Władysław Reymont vykresluje obraz průmyslové Lodže 19. století jako degradovaného prostoru, špinavého a nepřátelského vůči člověku. Autor nepředstavuje město jako symbol pokroku a modernity, ale jako místo, kde byly příroda a člověk brutálně podřízeny logice průmyslu a zisku. Popis zdůrazňuje prostorový chaos, ničení životního prostředí a nadvládu umělých prvků nad přírodními. Staré, odumírající stromy, páchnoucí odpadní vody z továren, sutiny, kaluže a odpad vytvářejí téměř apokalyptickou krajinu. Svědectví o tom, co se stane, když technický rozvoj není doprovázen péčí o lidi a životní prostředí. Wladyslaw Reymont používá detailní, téměř plastické popisy, které působí na čtenářovy smysly. Bahno, které „bodá do podrážek", žlaby táhnoucí se jako stuhy v jasných, nepřirozených barvách mají vzbuzovat úzkost a odpor.[50]

---

[49] Władysław Stanisław Reymont. *Ziemia obiecana*. Warszawa, 2024. ISBN: 9788383482118

[50] Artur Rychlicki, *Zaslíbená země* [online]. [vid. 2025-04-24]. Dostupné z: https://www.arturrychlicki.pl/albums/ziemia-obiecana/



Artur Rychlicki fotografia ze série *Zaslíbená země*

Prostřednictvím těchto obrazů autor ukazuje, že *Zaslíbená země* není místem naplnění snů, ale prostorem úpadku, a to jak morálního, tak fyzického. Tato pasáž je kritikou bezduchého kapitalismu, který nejen ničí přírodu, ale také bere člověku důstojnost a pocit bezpečí. Artur Rychlicki ve svém fotografickém cyklu *Zaslíbená země* vědomě vychází z úryvku románu Władysława Reymonta, který se stal nejen interpretačním, ale i koncepčním základem jeho práce. Citovaný popis Lodže, průmyslového, špinavého a brutálního města, se stává něčím víc než jen literární vizí konce 19. století. Proměňuje se v univerzální symbol degradace, který autor přenáší do současnosti. Reymontův degradovaný prostor, který je plný splašků, bahna, trosek, umírající přírody a chaotických, ošklivých budov, je pro Artura Rychlického výchozím bodem. S využitím síly realistického popisu dává autor svým fotografiím historickou a sociální hloubku a naznačuje, že to, co Reymont nazýval *Zaslíbená země,* jí nikdy nebylo. Byla to spíše přivlastněná země, zdevastovaná kapitalistickým mechanismem vykořisťování člověka a přírody, a právě tento mechanismus podle Artura Rychlického nezmizel, ale změnil podobu a stále působí. Fotografická série tak získává konceptuální rozměr: není jen dokumentací současné postindustriální krajiny, ale i úvahou o cykličnosti dějin a iluzi pokroku.









Artur Rychlicki fotografie ze série *Zaslíbená země*

Artur Rychlicki ukazuje, že snímky z konce 19. století a ty dnešní mají společného jmenovatele; jsou záznamem nenaplněných slibů, krajin po ekonomických transformacích, v nichž to, co mělo nabízet naději, končí rozkladem, špínou a osamělostí člověka tváří v tvář systému. Fotografie jsou strohé, chladné, často bezútěšné, bez lidí a emocionálního přikrášlení. Jde o záměrný postup, který diváka odřízne od sentimentální recepce a zaměří jeho pozornost na analýzu prostoru a jeho významu. Estetika je podřízena sdělení.

Katarzyna Łata

Vizuální umělkyně, fotografka, kurátorka a popularizátorka fotografie. Tvoří v oblasti výtvarného umění. Vede přednášky o fotografii, autoportrétu a exhibicionismu na Vysoké škole informačních technologií v Katovicích a ve fotografickém studiu ZPAF ve Varšavě. Kurátorka čtyř galerií Města zahrad v Katovicích. Absolventka Akademie výtvarných umění v Katovicích (katedra grafiky, 1999). Členka Svazu polských výtvarných umělců (od roku 1999), Svazu polských uměleckých fotografů ve Slezském okrese (od roku 2000) a členka Umělecké rady ZPAF (od roku 2017). Kurátorka Galerie KATOWICE ZPAF (2000-2017), viceprezidentka pro umělecké záležitosti Slezské pobočky ZPAF (2002-2005), prezidentka Slezské pobočky ZPAF (2005-2017). Koordinátorka evropského projektu „CreArt Network of Cities for Artistic Creation" v Katovicích (2017-2022). Iniciátorka a koordinátorka Noci galerií v Katovicích (NOC-K od roku 2015). Autorka několika samostatných výstav, desítek skupinových výstav a fotografických happeningů, editor fotografických knih a koordinátor projektů dokumentujících Slezsko. Kurátorka více než 300 výstav a porotkyně mnoha fotografických soutěží a přehlídek portfolií. V roce 2010 obdržela cenu Ministerstva kultury a národního dědictví za tvůrčí úspěchy a přínos k rozvoji polské kultury a v roce 2017 obdržela bronzovou medaili „Za zásluhy o kulturu Gloria Artis". Díla ve sbírkách: Slezského muzea v Katovicích, Ministerstva zahraničních věcí, ZPAF Phototeque ve Varšavě, Slezské sbírky umělecké fotografie v Katovicích, Městského muzea v Sosnovci a v soukromých sbírkách.[51]

[51] Katarzyna Łata, *Wikipedia* [online]. [vid. 2025-05-23]. Dostupné z: https://pl.wikipedia.org/wiki/Katarzyna_%C5%81ata

