

Metody práce s archivem v polských fotografických knihách po roce 2020

Dominika Muszyńska

Teoretická bakalářská práce
Slezská Univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Opava 2026

Metody práce s archivem v polských fotografických knihách po roce 2020

Polish Photobooks: Strategies of Working with Archives (After 2020)

Dominika Muszyńska
Teoretická bakalářská práce

Vedoucí práce:
doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent:
doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.

Slezská Univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Obor: Tvůrčí fotografie
Opava 2026

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2025/2026

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: Dominika Muszyńska

UČO: 64414

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Metody práce s archivem v polských fotografických knihách po roce 2020

Téma práce anglicky: Polish Photobooks: Strategies of Working with Archives (After 2020)

Zadání: Cílem bakalářské práce je analýza současných metod práce s archivem v rámci fotografické praxe, se zvláštním zřetelem k polským fotografickým knihám vzniklým po roce 2020. Práce se zaměřuje na to, jak umělci a umělkyně využívají archivní materiály - jak soukromé, tak institucionální - jako nástroj narativní, kritický a formující identitu. Cílem práce je představit rozmanité strategie reinterpretace, rekontekstualizace a tvůrčího dialogu s archivem a zároveň reflektovat jeho potenciál jako uměleckého média i nástroje společenské kritiky.

Literatura:
DERRIDA JACQUES, Gorączka archiwum. Impresja freudowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.
ENWEZOR OKWUI, Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art, Steidl / International Center of Photography, New York 2008.
GRABOWIECKI MARCIN, Archiv ve fotografických knihách po roce 2000, diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská Univerzita v Opavě 2014.
SONTAG SUSAN, O fotografii, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Datum zadání práce: 13. 3. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

Abstrakt
Tato práce analyzuje současnou polskou fotografickou knihu jako médium kritické reflexe dějin, paměti a statusu obrazu ve vizuální kultuře. Zaměřuje se na publikace vydané v letech 2020–2025, v nichž autoři pracují s institucionálními, soukromými, vernakulárními archivy a stockovými obrazovými materiály. Analýzy jsou zasazeny do kontextu historiografického, archivního a digitálního obratu, které zásadně proměnily způsoby porozumění fotografii a vizuální naraci v současné humanitní vědě.

Klíčová slova: polská fotografická kniha, archivní obrat, koláž, fotokniha, archiv, archivní fotografie, amatérská fotografie, soukromý archiv, veřejný archiv, nalezené fotografie

Abstract
This thesis examines the contemporary Polish photobook as a medium of critical reflection on history, memory, and the status of the image within visual culture. It focuses on publications produced between 2020 and 2025 in which artists engage with institutional, private, vernacular archives, as well as stock image materials. The analyses are situated within the context of the historiographic, archival, and digital turns, which have significantly transformed the understanding of photography and visual narration in contemporary humanities research.

Keywords: Polish photobook, archival turn, collage, photobook, archive, archival photography, amateur photography, private archive, public archive, found photography

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze citované zdroje, které uvádím v seznamu literatury.

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím s tím, 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.

Poděkování

Srdečně děkuji doc. Mgr. MgA. Tomáši Pospěchovi, Ph.D., vedoucímu této teoretické práce, za cenné rady a připomínky, které mi pomohly při jejím zpracování. Dále děkuji Drahoslavě Skoparové za neocenitelnou pomoc s jazykovou úpravou textu. Poděkování patří také mým přátelům z Institutu tvůrčí fotografie za všechny diskuse, pomoc a velkou podporu během uplynulých čtyř let.

Ve Vratislavi, 20. dubna 2026
Dominika Muszyńska

OBSAH

12 Úvod

16 Historiografický, archivní a digitální obrat v kontextu současné autorské fotografické knihy

24 Found photography v tvůrčí praxi

28 Archiv jako nástroj kritiky

35 Rekonstrukce a reenactment

38 Archiv jako palimpsest

42 Metody práce s archivem v polských fotografických knihách po roce 2020

46 Beata Bartecka & Łukasz Rusznica, *How to Look Natural in Photos* (2021)

56 Marta Bogdańska, *Shifters* (2021)

64 Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia* (2025)

74 Magda Hueckel, *Potencjalnie odwracalne* (2025)

82 Agata Ciastoń, *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka* (2024)

90 Závěr

92 Bibliografické odkazy

96 Seznam literatury

100 Jmenný rejstřík

ÚVOD

Současná fotografická kniha stále častěji funguje nejen jako médium prezentace obrazů, ale také jako nástroj interpretace dějin, paměti a vizuální kultury. Zvláště významnou oblastí jejího rozvoje se staly umělecké praxe spočívající v práci s fotografickými archivy, které přestávají být chápány jako neutrální repozitáře dokumentů a začínají plnit roli dynamických struktur významů podléhajících reinterpretaci a rekonfiguraci. V tomto kontextu se fotografická kniha stává prostorem montáže, selekce a kritické reflexe statusu obrazu jako svědectví minulosti.

Tato práce se soustředí výhradně na fotografické knihy, v nichž autoři vědomě pracují s cizími archivy — institucionálními, soukromými, lokálními, anonymními nebo stockovými — a rekonfigurují či transformují jejich obsah. Nezahrnuje tedy monografie založené na autorských fotografických archivech ani posmrtné publikace, jejichž cílem je zpracování díla již nežijících tvůrců. Předmětem analýzy jsou výhradně takové realizace, v nichž zásah do existujících souborů představuje nástroj budování vizuální narace a formu uměleckého vyjádření.

Výběr analyzovaných fotografických knih má subjektivní charakter a neklade si za cíl vytvořit úplný přehled současných praxí práce s archivem. Uvedené příklady byly vybrány s ohledem na jejich reprezentativnost pro určité umělecké strategie a způsob, jakým využívají fotografický materiál k vytváření nových významů a vztahů mezi obrazem a historií. Zvláštní pozornost byla věnována publikacím vzniklým v letech 2020–2025, které výrazným způsobem ukazují vybrané směry vývoje fotografické knihy v Polsku.

Rozvoj těchto praxí však nelze posuzovat odděleně od širších kulturních proměn probíhajících v humanitních vědách a v současném umění od 80. a 90. let 20. století, označovaných jako historiografický obrat, archivní obrat a digitální obrat. Kořeny historiografického obratu jsou datovány do 80. let 20. století. V této době se pozornost společností přesunula od modernistické orientace na budoucnost k reflexi minulosti, traumatu a paměti. Dějiny přestaly být vnímány jako uzavřená kapitola a staly se materiálem podléhajícím reinterpretaci, v němž umělec stále častěji přijímá roli archeologa obrazů, jenž čte vrstvy vizuálního palimpsestu[1].

Na základě těchto proměn se v 90. letech 20. století vyvinul archivní obrat, který vedl k redefinici archivu z pasivního úložiště dokumentů na aktivní diskurzivní strukturu spoluutvářející pole viditelnosti

a kulturní paměti. Jak upozorňoval Jacques Derrida, archiv se netýká pouze minulosti, ale je projektem orientovaným k budoucnosti a odpovědnosti, neoddělitelně spojeným s mechanismy moci a právem na interpretaci shromážděných materiálů. V důsledku toho začal archiv fungovat jako umělecký materiál a nástroj kritické reflexe dějin[2].

Dovršením této transformace se stal digitální obrat, který zejména po roce 2000 vedl k proměně statusu fotografie směrem k „obrazu-datům". Rozšíření technologií skenování, digitálních databází obrazů a praktik data miningu umožnilo umělcům svobodnou práci s reprodukcemi a nalezenými materiály a podpořilo vznik nelineárních narativních struktur připomínajících vizuální atlasy nebo databáze. Současná fotografická kniha se stala jedním z nejdůležitějších médií realizace těchto změn — prostorem, v němž archiv funguje jako umělecký materiál, nástroj kritiky i forma alternativního vyprávění dějin.

V následujících kapitolách budou představeny vybrané strategie práce s archivem uplatňované v současných uměleckých praxích. Patří k nim, mimo jiné, práce s anonymními fotografiemi, pocházejícími ze soukromých archivů — často nacházenými na starožitnických trzích, bleších trzích, v antikvariátech nebo na internetových aukcích. Druhou strategií je využití archivu jako nástroje kritiky, založené na práci s institucionálními archivy a jejich reinterpretaci s cílem odhalit mechanismy moci, ideologie nebo opomíjené historické narace. Další z probíraných metod je rekonstrukce a reenactment, v nichž archiv představuje výchozí bod pro performativní aktivity, spočívající v rekonstruování či inscenování obrazů zaznamenaných ve vizuálních dějinách. Poslední z představených strategií je chápání archivu jako palimpsestu — vícevrstvé struktury významů, v níž se obrazy a narace navzájem překrývají, často prostřednictvím využití technik montáže, koláže nebo zásahů do existujících vizuálních materiálů. Dále se zaměřím na několik vybraných polských fotografických knih vzniklých v letech 2020–2025, které obzvlášť zajímavým způsobem využívají archivy jako nástroj budování vizuálního narativu.

HISTORIOGRAFICKÝ, ARCHIVNÍ A DIGITÁLNÍ OBRAT V KONTEXTU SOUČASNÉ AUTORSKÉ FOTOGRAFICKÉ KNIHY

Rozvoj autorské fotografické knihy nelze plně porozumět bez zohlednění dřívějších proměn, které od 90. let, a zejména po roce 2000, formovaly umělecké a kurátorské praxe. Tři paralelní procesy — historiografický obrat, archivní obrat a digitální obrat — zásadně proměnily způsoby práce s obrazem, archivem a pamětí v současném umění. V tomto kontextu přestala autorská kniha plnit výhradně dokumentační funkci a začala fungovat jako nástroj výzkumu, interpretace a spekulativního myšlení.

Andreas Huyssen ve své knize *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (2003) upozorňuje, že již od 80. let se pozornost společností přesunula od modernistické fascinace budoucností k posedlosti pamětí a minulostí. Huyssen zdůrazňuje rostoucí roli paměti, retrospekce a archivních praktik v kultuře pozdní modernity. Zatímco předchozí dekády 20. století byly poháněny vizemi nového člověka a orientací na budoucnost, historiografický obrat tuto tendenci obrátil — úkolem společností i umělců se stalo převzetí odpovědnosti za minulost, zejména tu traumatickou. Současné umění a architektura začaly vnímat prostor jako palimpsest — místo, v němž se pod současnou strukturou skrývají stopy a vymazané texty předchozích epoch. Umělec se tak stává „archeologem dat", který namísto tvorby ex nihilo čte a přepisuje historické vrstvy. Historiografický obrat zároveň přinesl odklon od tradičních monumentálních památníků směrem k intimnějším a kritičtějším formám. V dílech, jako je komiks *Maus* od Arte Spiegelmana, se autoři nepokoušejí realisticky rekonstruovat minulost, ale prostřednictvím zvířecích masek se snaží přiblížit traumatické zkušenosti[3].

Současné umění stále častěji chápe modernismus nikoli jako živý projekt, ale spíše jako soubor ruin a fragmentů, které lze znovu „vytěžovat" a kombinovat. Na výstavě *Documenta 12* (2007) v Kasselu, kurátorované Rogerem M. Buergelem a Ruth Noack, byla formulována teze, že modernita se pro nás stala tím, čím byl antický svět pro renesanci — vzdáleným referenčním bodem, z něhož čerpáme formy, ale který je již historicky uzavřený. Umělec tak již neusiluje o inovaci za každou cenu, nýbrž o dialog s tím, co pominulo, a dějiny chápe jako materiál pro vytváření nových hybridních struktur[4]. Otázka „Je modernita naší antikou?" — formulovaná během výstavy *Documenta 12* — představuje jeden ze základních pilířů současného přístupu k tvorbě v kontextu historiografického obratu. V tomto rámci zaujímá modernita pozici, kterou v minulosti zastával řecko-římský starověk: stává se

vzdáleným, uzavřeným historickým obdobím, jež lze znovu „odkrývat“ a revitalizovat[5].

Uznání modernity za nový antický horizont znamená, že současný umělec již neusiluje o utopickou budoucnost, ale vytváří nové hybridy z fragmentů minulosti a chápe dějiny jako materiál k manipulaci a novému čtení[6]. Umělci byli vybízeni k práci s dědictvím modernismu prostřednictvím citace, transformace a aktualizace. Tato strategie měla zásadní vliv na praxe využívající archivní fotografie a historické materiály v autorských knihách.

Současná humanitní věda a vizuální umění od 90. let 20. století zároveň procházejí procesem označovaným jako archivní obrat. Archiv přestal být vnímán jako pasivní a neutrální repozitář dokumentů a začal být chápán jako aktivní regulační diskurzivní systém, který spoluutváří to, co může být řečeno, zaznamenáno a zapamatováno[7]. V kontextu fotografické knihy, která má ze své podstaty sekvenční a narativní charakter, se archiv stává prostorem dialogu, interpretační hry i místem vzniku nových vizuálních narací.

Teoretickým základem moderního chápání archivu je koncepce Jacquese Derridy, představená v knize *Archive Fever: A Freudian Impression* (1995). Filozof zde dekonstruuje tradiční pojetí archivu jako mrtvého repozitáře a poukazuje na jeho dynamický, až opresivní charakter. Derrida odvozuje etymologii slova „archiv“ z řeckého *archē*, které v sobě skrývá neřešitelnou aporii spojující dva principy řádu: sekvenční a normativní[8]. Zaprvé označuje fyzický, historický a ontologický počátek věcí. Zadruhé znamená příkaz — princip nomologický a právní, spojený s mocí a společenským řádem. Toto druhé významové pole odkazuje ke slovu *archeion*, označujícímu sídlo nejvyšších úředníků — archontů. Ti nejen střežili fyzickou bezpečnost dokumentů, ale především disponovali výlučnou „hermeneutickou kompetencí“, tedy právem interpretovat a přisuzovat význam shromážděným materiálům. Archiv se tak nachází na průsečíku topologie (místa uchovávání) a nomologie (práva moci)[9]. Klíčovou roli zde hraje akt konsignace, tedy shromažďování rozptýlených znaků do jednotného systému. Konsignace směřuje k unifikaci a identifikaci; v ideálně konfigurovaném archivu nemůže existovat absolutní heterogenita ani tajemství — vše musí být uspořádáno podle určité zákonitosti, která vytváří „zákon toho, co může být řečeno“[10] [11].

Mimořádně důležitým prvkem derridovské teorie je vztah archivu k lidské psychice. S odkazem na texty Sigmunda Freuda definu-

je Derrida archiv jako „protézu“ živé paměti[12]. Archiv je vždy externí; vzniká v místě strukturálního selhání vnitřní paměti. Modelovým obrazem tohoto mechanismu je Freudova „zázračná tabulka“ (*Wunderblock*), kde aktu psaní (záznamu) odpovídá proces vymazávání, přičemž stopy zůstávají viditelné pouze z určité perspektivy. Tato technická podmíněnost archivu způsobuje, že archiv není pouze pasivním záznamem minulosti, ale strukturou, která spoluurčuje obsah události již v okamžiku její registrace[13].

Ústředním pojmem Derridovy analýzy je „archivní horečka“. Derrida ji chápe jako vnitřní rozpor mezi dvěma pudy: na jedné straně Erosem — touhou uchovávat, shromažďovat a vracet se k počátku — a na straně druhé Thanatem, tedy pudem smrti, destruktivní silou směřující k vymazání stop, zapomnění a zničení vlastního archivu[14]. Archivní horečka je tedy stavem „historického uvěznění“, nutkavou potřebou hledat archiv tam, kde se skrývá, při současném vědomí nevyhnutelnosti zániku stopy. Archiv existuje pouze potud, pokud je ohrožen zničením.

Podle Derridy se archiv netýká minulosti, ale je projektem orientovaným k budoucnosti. Archiv je vždy spojen se slibem a odpovědností za zítřek; představuje zakládající moment poznání, které teprve přijde[15]. V podmínkách postfotografické situace se archiv stává vizuálně-prostorovou architekturou, která dekonstruuje jedinečnost fotografie ve prospěch její sériovosti a rozměru simulakra[16]. Jak píše Tomasz Załuski, „archivní obrat [v současném umění] vede k výraznému rozvoji diskurzu o archivu jako materiálu a struktuře uměleckých projektů“[17].

Dalším významným referenčním bodem byla hlavní výstava Venice Biennale 2013 kurátorovaná Massimilianem Gionim pod názvem *The Encyclopedic Palace*. Název výstavy byl převzat z projektu Marina Auritiho, italsko-amerického samouka, který v 50. letech 20. století navrhl *Enciclopedico Palazzo del Mondo* — imaginární budovu určenou k uchování veškerého lidského poznání. Model tohoto nerealizovaného projektu se stal symbolem bienále a odrážel snahu uspořádat nekonečnost lidského vědění. Výstava prezentovala celé systémy shromažďování dat — herbáře, bestiáře i kompendia. Do expozice byla zahrnuta také *The Red Book* od Carla Gustava Junga, představující intimní archiv jeho vizí a fantazií, dále diagramy Rudolfa Steinera, kolekce kamenů Rogera Cailloise či antropologické kresby Hugo Bernatzika z 30 let[18]. Projekt tematizoval encyklopedické ambice

uspořádání vědění a obrazů v době nadprodukce informací. Výstava propojovala současné umění s outsider art, vědeckými diagramy i soukromými vizuálními systémy a ukazovala, že současné encyklopedické projekty již nepředstavují univerzalistickou ambici totálního poznání, ale spíše pokus o orientaci ve světě fragmentárních a heterogenních archivů obrazů. Podobným způsobem začaly postupně fungovat i autorské knihy — jako subjektivní encyklopedie, vizuální atlasy nebo alternativní archivy.

Paralelně se v humanitních vědách začalo hovořit o digitálním obratu, který se v umění projevuje především zásadní změnou způsobu, jakým vytváříme, uchováváme a vnímáme artefakty. Tento jev souvisí s přechodem od materiality k digitálním datům. V digitální době začínají obrazy fungovat jako data, což vede ke vzniku „epistemologie dobývání dat" (data-mining). Tento proces připomíná logiku internetového vyhledávače, kde hledání podle určitých kritérií vede k novým, často překvapivým kombinacím obrazů. Umělecké objekty jsou „destilovány" na své fyzické a formální vlastnosti, což umožňuje jejich volné kombinování v databázích nezávisle na původním historickém kontextu[19]. Digitalizace paradoxně proměňuje status uměleckého díla: převedení fotografie do digitálního oběhu může původnímu tisku dodat novou auru originality. Tento mechanismus je využíván kulturním průmyslem jako marketingová strategie, v níž digitální reprodukce minulosti zvyšuje hodnotu materiálního originálu[20]. Digitální obrat zároveň posiluje touhu zaznamenat každou možnou událost v mediální podobě, což Jean-Philippe Antoine označuje jako „monstrózní projekt totálního vyvolání". Digitální média téměř okamžitě převádějí realitu do podoby „manageable ruins" (spravovatelných ruin), ukládaných pro budoucí paměť[21]. Na druhé straně je digitální archiv poznamenán nejistotou — absence trvalých metod uchovávání elektronických záznamů může způsobit, že se naše epocha paradoxně stane „epochou bez paměti"[22].

Digitální obrat souvisel především s rostoucí dostupností digitálních archivů, skenovacích technologií, grafického softwaru a nízkonákladových tiskových metod. To umožnilo umělcům svobodnější práci s nalezenými materiály, reprodukcemi a obrazovými databázemi. Autorská kniha začala fungovat jako prostor montáže, apropriace obrazů a reinterpretace vizuálních dějin a její struktura stále častěji nabývala nelineární, fragmentární a esejistické podoby. Namísto uzavřené narace se objevují struktury připomínající atlas, archiv nebo

vizuální databázi. V tomto smyslu digitální obrat nejen zvýšil dostupnost vizuálních materiálů, ale zároveň proměnil samotný archiv v dynamickou strukturu podléhající reorganizaci, selekci a montáži, což mělo zásadní význam pro rozvoj současné fotografické knihy jako formy práce s nalezeným obrazem.

Odpovědí na výše popsané jevy v polské fotografii se staly publikace a projekty, které opustily tradiční fotožurnalismus ve prospěch dokumentu, archivních strategií a zkoumání stop minulosti vepsaných do současnosti[23]. Autoři jako Rafał Milach, Michał Łuczak či kolektiv Sputnik Photos začali fotografii chápat jako nástroj archeologie dat. Myšlenka shromažďování vědění představená na 55. Bienále v Benátkách je dobře patrná v realizacích kolektivu využívajících strategie atlasu, seznamu a inventáře. Kolektiv Sputnik Photos ve svých projektech opouští lineární naraci ve prospěch koncepce atlasu, chápaného po vzoru Georgese Didi-Hubermana jako „vizuální forma vědění"[24]. Namísto jedné historie autoři budují poznání prostřednictvím mezivizuálních vztahů a asociací. Jedním z projektů kolektivu bylo *Archive of Lost Territories* (2008–2016), který lze chápat jako databázi několika tisíc obrazů sloužících jako materiál pro pozdější výstavy a knihy. Každá z následujících narací se vztahovala k jinému aspektu důležitému pro postsovětský prostor. Fotografie z projektu byly prezentovány mimo jiné na výstavě *Stracone Terytoria: Osad* (2017), ale také v knihách *Stracone terytoria. [Niekompletny] spis rzeczy* (2016) a *Fruit Garden* (2016).

Kromě výše uvedených publikací stojí za zmínku také další projekty vzniklé v podobném období. Kniha *Winners* (2013) od Rafała Milacha je encyklopedicky pojatou prací dokumentující současné Bělorusko prizmatem státní propagandy. Milach zde zkoumá specifické dědictví Sovětského svazu prostřednictvím fotografií vítězů lokálních soutěží, čímž odhaluje ideologickou povrchnost systému. Práce je založena na chladných portrétech laureátů státních soutěží. Struktura knihy nutí diváka k aktivitě — informace o soutěžních kategoriích jsou skryté, což připomíná proces prohledávání databáze[25].

Dalším příkladem je kniha *Brutal* (2012) od Michała Łuczaka. Autor se zde soustředí na architekturu jako svědka politických a společenských proměn. Kniha dokumentuje poslední fázi existence brutalistního nádraží v Katovicích. Zbourání této stavby, symbolu prosperity období Polské lidové republiky, chápe autor jako znak gentrifikace a proměny akcentů ve veřejném prostoru.



Obr. 1: Michał Łuczak, *Brutal*, reprodukce fotografie z knihy, 2012.
Zdroj: http://michal-luczak.com/brutal/

V kontextu fotografických knih vzniklých po roce 2000 je třeba zmínit také projekt *Real Foto* (2008) od Mikołaja Długosza, který se řadí do proudu postdokumentární tvorby. Autor zde rezignuje na vlastní fotografování ve prospěch „vytěžování" již existujících obrazů; projekt představuje příklad využití logiky vyhledávače a data-miningu v umění. Real Foto je katalogem amatérských fotografií z internetových aukcí. Autor vytvořil záznam každodennosti fungující jako inventář věcí kolujících v síti a prostřednictvím samotného aktu výběru a kombinace jim přisoudil novou formální kvalitu[26]. Długosz chápe amatérské fotografie jako data a vytváří z nich systematický archiv kolektivní paměti období Polské lidové republiky a transformace.

Rozvoj současné autorské fotografické knihy je úzce spojen s procesy označovanými v humanitních vědách jako historiografický, archivní a digitální obrat, které od 90. let 20. století zásadně proměnily způsoby práce s obrazem, pamětí a vizuálním materiálem. Historiografický obrat přesunul pozornost umělců od modernistické orientace na budoucnost k reflexi minulosti, traumatu a odpovědnosti za vizuální dědictví. Paralelně archivní obrat vedl k redefinici archivu jako aktivní struktury produkce významů, což umožnilo chápat fotografické materiály jako narativní a interpretační médium. Digitální obrat pak proměnil status fotografie směrem k obrazu-datům a umožnil svobodnou práci s reprodukcemi, vizuálními databázemi a nalezenými materiály a zároveň podpořil vznik struktur připomínajících atlas, index nebo vizuální databázi. Na průsečíku těchto proměn začala současná fotografická kniha fungovat jako prostor montáže, rekontextualizace a kritické práce s archivem a plnit roli alternativní formy vizuální historiografie. Umělci využívají archivní materiály nejen jako dokumentární zdroj, ale také jako médium budování nových vztahů mezi obrazy, pamětí a historickou narací. V umělecké praxi lze rozlišit široké spektrum metod práce s archivy, které umožňují proměňovat existující vizuální zdroje v nástroje interpretace současnosti. Níže představím několik z nich. Jejich výběr má subjektivní charakter a nepředstavuje vyčerpávající typologii, ale spíše pokus poukázat na strategie obzvlášť výrazné v umělecké praxi posledních let.

FOUND PHOTOGRAPHY V TVŮRČÍ PRAXI

Strategie uměleckého přivlastňování anonymních a vernakulárních fotografií představuje jednu z významných strategií současné vizuální praxe. Spočívá ve využívání snímků nalezených na bleších trzích, v anonymních rodinných albech nebo v jiných náhodných zdrojích a v jejich následném zasazení do nového kontextu a významového rámce. Projekty založené na *found photography* zkoumají narativní potenciál těchto materiálů, jejich estetické kvality komické či znepokojivé aspekty, které mohly v původním kontextu zůstat nepovšimnuty. Jedním z klíčových představitelů této strategie ve světové fotografii je nizozemský umělec Erik Kessels, jehož praxi lze — slovy Jerzeho Lewczyńského — označit jako archeologii fotografie. Kessels využívá opakování, akumulaci a multiplikaci jako základní principy své práce[27]. Shromažďuje fotografie z různých zdrojů — stará rodinná alba, snímky z garážových výprodejů, anonymní fotografie z internetu či prodejních katalogů — a zachází s nimi jako s uměleckým materiálem. Jak sám zdůrazňuje:

> "Amatéři... nikdy nevědí, k čemu jejich snímky nakonec povedou, a vlastně je to ani příliš nezajímá. A ani vás by to zajímat nemělo"[28].

Prostřednictvím výběru, kombinování a editace snímků jim dává nové významy a často odhaluje komické, absurdní či znepokojivé aspekty každodenního života. Jak vysvětluje Kessels:

> "Oddělením obrazů od jejich původního kontextu měníte způsob, jakým jsou vnímány. Díky výběru a kurátorskému uspořádání můžete posílit příběh, který už v nich je. Obrazy nikdy neupravujete ani nevytváříte něco, co by tam už nebylo – můžete to pouze zvýraznit"[29].

Jedním z nejvýznamnějších projektů Erika Kesselse je encyklopedická série publikací *In Almost Every Picture*, vydávaná od roku 2002, která dokumentuje opakující se motivy v amatérské fotografii. Každý svazek se soustředí na jinou postavu nebo téma. Druhý díl je například věnován fotografiím pořízeným nizozemským taxikářem, jehož pravidelnou pasažérkou byla anonymní žena. Řidič systematicky zazna-



Obr. 2: Dvoustrana z knihy *In Almost Every Picture #2*, Erik Kessels, 2003.
Zdroj: erikkessels.com

menával její přítomnost v taxíku během společných cest po různých místech Evropy. Shromážděním a uspořádáním těchto snímků Kessels vytvořil nový narativní rámec, který proměnil soukromou dokumentaci v soudržný vizuální příběh[30].

Kessels zároveň kriticky reflektuje nadprodukci obrazů v současném světě. Na výstavě *24hrs of Photos* prezentoval stovky fotografií nahraných na internet během jediného dne. Podle něj je dnes vše potřebné již dostupné, a proto nevidí potřebu vytvářet další nové snímky[31].

Ve své práci upřednostňuje nedokonalé obrazy plné technických a kompozičních chyb, v nichž nachází autentičnost a emocionální stopu jejich autorů. Jeho metoda spočívá v seskupování fotografií podobných tématem nebo typem. Prostřednictvím selekce a editace jim dává nový význam a umožňuje divákovi všímat si detailů, které dříve unikaly pozornosti. Tím odhaluje skryté narativy i estetiku každodenního života[32].



Obr. 3: Obálka knihy *In Almost Every Picture #13*, Erik Kessels, 2014.
Zdroj: erikkessels.com



Obr. 4: Dvoustrana z knihy *In Almost Every Picture #9*, Erik Kessels, 2010.
Zdroj: erikkessels.com

Přivlastňováním a reinterpretací anonymních fotografií umělci jako Erik Kessels využívají existující obrazy jako materiál pro vytváření nových narativů a odhalují nečekané aspekty každodenního života i mechanismy vzniku vizuálních významů.

V kontextu fotografické knihy umožňuje found photography vytvářet sekvenční narativy, které fungují nezávisle na původním účelu jednotlivých obrazů. Soukromé, anonymní a vernakulární archivy se tak stávají prostorem umělecké intervence, v němž jsou překračovány tradiční hranice mezi dokumentem a interpretací. Strategie found photography tak ukazuje potenciál nalezené fotografie pro kritickou reflexi společenské funkce obrazu, procesů selekce a prezentace vizuálního materiálu i možnosti vytváření nových významů v umělecké praxi.

ARCHIV JAKO NÁSTROJ KRITIKY

Institucionální fotografické archivy dnes představují významné pole výzkumu pro současné umělce i badatele zabývající se obrazem. Fotografie shromažďované po desetiletí v muzeích, knihovnách, tiskových agenturách nebo státních archivech vznikaly původně v konkrétních dokumentárních, vědeckých či administrativních kontextech. Současná umělecká praxe stále častěji sahá po těchto zdrojích a chápe je nejen jako pramen historického poznání, ale také jako materiál pro reinterpretaci, rekontextualizaci a vytváření nových vizuálních narativů. Archiv tak přestává být pouze místem uchovávání obrazů a stává se aktivním prostorem produkce významů.

Problematiku fungování archivů a konstrukce narativů založených na archivních materiálech výstižně ilustruje povídka *World Memory* Itala Calvina. Text poukazuje na napětí, která jsou vlastní činnosti archivních institucí, zejména na pokušení prosazovat jedinou dominantní interpretaci skutečnosti. Calvino popisuje mechanismus selekce, který může v archivu vést k eliminaci informací považovaných za nadbytečné nebo narušující přijatou strukturu poznání:

> "Zároveň bude vaší povinností zacházet s každým prvkem, který by mohl způsobit zmatek nebo zastínit podstatnější prvky, jako by nikdy neexistoval – zkrátka se vším, co by místo rozšiřování souboru informací vytvářelo jen zbytečný šum a nepořádek. Důležitý je obecný model tvořený celkem našich informací, z něhož lze odvodit další informace, které neposkytujeme nebo které snad ani nemáme. Stručně řečeno: tím, že určité informace neposkytneme, sdělíme více, než kdybychom je poskytli. Konečným výsledkem naší práce bude model, v němž se za informaci považuje všechno – dokonce i to, co tam není. Teprve potom bude možné říci, co ze všeho, co se stalo, bylo skutečně důležité, nebo spíše co skutečně bylo, protože konečný stav našeho archivu bude zároveň tím, co je, co bylo a co bude – a všechno ostatní není ničím"[33].

V citovaném fragmentu se archiv nejeví jako neutrální úložiště dat, ale jako struktura založená na výběrech, opomenutích a interpretacích. Proces archivace totiž nespočívá pouze ve shromažďování informací,

ale také v jejich selekci, redukci a organizaci tak, aby vytvářely soudržný model reality. Archiv tak nejen uchovává historii, ale zároveň ji aktivně konstruuje. Tento aspekt zvláště silně zaznívá v dalším fragmentu povídky, v němž vypravěč popisuje proces editace a „čištění" dat od prvků, které by mohly narušit požadovaný obraz:

> „Zpočátku jsem musel jen trochu přikrášlovat údaje, které poskytoval náš každodenní život [...]. Neustále jsem se však obával, že kolem její definitivní podoby ještě může poletovat nějaká stopa, náznak či indicie, z níž by bylo možné vyvodit, co ona, Angela, v tomto pomíjivém životě dělala a kým byla. Trávil jsem celé dny v laboratoři – vybíral jsem, rušil, vynechával. Žárlil jsem, Müllere: ne na tu pomíjivou Angelu – tu hru jsem už prohrál – ale na tu Angelu-informaci, která bude žít tak dlouho jako vesmír sám"[34].

Tento fragment poukazuje na napětí mezi skutečností a její archivní reprezentací. Archiv prostřednictvím procesů selekce a eliminace vytváří trvalý model informací, který může nahrazovat mnohoznačnou a proměnlivou realitu. Snaha prosadit určitou interpretaci faktů se v takovém případě může stát problémem pro důvěryhodnost archivní instituce, neboť odhaluje, že její fondy jsou výsledkem konkrétních rozhodnutí, hierarchií a interpretačních strategií. Právě tato vlastnost zároveň činí institucionální archivy mimořádně zajímavým materiálem pro uměleckou praxi. Umělci pracující s existujícími fotografickými sbírkami mohou jejich strukturu rekonfigurovat, uvádět obrazy do nových kontextů a navrhovat alternativní interpretace shromážděných materiálů. Takové postupy umožňují posunout těžiště narativu — z původní dokumentární funkce fotografie — k reflexi způsobů, jakými je konstruováno vizuální poznání, a k analýze mechanismů selekce a reprezentace.

Zvláště důležitým polem využití institucionálních archivů je fotografická kniha, která díky své sekvenční struktuře umožňuje vytvářet komplexní narativy založené na obrazech různého původu a funkce. Umělecká práce s archiváliemi často spočívá v jejich selekci, montáži a novém uspořádání, které z fotografií odhaluje nečekané motivy, napětí či skryté příběhy. Fotografie, které původně plnily čistě dokumentární funkci, tak začínají fungovat jako prvky autorské vizuální narace.

Významným příkladem tohoto typu praxe je projekt *Evidence* (1977) autorů Larryho Sultana a Mikea Mandela, který zásadním způsobem proměnil chápání fotografického média. Autoři provedli přísný výběr 59 obrazů z tisíců fotografií nalezených v archivech amerických korporací, vládních agentur, jako je NASA, a výzkumných institucí. Hlavní strategií Sultana a Mandela bylo úplné odstranění původních popisů, označení a dokumentárních kontextů fotografií. Tímto gestem byly obrazy odděleny od své původní informativní a důkazní funkce, což diváka přimělo k aktivní interpretaci a k přisuzování nových, často poetických či znepokojivých významů. Podoba knihy, její obálka i výběr typografie mají čtenáře ujistit, že autoři používají jazyk pravdy, který —



Obr. 5: Untitled, z knihy *Evidence*, Larry Sultan a Mike Mandel, 1977.
Zdroj: larrysultan.com

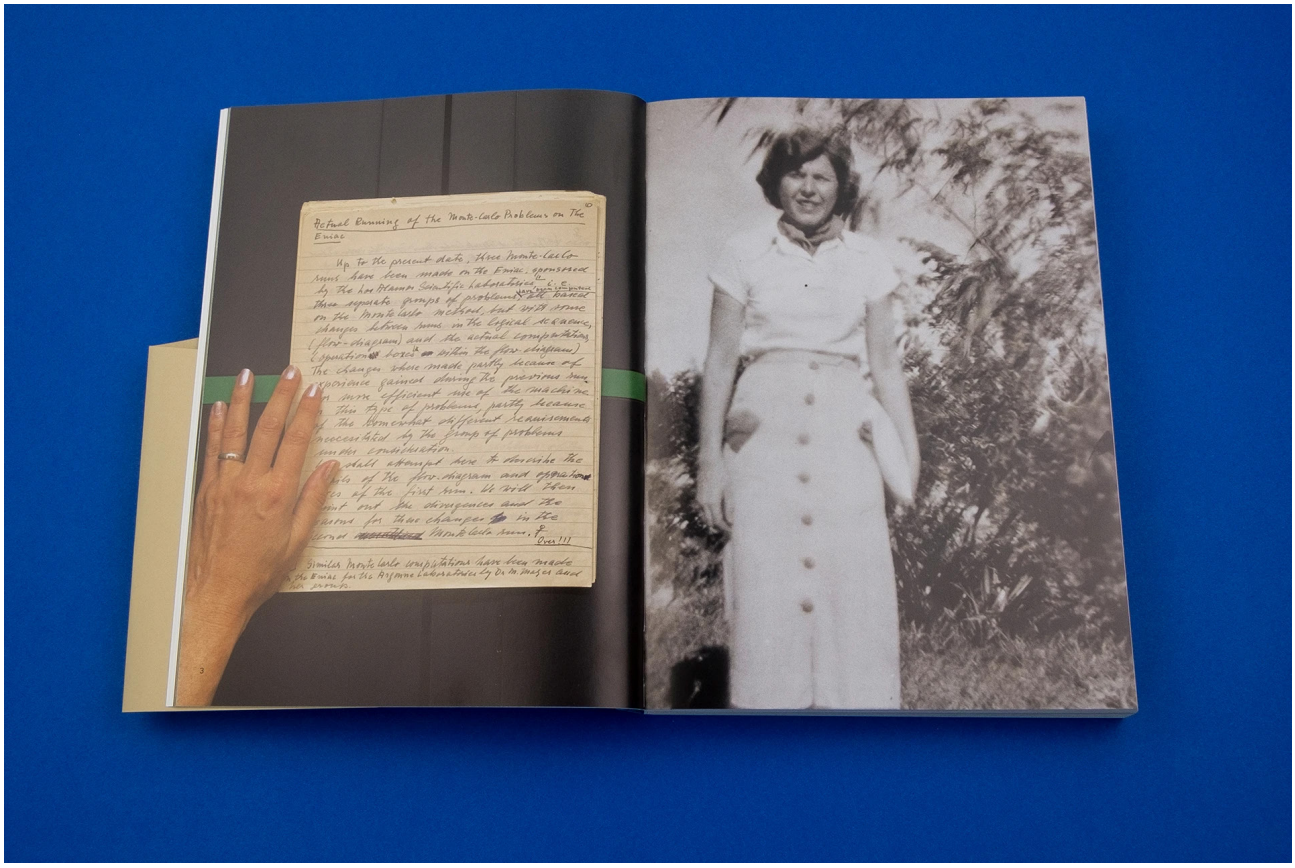
jak se obecně předpokládá — reprezentuje dokumentární fotografie[35].

Projekt *Evidence* zpochybňuje představu archivu jako neutrálního zdroje historické pravdy. Kniha vznikla v období rostoucí krize důvěry vůči státním institucím ve Spojených státech, spojené mimo jiné s válkou ve Vietnamu a aférou Watergate. Mike Mandel uvádí, že jedním z cílů projektu bylo ukázat, že instituce produkující tyto obrazy vytvářely obraz pokroku a světlé budoucnosti, který může při konfrontaci se samotnými fotografiemi nabývat ambivalentního nebo znepokojivého charakteru[36]. *Evidence* narušuje tradiční vztah mezi fotografií a realitou. Uvádí fotografii do roviny sériovosti a simulakra, v níž význam závisí na vztazích mezi obrazy uvnitř knihy, nikoli na jejich historické pravdivosti[37]. Mike Mandel poukazuje na úvodní fotografii obrácených stop jako na signál pro čtenáře, že proces interpretace toho, co je považováno za důkaz, je procesem zatíženým chybou a nestabilitou[38].

Shrnuto, Sultan a Mandel využili archiv jako kritický nástroj, aby ukázali, že archivní poznání je vždy konstruktem. Prostřednictvím dekonstrukce typologií a klasifikací jejich práce odhaluje, že to, co instituce považují za objektivní záznam faktů, je ve skutečnosti formou ideologického narativu, který mohou a měli by umělci znovu vyjednávat[39].

Současné badatelky, jako Regine Petersen nebo Liz Orton, upozorňují, že *Evidence* mimoděk odhaluje i další institucionální předsudky — tyto archivy jsou dominantně tvořeny bílými muži, zatímco ženy se v nich objevují převážně v pomocných rolích[40].

Podobným způsobem lze číst také knihu Crystal Bennes *Klara and the Bomb* z roku 2022. Tento projekt je vícevrstvou fotograficko-historickou prací, která zkoumá vztahy mezi vznikem moderních počítačů, historií jaderných zbraní a opomíjenými narativy žen zapojených do těchto procesů. Projekt představuje modelový příklad využití archivu jako kritického nástroje sloužícího k dekonstrukci dominantních politických, technologických a státních narativů. Bennes chápe archiv jako materiál podléhající aktivní reinterpretaci a kritické analýze. Její metoda spočívá ve spojování fotografií z terénu — například z míst jaderných testů — s odtajněnými dokumenty, univerzitními materiály, vojenskou propagandou, soukromými dopisy a dosud nepublikovanou autobiografií Klary von Neumann. Klíčovým teoretickým rámcem pro Bennes jsou



Obr. 6: Dvoustrana z knihy *Klara and the Bomb*, Crystal Bennes, 2022.
Zdroj: eriskayconnection.com

úvahy Arielly Azoulay, která archivy chápe jako prostory „koloniálního násilí“[41].

Bennes zpochybňuje iluzi neutrality archiváře. Aby na to upozornila, používá vizuální strategii spočívající ve vkládání vlastní ruky do fotografií archivních dokumentů, čímž připomíná divákovi přítomnost zprostředkovatele a nemožnost úplné objektivity. Podle autorky mají uživatelé archivů morální povinnost zkoumat, odkud materiály pocházejí, čí příběhy byly zkresleny a kdo k nim má přístup. Projekt Bennes se zaměřuje na to, co bylo v oficiálních institucionálních záznamech marginalizováno. Ústřední postavou je Klara von Neumann, jedna z prvních programátorek, jejíž role — podobně jako role mnoha manželek vědců v Los Alamos — byla zastíněna patriarchální institucionální kulturou. Projekt odhaluje mechanismy, které tyto ženy činily anonymními v procesu budování vojenské moci. Bennes zároveň kriticky analyzuje dopady amerického jaderného programu na oby-



Obr. 7: Dvoustrana z knihy *Klara and the Bomb*, Crystal Bennes, 2022.
Zdroj: eriskayconnection.com

vatele Marshallových ostrovů, kteří byli nuceni opustit své domovy kvůli testům jaderných zbraní. Při práci s vizuálním archivem autorka vědomě vynechává některé dokumenty. Záměrně se rozhodla neukazovat fotografie atomového hřibu, protože je považuje za obrazovou formu, která sloužila militaristickému aparátu k současnému exotizování i normalizaci jaderné zbraně v masových médiích. Místo toho se soustředí na fotografie vojenských fotografů, kteří zacházejí s kamerami jako s loveckými trofejemi, čímž zdůrazňuje roli fotografie jako nástroje kontroly a formování narativu atomového věku[42].

Shrnuto, Bennes využívá archiv k tomu, aby ukázala, že to, co instituce prezentují jako objektivní dějiny vědy, je ve skutečnosti ideologickým konstruktem. Její práce demystifikuje archivní poznání a ukazuje, že toxické dědictví atomové bomby i patriarchální kultura, která ji vytvořila, jsou v naší společnosti stále přítomné.

Oba projekty, přestože vznikly v odlišných kontextech a využívají

různé strategie práce s archivem, ukazují, jak mohou být institucionální fotografie proměněny v nástroj kritické reflexe historie, moci obrazu a mechanismů produkce vizuálního poznání.

REKONSTRUKCE A REENACTMENT

Současná umělecká praxe využívá archivy nejen jako zdroj vizuálního materiálu, ale také jako výchozí bod pro performativní aktivity spočívající v opětovném sehrávání, rekonstruování nebo inscenování obrazů zaznamenaných ve vizuální historii. Strategie rekonstrukce a reenactmentu představují v tomto kontextu specifickou formu práce s archivem: namísto pouhé selekce a montáže existujících dokumentů se umělci rozhodují pro jejich fyzické znovuvytvoření. Archiv tak přestává být pouze repozitářem obrazů a stává se scénářem jednání, který může být znovu realizován v jiném čase a kontextu.

Reenactment ve vizuálním umění spočívá v opětovném sehrání historické události nebo známého obrazu, často při zachování jeho charakteristické kompozice a uspořádání postav. Cílem uměleckého reenactmentu není věrná rekonstrukce minulosti, ale odhalení mechanismů paměti, reprezentace a mediální konstrukce historie. Prostřednictvím zopakování obrazu v nových podmínkách mohou umělci zpochybňovat jeho domnělou dokumentárnost, analyzovat jeho status jako ikony vizuální kultury nebo upozorňovat na způsob, jakým obrazy fungují v kolektivní paměti. Tyto strategie jsou zvláště významné v případě archivní fotografie, která často funguje jako vizuální důkaz historických událostí. Reportážní fotografie, obrazy války nebo dokumentace katastrof získávají ve veřejném prostoru status téměř nezpochybnitelných svědectví reality. Jejich význam je však do značné míry výsledkem opakované reprodukce, mediální cirkulace a jejich zakotvení ve vizuální kultuře jako symbolických obrazů. Reenactment umožňuje umělcům tuto konstruovanost dokumentárního obrazu odhalit – jeho opětovným vytvořením ukazuje, že i ty nejznámější fotografie mohou být chápány jako vizuální scénáře, které lze znovu sehrát, transformovat nebo zpochybnit. V umělecké praxi inspirované archivy plní rekonstrukce a reenactment často funkci kritických nástrojů. Umožňují nové čtení obrazů, které byly považovány za definitivní svědectví historie. Prostřednictvím inscenace mohou umělci analyzovat vztah mezi obrazem a pamětí, mezi dokumentem a jeho kulturní interpretací, stejně jako mezi historií a její vizuální reprezentací.