Série Případové studie

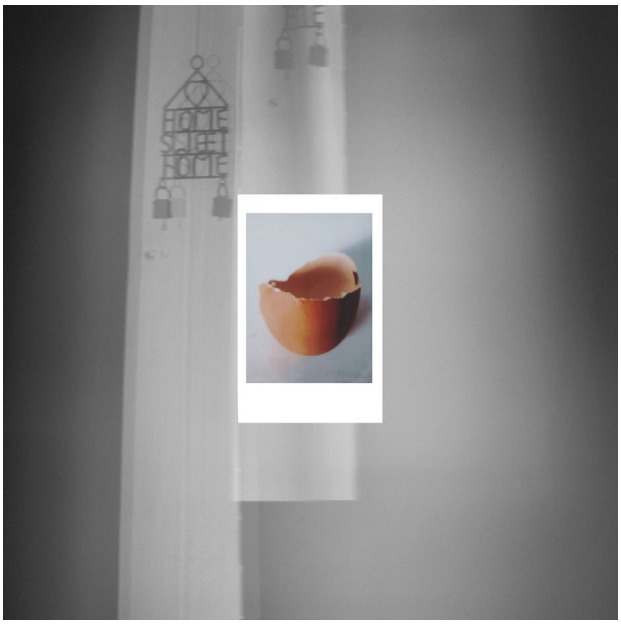
Projekt *Případové studie* Katarzyny Łaty je příkladem hluboce promyšlené konceptuální fotografie, v níž se nejdůležitější stává myšlenka, která stojí za obrazem, a samotný akt fotografování je podřízen úvahám o paměti, identitě a duševních procesech. Autorka zde hraje nejen roli umělkyně, ale také výzkumnice, která analyzuje svůj vlastní život prostřednictvím vizuálních strategií. Její fotografie se stávají nástrojem autodiagnostiky, jsou jakýmsi experimentem, pokusem o pochopení sebe sama prostřednictvím obrazů. V centru pozornosti projektu je paměť jako konstruktor identity. Katarzyna Łata zkoumá, jak je minulost, a to jak ve svém individuálním, tak kolektivním rozměru, zaznamenávána v obrazech a jak tyto obrazy mohou sloužit jako vizuální „datové záznamy". Fotografie podle ní není jen záznamem vnějšího světa, ale médiem schopným zpracovávat emoce, vzpomínky a impulsy. V tomto smyslu je *Případové studie* součástí tradice konceptuální fotografie, která nepracuje s reprezentací, ale s významem a klade spíše otázky než hotové odpovědi. Forma diptychu, tj. juxtapozice dvou fotografií (černobílé a barevné, velké a malé, prostorové a objektivní), zde není náhodná. Není to jen formální estetické rozhodnutí, ale i konceptuální nástroj. Velké černobílé fotografie jsou pořízeny tradiční analogovou metodou a jsou konfrontovány s barevnými instantními miniaturami Fuji Instax, nalepenými přímo na plochu tisku. Kontrast mezi obrazy odráží napětí přítomné v autorově psychice: mezi instinktem a vědomím, impulsem a rozhodnutím, emocí a analýzou. Můžeme zde také vidět snahu převést vnitřní prožitky do vizuální struktury. Srovnání fotografií různé povahy a techniky (instax versus klasický tisk) ilustruje složitost prožitku a jeho mnohovrstevnatost.[52]

[52] Katarzyna Łata, *Případové studie*. Kwartalnik Fotografia [online]. [vid. 2025-05-23]. Dostupné z: https://kwartalnikfotografia.pl/katarzyna-lata-studium-przypadku/



Katarzyna Łata fotografie ze série *Případové studie*

Inspirace surrealismem je zde zřejmá, i když není doslovná. Stavba děl připomíná astrologické konstelace nebo Freudovy knihy snů. Jednotlivý objekt (např. jablko) vstupuje do vztahu s širokým prostorem krajiny nikoli na základě logické souvislosti, ale intuitivní, emocionální a symbolické asociace. Je to druh poetiky založené na nezřejmosti, nahodilosti a tajemství, jako ve snech, kde jeden detail uvádí do pohybu celou síť významů. Katarzyna Łata tak vychází z dědictví surrealismu, ale překládá ho do jazyka současné fotografie a spojuje estetiku s úvahami o paměti a identitě. Důležitým koncepčním prvkem projektu je způsob organizace vyprávění. Díla nemají pevně stanovené pořadí, lze je prohlížet v libovolném pořadí. To je významný postup: odráží způsob fungování paměti, která je selektivní, fragmentární a nelineární. Absence jasného začátku a konce posiluje účinek etudy, díla s otevřeným koncem založeného na zkoumání, nikoliv na uzavřeném příběhu. Katarzyna Łata tak dekonstruuje klasický narativní model ve prospěch asociativního, mnohoznačného uspořádání obrazů.







Katarzyna Łata fotografie ze série *Případové studie*

Projekt *Případové studie* nejen využívá nástroje fotografie, ale překračuje jejich tradiční funkce. Fotografie zde přestává být pouze estetickým médiem a stává se prostředkem psychologické a existenciální analýzy. V tomto pojetí nemají snímky fungovat jako krásné ilustrace, ale jako symboly, vodítka a znaky, které divákovi pomáhají odkrývat skryté vrstvy vědomí. Projekt Katarzyny Łaty je vynikajícím příkladem konceptuální fotografie jako nástroje sebereflexe a psychologické introspekce. V *Případové studie* se fotografický obraz mění v symbolickou strukturu, která zkoumá napětí mezi pamětí, emocemi a identitou. Jedná se o myšlenkově založené umění, jehož hlavním předmětem není vnější svět, ale vnitřní život jedince, analyzovaný prostřednictvím vizuálního jazyka.