Obr. 8: Zbigniew Libera, *Mieszkańcy*, z cyklu *Pozytywy*, 2002.
Zdroj: zasoby.msl.org.pl

Jedním z nejvýraznějších příkladů takové strategie v současném umění je cyklus *Pozytywy* (2002–2003) autora Zbigniewa Libery, v němž se umělec pokouší reinterpretovat nejznámější reportážní fotografie 20. století prostřednictvím jejich inscenované rekonstrukce. V Liberově strategii funguje archiv jako impuls, který umělce provokuje k intervenci. Výchozím bodem cyklu *Pozytywy* jsou ikonické reportážní fotografie — obrazy války, smrti a zkázy, které umělec označuje jako „negativy". Libera vybral snímky, které se trvale zapsaly do kolektivní paměti (například osvobození koncentračního tábora Auschwitz nebo fotografie zobrazující německé vojáky prorážející závoru na hranici mezi Svobodným městem Gdaňskem a Polskem v roce 1939) a chápe je jako poslední nositele informací, kterým společnost ještě důvěřuje[43].

Libera nepoužívá jednoduchou digitální manipulaci existujících fotografií, ale pracuje s metodou inscenace. Za pomoci komparzistů

pečlivě rekonstruuje kompozici, záběry i charakteristické pózy osob zachycených na archivních předlohách. Klíčovým prvkem Liberovy strategie je obrácení významu původního obrazu. Negativní vize historie se proměňuje ve vyprávění s pozitivním vyzněním. Umělec tento postup popisuje následovně:

> "Cyklus *Pozytywy* je dalším pokusem o hru s traumatem. Vždy se setkáváme se zapamatovanými obrazy věcí, nikoli s věcmi samotnými. Chtěl jsem využít tento mechanismus vidění a paměti a dotknout se fenoménu paměťových dozvuků. Tyto fotografie totiž ve skutečnosti vnímáme právě takto – skrze nevinné scény se do nich vracejí flashbacky původních, krutých snímků"[44].

Liberovy práce dekonstruují způsob, jakým archivní obrazy fungují v médiích i ve společenském vědomí. Umělec analyzuje vztah mezi tím, co vidíme, a tím, co si pamatujeme, a upozorňuje na snadnost, s jakou lze vytvářet informace nesoucí znaky pravdivosti. Libera využívá archivní stopu nikoli k jejímu uchování, ale k jejímu znovuvytvoření a novému vyjednávání jejího významu. Jeho práce ukazují, že reinterpretace archivů umožňuje korekci kolektivní paměti a kritickou analýzu mechanismů vidění[45].

ARCHIV JAKO PALIMPSEST

Jednou z dalších strategií práce s archivy je jejich chápání jako vícevrstvé struktury, v níž se jednotlivé obrazy, významy a narativy překrývají, aniž by zcela eliminovaly předchozí zápisy. V tomto pojetí archiv funguje jako dynamická vizuální materie, kterou lze znovu zpracovávat, doplňovat a reinterpretovat. Umělci pracující s touto strategií využívají archivní fotografie jako jednu z vrstev obrazu a kombinují je se současnými materiály, fragmenty textů či jinými formami vizuální dokumentace.

Tyto postupy často nabývají podoby koláže nebo vizuální montáže, v nichž jsou obrazy z různých časových rovin spojeny do jedné kompozice. Vzniká tak vrstevnatá struktura umožňující současné čtení minulosti i přítomnosti. Archivní fotografie přestávají fungovat jako autonomní dokumenty a stávají se součástí širšího celku, v němž se jejich význam posouvá prostřednictvím konfrontace s novými obrazy. Tato vrstevnatost připomíná palimpsest — dřívější zápisy zůstávají viditelné, avšak jsou částečně překryty novými zásahy, čímž vzniká komplexní interpretační prostor. Takové umělecké praxe upozorňují na procesní charakter vizuální paměti. Namísto chápání archivu jako stabilního svědectví historie zdůrazňují umělci jeho otevřenost reinterpretaci a jeho citlivost vůči současným událostem. Montáž archivních a současných obrazů umožňuje odhalovat vztahy mezi různými historickými momenty, poukazovat na opakující se vizuální motivy nebo ukazovat ideologické kontinuity přítomné v kultuře obrazů.

Strategie palimpsestu má rovněž kritický rozměr. Prostřednictvím vrstvení nových obrazů na archivní materiál mohou umělci odhalovat ideologická napětí skrytá v historických fotografiích, demaskovat propagandistické funkce starších obrazů nebo konfrontovat historické narativy s aktuálními společenskými a politickými zkušenostmi. Archiv tak přestává být neutrálním souborem dokumentů a stává se polem vyjednávání významů, v němž minulost a přítomnost zůstávají v neustálém dialogu.

Jedním z příkladů takové strategie je cyklus *Postcards from the War* (2022) autorky Agnieszki Rayss, v němž umělkyně využívá historické propagandistické pohlednice jako archivní vrstvu a konfrontu-

je je se současnými obrazy války. Projekt představuje přímou reakci na plnohodnotnou invazi Ruska na Ukrajinu a analyzuje mechanismy udržování imperiálního násilí prostřednictvím obrazu a jazyka. Montáž a vrstvení obrazů proměňuje archiv v prostor kritické reflexe paměti, ideologie a kontinuity obrazů násilí ve vizuální kultuře.



Obr. 9: Agnieszka Rayss, *Sanatorium*, z cyklu *Postcards from the War*, 2022.
Zdroj: Instagram autorky (@aga_rayss)

Metoda umělkyně spočívá ve spojování dvou radikálně odlišných vizuálních řádů. Sovětské propagandistické pohlednice, které nesly narativy někdejší imperiální ideologie, jsou konfrontovány se současnými válečnými obrazy cirkulujícími na internetu — nejčastěji ve formě fotografií pořízených civilisty dokumentujícími destrukci a lidské ztráty konfliktu. Prostřednictvím techniky koláže Rayss tyto



Obr. 10: Agnieszka Rayss z cyklu *Postcards from the War*, 2022.
Zdroj: Instagram autorky (@aga_rayss)

vrstvy překrývá a spojuje minulost s přítomností. Klíčovým cílem využití archivu v tomto cyklu je odhalení ideologické kontinuity mezi někdejšími sovětskými mýty a současnou agresí. Propagandistické pohlednice, které původně sloužily k vytváření obrazu moci a míru — často v ironickém kontrastu k realitě — jsou zde konfrontovány s drastickými důkazy současného násilí. Tento postup umožňuje pochopit, jak jsou historické obrazy zakořeněny v dnešní politické imaginaci a jak přispívají k legitimizaci válečných činů.

Rayss se zároveň odvolává na slavný cyklus Marthy Rosler *House Beautiful: Bringing the War Home*, který ruší vzdálenost mezi frontovou linií a domácím prostorem a odhaluje ideologickou kontinuitu mezi minulými imperiálními narativy a současným násilím. V cyklu *Postcards from the War* Agnieszka Rayss využívá archiv jako plastickou materii, kterou lze rekonfigurovat tak, aby odhalila potlačené či skryté významy a zároveň demaskovala sílu historické propagandy při formování současných politických událostí.

Současná fotografická kniha pracující s archivem se tak neomezuje na kompenzační nebo nostalgickou funkci. Archiv se v ní stává prostorem transformace minulých idejí v prvek „potenciální historie", který může sloužit jako výchozí bod pro vytváření budoucnosti. Prostřednictvím výše popsaných metod práce se archiv proměňuje v dynamický proces. Každá fotografie se v rukou umělce stává nástrojem rekonfigurace identity a historie. V každém z těchto přístupů vystupuje umělec jako historický aktér paměti, který vytváří propojení mezi minulostí a přítomností v neurčité zóně mezi událostí a obrazem[46].

METODY PRÁCE S ARCHIVEM V POLSKÝCH FOTOGRAFICKÝCH KNIHÁCH PO ROCE 2020

V následující části práce se zaměřím na vybrané polské fotografické knihy vydané v letech 2020–2025, jejichž autoři vědomě pracují s fotografickými archivy. Budu analyzovat jejich různé přístupy k využívání archivních materiálů, strategie reinterpretace a rekonfigurace obrazů i způsoby, jakými se archiv stává nástrojem vytváření nových vizuálních narativů. Zvláštní pozornost věnuji tomu, jak jsou archivní fotografie — institucionální, anonymní i vernakulární — transformovány v médium tvůrčí expresivity, kritické reflexe historie a dialogu mezi minulostí a současností.

Je třeba zdůraznit, že následující analýza zahrnuje pouze subjektivně vybrané příklady, které považuji za nejreprezentativnější pro zkoumané jevy. V daném období se na polském knižním trhu objevilo výrazně více publikací využívajících metodu práce s archivem, avšak vzhledem k rozsahu bakalářské práce není možné představit všechny relevantní realizace. Je však vhodné alespoň některé z nich zmínit, aby bylo možné naznačit širší kontext těchto praxí. Níže proto uvádím několik vybraných publikací a ukazuji, jakým způsobem jejich autoři pracují s archivními materiály.

V publikaci *Not to brag but I am from Gamvik* (2021) Michał Siarek portrétuje norskou rybářskou vesnici, která se potýká s postupným zánikem místní komunity. Siarek na pozvání místního muzea přijal roli rezidenčního fotografa, jenž prostřednictvím analýzy zkušenosti malé komunity klade otázky globálního významu. Autor zde mimo jiné využívá metodu reenactmentu, kdy rekonstruuje fotografie staré přibližně osmdesát let, nalezené v místním muzeu. Kromě toho do publikace začlenil také archivní diapozitivy místního biologa, který zemřel před více než dvaceti lety. Publikace tak vytváří dialog mezi minulostí a přítomností. Zvolená forma lokálních novin se stává nástrojem podněcujícím reflexi budoucnosti daného místa[47].

Kniha *Tropicale* (2019/2020) Łukasze Gniadka a Krystyny Jędrzejewské-Szmek představuje uměleckou reinterpretaci konvence klasického botanického alba. Autoři pracovali s materiály pocházejícími z archivu Botanické zahrady Varšavské univerzity a využili ilustrace indomalajské flóry shromážděné na přelomu 19. a 20. století knězem Władysławem Michałem Zaleským, jedním z nejvýznamnějších polských duchovních této doby, označovaným jako „otec indického kléru“. Kniha formálně navazuje na tradici botanických atlasů, zároveň však

s touto konvencí vědomě pracuje. Použití japonské vazby umožnilo skrýt druhou, paralelní narativní vrstvu: pod ilustracemi rostlin se nachází výběr fotografií, koláží a vizuálních materiálů připravených samotným Zaleským, které zobrazují Indii z perspektivy evropského duchovního. Takto koncipovaná struktura publikace uvádí čtenáře do situace částečné nedostupnosti obrazů i významů a současně otevírá reflexi vztahů mezi Evropou a Orientem, dějin koloniálních způsobů vidění i role archivu při upevňování kulturních a epistemologických hierarchií[48].

Dokumentární projekt Agnieszky Rayss *Ostatnia rozmowa z akademikiem Sacharowem*, vydaný knižně v roce 2022, se věnuje pozůstatkům sovětského jaderného polygonu v Kazachstánu, kde bylo provedeno více než čtyři sta jaderných testů. Autorka kombinuje současné fotografie pořízené ve výzkumných institucích a na území bývalého polygonu s fragmenty archivních dokumentů a novinových výstřižků. Tímto způsobem dekonstruuje oficiální narativ týkající se města Kurčatov, analyzuje mechanismy utváření mytologie „atomové éry" a ukazuje, jak se archiv může stát nástrojem reinterpretace historického dědictví[49].

Kniha Tomasze Łączného *Erna Helena Ania* (2021) má charakter detektivní rekonstrukce osudů autorovy babičky. Jako Němka se po druhé světové válce rozhodla zůstat v Polsku a pokusila se získat zpět svou dceru za cenu částečného potlačení vlastní identity. Łączny využívá fotografie ze soukromého archivu, archivní materiály související s fungováním poválečného administrativního systému, jako je seznam vězňů tábora v Gronowě či soudní korespondence, a kombinuje je s osobní, emocionálně laděnou vizuální narací ve formě komiksu vytvořeného autorem. Rodinná paměť je zde představena jako dynamický proces otevřený novému čtení[50].

Publikace Aleksandry Żalińské *Ale uważaj tam na siebie* (2022) se soustředí na vztah autorky s babičkou a představuje pokus o vizuální zpracování zkušenosti stáří a mezigenerační blízkosti. Żalińska pracuje s fotografiemi pocházejícími ze soukromého rodinného archivu, které kombinuje s autorskými, snově laděnými záběry pořízenými na analogový materiál. Prostřednictvím rozostřených obrazů vytváří vizuální prostor paměti a intimity, v němž se minulost a přítomnost vzájemně prolínají a narušují stereotypní způsoby zobrazování stáří[51].

Všechny uvedené příklady ukazují, že současná fotografická kniha představuje dynamický prostor experimentování s archivem jako tvůrčím médiem. Archivy se zde stávají nástrojem reinterpretace historie, renegociace identity i vytváření alternativních narativů o minulosti. Přestože publikace vybrané k podrobnější analýze tvoří základní osu této práce, je třeba mít na paměti, že zapadají do mnohem širšího proudu současných snah o znovuobjevování a reinterpretaci vizuální minulosti v současné fotografii.

BEATA BARTECKA
ŁUKASZ RUSZNICA
HOW TO LOOK NATURAL IN PHOTOS (2021)

Kniha Łukasze Rusznicy a Beaty Bartecké *How to Look Natural in Photos* vyšla v době, kdy se ve vratislavské pobočce Ústavu národní paměti [Instytut Pamięci Narodowej - IPN] vedly intenzivní spory o oprávněnost jmenování osoby s krajně pravicovými názory do funkce jejího ředitele[52]. Tento kontext dobře ukazuje, jak silně politika ovlivňuje způsob, jakým je tato instituce v Polsku vnímána. Činnost IPN bývá v posledních letech často hodnocena především prizmatem jeho sympatií k pravé části politického spektra. Z této perspektivy proto rozhodnutí pracovat s archivy této instituce zpočátku v uměleckém prostředí vyvolalo značné překvapení. Bartecka a Rusznica však našli způsob, jak působit v rámci pravidel stanovených IPN a zároveň provést určitý akt symbolického převzetí tam uložených fotografických archivů.

Vraťme se však k samotné myšlence práce s archivy Institutu národní paměti. V roce 2014 Łukasz Rusznica otevřel v galerii Miejsce przy Miejscu 14 ve Vratislavi výstavu *Jak fotografować?.* Postupy použité na této výstavě byly později rozvinuty a prohloubeny v knize How to Look Natural in Photos. Návštěvník galerie byl konfrontován s obrazy zbavenými kontextu — fotografie nebyly opatřeny žádnými popisky. Teprve po návštěvě posledního sálu obdržel list s popisy jednotlivých snímků. Vyzbrojen touto informací mohl fotografie znovu interpretovat. V tomto okamžiku však znalost kontextu začínala působit znepokojivě a vyvolávala pocit neklidu — a právě o tento efekt kurátorovi šlo. Výstava i pozdější publikace byly koncipovány jako určitá vizuální past. Během výstavy se diváci nejprve setkávali s obrazy vybranými výhradně podle jejich vizuální přitažlivosti a estetických kvalit a teprve na samém konci — v oddělené místnosti — obdrželi „instrukci“ v podobě archivních popisů[53].



Obr. 11: Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, *How to Look Natural in Photos*, obálka knihy, 2021. Zdroj: OPT – Ośrodek Postaw Twórczych (opt-art.net)

Pro Beatu Barteckou, která se na výstavě podílela, byl přístup Łukasze Rusznicy osvobozující — inspiroval ji k úvahám o tom, jak lze archivní fotografie využívat jinak než pouze jako historické artefakty. Rusznica měl po skončení výstavy již poměrně jasnou představu o podobě knihy, včetně návrhu její obálky[54]. Autoři zdůrazňují, že publikace představuje přímé pokračování práce započaté při přípravě výstavy[55]. Zatímco výstava určovala návštěvníkovi jasně vymezenou trasu interpretace, kniha poskytuje čtenáři mnohem větší svobodu v rozhodování o míře zapojení do historického kontextu:

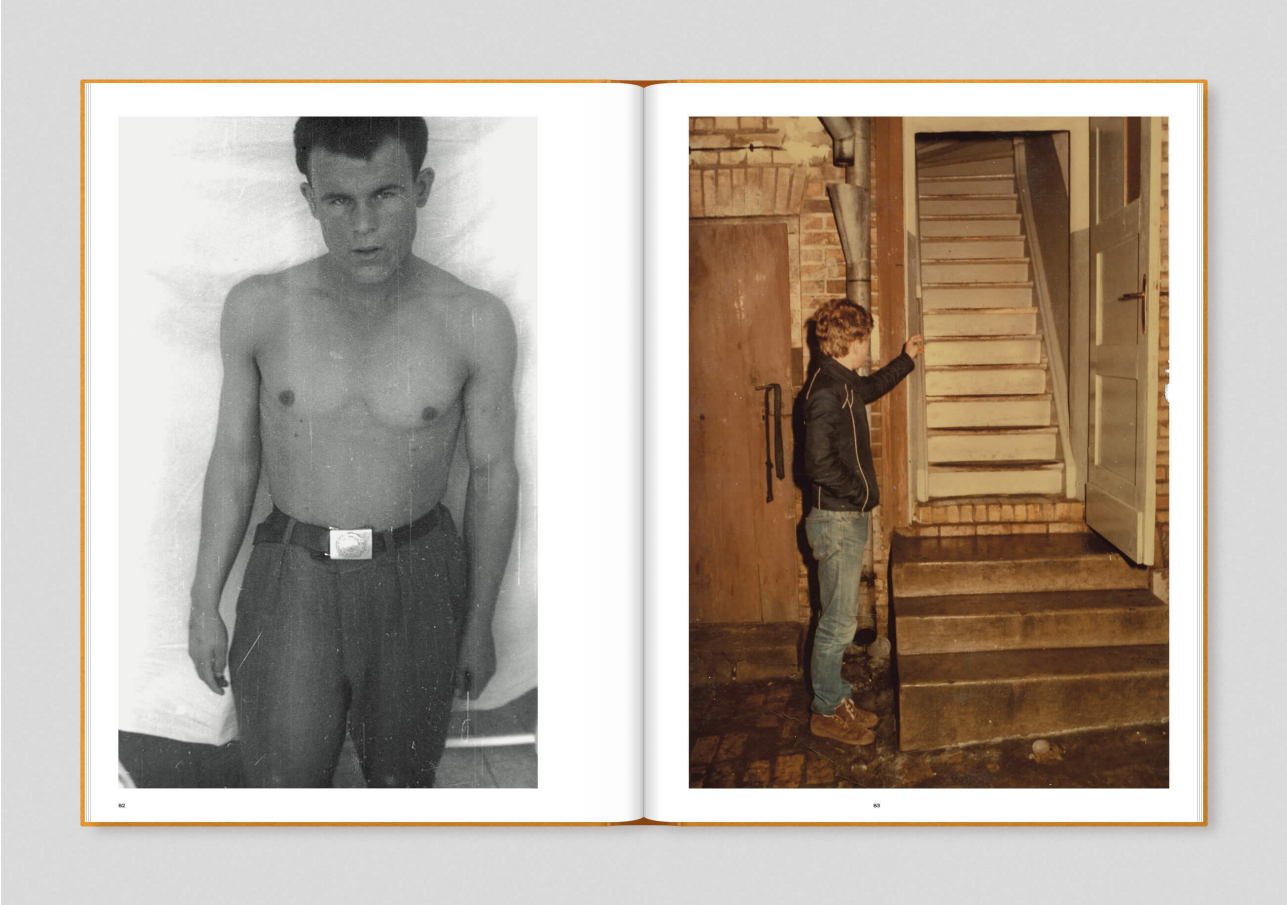
> "Čtenáři poskytujeme informace v indexu a v doprovodném textu historika Tomasze Stempowského. Pokud však chce čtenář poznat „pravdu", musí se o ni sám aktivně zasadit. Může s knihou pracovat na čistě vizuální úrovni, nebo se může obrátit k indexu — ale i ten může přinášet nejistotu.

> Zvlášť se mi líbí formulace typu: „Nevíme, kde byla tato fotografie pořízena, kdo je na ní zachycen ani proč vznikla.“ Je to zároveň informace i neinformace. A pokud chce čtenář jít ještě dál, může si na konci knihy přečíst podrobný esej Stempowského. Jinými slovy, čtenář si sám volí míru svého zapojení”[56].

Výstava *Jak fotografować?* umožnila autorům otestovat, jak se „nezatížený pohled“ diváka proměňuje v „pohled moci“ ve chvíli, kdy je odhalen temný kontext fotografií. Právě tento mechanismus se stal narativním základem knihy *How to Look Natural in Photos*[57]. Łukasz Rusznica a Beata Bartecka zahájili archivní výzkum v roce 2019 a pravidelně navštěvovali Institut národní paměti. Samotná instituce shromáždila přibližně 40 milionů fotografií. Proces výběru materiálu do knihy byl vícestupňový a vycházel ze subjektivního uměleckého průzkumu rozsáhlých archivních fondů IPN. Autoři prošli tisíce snímků a z původního výběru přibližně tří tisíc fotografií nakonec vybrali 150 záběrů, které byly zařazeny do publikace[58].

Bartecka a Rusznica pracovali se dvěma hlavními metodami přístupu k archivům IPN: objednáváním konkrétních papírových složek a procházením digitální databáze v systému ZEUS. Vyhledávání v digitálním systému probíhalo prostřednictvím klíčových slov. Fotografie v archivu jsou opatřeny tagy, což autorům umožnilo filtrovat materiál podle velmi různorodých kategorií, například „špion“, „barva“ nebo „žena“. Takový způsob práce jim umožnil sledovat fotografie v nových a často nečekaných kontextech. Přístup obou autorů k výběru snímků byl přitom zásadně odlišný, což umožnilo zachovat rovnováhu mezi obrazem a historií. Łukasz Rusznica se záměrně vyhýbal čtení popisů na zadní straně fotografií i studiu archivních složek před samotným výběrem. Jeho cílem bylo najít vizuálně zajímavé obrazy, které by mohly fungovat jako součást „pasti“ připravené pro diváka[59]:

> “Měli jsme dvě různé strategie. Já jsem si stanovil, že dokud nevyberu fotografie, nebudu číst jejich popisy. Po dlouhou dobu byly příběhy stojící za snímky z mé práce zcela vyloučeny — z toho, jak jsem o fotografiích přemýšlel i co jsem s nimi chtěl dělat. Tato znalost by mi překážela. Zároveň ale v tomto přístupu nehrozilo, že bych se soustředil na bezvýznamné fotografie, protože jsem už měl zkušenost s prací



Obr. 12: Dvoustrana z knihy Beaty Bartecké a Łukasze Rusznicy *How to Look Natural in Photos*, 2021. Zdroj: opt-art.net

> v tomto archivu — tam jednoduše žádné nepodstatné snímky nejsou"[60].

Beata Bartecka naopak analyzovala popisy a příběhy stojící za jednotlivými fotografiemi. Někdy vybírala snímky méně vizuálně atraktivní, ale nesoucí významnou mikrohistorii nebo silný emocionální náboj. Jak sama přiznává, takové fotografie však často neprošly finálním výběrem:

> "Některé fotografie pro mě byly zajímavé nikoli kvůli svému vizuálnímu potenciálu, ale proto, že příběh, který se za nimi skrýval, byl důležitý. Vybírala jsem tak snímky, které samy o sobě nebyly vizuálně zajímavé, protože jsem chtěla, aby zazněly události, které za nimi stojí. Později jsem však musela udělat krok zpět. Ukázalo se, že takové fotografie nemohou fungovat a že pro diváka nejsou nijak přitažlivé"[61].

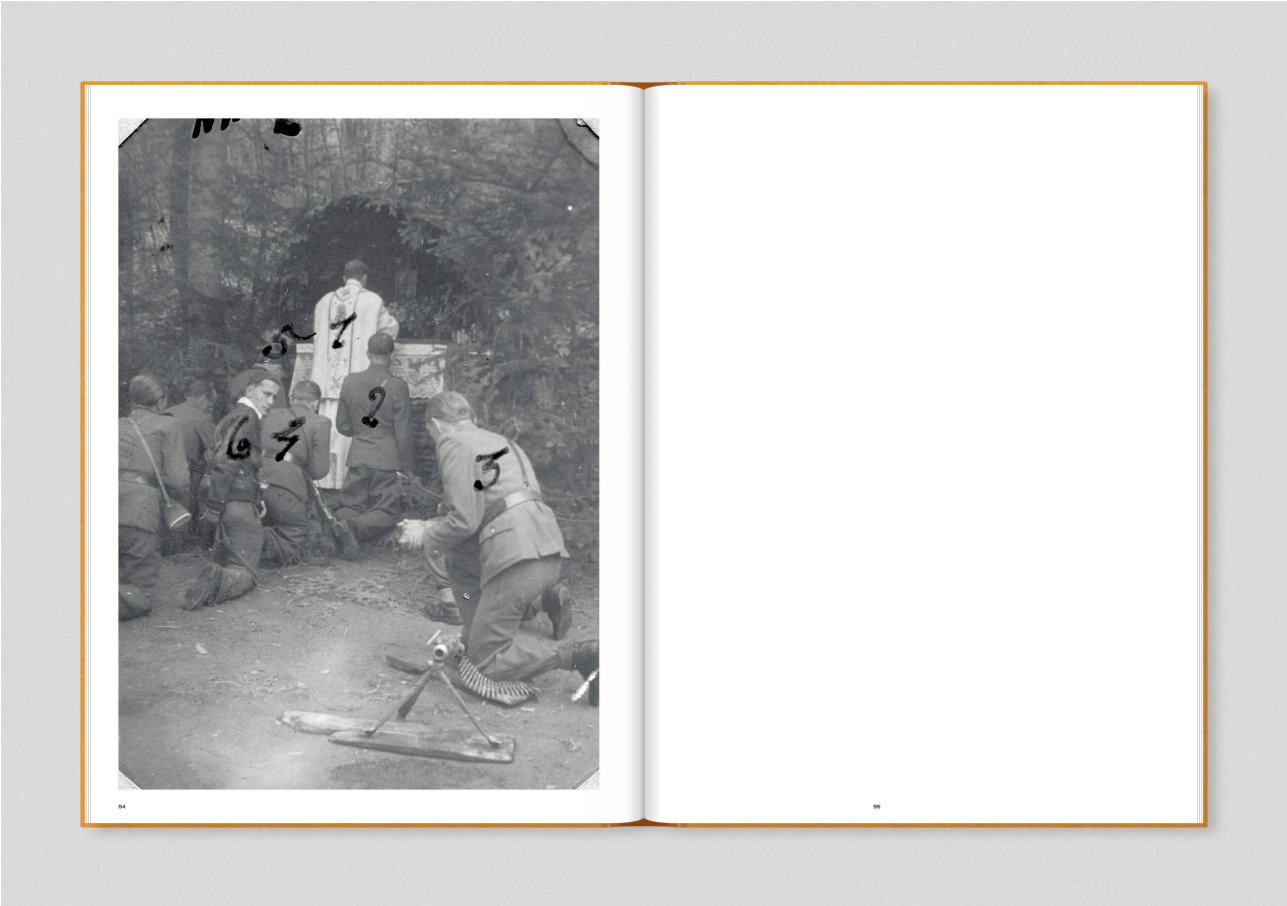
Při výběru fotografií se Rusznica a Bartecka záměrně vyhýbali snímkům známých osobností, například Lecha Wałęsy nebo Tadeusze Mazowieckého, i zjevně historickým událostem. Místo toho vybírali vizuálně zajímavé fotografie banálních, anonymních a každodenních scén, které svůj represivní charakter odhalují až po poznání kontextu[62].

Finální výběr a sestavování sekvence probíhaly během šestitýdenní rezidence v galerii Miejsce przy Miejscu 14 ve Vratislavi v režimu tzv. otevřeného studia. Autoři vytiskli přibližně 1700 fotografií, které rozmisťovali po stolech a stěnách a sledovali, jak spolu jednotlivé obrazy „komunikují" a jaké vztahy vytvářejí mimo historický kontext. V průběhu tohoto procesu vyřazovali takzvané *one-shoty* — fotografie zajímavé samy o sobě, ale neodpovídající filmové, snové narativní linii celé knihy[63]. Bartecka a Rusznica opustili tradiční historický způsob prezentace archivních materiálů ve prospěch současné vizuální narace, která zachází s fotografiemi z archivů IPN jako s uměleckým materiálem. Namísto chronologického záznamu událostí vytvořili vyprávění, v němž se archivní obrazy skládají do snové a mnohovrstevnaté vizuální struktury[64]. Jak uvedl Łukasz Rusznica:

> "Minulost je pouze náš zdroj. Něco, z čeho čerpáme a co používáme. Nevytvořili jsme historickou knihu, i když jejímu historickému rozměru se nemůžeme zcela vyhnout. Musí fungovat právě na této hranici"[65].

Bartecka a Rusznica se při práci na sekvencích fotografií v knize inspirovali také metodou *cut-up*, kterou proslavil William S. Burroughs. Autoři ji využili jako strategii budování narativu v podmínkách nadbytku a chaosu archivního materiálu. Podobně jako Burroughs, který prostřednictvím náhodných střihů a spojování textů vytvářel nové a překvapivě soudržné významy, hledali i autoři knihy způsob, jak nalézt strukturu v rozsáhlém a fragmentárním souboru fotografií z archivu IPN. Rusznica upozorňuje, že tato metoda umožňuje vyvést určitý typ řádu z chaosu. Kniha byla navržena tak, aby na jedné straně vytvářela emocionální a vizuální asociace, a na straně druhé je neustále narušovala. Tento postup má evokovat stav „rozpadání konstrukce", který Rusznica přirovnává k literární formě románu *Naked Lunch* Williama S. Burroughse. Využití metody cut-up zároveň souvisí s reflexí toho, jak lidský mozek vytváří vzorce a spojení. Autoři, odkazující na teorii montáže Sergeje Eisensteina, upozorňují, že lidé mají

přirozenou tendenci nacházet vztahy mezi obrazy, i když jsou vedle sebe umístěny náhodně nebo mezi nimi neexistuje žádná historická souvislost[66].



Obr. 13: Dvoustrana z knihy Beaty Bartecké a Łukasze Rusznicy *How to Look Natural in Photos*, 2021. Zdroj: opt-art.net

> "Potom jsme začali pracovat s knihou jako s celkem a začalo to připomínat práci na filmu nebo na montáži. Podobně jako ve filmu se obrazy objevují stále rychleji a rychleji, až dosáhnou určitého vrcholu — často poměrně brutálního. A poté se tempo obrazů opět zpomalí"[67].

Kniha *How to Look Natural in Photos* otevírá prostor pro úvahy o dvou radikálně odlišných typech pohledu. Prvním je pohled nezatížený předsudky. Fotografie v něm odhalují fascinace diváka — to, co chce vidět, na co zaměřuje pozornost a jaké interpretační klíče

používá. Fotografie se tak proměňuje v zrcadlo, v němž divák místo reality zachycené na snímku vidí sám sebe. Druhým typem je pohled moci, který obrazu vnucuje konkrétní významy bez ohledu na přání či potřeby diváka[68].

Kniha je zároveň navržena tak, aby diváka sváděla svou estetikou — výrazná žlutá obálka, kvalitní papír a pečlivě komponované fotografie vytvářejí vizuální přitažlivost a fungují jako určitá vizuální past. Teprve postupně si čtenář uvědomuje, že sleduje dokumentaci zločinů nebo sledování, což ho nutí přemýšlet o vlastních etických hranicích i o samotné povaze fotografie. Díky těmto postupům přestávají archivní snímky fungovat jako pouhé „mrtvé" důkazy minulosti a stávají se aktivním komentářem k současnosti, moci a technologiím[69].

Kniha *How to Look Natural in Photos* se skládá ze tří částí. První tvoří archivní fotografie, druhou index snímků s jejich původními ar-



Obr. 14: Dvoustrana z knihy Beaty Bartecké a Łukasze Rusznicy *How to Look Natural in Photos*, 2021. Zdroj: opt-art.net

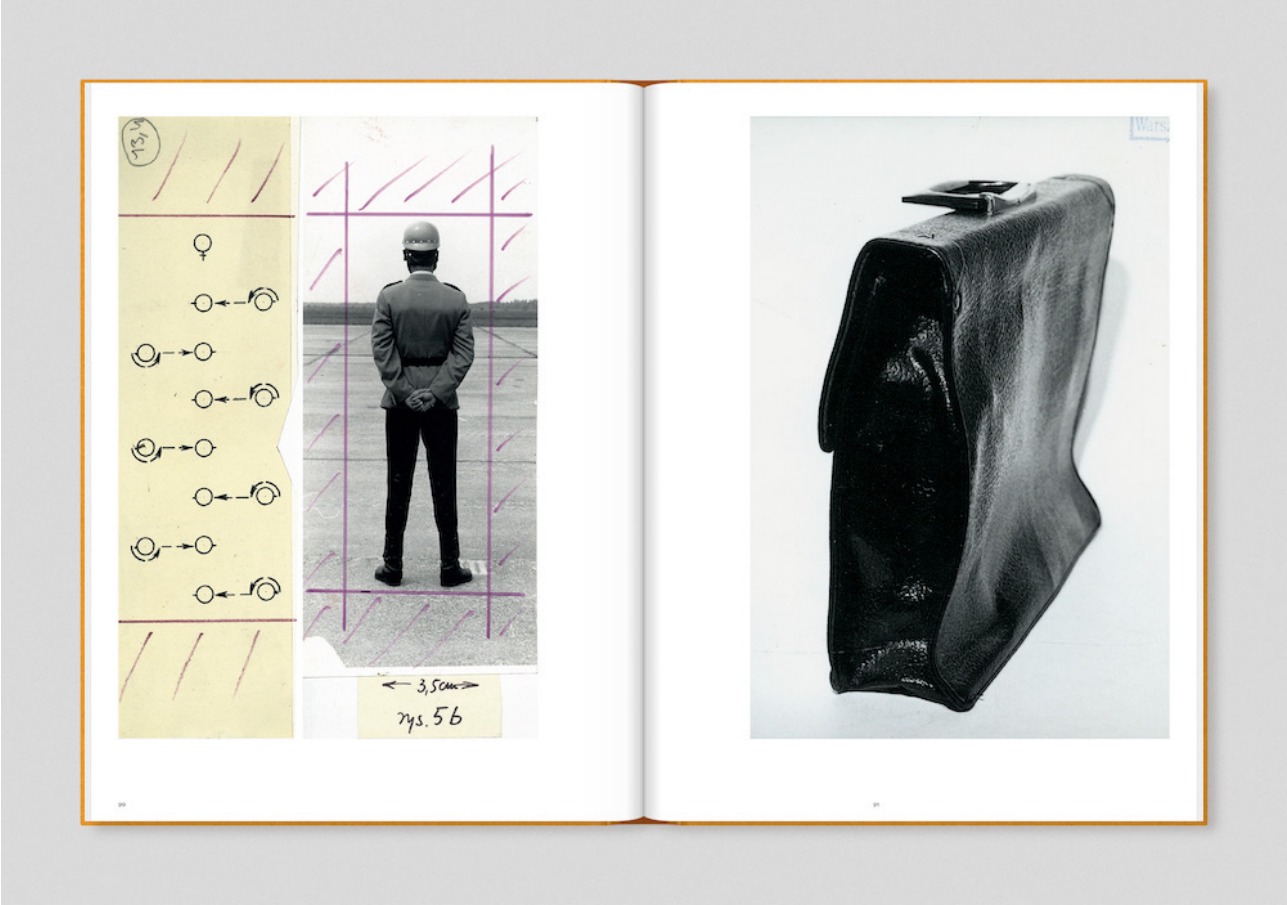
chivními popisy a třetí esej pracovníka IPN Tomasze Stempowského *Fotografie ve službách. Snímky z archivů polské politické policie 1944–1989*. Tento text funguje jako odborné doplnění, které systematizuje poznatky o využívání fotografie represivním aparátem. Čtenář si tak může zvolit, do jaké míry se do této historické roviny ponoří. Zatímco hlavní část knihy záměrně zbavuje fotografie jejich původního kontextu, Stempowského esej jim tuto faktografickou vrstvu znovu vrací. Autor, historik a kurátor IPN, zde poskytuje širší historické vysvětlení a upozorňuje, že bez ohledu na to, jak běžně tyto snímky vypadají, sloužily především ke kontrole a represím občanů[70]. Stempowski zároveň analyzuje to, co se nachází mimo samotný obraz, a ukazuje, jak výrazně se vizuální vrstva fotografie může lišit od jejího skutečného — často temného — významu. V archivu rozlišuje několik typů fotografií: identifikační snímky, tzv. trofejní fotografie a operativní (sledovací) snímky:

> "Podle způsobu pořízení lze operativní fotografie rozdělit do čtyř podskupin: snímky pořízené tajně z krytých stanovišť [...] nebo z pohyblivých krytých stanovišť [...], snímky pořízené tajně pomocí takzvaných fotografických modelů, snímky pořízené otevřeně pod takzvanou legendou a fotografie pořízené zcela otevřeně. Každá z těchto kategorií se vyznačuje odlišnými formálními znaky a typy zobrazení"[71].

Stempowski dále dodává:

> "Pro polskou politickou policii byly fotografie [...] nástrojem, polotovarem nebo odpadem. Jejich existence byla ospravedlněna užitečností, někdy pouze potenciální. Pomáhaly kontrolovat a pronásledovat. [...] Někdy stačilo, že byly fotografie pořízeny, a později se na ně už nikdo nepodíval"[72].

Někteří recenzenti upozorňují, že Stempowského esej může působit jako „nápadně oddělený" od vizuálně svůdných obrazů knihy. Právě tento odstup však funguje jako bariéra bránící čisté estetizaci materiálu a nutí čtenáře konfrontovat se s mechanismy kontroly a represí[73]. Zařazením této studie publikace zároveň získává důležitou poznávací hodnotu: index i esej poskytují historikům nástroje pro další výzkum konkrétních archivních témat. Jak v rozhovoru s Michałem Sitou uvedl Łukasz Rusznica:

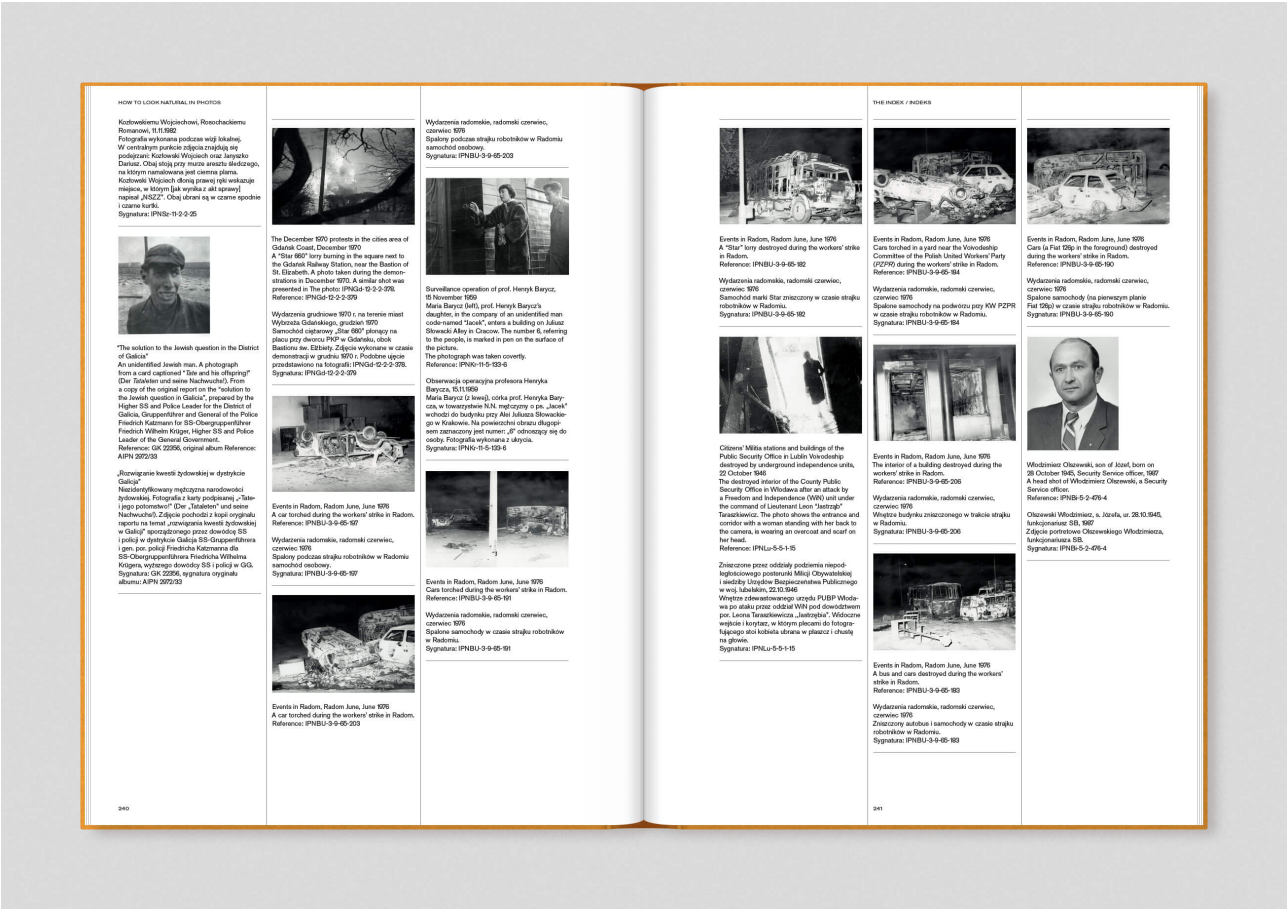


Obr. 15: Dvoustrana z knihy Beaty Bartecké a Łukasze Rusznicy *How to Look Natural in Photos*, 2021. Zdroj: opt-art.net

> "Aby však měla smysl práce spočívající v komentování reality, v níž dnes žijeme, a změn, které probíhají, museli jsme dát císaři, co je císařovo, a Bohu, co je Boží. Museli jsme být seriózní v historickém aspektu této knihy, aby to, co chceme říci v umělecké rovině, nepůsobilo jen jako rozmar. Do knihy jsme nevnášeli žádnou fikci. V indexu fotografií lze například najít archivní signatury. Historik, který knihu vezme do ruky, tak dostane nástroj umožňující zkoumat konkrétní témata"[74].

Text Tomasze Stempowského je tedy součástí „pasti", kterou autoři pro čtenáře připravili: umožňuje mu nejprve podlehnout vizuální přitažlivosti obrazů a teprve poté si uvědomit, že sledoval dokumentaci perzekuce a násilí.

Bartecka a Rusznica vytvořili knihu o člověku zapleteném do mechanismů moci — ať už jde o moc nacistickou, komunistickou nebo



Obr. 16: Dvoustrana z knihy Beaty Bartecké a Łukasze Rusznicy *How to Look Natural in Photos*, 2021. Zdroj: opt-art.net

kapitalistickou. Přestože fotografie pocházejí z let 1944–1989, jejich uspořádání může vyvolávat asociace s dnešními mechanismy kontroly: sledovacím kapitalismem, systémy rozpoznávání obličejů, algoritmy umělé inteligence nebo všudypřítomnými kamerovými systémy. Projekt Bartecké a Rusznicy je proto interpretován jako pokus o převzetí archivních zdrojů IPN a jejich nové, překvapivé a politicky mnohoznačné čtení, které přesahuje oficiální institucionální interpretace[75].

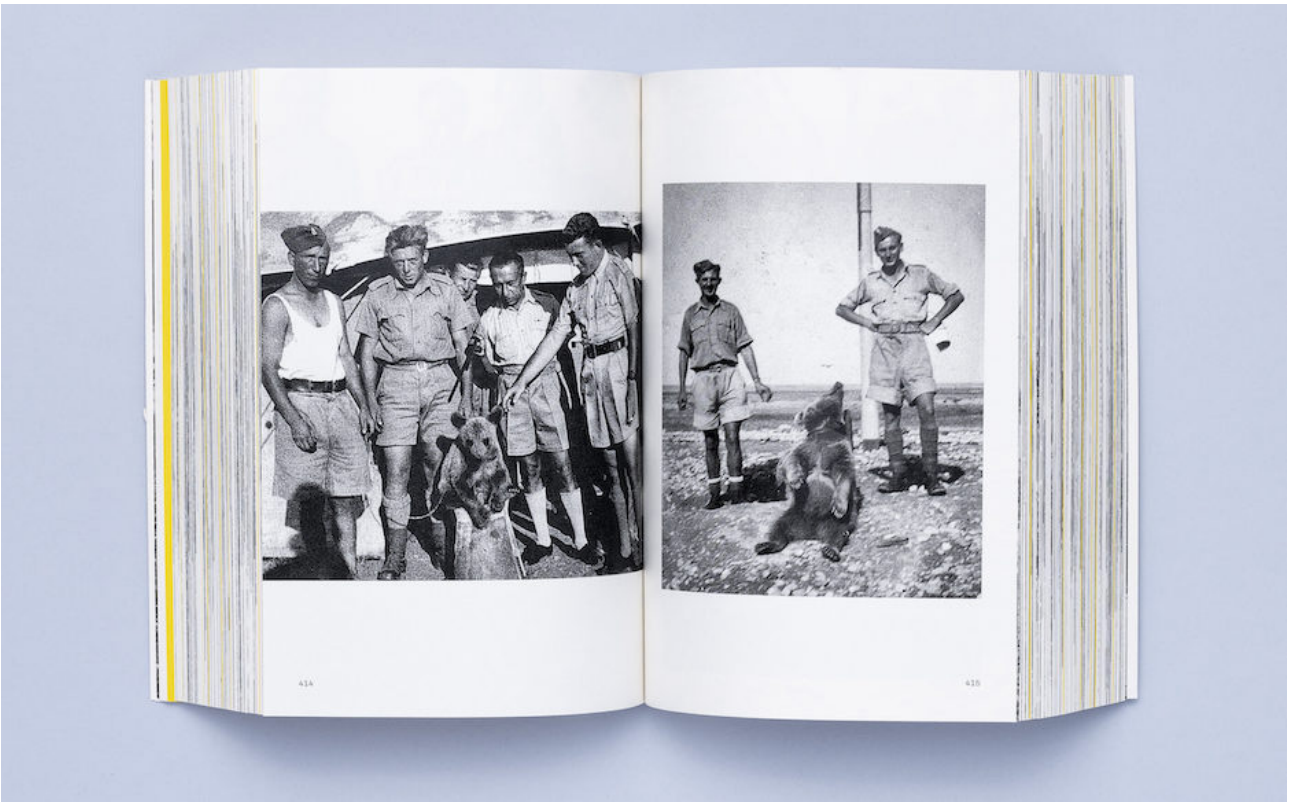
Kniha *How to Look Natural in Photos* autorů Łukasze Rusznicy a Beaty Bartecké, navrženou Joannou Jopkiewicz, vydaly Ośrodek Postaw Twórczych & Palm* Studio v roce 2021. Publikace získala cenu Wrocławska Nagroda Artystyczna (2021) a hlavní cenu v soutěži Fotograficzna Publikacja Roku (2022). Kniha byla rovněž zařazena do užšího výběru cen Les Rencontres d'Arles (2021) a Singapore International Photography Festival (2022).