Jakub Dziewit

Vizuální umělec, fotograf, kulturní expert s antropologickým zaměřením, kurátor a vydavatel fotografických publikací. Autor fotoknihy This is not another Martin Parr exhibition a Desires of meaning, a desítky samostatných fotografických výstav v renomovaných polských i zahraničních galeriích (mj. Film Foundry, Muzeum fotografie v Krakově, GFMR, Galerie Města zahrad v Katovicích, Galerie OBOK ZPAF v Varšavě, kurátor více než 20 fotografických a malířských výstav. Autor vědeckých monografií Aparáty a obrazy. Ke kulturním dějinám fotografie a Zachránit. Zofia Rydet a vernakulární fotografie (s Adamem Pisarekem), spolueditor sborníku Looking and Seeing in Cultural Studies Contexts. Autor fotografických performancí Těchto několik nechutných stránek (Katowice, Hałda Wełnowiecka, 7.02.2021) a Trojúhelník (Světlo politické kritiky v Cieszyně, 17.10.2023). Ve své výzkumné a akademické činnosti se zabývá vizuální kulturou a využitím médií v antropologii. Ve své tvůrčí práci si klade otázky o možnostech a podmínkách média fotografie. Přednáší na Fakultě umění Univerzity Jana Długosze v Čenstochové, je zmocněncem děkana pro fakultu fotografie a tvorby vizuální komunikace, spolupracuje také se Slezskou univerzitou v Katovicích. Kurátor galerie Between v Čenstochové. Dvojnásobný držitel Ceny rektora Slezské univerzity III. stupně za výzkumnou a vědeckou činnost. V roce 2018 stipendista maršálka Slezského vojvodství v oblasti kultury. Iniciátork a kurátor projektu „Dočasná galerie" v Katovicích, koordinátor ze strany Galerie Grey rezidenčního programu „Práce s nadějí pro...", realizovaného v roce 2018 ve spolupráci se Slezským muzeem v Katovicích. Uspořádal cyklus „Rozpravy o fotografii". Koordinátor slezských vydání přehlídky etnografického filmu „Oči a objektivy"; organizátor řady cyklů workshopů, seminářů a kulturních plenérů. Spolupracuje nebo spolupracoval mimo jiné s Muzeum historie fotografie v Krakově, Svazem polských uměleckých fotografů Slezského okresu, Uměleckou čítárnou v Gliwicích, Bytomském kulturním centrem, Domem vzdělávání v Katovicích, Filmovým klubem „Embassy" v Katovicích, Filmovým diskusním klubem „Piekiełko" ve Skoczowě, Filmovým klub em mladých „Filmoholic" v Katovicích, Filmový klub Kanap. Do roku 2022 „Pan fotografie" na warsztaty-fotograficzne.org. Prezident Nadace, v letech 2018 až 2022 zástupce šéfredaktora časopisu gazeta-fotograficzna.org, v letech 2010 až 2020 šéfredaktor nakladatelství grupaakulturalna.pl, v letech 2018 až 2020 office manager a tajemník Vydavatelství Slezské univerzity, v letech 2012 až 2019 člen redakční rady antropologické ročenky „Laboratoř kultury" a redaktor ediční řady „Dějiny a teorie kultury". Člen Polské společnosti pro filmová a mediální studia a Svazu polských uměleckých fotografů ve Slezském okrese, do roku 2022 také Polské společnosti pro kulturní studia.[53]

[53] Jakub Dziewit, *Biografie* [online]. [vid. 2025-05-27]. Dostupné z: https://dziewit.art.pl/biogram/

Série Trojúhelník

Fotograficko-performativní projekt *Trojúhelník* je hlubokou reflexí povahy hranic. Těch historických, dávno zrušených, i těch současných, brutálně reálných. Umělec staví proti sobě dvě místa vymezená řekami: někdejší trojúhelník rozdělení, takzvaný Trojúhelník tří císařů, a současné místo, kde se stýkají hranice Polska, Ukrajiny a Běloruska. Prostřednictvím performativních akcí a fotografií z těchto míst vytváří konceptuální vizuální esej, v níž obraz není cílem sám o sobě, ale prostředkem ke kladení otázek o identitě, paměti a absurditě. Obě místa jsou si fyzicky podobná, jsou to soutoky řek, kde se stýkají národní hranice, ale jejich významy jsou diametrálně odlišné. Trojúhelník tří císařů je nyní jen historickým, symbolickým prostorem. Ačkoli byl kdysi svědkem politického rozdělení země a lidí, dnes připomíná spíše poněkud bizarní rekreační zónu než místo vzpomínek. Autor s ironií a odstupem ukazuje, že monument trojúhelníku, zábradlí nebo lano visící nad řekou vypadají spíše jako prvky filmové kulisy než skutečné znaky historie. Je to prostor, v němž jsou hranice, kdysi plné násilí a významu, dnes neutralizovány, téměř vymazány z paměti. Právě tento kontrast mezi minulým traumatem a současnou lhostejností se stává předmětem konceptuální analýzy. V ostrém kontrastu k tomuto místu stojí dnešní trojmezí hranic Polska, Ukrajiny a Běloruska. Hranice zde není pouhou čárou na mapě, ale zcela konkrétní, fyzicky i psychicky prožívanou skutečností. Zde je zakázáno fotografovat druhý břeh, přítomnost pohraniční stráže je třeba hlásit a samotná řeka Bug se stává nejen politickou, ale téměř existenční hranicí. To, co pro Poláka může být prostorem pro prázdninový vodácký výlet, může být pro Ukrajince nebo Bělorusa nepřekročitelnou bariérou. Hranice mezi bezpečím a smrtí, mezi svobodou a násilím." Právě v této juxtapozici mezi symbolickou hranicí bývalých říší a skutečnou dělící čárou současného světa se projevuje konceptualismus série. Autor nevytváří pouze fotografie. Vytváří myšlenku. Fotografie v tomto projektu neslouží k dekoraci nebo dokumentaci, ale stává se nástrojem kritické reflexe.[54]