MARTA BOGDAŃSKA
SHIFTERS (2021)

Umělecko-výzkumný projekt *Shifters* (2021) Marty Bogdańské představuje mnohovrstevnatou archivní studii, jejímž ústředním prvkem je monumentální, 850 stránková autorská kniha. Tato práce se pokouší přepsat dějiny vztahů mezi lidmi a zvířaty z neantropocentrické perspektivy a soustředí se na instrumentální využívání mimolidských bytostí západními armádami a zpravodajskými agenturami. Projekt je založen na specifické autorské metodě práce s archivy, která propojuje nástroje historického výzkumu s uměleckou praxí a reflexí rozvíjenou v rámci oboru *Animal Studies*. Archiv je zde chápán jako dynamický narativní prostor umožňující kritickou reinterpretaci vizuálních materiálů a vytváření alternativního uspořádání vědění, v němž zvířata přestávají být pouhými objekty dokumentace a začínají vystupovat jako plnohodnotní aktéři dějin.

Myšlenka projektu *Shifters* vznikla kolem roku 2015, kdy umělkyně žila v Libanonu. Impulsem se staly současné mediální zprávy o zvířatech obviňovaných ze špionážní činnosti. Bogdańska začala narážet na články popisující případy zvířat zatčených pod podezřením ze spolupráce s nepřátelskými zpravodajskými službami. Mezi popisovanými případy se objevily například veverky a ještěrky zadržené v Íránu kvůli údajnému jadernému špionážnímu programu, holub zadržený v Indii jako domnělý špion z Pákistánu nebo delfín zachycený v libanonských teritoriálních vodách podezřelý ze spolupráce s Izraelem. Klíčovým impulsem pro autorku však nebyly samotné příběhy, ale způsob jejich interpretace západními médii, jako jsou BBC, The Guardian, The New York Times nebo Los Angeles Times[76]. Bogdańska si všimla specifické proměny narativu při překladu z lokálních jazyků, jako jsou arabština, perština nebo hindština. Západní média prezentovala tyto zprávy v tónu anekdoty, kuriozity či komického intermezza a interpretovala je jako důkaz iracionality jiných kultur, přičemž zcela opomíjela možnost reálného využívání zvířat ve zpravodajských operacích[77]. Zaujata tímto nedostatkem kontextu začala Bogdańska studovat archivy západních armád a zpravodajských služeb a zjistila,

že právě západní svět má dlouhou a dobře zdokumentovanou historii instrumentálního využívání zvířat pro vojenské a špionážní účely[78]. Zásadním momentem bylo odtajnění dokumentů programu CIA „Animal Partners" v roce 2019, které zahrnovaly materiály týkající se špionážních projektů využívajících zvířata do 70. let 20. století. Bogdańska tuto dataci přijala jako časovou hranici svého projektu[79]. Konfrontace mediální ironie s brutalitou archivní reality se stala jeho základním východiskem.



Obr. 17: Dvoustrana z knihy Marty Bogdańské, *Shifters*, 2021. Zdroj: nn6t.pl – Emocjonalna praca zwierząt

Projekt *Shifters* představuje významný příspěvek k oblasti *Animal Studies*, usilující o přiznání subjektivity bytostem dosud opomíjeným v oficiálních historických narativech. *Animal Studies* jsou interdisciplinárním výzkumným polem zaměřeným na porozumění komplexním vztahům mezi lidmi a zvířaty prostřednictvím překročení antropocentrické perspektivy. Obrat ke zvířatům (tzv. *animal turn*) předsta-

vuje humanitní směr, který zdůrazňuje odlišnost zvířat a uznává, že nejsou pouze „biologickými stroji“ či objekty, ale subjekty disponující vlastní aktérností. Jde o emancipační projekt usilující o přepsání společných dějin tak, aby zahrnovaly tělesnost, emoce a práva mimolidských bytostí[80]. *Animal Studies* zároveň upozorňují na podobnosti mezi historickým postavením žen a zvířat v patriarchální kultuře, kde byly obě skupiny marginalizovány, umlčovány a chápány jako „bližší přírodě“ či podřízené biopolitickému formování těl. Umělkyně tak své aktivity zasazuje do širšího trendu obnovování periferních historií[81].

Hlavním teoretickým východiskem projektu je myšlení francouzského historika Érice Barataya, který prosazuje interpretaci dějin z perspektivy zvířat. Bogdańska se v rámci této koncepce snaží přesunout pozornost od lidských aktivit k bezprostřední zkušenosti zvířete. Baratay zdůrazňuje význam rekonstrukce individuálních biografií zvířat namísto jejich redukce na anonymní představitele druhu. V tomto duchu se autorka snaží v archivech dohledávat konkrétní osudy, například medvědice Baśky Murmańské, a navracet jim individuální důstojnost a historickou paměť[82]. V archivních fotografiích, které původně dokumentovaly lidské vojenské úspěchy, hledá stopy zvířecích emocí — únavy, strachu, odporu či pokusů o komunikaci[83]. Projekt *Shifters* tak představuje pokus o dekonstrukci antropocentrického archivu, jenž tradičně sloužil legitimizaci lidské nadvlády nad přírodou. Bogdańska využívá dvojznačnost slova „agent“, které v kontextu špionáže označuje vykonavatele úkolů, zatímco ve filozofii (agency) odkazuje k aktérnosti a subjektivitě[84]. Zvířata v jejím projektu přestávají být „živými nástroji“ či „biologickými stroji“ a stávají se aktéry dějin. Autorka ukazuje, jak bylo zvířecí tělo ve válečném kontextu formováno, trénováno a exploatováno způsobem srovnatelným s těly otroků[85]. Projekt zároveň odhaluje emocionální práci zvířat-maskotů, která byla navzdory zdánlivé blízkosti ve skutečnosti další formou jejich neplaceného využívání v extrémních podmínkách[86].

Přístup Marta Bogdańska k archivům je vzdálený chladné vědecké rešerši:

> „Pro mě archivy žijí a dýchají. Mají nám co vyprávět, pokud jsme připraveni naslouchat s pozornou zvídavostí“[87].

Bogdańska vytváří „alternativní archiv“, v němž se snaží přenechat prostor mimolidským aktérům dějin. Svůj výzkum založila na mimořádně

širokém spektru zdrojů; využívala mimo jiné materiály CIA odtajněné v roce 2019, týkající se programu „Animal Partners“ z 50.–70. let 20. století. V knize se dále objevují fotografie z národních a vojenských archivů, mimo jiné z Imperial War Museum, Australian War Memorial, German Federal Archives, U.S. National Archives and Records Administration a Polish Institute and Sikorski Museum. Umělkyně rovněž pracovala s knihovnami a digitálními repozitáři, jako jsou Library of Congress, Bibliothèque nationale de France, National Library of Scotland či finské vojenské archivy.



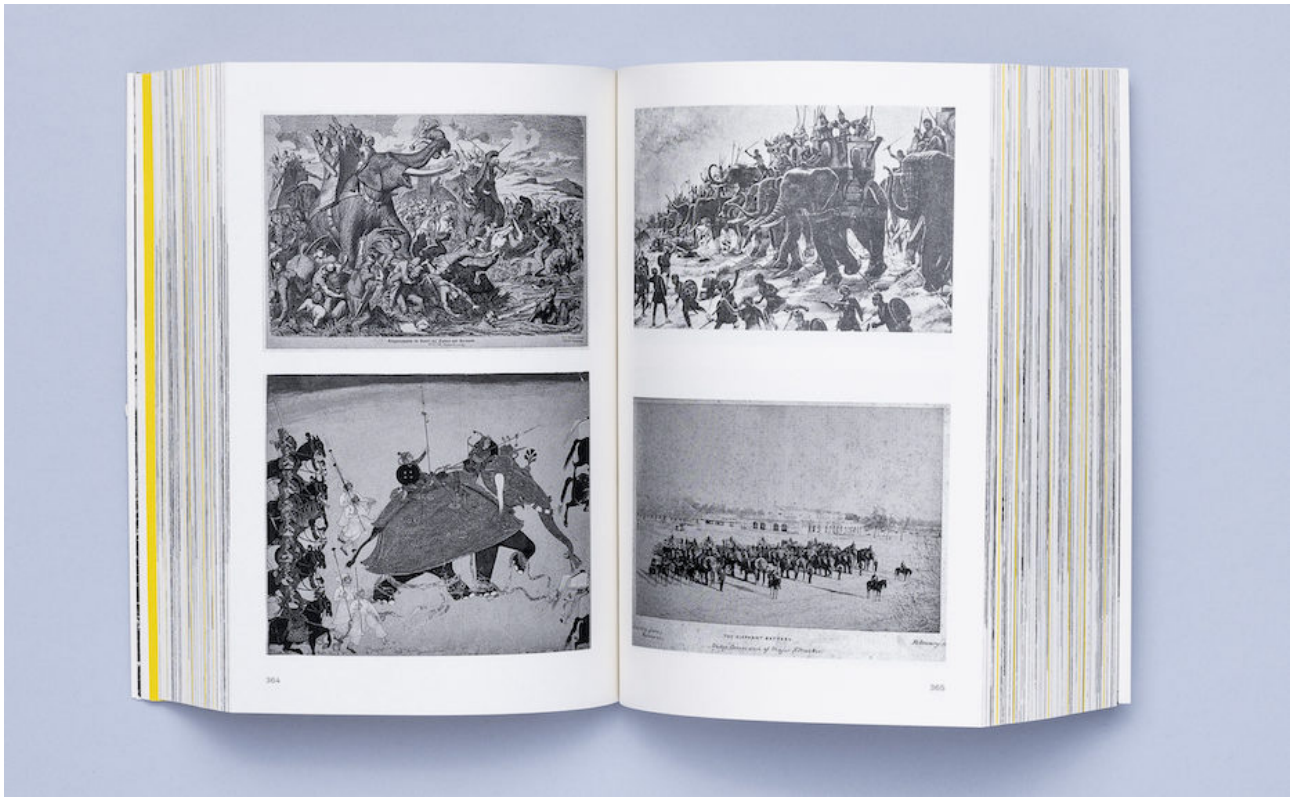
Obr. 18: Dvoustrana z knihy Marty Bogdańské, *Shifters*, 2021. Zdroj: nn6t.pl – Emocjonalna praca zwierząt

Práce na projektu trvala několik let a opírala se o specifický autorský proces. Zpočátku se Bogdańska pohybovala intuitivně v online repozitářích a zkoumala, zda lze z rozptýlených a chaotických digitálních informací vytvořit soudržnou naraci. Rozhodla se pracovat výhradně s veřejně dostupnými materiály, aby zdůraznila „transpa-

rentní“ charakter dějin zvířat[88]. Proces editace a řazení fotografií v knize chápala jako hluboce konceptuální činnost, jejímž cílem bylo překročit tradiční formu fotografického alba. Vědomě rezignovala na estetická kritéria výběru a zvolila metodu „laviny“, aby ukázala rozsah exploatace zvířat. Publikace má 850 stran a obsahuje téměř tisíc fotografií. Takto rozsáhlý soubor materiálů má u čtenáře vyvolat fyzicky zakusitelný pocit násilí páchaného na zvířatech. Nahromadění opakujících se obrazů zároveň poukazuje na to, do jaké míry se exploatace zvířat v naší kultuře banalizovala a stala normou[89]. Konečný rozsah knihy byl navíc ovlivněn i technologickými limity — tiskař označil 850 stran za maximální objem, který bylo možné svázat[90].

Materiál je rozdělen do čtrnácti kapitol vytvářejících vrstevnaté narativní struktury založené na vizuálních asociacích. Příkladem je kapitola „The Flying Horse“, v níž Bogdańska kombinuje archivní fotografie koní zvedaných na lodě pomocí jeřábů s fotografiemi koní skákajících do bazénů v rámci americké zábavní produkce, čímž zdůrazňuje děs jejich situace i jejich objektifikaci.

Bogdańska ve své práci přímo navazuje na teorii Hito Steyerl, která obhajuje koncept „slabých obrazů“ (*poor images*). V knize se objevují „obrazy-bastardi“ — kopie kopií, soubory s nízkým rozlišením, pixelované, komprimované a často téměř nečitelné, získané z roztýlených internetových repozitářů. Tato nízká kvalita je manifestací archivní podmíněnosti vědění o zvířatech: je sice široce dostupné, ale zároveň „transparentní“ a často ignorované oficiální historiografií[91]. Umělkyně nedávala přednost „hezčím“ či kompozičně kvalitnějším fotografiím. Volba obrazů nízké kvality byla politickým gestem zpochybňujícím fetýš vysokého rozlišení, které podle Steyerl slouží konzervativním systémům tržních hodnot[92]. Bogdańska usiluje o to, aby divák přestal vnímat zvířata distancovaně a metaforicky. Prostřednictvím množství obrazů začíná vnímat konkrétní těla a doslovnou realitu jejich zkušenosti a utrpení. V souladu s kritikou antropocentrismu chce autorka, aby zvířata přestala být „uvězněna“ v reprezentacích lidského původu, které sloužily legitimizaci lidské dominance. Namísto hledání symbolu v obraze se má divák setkat s cítící a jednající bytostí, která na něj hledí ze stránek knihy a dožaduje se etického uznání své aktérnosti[93]. Taková ediční strategie proměňuje *Shifters* ze souboru fotografií ve vizuální obžalobu a pokus o přepsání dějin z perspektivy mimolid-



Obr. 19: Dvoustrana z knihy Marty Bogdańské, *Shifters*, 2021. Zdroj: nn6t.pl – Emocjonalna praca zwierząt

ských aktérů.

Forma knihy má za cíl dát dějinám zvířat fyzický a hmatatelný rozměr. Volba velmi tenkého papíru — Sunbook Creamy 60 gsm, připomínajícího novinový nebo biblický papír — odkazuje ke kořenům moderního románu i žánru „pulp fiction“[94]. Autorka chtěla, aby publikace navzdory své objemnosti působila jako špatná, levná kniha, kterou čtenář čte se zaujetím, ale snadno na ni zapomene. Tento postup symbolizuje „transparentní“ charakter dějin zvířat — zdánlivě známých, avšak zřídka reflektovaných. Monumentální formát a hmotnost knihy mají zároveň způsobit, že čtenář pocítí tíhu tématu doslova i metaforicky a že násilí páchané na zvířatech se stane téměř hmatatelným.

Název *Shifters* se u Marta Bogdańska objevil spontánně a intuitivně. Toto slovo vychází přímo z anglického termínu *shape-shifters*, označujícího bytosti známé z mytologie — bohy proměňující podobu — i z popkultury, zejména z filmů science fiction a fantasy[95]. Fotografie na obálce plní roli symbolického klíče k celému projektu. Snímek naz-

vaný „Brunhilda“, pořízený Adolfem Edwardem Weidhaasem v roce 1936, zobrazuje kočku oblečenou do miniaturní vikingské zbroje a přilby, což má symbolizovat valkýru z Písně o Nibelunzích. Tato volba úzce souvisí s motivem proměnlivosti tvaru. V severské mytologii disponovaly valkýry schopností měnit podobu, aby mohly sestupovat na zem, což přímo koresponduje s anglickým termínem *shape-shifters*. Autorka upozorňuje, že kočka je v naší kultuře vnímána jako zvíře nejméně uchopitelné, magické a proměnlivé, což z ní činí ideální symbol projektu zkoumajícího skryté identity „zvířecích agentů“. Brunhilda se tak stává průvodkyní světem prezentovaným v publikaci. Fotografie pochází ze sbírek Library of Congress a zajímavostí je, že se ukázala být nejčastěji stahovaným snímkem z tohoto repozitáře[96].

Titulní *Shifters* naznačují, že zvířata zapojená do lidských konfliktů mají svou skrytou identitu. Autorka upozorňuje, že zvířata často jednají ve vlastním zájmu, což z nich činí jakési agenty jednající podle vlastní agendy, i když lidé věří, že je plně kontrolují[97]. Proměnlivost podoby zde slouží jako metafora nejisté a komplexní identity zpravodajských agentů, jimiž se v dějinách západní civilizace stávali mimo jiné záchranářští psi, poštovní holubi či kočky vybavené odposlouchávací technikou[98]. Prostřednictvím této terminologické volby se projekt snaží přenechat prostor samotným zvířatům a ukázat je jako aktivní aktéry dějin, nikoli pouze jako němé objekty vojenské dokumentace. Název *Shifters* tak umožňuje propojit drastickou realitu vojenských experimentů s emancipační snahou o přepsání historie z perspektivy zvířat.

Textová složka knihy *Shifters* plní řadu důležitých funkcí, které doplňují vizuální metodu „laviny“. Jejím hlavním úkolem je pokus vyprávět dějiny z neantropocentrické perspektivy a situovat hledisko na stranu mimolidských bytostí. Textová vrstva umožňuje artikulovat aspekty, které je obtížnější rozpoznat pouze na základě fotografií, například emocionální úsilí zvířat-maskotů, jež v extrémních podmínkách války uspokojovala psychické potřeby vojáků[99]. V publikaci se objevují texty mimo jiné francouzského historika Érice Barataya, který napsal úvod ke knize, dále pak Helen Korpak, Stefana Lorenzuttiho, Samuela Tchorek-Bentalla a Jona Schubina — autorů krátkých literárních skic, které vytvářejí formy spojující se v jeden celek, a přesto zůstávají samostatnými narativními liniemi. Myšlenka začlenění tex-



Obr. 20: Marta Bogdańska, *Shifters*, obálka knihy, 2021. Zdroj: Dwutygodnik, „Nieopowiedziana historia“ (dwutygodnik.com)

tové vrstvy do knihy *Shifters* vznikla z autorské snahy, aby projekt nebyl pouze fotografickým albem, ale soudržnou a mnohovrstevnatou umělecko-výzkumnou narací. Umělkyně dlouhodobě plánovala spolupráci s literáty, aby texty ukazovaly různé způsoby čtení archivního materiálu a poskytovaly mu hloubku přesahující samotnou estetiku obrazu[100].

Metoda práce s archivy uplatněná v projektu *Shifters* ukazuje, že archiv se může stát kritickým i emancipačním nástrojem. Prostřednictvím vědomého využití veřejně dostupných materiálů, rezignace na estetické hierarchie a intermediální zpracování dokumentů vytváří Bogdańska alternativní historickou naraci, v níž zvířata znovu získávají viditelnost. Archiv se tak proměňuje z prostoru legitimizujícího dominanci člověka v pole vyjednávání mezidruhových vztahů a nového promýšlení statusu mimolidských aktérů dějin.

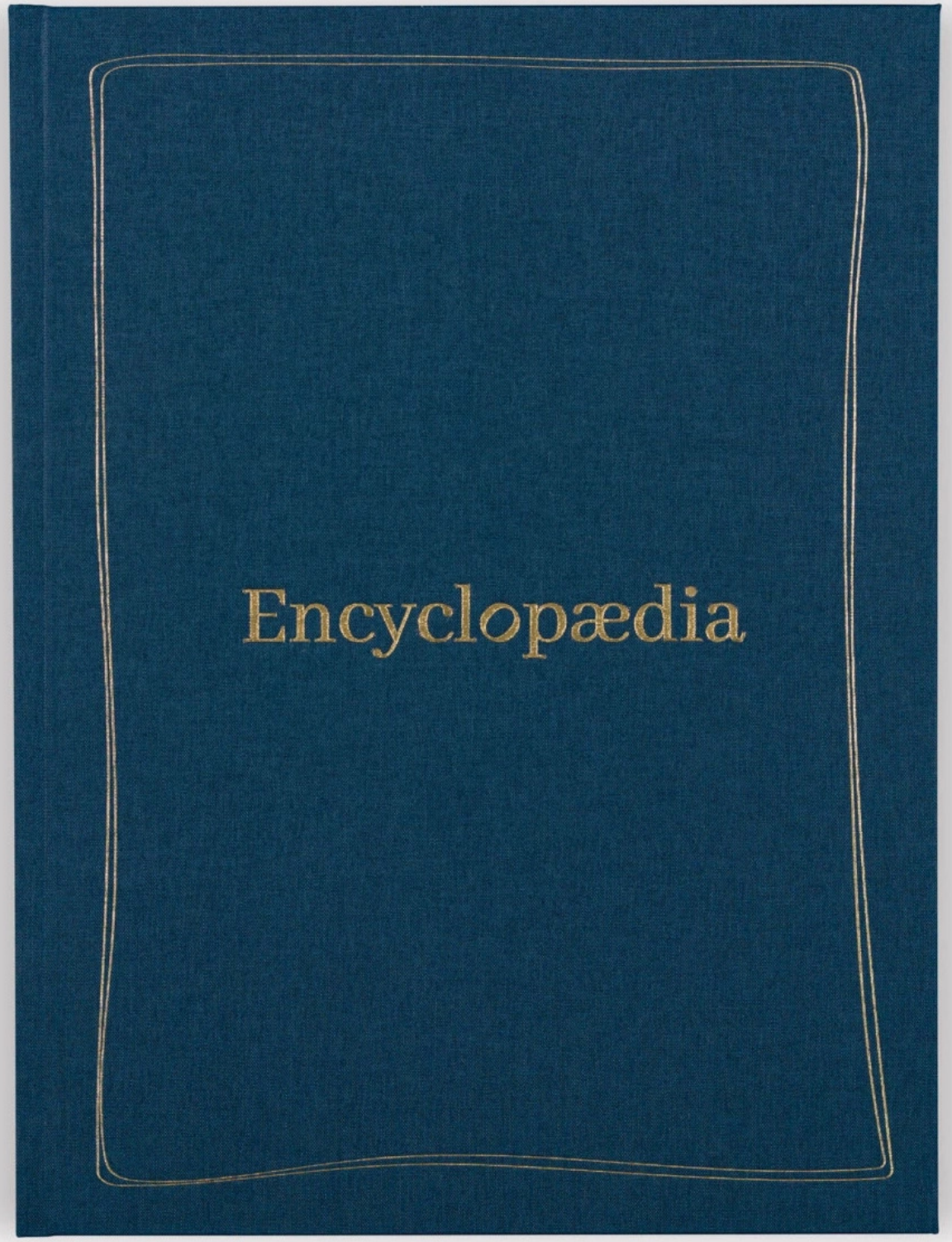
Knihu *Shifters* Marty Bogdańské, vydaly v roce 2021 Fundacja Sztuk Wizualnych a Landskrona Foto. Kniha byla oceněna cenou PHotoESPAÑA Best International Photography Book of the Year (2022) a získala také zvláštní uznání v soutěži Fotograficzna Publikacja Roku (2022). Publikace byla rovněž zařazena do užšího výběru cen LUMA Rencontres Dummy Book Award Arles (2020), Kassel Dummy Award (2020) a MACK First Book Award (2020).

WERONIKA GĘSICKA ENCYCLOPAEDIA (2025)

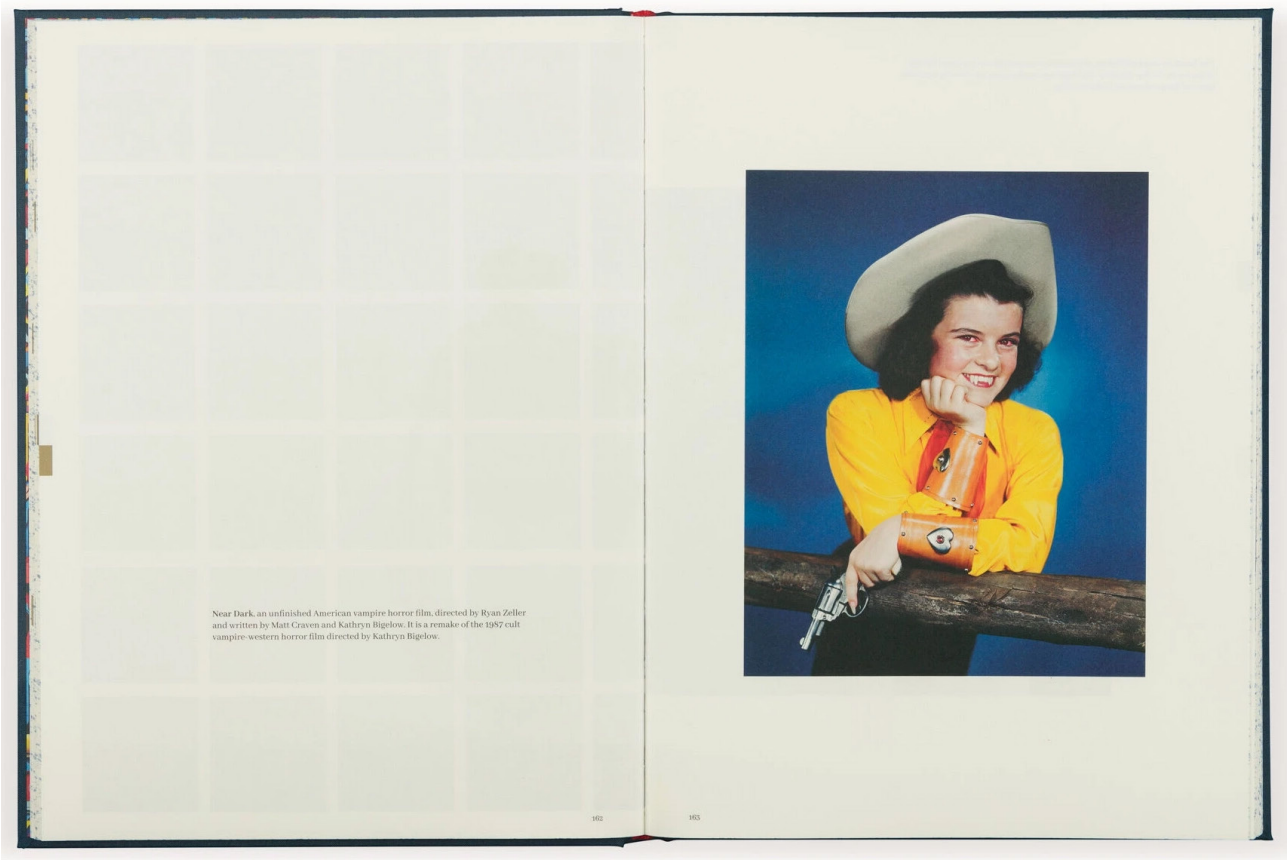
Heslo „Lukatwi“, označující neexistující hudební žánr, bylo na stránkách Wikipedie uvedeno od října 2010 do července 2011. Tuto informaci lze snadno dohledat v přehledu *List of hoaxes*, který obsahuje seznam hesel identifikovaných jako nepravdivá, přesto však po určitou dobu zůstávala publikována — od jednoho měsíce až po celý rok. Právě tímto typem jevu se inspirovala Weronika Gęsicka při tvorbě knihy *Encyclopaedia*, vydané v roce 2024 nakladatelstvím Blow Up Press a Galerií Jednostka. V případě Gęsické je však situace podstatně komplexnější. Myšlenka využití fiktivních hesel vychází z jejího zájmu o mechanismy paměti a o instituci encyklopedie, která je tradičně vnímána jako jeden ze základů objektivního poznání. V jednom z rozhovorů autorka uvedla:

> „V jednom filmu jsem kdysi slyšela, že každá mapa obsahuje města, která neexistují. Později jsem zjistila, že existují také fiktivní hesla v tištěných encyklopediích. Úplně mě to pohltilo. Přemýšlela jsem, jak je vůbec možné, že se něco takového děje. Dozvěděla jsem se, že tato hesla nevznikala náhodně. Redaktoři záměrně vytvářeli chyby jako ochranu proti plagiátorství. Je to stará praxe. Když se stejné falešné heslo objevilo v jiné publikaci, bylo jasné, že někdo cizí práci opsal“[101].

Nejčastějším důvodem vkládání tzv. „pastí-hesel“ (*trap entries*) do encyklopedických publikací byla právě ochrana proti plagiátorství. Pokud konkurence neoprávněně převzala obsah publikace včetně smyšleného hesla, představovalo to nezpochybnitelný důkaz u soudu. V jiných případech mohly hrát roli ekonomické motivace. Například v publikaci *Appletons' Cyclopedia of American Biography* (1887-1889) byli redaktoři odměňováni podle počtu hesel nebo řádků, což je vedlo k doplňování smyšlených biografií s cílem zvýšit svůj honorář[102]. Někdy byla fiktivní hesla vkládána také pro zábavu, například v podobě neexistujících druhů zvířat či fantastických bytostí.



Obr. 21: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, obálka knihy, 2024.
Zdroj: Galerie Jednostka (jednostka.com)



Obr. 22: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024.
Zdroj: Galerie Jednostka (jednostka.com)

Proces vyhledávání a shromažďování těchto hesel měl několik etap. Autorka věnovala dva roky identifikaci falešných záznamů prostřednictvím internetových vyhledávačů, odborných textů, novinářských investigací i amatérských badatelských projektů[103]. Zajímaly ji publikace pocházející z různých historických období — od 19. století až po současnost. Do projektu tak zahrnula jak starší devatenáctistaleté svazky (například zmíněnou šestidílnou encyklopedii *Appletons' Cyclopedia of American Biography*), publikace z poloviny 20. století (*Webster's New Twentieth Century Dictionary* z roku 1943), tak i současné digitální zdroje včetně Wikipedie, která obsahuje speciální podstránku archivující odhalená falešná hesla.

Tvůrčí proces Weroniky Gęsické v projektu *Encyclopaedia* spočíval ve spojení tradičních metod manipulace s obrazem s technologiemi generativní umělé inteligence, jejichž prostřednictvím autorka vizualizovala jevy, které z definice nemají žádný reálný archivní záz-



Obr. 23: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024.
Zdroj: Galerie Jednostka (jednostka.com)

nam[104]. Základním nástrojem se stala technologie typu *text-to-image*, kterou autorka chápala jako partnera dialogu a někdy dokonce jako imaginárního konkurenta[105]. Jako prompty pro algoritmy sloužily doslovné texty fiktivních hesel nalezených v historických encyklopediích a lexikonech. Proces byl mimořádně časově náročný — z několika desítek tisíc obrazů generovaných algoritmem vybrala autorka pouze několik desítek nejvhodnějších. Zároveň upozornila, že umělá inteligence si často nedokázala poradit s velmi abstraktními popisy vytvořenými lidskou imaginací. Příkladem je heslo o ptáku jungftak:

> „Jungftak, perský pták, jehož samec měl pouze jedno křídlo na pravé straně a samice pouze jedno křídlo na levé. Samec měl zároveň háček z kosti a samice očko z kosti; spojením háčku a očka mohli společně létat“[106].

Tato představa se ukázala být pro algoritmus příliš nereálná, což odhalilo napětí mezi lidskou imaginací a možnostmi strojové generace obrazu[107]. Paralelně s prací s umělou inteligencí autorka pokračovala v metodě známé z jejích dřívějších projektů a využívala komerční obrazové databáze i archivní materiály:

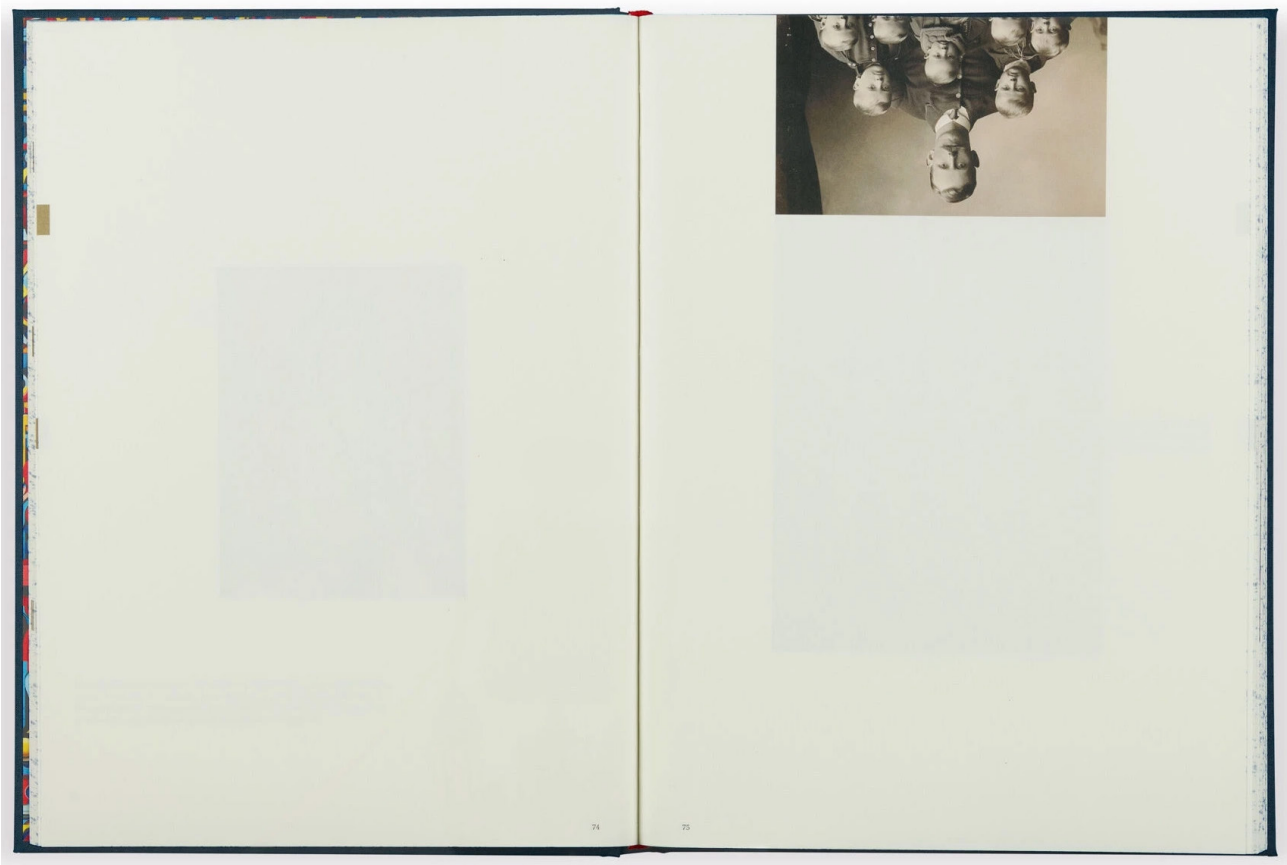
> „Projekt je inspirován falešnými hesly, tedy nepravdivými záznamy v různých encyklopediích, lexikonech a slovnících. Tyto knihy již několik let sbírám — získávám je na internetových aukcích — a před dvěma lety jsem k nim začala vytvářet také ilustrace. Někdy jde o koláže vytvořené z fotografií zakoupených v obrazových bankách a upravených v grafickém programu, jindy o obrazy generované pomocí umělé inteligence“[108].

Protože k fiktivním heslům neexistují skutečné archivní prameny, autorka vytvářela vlastní vizuálně věrohodné „důkazy“. Využívala přitom vizuální klišé a estetiku fotografie 19. a 20. století, aby smyšleným postavám či zvířatům dodala zdání autenticity:

> „V knize *Encyclopaedia* jsem vycházela také z obrazů minulosti: inspirovala jsem se starými ilustracemi, známými fotografiemi i obrazy, které každý z nás někde ve své paměti uchovává. Prostřednictvím různých vizuálních klišé jsem chtěla vytvořit obrazy, které by svým známým vzhledem co nejvíce rozostřily hranici mezi realitou a fikcí“[109].

Ve světě obrazů generovaných umělou inteligencí se role autorky proměnila. V tomto projektu se Gęsicka stala kurátorkou vlastních děl, která musela zkrotit nepředvídatelnost algoritmu a provést selekci z rozsáhlého souboru dat. Výsledkem jsou obrazy, jež navzdory svému technologickému původu imitují objektivní fotografii a využívají přirozenou tendenci diváka důvěřovat fotografii jako důkazu pravdy.

S postupujícím čtením knihy *Encyclopaedia* si čtenář začíná všímat záměrně vložených posunů, narušení a vizuálních „chyb“ ve struktuře publikace. Patří mezi ně například bílý čtverec ponechaný na fotografii, připomínající „pixel“, jehož obsah se objevuje na následující stránce; fotografie obrácené vzhůru nohama, popisky natočené pod nesprávným úhlem vůči ilustracím nebo překrývající se obrazy evokující dozvuk předchozí stránky. Autorka zároveň vědomě narušuje základní principy konstrukce tradičních encyklopedií, jako je abecední



Obr. 24: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024.
Zdroj: Galerie Jednostka (jednostka.com)

řazení či lineární číslování stran. Hesla i ilustrace se objevují zdánlivě náhodně, což má u čtenáře vyvolat pocit dezorientace v přemíře informací. Skrytý klíč ke struktuře však existuje: abecední pořádek hesel se obnoví teprve tehdy, když čtenář rekonstruuje publikaci podle číslování stran. Prostřednictvím dekonstrukce klasické encyklopedické formy autorka narušuje obraz encyklopedie jako instituce poskytující uspořádané a ověřené poznání[110]. Jak upozorňuje Charlotte Cotton, projekt se kriticky vyrovnává se západním způsobem katalogizace vědění tím, že si jeho formu přivlastňuje a využívá ji k vytváření otevřenějších a ambivalentnějších narativů[111]. Kniha tak navzdory své podobě autoritativní publikace funguje jako umělecká past, která nutí čtenáře reflektovat snadnost manipulace pravdy prostřednictvím formy prezentace informací[112].

Projekt *Encyclopaedia* zasahuje samotné jádro současných společenských obav a představuje mimořádně aktuální komentář k realitě,



Obr. 25: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024.
Zdroj: Galerie Jednostka (jednostka.com)

v níž se fake news staly součástí každodennosti a poznání přestalo být vnímáno jako stabilní jistota. Gęsicka vědomě využívá fotografii jako nástroj iluze a poukazuje na její základní paradox: přestože ji intuitivně vnímáme jako objektivní médium, patří zároveň k nejúčinnějším nástrojům manipulace reality:

> „Ukazuje to, že vůbec nemusíme manipulovat samotným obrazem, abychom manipulovali realitu. Stačí použít fotografii v jiném kontextu a perspektiva se může změnit o sto osmdesát stupňů. Právě proto mě fotografie začala zajímat — kvůli této zdánlivé objektivitě. Máme pocit, že fotografie byla vytvořena proto, aby zobrazovala realitu takovou, jaká je. Je to ale jen zdání. Čím více tomu věříme, tím snáze nás lze oklamat. Žijeme sice ve světě miliard obrazů a zdá se, že jsme na ně zvyklí, přesto se necháváme neustále klamat“[113].



Obr. 26: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024.
Zdroj: Galerie Jednostka (jednostka.com)

Kniha *Encyclopaedia* tak funguje jako varování a zároveň jako kritická reflexe současného stavu vizuální kultury. Charlotte Cotton přirovnává roli Gęsické ke Kassandře upozorňující na hrozby ohrožující stabilitu faktů v proměnlivém momentu dějin. Jde o varování před světem, v němž může lež oděná do podoby autority a důvěryhodného zdroje vést k destabilizaci samotných základů poznání[114].

Za zmínku stojí, že Weronika Gęsicka již více než deset let systematicky pracuje s reinterpretací vizuálních archivů, využívajíc materiály nalezené na internetu, stockové fotografie i archivní tiskové snímky. V projektu *Traces* (2017) pracovala s americkými reklamními a stockovými archivy z 50. a 60. let 20. století zobrazujícími idealizované scény rodinného života. Prostřednictvím digitálních manipulací — například spojováním těl postav, odstraňováním tváří či splýváním postav s rekvizitami — Gęsicka demaskovala narativy normativity a „amerického snu“. Cílem těchto zásahů bylo odhalit trhliny v idylic-



Obr. 27: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, obálka knihy, 2024.
Zdroj: Galerie Jednostka (jednostka.com)



Obr. 28: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024.
Zdroj: Galerie Jednostka (jednostka.com)

kých scénách a ukázat, jak tyto obrazy formují a zároveň manipulují naši představu o minulosti[115].

Tvorba Weroniky Gęsické směřuje ke zkoumání mechanismů individuální i kolektivní paměti a zároveň k demaskování zdánlivé objektivity fotografického média. Ve svých pracích usiluje o zpochybnění věrohodnosti fotografie jako dokumentu. Využívá vizuální klišé a stereotypy, aby ukázala, že historie není uzavřeným celkem, ale podléhá neustálé reinterpretaci a manipulaci. Její práce tak fungují jako varování před nekritickým přijímáním obrazů jako pravdy a současně zkoumají, jak fotografie formuje naši identitu a pocit sounáležitosti.

Kniha *Encyclopaedia* Weroniky Gęsické, graficky navržená Anetou Kowalczyk, byla vydána v roce 2024 nakladatelstvím BLOW UP PRESS a Galerií Jednostka. V roce 2025 získala ocenění Fotograficzna Publikacja Roku a byla zařazena do užšího výběru cen Rencontres d'Arles Author Book Award (2025), Paper Photo Award (2025) a Deutsche Börse Photography Foundation Prize (2026).

MAGDALENA HUECKEL
POTENCJALNIE ODWRACALNE (2025)

Práce s archivem ve fotografické knize může nabývat různých strategií — od dokumentárního uspořádávání pramenných materiálů až po jejich tvůrčí reinterpretaci prostřednictvím montáže, rekontextualizace a koláže. Zvláště významným uměleckým nástrojem je archivní koláž, která umožňuje spojovat fragmenty obrazů pocházející z různých časových a narativních rovin a vytvářet tak nové významy. Tento typ praxe umožňuje nejen rekonstruovat historickou paměť, ale také odhalovat její mezery, potlačení a vnitřní napětí. Příkladem takové strategie práce s archivem je fotografická kniha *Potencjalnie odwracalne* Magdaleny Hueckel, v níž se archivní materiál proměňuje ve vícevrstevnatou vizuálně-textovou naraci věnovanou lokální paměti, symbolickému násilí a mechanismům dědění traumatu.

Kniha vznikla během roční umělecké rezidence projektu *Kolekcja Wrzesińska* na pozvání jeho kurátora Karola Szymkowiaka. *Kolekcja Wrzesińska* představuje dlouhodobý a unikátní fotografický projekt, jehož cílem je vytvořit umělecký fotografický archiv města a obce Września. Projekt umožňuje obyvatelům nahlédnout na sebe i své okolí z perspektivy externího pozorovatele — pozvaného umělce. Tvůrcům je přitom poskytována plná umělecká svoboda, díky níž každá další realizace projektu přináší odlišný pohled na město. Výsledky rezidencí jsou publikovány ve formě autorských fotografických knih. Pozvání do Września dosud přijali mimo jiné Adam Lach, Rafał Milach, Zuza Krajewska nebo Karolina Jonderko[116].

Při práci na projektu se Magdalena Hueckel zaměřila především na nejednoznačné, zapomenuté a potlačené příběhy, které unikají oficiálním historickým kronikám. Mýty a legendy chápe jako alternativní způsob vyprávění pravdy a zdůrazňuje, že fikční vrstva často vypovídá o komunitě více než samotná fakta[117]. Umělkyně sledovala především násilné a brutální příběhy, které byly postupně transformovány v legendy. Zajímaly ji projevy antisemitismu, misogynie, vykořisťování a předsudků, tedy jevy často potlačované nebo zamlčované. Jak uvedla v jednom z rozhovorů:



Obr. 29: Magdalena Hueckel, *Potencjalnie odwracalne*, obálka knihy, 2025.
Zdroj: autorský web Magdaleny Hueckel (hueckel.com.pl)

„Zvolila jsem strategii naslouchání a pozorování toho, co ke mně přicházelo. Téhož dne a během dalších návštěv mi tři lidé vyprávěli jeden příběh a říkali: 'ale o tom nedělej, ale o tom nepiš'. [...] Je to příběh o hejtmanu Czarnieckém, který se pravděpodobně dopustil zločinu [...] právě na území Wrześni. [...] Ten příběh existuje v paměti a velmi chce vyjít na světlo. Začala jsem těmto vyprávěním naslouchat, hodně jsem hledala i v knihovně, četla jsem zaznamenané legendy a sestavila jsem z toho vlastní naraci. Je to druh skládačky, která se skládá v určitý celek. Je to také úkol pro diváka, aby si z toho sestavil vlastní příběh, protože já jsem zde shromáždila pouze fragmenty těchto vyprávění“[118].