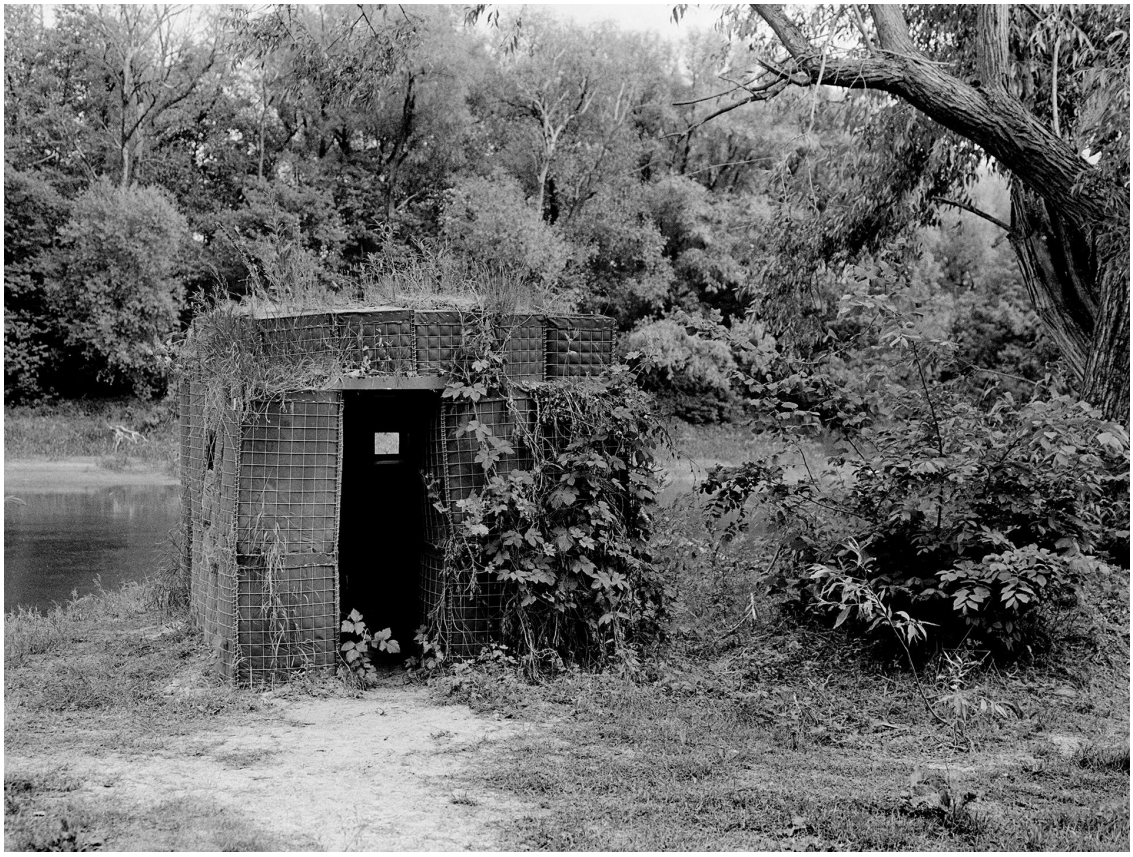
[54] Jakub Dziewit, *Polský rozhlas* [online]. [vid. 2025-05-27]. Dostupné z: https://polskieradio24.pl/artykul/3535079,trojstyk-jakuba-dziewita-wizualna-opowiesc-o-absurdzie-granic



Jakub Dziewit fotografie ze série *Trojúhelník*

Jakub Dziewit realizuje performativní akce, které jsou dokumentovány formou fotografií a videa. Samotná performance není podívanou, ale tichým reflexivním gestem. Jde o jakousi přítomnost a otázku po smyslu hranic, jejich materiality a symbolického významu. Performance zdokumentované na videu (např. zavěšení provázku nad řekou) mají spíše filozofickou než vizuální funkci. Jsou to zdánlivě nesmyslné akce, které provokují k otázce po smyslu, proč mají hranice moc rozdělovat světy, když jsou pouhými konvenčními konstrukcemi. Proč může 20 metrů řeky rozhodovat o životě a smrti? Proč je zakázáno dívat se na druhý břeh nebo ho fotografovat, když krajina na obou stranách vypadá stejně? V tomto smyslu se *Trojúhelník* stává příběhem nejen o geografii, ale především o politice paměti, o lidské potřebě uspořádat svět pomocí linií, které ve skutečnosti neexistují. Je to projekt, který zpochybňuje hranice jako sociální, historické a psychologické konstrukty. Prostřednictvím své konceptuální konstrukce klade *Trojúhelník* otázky a zasahuje hluboko do vědomí diváka.[55]

[55] Jakub Dziewit. *Galeria BWA, Bielsko-Biała* [online]. [vid. 2025-05-27]. Dostupné z: https://galeriabielska.pl/wystawa/jakub-dziewit-trojstyk-esej-fotograficzno--performatywny