Obr. 30: Magdalena Hueckel, *Potencjalnie odwracalne*, dvoustrana z knihy, 2025. Zdroj: hueckel.com.pl

Motiv ženské zkušenosti představuje v knize *Potencjalnie odwracalne* jeden z klíčových narativních prvků, prostřednictvím něhož autorka odhaluje mechanismy zneužívání moci a systémové nespravedlnosti. Hueckel vědomě dává hlas ženám, které v oficiálních dějinách často zůstávaly anonymní. Připravila také slovníček zkoumající etymologii výrazů jako „žena“, „baba“, „čarodějnice“ a „ježibaba“ a ukazuje, jak tyto pojmy v průběhu staletí získávaly pejorativní významy a jak jazyk sloužil ke stigmatizaci a disciplinaci žen[119]. Jeden z příběhů se týká ženy pohřbené bez hlavy s dítětem přitisknutým k prsu. Jde o mimořádně násilnou událost, která byla vytěsněna z kolektivní paměti a přežila pouze v podobě deformované legendy. Díky autorčině výzkumu se podařilo tuto legendu propojit s nedávno identifikovaným historickým zločinem z dávné minulosti[120]. Jak v doslo-



Obr. 31: Magdalena Hueckel, “Małe ciało, wielkie drzewo” (“Malé tělo, velký strom”), koláž z knihy *Potencjalnie odwracalne*, 2025. Zdroj: hueckel.com.pl

vu poznamenává Małgorzata Lebda:

> „Ženy, které v *Potencjalnie odwracalne* znovu získávají hlas, jsou oběťmi — a staly se jimi z mnoha důvodů: jsou krásné (a právě proto jiné), jsou silné (ale zároveň bezmocné ve střetu s mocí)“[121].

Hueckel vnímá Wrześni jako místo, které se paradoxně právě svou zdánlivou neodlišitelností stává reprezentativním pro řadu dalších regionů. Město je popisováno jako typická polská krajina: rovinatý terén, pole, četné kostely a nevýrazná zástavba. Autorka jej označuje jako „místo, jakých je mnoho“, kde je identita do určité míry rozostřená, což umožňuje jeho symbolické čtení. Samotný mechanismus *Kolekcje Wrzesińské* navíc způsobuje, že se Września proměňuje v univerzální prostor. Fotografické narace jsou určeny širšímu publiku mimo region, a lokální historie tak získává obecnější význam přesahující konkrétní místo. Shromážděné příběhy nejsou interpretovány jako izolované události, ale jako projevy univerzálních sociálních mechanismů. Podle autorky jsou v mýtech a legendách ukryty archetypy — příběhy vysvětlující svět a odhalující trvalé mechanismy moci a nespravedlnosti[122]:

> „Pro mě jsou v těchto mýtech a legendách ukryty archetypy. Jsou to příběhy, které vypovídají o světě a jsou jednoduše potřebné. […] Vyprávím je proto, abych odhalovala určité mechanismy a mohla se na ně podívat zblízka“[123].

V doslovu ke knize Hueckel zdůrazňuje, že historii, jakou je historie Wrześni, vytvářeli předkové nás všech — oběti, pachatelé i pasivní svědkové. Podobná dramata se odehrávala po celém světě, protože lidé jsou si svou povahou v mnohém podobní[124].

Důležitým prvkem práce s archivem v projektu *Potencjalnie odwracalne* je využití strategie koláže, která umožňuje současné propojení různých časových a narativních rovin. Autorka se záměrně vyhýbá zobrazování rozpoznatelných tváří, aby nepřipisovala jednotlivým příběhům konkrétní identity. Na fotografiích se tak objevuje člověk jako obecná figura, nikoli konkrétní jedinec, což dodává pracím univerzální charakter[125]. Proces vytváření koláží byl víceetapový a založený především na ruční práci a intuici. Autorka kombinovala tři základní zdroje obrazového materiálu: archivní fotografie ze sbírek Regionálního muzea Dětí wrzesińskich ve Wrześni — například portréty obyvatel, dokumentaci míst či příležitostné snímky; vlastní fotografie



Obr. 32: Magdalena Hueckel, “Zazdrosna o urodę II” (“Žárlivá na krásu II”), koláž z knihy *Potencjalnie odwracalne*, 2025. Zdroj: hueckel.com.pl

pořízené během rezidence a materiály z privátního archivu. Vzhledem k mimořádné hodnotě originálních muzejních fotografií pracovala s digitálními kopiemi, které následně sama tiskla, aby je mohla dále fyzicky upravovat[126]. Vytištěné snímky vystřihovala, kombinovala a ručně spojovala. Hotové koláže doplňovala kresbou a grafickými zásahy, což — jak upozorňuje Karol Szymkowiak — připomíná mechanismus vzniku legend, v nichž jsou fakta postupně dotvářena imaginací dalších vypravěčů. Výsledkem jsou obrazy, v nichž jsou fakta a legendy doslova slepeny do jednoho celku a jejich oddělení by znamenalo narušení významové struktury obrazu[127].

V publikaci, graficky navržené Joannou Jopkiewicz, bylo využito promyšlené kombinace různých druhů papíru, která posiluje dojem kontaktu s autenticitou a křehkostí archivních materiálů. Texty jsou tištěny na velmi tenkém papíře, zatímco koláže na papíře silnějším a hrubším. Tento postup zdůrazňuje, že publikace je tvořena dvěma vzájemně se prostupujícími narativními rovinami — obrazovou a textovou. V textové vrstvě jsou navíc historická fakta a legendy propojeny bez hierarchického rozlišení jejich významu[128].

Magdalena Hueckel zároveň upozorňuje na význam konfrontace s obtížnou minulostí a na potřebu přerušení cyklu mezigeneračního traumatu. Svou koncepci opírá o poznatky z oblasti epigenetiky, podle nichž mohou být traumatické zkušenosti zapisovány do genetické paměti a předávány dalším generacím. Autorka vychází z předpokladu, že ačkoli samotný genetický zápis změnit nemůžeme, můžeme proměnit automatické vzorce chování, které jsme zdědili po předcích[129]. Titulní „potenciální reverzibilita“ traumatu naznačuje, že trauma nemusí determinovat lidský život — lze je reflektovat, zpracovat a přestat je předávat dál. Klíčem k přerušení tohoto procesu je odhalení pravdy, její přijetí a symbolická náprava. Hueckel tak sleduje „démony“ Wrześni — příběhy násilí, antisemitismu, misogynie a vykořisťování, které byly po dlouhá léta vytěsňovány z kolektivní paměti[130]. Výrazem osobního a humanistického rozměru projektu je krátká dedikace na začátku knihy: „Předkům“. Ta představuje symbolické uzavření procesu znovuobjevování paměti.

Analyzovaná publikace představuje příklad tvůrčího využití fotografického archivu nikoli pouze jako dokumentárního zdroje, ale především jako interpretačního nástroje. Strategie koláže umožňuje

současně odhalit fragmentárnost historické paměti i její otevřenost rekonstrukci a reinterpretaci. Archiv zde funguje jako dynamický prostor vyjednávání významů, v němž jsou obrazy minulosti zapojeny do současné reflexe kolektivní paměti, dědění traumatu a mechanismů symbolického násilí. V tomto smyslu lze knihu *Potencjalnie odwracalne* chápat jako příklad fotografické publikace, v níž se práce s archivem stává nástrojem kritické reflexe lokální historie i její univerzálních souvislostí.

AGATA CIASTOŃ
NA ŚRODKOWYM PASIE LATEM TRAWA BYŁA WYSOKA (2024)

Agata Ciastoń je nezávislá kurátorka, badatelka a autorka textů. Ve své výzkumné práci se zabývá problematikou hranic, teritorií a vztahů člověka ke světu rostlin, zvířat a věcí[131]. Kniha *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka*, vydaná v roce 2024, se do těchto tematických okruhů přímo zapojuje: zkoumá mnohovrstevnatou historii dálnice A4 v Dolním Slezsku a představuje ji jako prostor, v němž se proplétají polské a německé dějiny. Autorka analyzuje tuto pozemní komunikaci nejen jako inženýrský objekt, ale především jako labyrint paměti naplněný archivními fotografiemi, osobními památkami a každodenností poválečného období. Texty sledují vývoj trasy od nacistického propagandistického projektu Reichsautobahn až po období politické transformace a otevření hranic.

V rozhovoru pro Radio Kapitał autorka zdůrazňuje, že její zájem o dolnoslezský úsek dálnice A4 souvisí s osobním vztahem k regionu. Hledala téma pevně zakotvené v místním kontextu a inspirovala se mimo jiné projektem Katarzyny Roj *Pola regeneracji*, věnovaným vratislavským zavlažovacím polím. Bezprostředním impulsem k práci na knize byla věta „Na středním pásu byla v létě vysoká tráva“, na kterou autorka narazila v internetových diskusích a vyprávěních o dálnici[132]. Důležitým momentem se stala také fotografie z 50. let z privátního archivu paní Danuty Bator, zachycující bezstarostný odpočinek na zeleném pásu mezi jízdními pruhy — obraz zcela odporující dnešní představě o dálnici[133].

Kniha Agaty Ciastoń má charakter fotografického eseje, v němž se prolínají dvě rovnocenné narativní roviny — literární a vizuální — a vytvářejí vyprávění o dolnoslezském úseku dálnice A4. Autorka se vědomě vzdává čistě reportážní formy ve prospěch osobnějšího a intimnějšího způsobu vyprávění, který spojuje historickou faktografii s osobní reflexí[134]. Dokumentuje počátky výstavby *Reichsautobahn* zahájené roku 1933 i slavnostní otevření úseku Legnica–Vratislav Adolfem Hitlerem v září 1936. Připomíná rovněž temné kapitoly spo-



Obr. 33: Józef Bator, fotografie z let 1958–1959, publikováno v knize Agaty Ciastoń *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka*, 2024. Zdroj: soukromý archiv Danuty Bator

jené s využíváním nuceně nasazených dělníků a vězňů koncentračních táborů, jejichž ostatky byly nalézány ještě během modernizace silnice v 90. letech. Autorka cituje i německé prameny, podle nichž byla dálnice vnímána jako esteticky komponované dílo zasazené do „vlastenecké krajiny". Inženýři Třetí říše usilovali o to, aby trasa nebyla monotónní — plánovali zatáčky i vyhlídková místa, zatímco krajinářský architekt Alwin Seifert modeloval její okolí pomocí původních druhů dřevin, například dubů a buků, čímž zdůrazňoval její německý charakter[135]. Důležitým kontextem knihy je také skutečnost, že v poválečném období byla dálnice — tehdy silnice E22 — téměř prázdná a vedla „nikam". Samotná jízda se tak stávala cílem. Pro obyvatele Vratislavi představovala místo nedělních výletů, pikniků na středovém pásu, odpočinku na rozpáleném betonu nebo návštěv baru „Oaza" u města Kąty Wrocławskie. Právě na tomto úseku se Sobiesław Zasada pokoušel překonávat rychlostní rekordy vozem Fiat 125p:

> „Téměř tři roky jsem se věnovala hledání historických souvislostí a vizuálních materiálů týkajících se dolnoslezských úseků dnešní dálnice A4. […] V 50., 60. a ještě i v 80. letech to vůbec

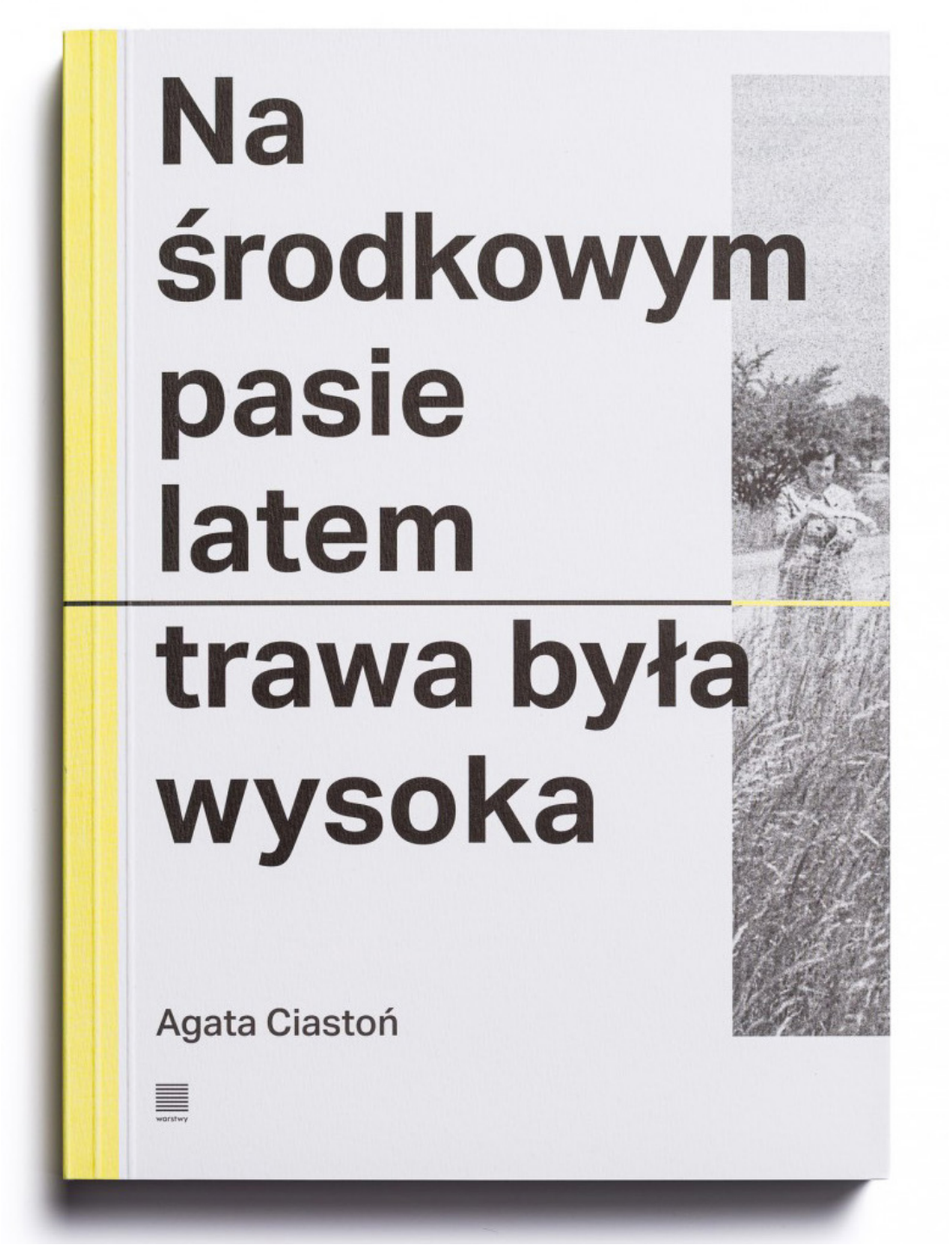
> nebyla dálnice A4, ale silnice E22, která vlastně vedla nikam. Z perspektivy Vratislavi to byla cesta na západ. V 50. a 60. letech bylo překračování hranic velmi obtížné, takže většina lidí tuto možnost neměla. I proto byla tato silnice prázdná a když se lidé vydávali na takovou cestu […] z Vratislavi směrem na západ, obvykle právě proto, aby se po ní projeli. Sama dálnice a zkušenost jízdy po ní byly cílem samy o sobě. Bylo možné zastavit někde u krajnice, lehnout si doprostřed vozovky nebo si udělat fotografii. Myslím, že právě vizuální aspekt byl pro mnoho lidí tak přitažlivý a fascinující, protože krajina vytvořená dálnicí byla velmi specifická – byla prázdná, s dalekými průhledy do krajiny, a domnívám se, že to mohlo navozovat určitý […] pocit bezpečí“[136].

Vedle historických souvislostí sdílí autorka i vlastní zkušenosti spojené s dálnicí A4. Ve snaze lépe porozumět postavám zachyceným na archivních fotografiích opakovaně navštěvovala okolí trasy a snažila se rekonstruovat situace podobné těm, které fotografie dokumentují. Zabývá se také anonymními snímky a pokouší se je zasadit do konkrétních historických souvislostí, například v kapitole “Jak szybko rośnie trawa?”. Výsledkem je struktura připomínající labyrint, v němž se fakta prolínají s fikcí a archivní obrazy jsou vytrženy ze svých původních propagandistických kontextů a získávají nové subjektivní významy. Autorka zdůrazňuje, že při práci na knize nebylo klíčové ani tak stanovení „pravdy“, jako spíše sledování toho, jak fungují paměť a imaginace na rozhraní obrazu a slova:

> „Chtěla jsem, aby to byla kniha o paměti, o tom, jak může paměť fungovat. Jak na naši paměť působí fotografie naše i cizí. Jak v nás pracují vzpomínky, jak o nich vyprávíme, jak je romantizujeme. Myslím, že v mnoha romantických příbězích, které jsem slyšela, je hodně nepravdy. […] Důležitým tématem knihy je právě toto prolínání pravdy a fikce“[137].

S tím souvisí i autorčin přístup k práci s archivem, kterému se v určité fázi rozhodla nechat vést:

> „Při práci v archivu je třeba počítat s nepředvídatelností. To mě neustále vyvádělo z pocitu jistoty — nelze si naplánovat, co objevíte a o čem to bude. Je třeba otevřít se tomu, co archiv přinese a co přinesou lidé“[138].



Obr. 34: Agata Ciastoń, *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka*, obálka knihy, 2024. Zdroj: wydawnictwowarstwy.pl

Práce na projektu trvala téměř tři roky a opírala se o rozsáhlý výzkumný proces, který se postupně proměňoval od akademicky systematického přístupu k volnější umělecké interpretaci. Autorka pracovala ve veřejných archivech v Polsku i Německu, mimo jiné v Ústavu národní paměti (IPN), státních archivech a Bundesarchiv v Berlíně. Paralelně využívala také soukromé archivy, například sbírky Danuty



Obr. 35: Agata Ciastoń, *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka*, dvoustrana z knihy, 2024. Zdroj: wydawnictwowarstwy.pl

Bator nebo Jadwigy Węglińské, které umožnily rekonstruovat osobní rodinné příběhy spojené s krajinou dálnice. Ciastoń neusilovala o vytvoření knihy jako pouhé ilustrace historických dějin. Jejím cílem bylo „osvobozování archivů" — vytržení obrazů z jejich původních propagandistických kontextů a jejich zasazení do nových vizuálních souvislostí:

> „O těchto obrazech z archivů [např. IPN] přemýšlím jako o jejich vyvazování z původního kontextu a zasazování do kontextu nového a o sledování toho, co se potom děje. […] Snažila jsem se postupovat touto metodou: vyjímat archivní materiály z archivů Třetí říše a konfrontovat je s jinými obrazy, pocházejícími z odlišného světa […]. Jak tyto vizuality, které se zdánlivě nacházejí velmi daleko od sebe, začínají společně působit a vytvářejí nový řád. Zvlášť když je obraz podřízen nějaké ideologii, je dobré ho z tohoto rámce vy-

jmout a uvažovat o něm jinak. Uvědomit si, že má mnoho dalších potenciálů“[139].

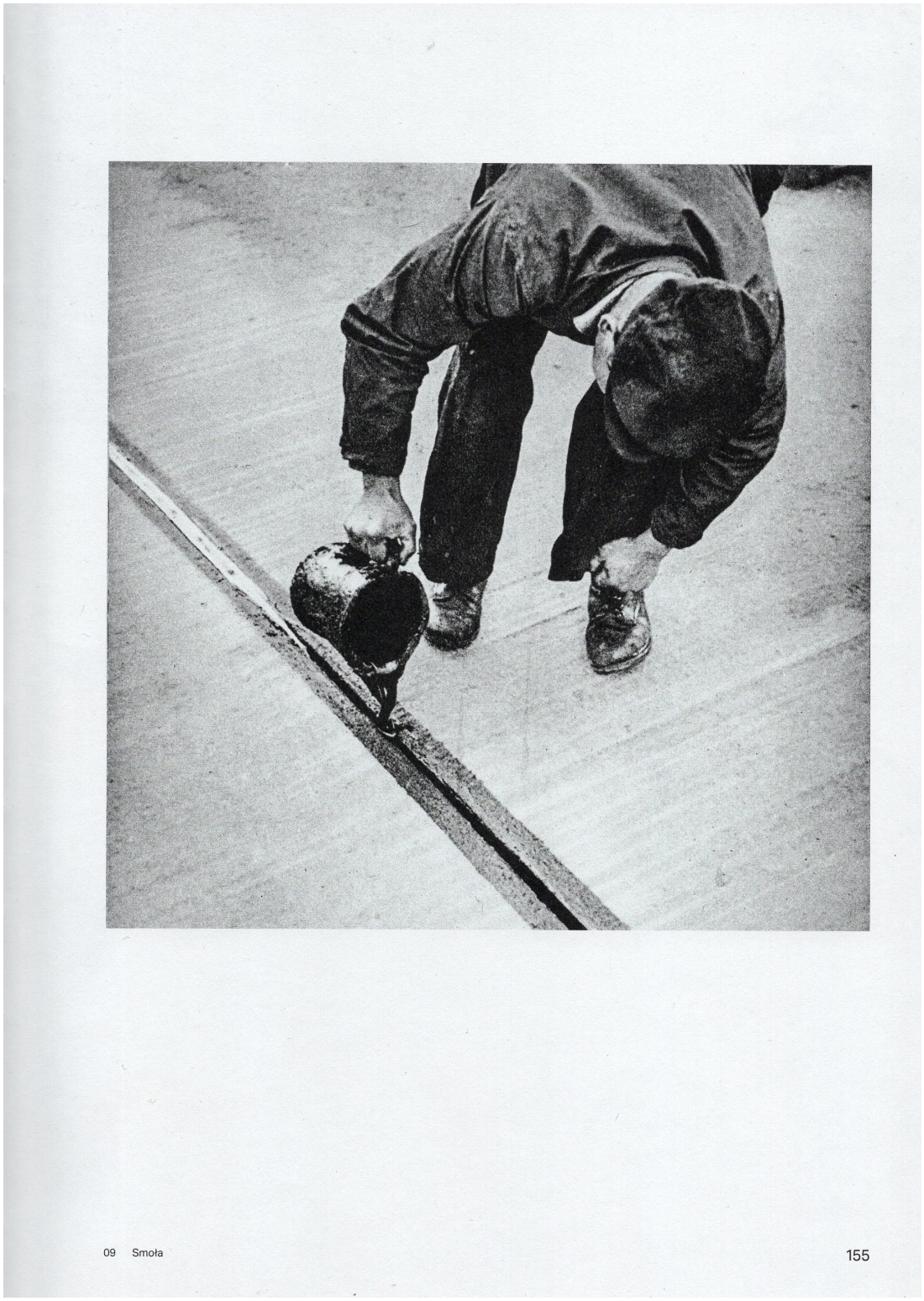
Jak autorka zdůrazňuje v jednom z rozhovorů, významnou inspirací pro její práci s archivním materiálem byla kniha *How to Look Natural in Photos* autorů Łukasze Rusznicy a Beaty Bartecké. Usilovala také o to, aby se čtenář při četbě záměrně ztrácel v různých časových rovinách, narativních strukturách a prostorech — podobně jako obyvatel Dolního Slezska, který se v současnosti neustále setkává se stopami německé minulosti[140].