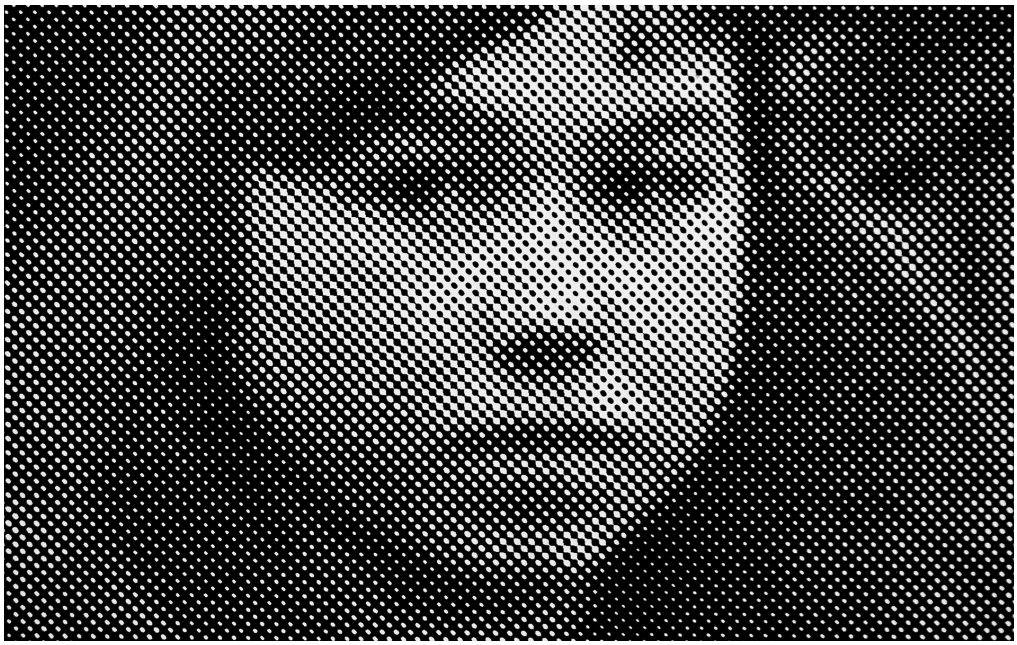


Jakub Dziewit fotografie ze série *Trojúhelník*

Série Desires of Meaning

„Fotografie však na rozdíl od paměti nezachovává význam." [John Berger]

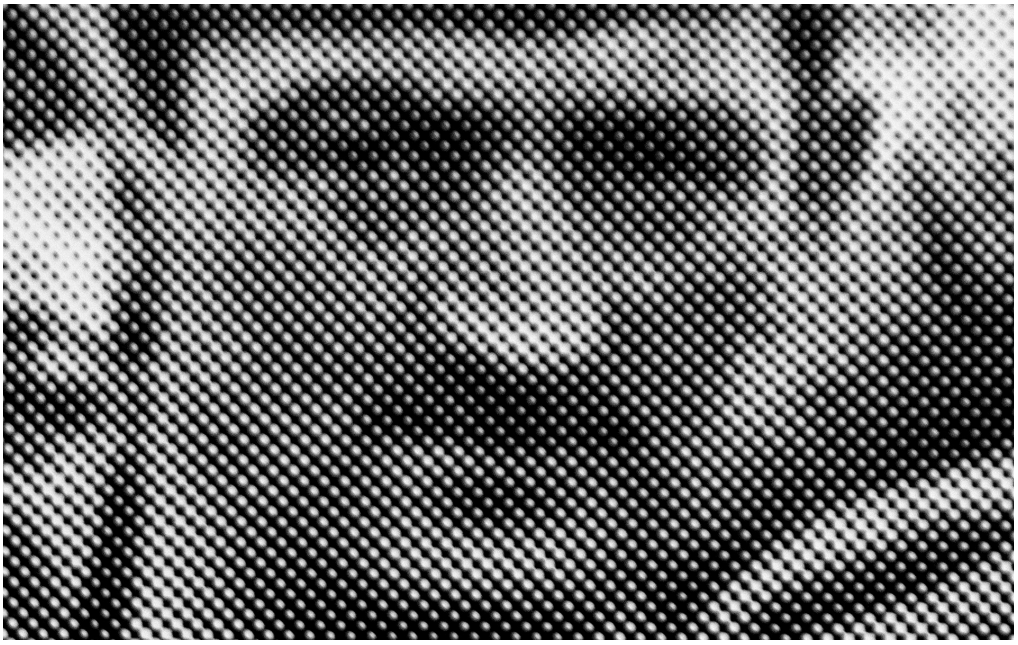
Projekt Jakuba Dziewita je hlubokým zamyšlením nad způsoby, jakými je ve fotografii konstruován význam, a přistupuje k tomuto médiu v duchu konceptuálního umění. Autor nepovažuje fotografii za pouhý záznam skutečnosti, ale za výchozí bod pro úvahy o tom, jak se význam vytváří. A to jak v rámci jednoho snímku, tak v rámci celé série snímků. Fotografie se v jeho pojetí nestává ani tak záznamem faktů, jako spíše procesem vnímání, jakousi hrou mezi tím, co je viditelné, a tím, co se teprve vynořuje.



Jakub Dziewit fotografia ze série *Desires of Meaning*

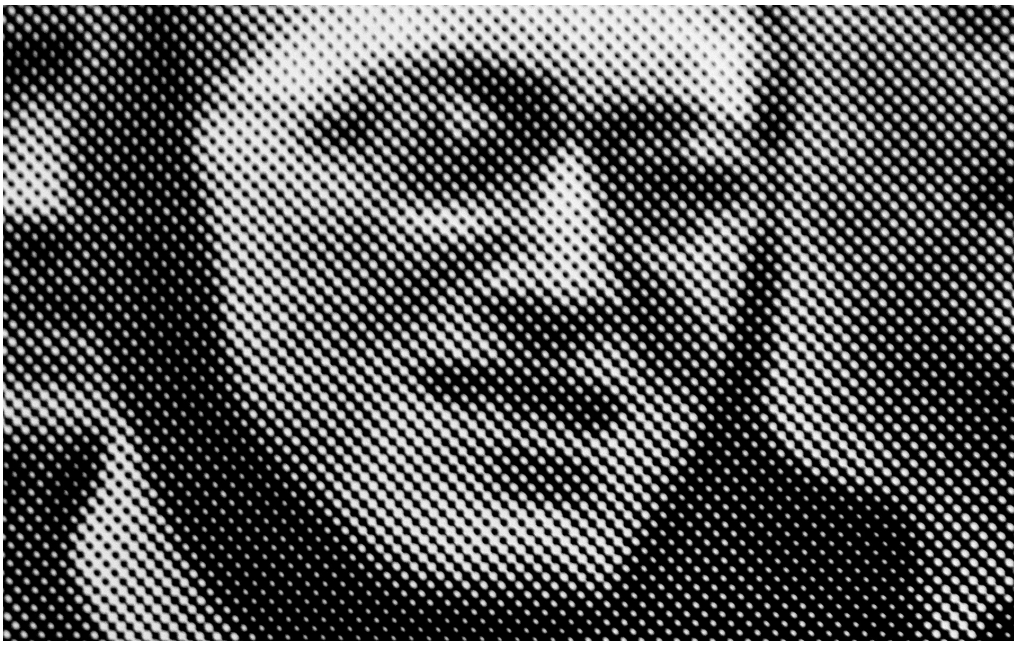
Tento přístup je inspirován mimo jiné filmem Michelangela Antonioniho Zvětšenina, v němž hlavní hrdina analyzuje postupné zvětšování fotografie ve snaze odhalit tajemství, které se v ní skrývá. Jakub Dziewit postupuje podobně: jeho fotografie často připomínají extrémně zvětšené fragmenty bez jasného kontextu, které podobně jako tečky v tiskařském rastru mohou získat význam až v procesu prohlížení. Je to sám divák, kdo musí tyto tečky spojovat, jako by kreslil neviditelné významové linie a řadil je do vyprávění, které se může měnit s každým dalším okamžikem. Autor ukazuje, že význam ve fotografii není trvalý ani jednoznačný. Závisí na vzdálenosti, perspektivě, kontextu a citlivosti diváka.[56]

[56] Jakub Dziewit, *Art Papier* [online]. [vid. 2025-05-27]. Dostupné z: https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=449&artykul=9133



Jakub Dziewit fotografia ze série *Desires of Meaning*

V detailním záběru vidíme pouze abstraktní skvrny a tečky, teprve z odstupu začíná obraz nabývat známé podoby, tváře, davu, gesta. Ani tehdy si však nejsme jisti, co vlastně vidíme. Je to portrét? Dokumentace? Pohled svědka? Pohled oběti? Moment fotografie, tedy situace, kdy se někdo dívá a někdo je pozorován, se zde stává hlavním předmětem autorových úvah. V tomto smyslu Jakub Dziewit operuje s jazykem konceptuální fotografie, v níž je kladení otázek, provokování myšlenek, otevírání prostoru pro reflexi důležitější než estetika. Fotografie se zde stává filozofickým nástrojem, médiem spekulace. Nejde už o to, „co je vidět", ale o to, „co se objevuje", když se díváme, a co se v nás v průběhu tohoto dívání mění. Projekt Jakuba Dziewita je fotografickou konceptuální esejí, která překračuje hranice žánrů a forem. Je to jak práce s obrazem a pohledem, tak i se samotnou ideou zobrazování. Je to fotografie jako otázka nikoliv po realitě, ale po způsobu, jakým ji konstruujeme svým pohledem.



Jakub Dziewit fotografia ze série *Desires of Meaning*

5 Závěr

Konceptuální fotografie je směr, který se zrodil v 60. a 70. letech 20. století v kontextu dynamických kulturních, sociálních a uměleckých změn. Byl reakcí na dominanci estetiky a komercionalizaci obrazu ve fotografii, stejně jako na omezení klasického přístupu k médiu. Umělci začali přecházet od přístupu k fotografii jako k nástroji pro vytváření vizuálně přitažlivých snímků k analytičtějšímu a kritičtějšímu přístupu. V centru jejich zájmu se ocitla myšlenka, která se stala východiskem tvůrčí práce. Fotografie přestala být cílem sama o sobě a stala se jen jedním z prvků širší umělecké výpovědi. Nezřídka ji doprovázel text, komentář, dokumentace činnosti nebo jiné formy sdělení. Samotná fotografie měla ilustrovat, umocňovat nebo provokovat k přemýšlení, nikoliv zkrášlovat skutečnost. Pro konceptuální umělce byla fotografie způsobem zkoumání světa, ale také samotného média, jeho omezení, mechanismů fungování, jeho role při vytváření a předávání významu. Tento proud nastolil otázky o pravdě a fikci v obraze, o tom, jak lze fotografii využít k manipulaci, jak formuje naše vnímání a jaké ideologické souvislosti s sebou nese. Proto byla konceptuální fotografie od počátku úzce spjata s filozofickými a sociologickými úvahami. V 80. letech se konceptuální fotografie začala ještě výrazněji otevírat sociálním a politickým otázkám. Umělci ji využívali ke komentování situace jedince ve společnosti, mechanismů moci, kulturních stereotypů, otázek genderové, sexuální nebo národní identity. Fotografie se stala formou odporu proti dominantním narativům a nástrojem kritiky systémů útlaku. Její význam nespočíval v tom, co zobrazuje, ale jak a proč to dělá. Současné realizace mají často podobu výzkumných projektů, instalací, archivů, vizuálních experimentů, performancí nebo site-specific děl, v nichž je fotografický obraz pouze jedním z mnoha nositelů obsahu. V digitálním věku konceptuální fotografie díky novým technologickým a interaktivním možnostem nejen přežila, ale i vzkvétá. Internet, sociální média, digitální manipulace s obrazem i nové způsoby distribuce a archivace otevřely umělcům zcela nové prostory pro jejich činnost. Zároveň se však objevila silná kritika; konceptuální fotografie je v době nepřeberného množství obrazů někdy vnímána jako příliš uzavřená, hermetická a pro běžného diváka nesrozumitelná.

Ve světě, kde má fotografie často životnost několika vteřin, vyžaduje konceptuální reflexe čas, soustředění a citlivost. Proto se někteří diváci cítí od tohoto trendu odtažití a obviňují ho z odtrženosti od reality a přílišné intelektualizace. Příklady současných děl ukazují sílu i omezení konceptuální fotografie:

Iwona Germanek se ve své sérii *Vůně* zabývá hlubokým tématem smyslové paměti. Pro mnohé diváky může být obtížné ji vnímat. Autorka se pokouší pomocí fotografie vyprávět o něčem, co nelze vidět, o vůni. Jedná se o velmi ambiciózní premisu, která však může u lidí, kteří nejsou obeznámeni s konceptuální fotografií, vyvolat pocit nepochopení. Mnozí diváci mohou mít od tohoto umění pocit odstupu, protože samotné fotografie nesdělují jasný obsah. Bez dodatečného popisu nebo znalosti autorových záměrů může být pro diváka obtížné vyčíst, co mají fotografie společného s vůní. V důsledku toho může být projekt vnímán jako příliš abstraktní.

Krzysztof Szlapa se v knize *Scénografie* zabývá důležitým tématem, které má hluboký smysl. Jeho obtížná, uzavřená povaha a nedostatek jednoduchých vodítek však mohou způsobit, že ho nepochopí každý divák. Fotografie nemají žádné popisy, neukazují lidi, nevyprávějí žádný zřejmý příběh, což může některým divákům činit potíže. Lidé, kteří se neorientují v současném umění, se mohou cítit ztraceni nebo vyloučeni, protože nevědí, jak se na fotografie dívat nebo co si o nich myslet. Některé diváky takové umění zaujme a podnítí k zamyšlení, ale jiným může připadat příliš složité nebo dokonce nesrozumitelné. *Scénografie* je série, která více klade otázky, než poskytuje odpovědi, a to může být její silnou stránkou nebo největším nedostatkem, podle toho, kdo se na ni dívá.

V sérii *Nanebevzetí* Artur Rychlicki vědomě opouští jednoznačnost a jednoduché formy sdělení a staví diváka před úkol samostatné interpretace, často bez jasných referenčních bodů. Tato forma prezentace obrazu může divákovi ztížit jeho vnímání. Samotný název, odkazující na sféru spirituality, naznačuje hluboké významy, ale ve formě a obsahu samotných obrazů nejsou žádné doslovné náboženské nebo narativní odkazy, které by divákovi pomohly „vstoupit" do tématu. Artur Rychlicki zavádí vizuální napětí a nejednotnost, aby diváka přiměl k zamyšlení, ale tento postup může vést i k emocionálnímu kontaktu s dílem, které je zastaveno. Místo toho, aby divák něco intuitivně cítil, může mít pocit, že musí „dešifrovat" významy, což ne každému vyhovuje. Artur Rychlicki ve své sérii *Země zaslíbená* Skolei cituje úryvek z románu Władysława Reymonta. Založit výtvarné dílo na Reymontově literární citaci je ambiciózní gesto, kterému však může porozumět pouze divák obeznámený s kontextem románu a jeho historickým a společenským významem. Bez této znalosti ztrácejí vizuální odkazy svou váhu nebo mohou zůstat nepovšimnuty.

Případové studie Katarzyny Łaty vychází z autorčiny introspekce a jejích osobních psychických zkušeností. Přestože univerzální témata (paměť, identita, emoce) mohou být blízká každému, vzorec příběhu je hluboce osobní a uzavřený ve vlastní symbolice. Divák bez přístupu k autorčinu biografickému kontextu může mít problém s dešifrováním významů. Juxtapozice různých formátů, technik, textur a vizuálních kódů (Instax + analog, černobílý + barevný, mikro + makro) dávají konceptuální smysl, ale jejich kumulace může vyvolat pocit chaosu nebo nadbytečnosti, zejména pokud nejsou vysvětleny v popisu.

Projekt Jakuba Dziewita *Trojúhelník* odkazuje na skutečné, srozumitelné problémy (jako je migrace nebo politické hranice); jeho vizuální jazyk a významová struktura jsou pevně zakořeněny v současných uměleckých strategiích. Pro diváky mimo svět konceptuálního umění to může být překážkou. Forma Jacobových performativních akcí (např. zavěšení provázku) se může zdát vzhledem k závažnosti tématu nesrozumitelná nebo příliš abstraktní. Hrozí tak, že projekt problém znejistí.

Konceptuální fotografie je umělecká forma, která oslovuje myšlenkami. V centru pozornosti tedy není samotná forma nebo zobrazení reality, ale sdělení, úvaha, problém nebo otázka, kterou autor prostřednictvím snímku pokládá. Taková fotografie často nevypráví příběh tradičním způsobem, nezobrazuje konkrétní osoby, situace nebo události, ale využívá symboly, zjednodušení, juxtapozice a performativní akce. Tímto způsobem se může zabývat velmi složitými, obtížnými nebo neviditelnými tématy, jako je paměť, identita, hranice, spiritualita nebo sociální napětí. Právě tento způsob komunikace, který je její silnou stránkou, se však může stát i její slabinou. Hlavním problémem recepce konceptuální fotografie je její uzavřenost. Mnoho umělců pracujících v tomto směru neposkytuje divákovi jasná interpretační vodítka. Místo toho ho nechávají osamoceného tváří v tvář sérii fotografií, objektů nebo akcí, které se mohou zdát náhodné, nečitelné nebo nesmyslné. K plnému pochopení takového díla je často zapotřebí znalost kontextu, biografie autora, historie místa, kulturní teorie nebo psychologie. Bez těchto znalostí se divák může cítit ztracen, nezván do dialogu nebo dokonce vyloučen z možnosti interpretace. Přílišná intelektualizace, tj. přílišné zaměření na myšlení, analýzu a teorii, způsobuje, že se konceptuální fotografie často stává elitářským uměním. Přestává být nástrojem komunikace se širokým publikem a stává se prostředkem výměny myšlenek v úzkém okruhu lidí znalých jazyka současného umění.

Přitom fotografie, dokonce i konceptuální, má obrovský potenciál jako nástroj vyprávění příběhů o světě. Může být jazykem emocí, vzpomínek, zážitků, které jsou společné lidem bez ohledu na úroveň jejich vzdělání nebo znalosti teorie umění. Pokud tedy chce konceptuální fotografie plnit sociální funkci, tj. vypovídat o tom, co je důležité, dojímat, budovat povědomí, měla by obsahovat určité „interpretační mosty". To neznamená, že musí zjednodušit sdělení nebo se vzdát hloubky, ale je vhodné, aby divákovi poskytla určité opěrné body. Mohou to být krátké popisy, symboly zakořeněné v každodenní zkušenosti, způsob prezentace, který usnadňuje orientaci ve vyprávění. Důležité také je, aby vizuální forma nebyla zcela odtržená od emocí. Divák musí mít možnost něco cítit, než začne analyzovat.

6 Chronologicky řazený seznam vybraných publikací

Knihy

COTTON, Charlotte. Fotografia jako sztuka współczesna. Universitas 2010. ISBN: 9788324213535

LANGE, Susanne. Bernd and Hilla Becher: Life and Work. Cambridge, 2006. ISBN: 9780262122863

SOBOTA, Adam. Konceptualność fotografii. Galeria BWA, Bielsko – Biała, 2004. ISBN: 8387984248

OSBORNE, Peter. Conceptual Art. Phaidon Press Limited. London, 2002. ISBN: 9780714839301

MOORHOUSE, Paul. Cindy Sherman. Phaidon Press (edice Phaidon Focus). London, 2014. ISBN: 9780714861555

DANTO, Arthur C. Cindy Sherman: Untitled Film Stills, 1990. ISBN: 9780847812743

BOETTGER, Suzaan. Inside the Spiral: The Passions of Robert Smithson. Minneapolis, 2023. ISBN: 9781517913540

BALTZ, Lewis. Göttingen, 2017. ISBN: 9783-958292796

MOSSE, Richard. Infra. Aperture Foundation. New York, 2012. ISBN: 9781597112024

ZGIERSKA, Marta.Tekst: Christian Caujolle. Post. Actes Sud. Arles, 2016. ISBN: 9782330063054

FLUSSER, Vilém. Ku filozofii fotografii. Warszawa 2015. ISBN: 9788362847492

GERMANEK, Iwona. Zielnik. Bojszowy, 2021. ISBN: 9788396046208

GERMANEK, Iwona. Różowy nie istnieje. Katowice, 2023. ISBN: 9788396390257

JAKUBOWSKA, Agata. Natalia LL. Nie tylko sztuka konsumpcyjna. CSW Zamek Ujazdowski. Warszawa, 2016. ISBN: 978836520255

GRYGIER, Marek. Obserwacje i notacje, Andrzej Lachowicz. CSW Zamek Ujazdowski. Warszawa, 2008. ISBN: 9788361156031

Časopisy a kulturní magazíny

LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art, 1967, č. 10, s. 80.

HICKEY, Dave. Edward Ruscha: Twentysix Gasoline Stations, 1997, č. 4, s. 60 - 61.

Internetové stránky

abeautifulmess.com

aperture.org

artincontext.org

artnet.com

arturrychlicki.pl

artpapier.com

artsandculture.google.com

artsy.net

bbc.com

biennalefotografii.pl

blokmagazine.com

blowuppress.eu

culture.org

culture.pl

contemporaryartissue.com

lacma.org

leksykon.gliwice.pl

lensculture.com

luminous-lint.com

magazynszum.pl

martazgierska.com

michaliwanowski.com

michalkonrad.pl

mintmagazine.pl

moma.org

muzeum.gliwice.pl

newyorker.com

nga.gov

niezlasztuka.net

nmwa.org

ditapepe.cz

dziewit.art.pl

edwardburtynsky.com

encyklopedia.pwn.pl

desahome.pl

fundacjarydet.pl

fotoartfestival.com

fotoglogia.pl

fotopolis.pl

fotoforma.pl

gagosian.com

galeria-esta.pl

getty.edu

guggenheim.org

iwonagermanek.com

krzysztofszlapa.myportfolio.com

pgs.pl

perrotin.com

plato.stanford.edu

podniebneobrazy.pl

przekroj.pl

spruethmagers.com

studioidea.pl

tate.org.uk

u-jazdowski.pl

wikipedia.org

whitney.org

zasoby.msl.org.pl

zbiory.mufo.krakow.pl

zpaf.pl

zpaf.katowice.pl

7 Jmenný rejstřík

B

Baltz Lewis 28
Becher Bernd 17, 18, 22
Becher Hilla 17, 18, 22
Berger John 88
Budzik Hanna 62
Burtynsky Edward 36, 37

C

Calle Sophie 26

D

Dłubak Zbigniew 32
Dziewit Jakub 49, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92

G

Germanek Iwona 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 89
Giba Marcin 36

H

Huebler Douglas 22

I

Iwanowski Michał 40

K

Kantor Tadeusz 75
Konrad Michał 45, 46, 47
Kosuth Joseph 72
Koudelka Josef 61

L

Lachowicz Andrzej 34
Lech - Lachowicz Natalia (Natalia LL) 33
Lewczyński Jerzy 18, 23
LeWitt Sol 16

Ł

Łata Katarzyna 49, 80, 81, 82, 83, 92

M

Michals Duan 25
Mosse Richard 39

N

Nietzsche Friedrich 74

O

Orawski Jerzy 62, 63

P

Pepe Dita 41, 42

R

Reymont Władysław 77, 78
Ruscha Edward 16, 17, 22
Robakowski Józef 30, 31
Rychlicki Artur 49, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79

S

Sherman Cindy 25, 26
Sebastiański Dariusz 64
Smithson Robert 27
Springer Filip 62
Smuda Michał 45, 46, 47
Szlapa Krzysztof 49, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 91

T

Tykhoniuk Anastasia 64

W

Winship Vanessa 61

Z

Zgierska Marta 43

Fotografie na obálce: **Iwona Germanek**
Počet stran: **96**
Počet normostran: **53**
Počet úhozů: **107600**
Autor práce: **Michał Smuda | Michał Konrad**
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