Kniha *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka* je koncipována jako fotografický esej, v němž koexistují dvě rovnocenné narativní linie: textová a obrazová. Každá kapitola se skládá z několika stran textu, po nichž následuje odpovídající sekvence fotografií. Text poskytuje nejen historický kontext, ale také osobní reflexe a subjektivní zkušenosti autorky. Rezignace na chronologické uspořádání a omezení množství faktografických údajů dodávají publikaci lehkost a umožňují vytvořit intimní jazyk vyprávění o dálnici[141].

Jak vyplývá z informací uvedených v rejstříku na konci knihy, publikace obsahuje mimo jiné fotografie z období Třetí říše, například z časopisu *Die Strasse* nebo alba *Das Erlebnis der Reichsautobahn*, zobrazující dálnici jako monumentální dílo. Vedle toho byly využity policejní fotografie, materiály z Ústavu národní paměti (IPN), technická dokumentace z archivů Generálního ředitelství silnic a dálnic i snímky z rodinných alb zachycující pikniky na středovém pásu nebo motocyklové výlety.

V závěrečné fázi práce autorka čelila osobní katastrofě — náhodně smazala celé digitální archivní materiály shromažďované po dobu dvou let. Zmizely poznámky, skeny, kontakty i bibliografie. Tato zkušenost se však stala zlomovým momentem projektu. Namísto snahy o rekonstrukci ztracených dat se rozhodla důvěřovat vlastní paměti, emocím a vztahům s lidmi, které přetrvaly i po ztrátě archivních souborů. Paradoxně tak ztráta archivu působila osvobozujícím způsobem a umožnila soustředit se na subjektivní a proměnlivý charakter vyprávění[142].

Grafický návrh a sazbu knihy vytvořila Joanna Jopkiewicz. Stránkami oddělujícími jednotlivé kapitoly prochází horizontální linie tvořící hlavní vizuální motiv publikace. Přestože naznačuje kontinui-



Obr. 36: Fotografie z publikace *Deutschland Autobahnen – Adolf Hitlers Straßen*, red. Otto Reismann, Bayreuth: Gauverlag Bayerische Ostmark GmbH, 1937, reprodukce in: Agata Ciastoń, *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka*, strana z knihy, 2024.

tu a směřování po vyznačené trase, záměrem autorky i grafičky bylo umožnit čtenáři tuto trajektorii přerušovat, vracet se nebo pokračovat jiným směrem[143].

Autorka se během práce na knize postupně přesouvá od rozsáhlého akademického výzkumu k intuitivnější osobní naraci o paměti a krajině. Kombinuje materiály z institucionálních i soukromých archivů, „osvobozuje" obrazy z jejich původních propagandistických kontextů a připouští imaginaci jako legitimní nástroj interpretace. Ztráta pracovního archivu navíc posílila důraz na paměť a emocionální zkušenost jako základ vyprávění. Archiv se zde tak nestává pouze zdrojem faktů, ale především prostorem reflexe procesů zapamatování, zapomínání a vyprávění dějin.

Kniha Agaty Ciastoň *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka* vydaná v roce 2024 nakladatelstvím Wydawnictwo Warstwy, byla nominována v soutěži Najpiękniejsze Polskie Książki (2024), zařazena do užšího výběru ceny Nagroda Literacka im. Witolda Gombrowicza (2025) a získala zvláštní uznání v soutěži Fotograficzna Publikacja Roku (2024).

ZÁVĚR

Analýza současných fotografických knih využívajících archivní materiály jasně ukazuje, že archiv se stal aktivním polem interpretace i nástrojem kritické reflexe způsobů konstruování vizuálního poznání. Umělci pracující s archivy se neomezují pouze na jejich uspořádávání či prezentaci, ale realizují strategie založené na selekci, montáži, rekontextualizaci a transformaci obrazů do nových narativních struktur, které odhalují skryté mechanismy paměti i moci.

Příklady analyzované v této práci ukazují rozmanitost strategií práce s archivem — od využívání vernakulární fotografie přes kritickou analýzu institucionálních archivů až po rekonstrukční postupy, kolážové strategie a palimpsestové přístupy. Projekty Beaty Bartecké a Łukasze Rusznicy, Marty Bogdańské, Weroniky Gęsické, Magdaleny Hueckel a Agaty Ciastoń představují archiv jako prostor vyjednávání významů, v němž je minulost chápána jako materiál podléhající reinterpretaci a aktualizaci v kontextu současných sociálních, politických a kulturních zkušeností. Zvláštní význam zde má jak kritický přístup k institucionálním archivům a mechanismům moci, tak rozšiřování pole historiografie o neantropocentrické, lokální, soukromé či technologicky generované perspektivy, například prostřednictvím umělé inteligence.

V tomto kontextu nabývá na významu fotografická kniha jako sekvenční médium umožňující vytváření komplexních vztahů mezi obrazy a konstruování vícevrstevných vizuálních narací. Její struktura umožňuje spojovat materiály pocházející z různých časových i ideologických rovin, díky čemuž se archiv může proměnit v nástroj reflexe kolektivní paměti, mechanismů moci i statusu fotografie jako svědectví dějin. Současná fotografická kniha stále častěji funguje jako alternativní forma vizuální historiografie — médium, které nejen dokumentuje realitu, ale také ji interpretuje, zpochybňuje a rekonstruuje.

Příklady analyzované v této práci zároveň ukazují, že archiv se v současné vizuální kultuře jeví jako dynamický proces nacházející se v neustálém dialogu se současností, zatímco fotografická kniha se stává prostorem kritické práce s pamětí i významným médiem umožňujícím vytváření nových forem vyprávění dějin prostřednictvím

obrazu. V tomto smyslu současné umělecké praxe využívající archivy nejen rekonstruují minulost, ale především odhalují způsoby její konstrukce a otevírají prostor pro alternativní narace i nové modely porozumění vizuální historii. Zároveň tak představují důležitý příspěvek k reflexi role fotografie jako nástroje poznání, paměti a kritického myšlení o minulosti v podmínkách současné obrazové kultury.

BIBLIOGRAFICKÉ ODKAZY

1 Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
2 Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 56-57.
3 Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*.
4 Spira, Anthony. "Infancy, History and Rehabilitation at documenta 12" [online]. *Journal of Visual Culture*, 2008, t. 7, č. 2, s. 228–239. Dostupné z: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470412908007002050 5
5 Antoine, Jean-Philippe. "Is Modernity Our Antiquity?" [online]. In: *Multiple Modernities: Cultures, Theories and Problems — Chinese and European Thoughts on Modernity. Referát z konference*, Šanghaj 2008. Dostupné z: https://shs.hal.science/halshs-00595040
6 Spira, Anthony "Infancy, History and Rehabilitation at documenta 12".
7 Osuch, Anita; Bugaj, Dagmara; Domański, Marek (red.). *Nieoswojone pojęcia. Słownik pojęć postfotograficznych*. Łódź: Instytut Fotografii i Multimediów ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2024, s. 35.
8 Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, s. 9.
9 Nowożycki, Bartosz. "Jacques Derrida: Gorączka archiwum. Impresja freudowska" [online]. *Archeion*, 2018, č. 119. Dostupné z: https://ejournals.eu/czasopismo/archeion/artykul/jacques-derrida-goraczka-archiwum-impresja-freudowska-instytut-badan-literackich-pan-warszawa-2016-ss-148
10 Ibidem.
11 Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, s. 12-13.
12 Ibidem, s. 22-23.
13 Ibidem, s. 30-31.
14 Nowożycki, Bartosz. "Jacques Derrida: Gorączka archiwum. Impresja freudowska".
15 Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, s. 56-57.
16 Osuch, Anita; Bugaj, Dagmara; Domański, Marek (red.). *Nieoswojone pojęcia*, s. 29-36.
17 Ibidem, s. 36.
18 Thorne, Sam. "The Encyclopedic Palace" [online], *Frieze*, 2013. Dostupné z: https://www.frieze.com/article/encyclopedic-palace
19 Spira, Anthony . "Infancy, History and Rehabilitation at documenta 12".
20 Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*.
21 Antoine, Jean-Philippe. "Is Modernity Our Antiquity?".
22 Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*.
23 Mazur, Adam. *Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012.
24 Łuczak, Dorota. "Widmo modernizmu krąży nad „straconymi terytoriami" [online]. Sputnik Photos, 2024. Dostupné z: https://www.sputnikphotos.com/kolektyw/news/projekty/dorota-luczak-widmo-modernizmu-krazy-nad-straconymi-terytoriami.html
25 Sheehan, Sean. "The Winners" [online], *LensCulture*. Dostupné z: https://www.lensculture.com/articles/rafal-milach-the-winners
26 Mazur, Adam. *Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*.
27 Kessels, Erik. *The Many Lives of Erik Kessels*, Aperture, New York 2017, s. 9.
28 Ibidem, s. 317.
29 Ibidem, s. 6.
30 Ibidem, s. 20.
31 Ibidem, s. 12.
32 Ibidem, s. 14.
33 Calvino, Italo. "World Memory", In: *Numbers in the Dark and Other Stories*, Mariner Books, Boston-New York 2014.
34 Ibidem.
35 Phillips, Sandra S. "A History of the Evidence" [online]. *The Paris Review*, 2017. Dostupné z: https://www.theparisreview.org/blog/2017/05/03/a-history-of-the-evidence/
36 White, Ryan. "The Story Behind One of the Most Important Photography Books Ever Made" [online]. *AnOther*, 2024. Dostupné z: https://www.anothermag.com/art-photography/16050/larry-sultan-mike-mandel-evidence-photo-book-interview-1977
37 Osuch, Anita; Bugaj, Dagmara; Domański, Marek (red.). *Nieoswojone pojęcia*, s. 29-36.
38 White, Ryan. "The Story Behind One of the Most Important Photography Books Ever Made".

39 Enwezor, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: Steidl-International Center of Photography, 2008, s. 18.
40 Orton, Liz. "Re-Imagining Archival Evidence", *Trigger (FOMU)*, 2021 [online]. Dostupné z: https://fomu.be/trigger/articles/re-imagining-archival-evidence
41 Ciurej, Barbara. "Atomic Reactions: Crystal Bennes: Klara and the Bomb" [online]. *Lenscratch*, 2023. Dostupné z: https://lenscratch.com/2023/09/atomic-reactions-crystal-bennes-klara-and-the-bomb/
42 Ibidem.
43 Gorządek, Ewa. "Zbigniew Libera: Pozytywy" [online]. *Culture.pl,* 2015. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-pozytywy
44 Ibidem.
45 Ibidem.
46 Enwezor, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, s. 46-47.
47 Dziewit, Jakub. „Michał Siarek: Not to brag, but I am from Gamvik" [online]. *Photobooks.pl,* 2025. Dostupné z: https://photobooks.pl/biblioteka/michal-siarek-not-to-brag/
48 Chorzępa, Emilia. „Cielesność Tropicale, czyli co się wydarza pomiędzy obrazami?" [online]. *Czas Kultury*, 2019. Dostupné z: https://czaskultury.pl/czytanki/cielesnosc-tropicale-czyli-co-sie-wydarza-pomiedz
49 Rayss, Agnieszka, *Ostatnia rozmowa z akademikiem Sacharowem*, Sputnik Photos, Warszawa 2022.
50 Sita, Michał. „Erna Helena Ania" [online]. *Kultura u Podstaw*, 2021. Dostupné z: https://kulturaupodstaw.pl/erna-helena-ania/
51 Bartecka, Beata. „Kto będzie chciał oglądać starą babę? Wywiad z Aleksandrą Żalińską, współzwyciężczynią konkursu Fotograficzna Publikacja Roku 2023" [online]. *Format*, 2023. Dostupné z: https://format.asp.wroc.pl/index.php/2023/06/23/1997/
52 Hołubowicz, Marcin, "Szef wrocławskiego IPN twierdzi, że 'nigdy nie był nazistą'. Dyrektor Muzeum Auschwitz: 'Jego nominacja to skandal'" [online]. *Gazeta Wyborcza*, 2021. Dostupné z: https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,26811928,szef-wroclawskiego-ipn-u-twierdzi-ze-nigdy-nie-byl-nazista.html
53 Herbut, Anka. "Nie wiadomo jak patrzeć" [online]. *Dwutygodnik*, 2015. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/5642-nie-wiadomo-jak-patrzec.html
54 Crowley, David. "How to Look Natural in Photos: An interview with Beata Bartecka and Łukasz Rusznica" [online]. *Martor*, č. 26/2021. Dostupné z: https://martor.muzeultaranuluiroman.ro/wp-content/uploads/2021/11/13-Crowley.pdf
55 Sita, Michał. „Jak naturalnie wyglądać na zdjęciach?" [online]. *Kultura u Podstaw*, 2021. Dostupné z: https://kulturaupodstaw.pl/jak-naturalnie-wygladac-na-zdjeciach/
56 Crowley, David. "How to Look Natural in Photos: An interview with Beata Bartecka and Łukasz Rusznica".
57 Topolski, Maciej. "W stanie podejrzenia" [online]. *Tygodnik Powszechny*, 2021, č. 19. Dostupné z: https://www.tygodnikpowszechny.pl/w-stanie-podejrzenia-167346
58 Crowley, David. "How to Look Natural in Photos: An interview with Beata Bartecka and Łukasz Rusznica".
59 Sita, Michał. „Jak naturalnie wyglądać na zdjęciach?".
60 Ibidem.
61 Ibidem.
62 Andrews, Blake. "Beata Bartecka and Łukasz Rusznica, How To Look Natural In Photos" [online]. *Collector Daily*, 2021. Dostupné z: https://collectordaily.com/beata-bartecka-and-lukasz-rusznica-how-to-look-natural-in-photos/
63 Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz, "Nieskrytość [Książka przy miejscu]" [online], *Postmedium*, 2020. Dostupné z: https://postmedium.art/nieskrytosc-ksiazka-przy-miejscu/
64 Gorczyca, Łukasz; Mazur, Adam, "Dowód w sprawie" [online]. *Dwutygodnik*, č.303/2021. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9432-dowod-wnbspsprawie.html
65 Sita, Michał. „Jak naturalnie wyglądać na zdjęciach?".
66 Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz, "Nieskrytość [Książka przy miejscu]".
67 Crowley, David. "How to Look Natural in Photos: An interview with Beata Bartecka and Łukasz Rusznica".
68 Topolski, Maciej. "W stanie podejrzenia".

69 Sita, Michał. „Jak naturalnie wyglądać na zdjęciach?”.
70 Andrews, Blake. “Beata Bartecka and Łukasz Rusznica, How To Look Natural In Photos”.
71 Stempowski, Tomasz. “Fotografie na służbie. Zdjęcia z archiwów polskiej policji politycznej 1944–1989”, In: Beata Bartecka, Łukasz Rusznica, *How to Look Natural in Photos*, Ośrodek Postaw Twórczych / Palm* Studios, Wrocław-London 2021, s. 290.
72 Ibidem, s. 281.
73 Andrews, Blake. “Beata Bartecka and Łukasz Rusznica, How To Look Natural In Photos”.
74 Sita, Michał. „Jak naturalnie wyglądać na zdjęciach?”.
75 Gorczyca, Łukasz; Mazur, Adam, “Dowód w sprawie”.
76 Bogdańska, Marta. *Shifters*, Fundacja Sztuk Wizualnych and Landskrona Foto, Kraków 2021, s. 839.
77 Wasilewicz, Marek, “Przywoływanie innych dróg. Rozmawiamy z Martą Bogdańską, autorką projektu Vive la Résistance! W oku patrzącego” [online]. Artystyczna Podróż Hestii, 2025. Dostupné z: https://artystycznapodrozhestii.pl/przywolywanie-innych-drog-rozmawiamy-z-marta-bogdanska-autorka-projektu-vive-la-resistance-w-oku-patrzacego/
78 Sita, Michał. “Shifters. W potrzasku” [online]. *Kultura u Podstaw*, 2025. Dostupné z: https://kulturaupodstaw.pl/shifters-w-potrzasku/
79 Stelmach, Monika. “Nieopowiedziana historia. Rozmowa z Martą Bogdańską” [online]. *Dwutygodnik* 329/2022. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9983-nieopowiedziana-historia.html
80 Barcz, Anna; Dąbrowska, Magdalena (red.). *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* [online]. Lublin: E-naukowiec, 2014. Dostupné z: https://www.academia.edu/9776460/Zwierz%C4%99ta_gender_kultura
81 Sita, Michał. “Shifters. W potrzasku”.
82 Stelmach, Monika. “Nieopowiedziana historia. Rozmowa z Martą Bogdańską”.
83 Baratay, Éric. “Foreword”, In: Marta Bogdańska, *Shifters*, s. 6.
84 Kinowska, Joanna. “Kim są zwierzęcy agenci?” [online]. *Mint Magazine*, 2024. Dostupné z: https://mintmagazine.pl/artykuly/2967
85 Bogdańska, Marta, *Shifters*, s. 840.
86 Kinowska, Joanna. “Kim są zwierzęcy agenci?”.
87 Bogdańska, Marta, *Shifters*, s. 840.
88 Kinowska, Joanna. “Kim są zwierzęcy agenci?”.
89 Bogdańska, Marta, *Shifters*, s. 840-841.
90 Kinowska, Joanna. “Kim są zwierzęcy agenci?”.
91 Ibidem.
92 Steyerl, Hito. “In Defense of the Poor Image” [online]. *e-flux Journal*, nr 10/2009. Dostupné z: https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image
93 Kinowska, Joanna. “Kim są zwierzęcy agenci?”.
94 Bogdańska, Marta, *Shifters*, s. 841.
95 Stelmach, Monika. “Nieopowiedziana historia. Rozmowa z Martą Bogdańską”.
96 Kinowska, Joanna. “Kim są zwierzęcy agenci?”.
97 Światkowska, Bogna. “Emocjonalna praca zwierząt” [online]. *NN6T / Notes na 6 tygodni*, 2021. Dostupné z: https://nn6t.pl/2021/12/02/emocjonalna-praca-zwierzat/
98 Bogdańska, Marta, *Shifters*, s. 841.
99 Światkowska, Bogna. “Emocjonalna praca zwierząt”.
100 Ibidem.
101 Demski, Mateusz. “Zmyślone hasła na Wikipedii. Rozmowa z Weroniką Gęsicką” [online]. *Mint Magazine*, 2024. Dostupné z: https://mintmagazine.pl/artykuly/wywiad-z-weronika-gesicka-encyklopedia
102 Diduch, Ania. “Prawda i fikcja encyklopedii” [online]. *Przekrój*, 2024. Dostupné z: https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/prawda-i-fikcja-encyklopedii/
103 Demski, Mateusz. “Zmyślone hasła na Wikipedii. Rozmowa z Weroniką Gęsicką”.
104 Cotton, Charlotte. “Encyclopaedia”, In: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, BLOW UP PRESS & Galeria JEDNOSTKA, Warszawa 2024.
105 Diduch, Ania. “Prawda i fikcja encyklopedii”.
106 Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*.
107 Diduch, Ania. “Prawda i fikcja encyklopedii”.
108 Zakrzewska, Sandra. “To nieprawda” [online]. *Wysokie Obcasy*, 2024. Dostupné z: https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,31062349,to-nieprawda.html

109 Tsimpou, Thomai. “Weronika Gęsicka mines encyclopaedias for their trap entries” [online]. *Designboom*, 2026. Dostupné z: https://www.designboom.com/art/encyclopedias-weronika-gesicka-fake-entries-interview/
110 Honegger, Michael. “Weronika Gęsicka: ENCYCLOPAEDIA” [online]. *Lenscratch*, 2025. Dostupné z: https://lenscratch.com/2025/09/weronika-gesicka-encyclopaedia/
111 Cotton, Charlotte. “Encyclopaedia”.
112 Tsimpou, Thomai. “Weronika Gęsicka mines encyclopaedias for their trap entries”.
113 Demski, Mateusz. “Zmyślone hasła na Wikipedii. Rozmowa z Weroniką Gęsicką”.
114 Cotton, Charlotte. “Encyclopaedia”.
115 Sita, Michał. “Wyłania się niepokój” [online]. *Dynks*, 2025. Dostupné z: https://dynks.poznan.pl/wylania-sie-niepokoj/
116 Hueckel, Magdalena. *Potencjalnie odwracalne*, Kolekcja Wrzesińska 2024, Września 2025.
117 Łapkiewicz, Aleksandra. “Książka Potencjalnie odwracalne. Magdalena Hueckel fotografuje Wrzesnię” [online]. In: *Rozmowy po zmroku. Polskie Radio Dwójka*, 2025. Dostupné z: https://www.polskieradio.pl/dwojka/audycje/rozmowy-po-zmroku,2222/odcinek/ksiazka-potencjalnie-odwracalne-magdalena-hueckel-fotografuje-wrzesnie-rozmawia-aleksandra-lapkiewicz,aaed3281-9a61-4e65-ba6c-20b3ffcece79
118 Ibidem.
119 Hueckel, Magdalena. *Potencjalnie odwracalne*.
120 Szymkowiak, Karol. “Od kuratora”, In: Hueckel, Magdalena. *Potencjalnie odwracalne*.
121 Lebda, Małgorzata. “Opowiedziane / Odzyskane”, In: Hueckel, Magdalena. *Potencjalnie odwracalne*.
122 Łapkiewicz, Aleksandra. “Książka Potencjalnie odwracalne. Magdalena Hueckel fotografuje Wrzesnię”.
123 Ibidem.
124 Hueckel, Magdalena. *Potencjalnie odwracalne*.
125 Łapkiewicz, Aleksandra. “Książka Potencjalnie odwracalne. Magdalena Hueckel fotografuje Wrzesnię”.
126 Ibidem.
127 Szymkowiak, Karol. “Od kuratora”.
128 Ibidem.
129 Łapkiewicz, Aleksandra. “Książka Potencjalnie odwracalne. Magdalena Hueckel fotografuje Wrzesnię”.
130 Hueckel, Magdalena. *Potencjalnie odwracalne*.
131 Ciastoń, Agata. N*a środkowym pasie latem trawa była wysoka*. Wydawnictwo Warstwy, 2024.
132 Ibidem.
133 Furman, Krystian. “Agata Ciastoń” [online]. In: *Hey, dreamer*, č. 34. *Radio Kapitał*, 2024. Dostupné z: https://radiokapital.pl/shows/hey-dreamer/34-agata-ciaston/
134 Warnke, Agnieszka. “Agata Ciastoń, Na środkowym pasie latem trawa była wysoka”, *Culture.pl*, 2024 [online]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/agata-ciaston-na-srodkowym-pasie-latem-trawa-byla-wysoka
135 Ciastoń, Agata. *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka*, s 10.
136 Furman, Krystian. “Agata Ciastoń”, In: Hey, dreamer, č. 34.
137 Ibidem.
138 Ibidem.
139 Ibidem.
140 Ibidem.
141 Warnke, Agnieszka. “Agata Ciastoń, Na środkowym pasie latem trawa była wysoka”.
142 Ciastoń, Agata. *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka*, s. 243-251.
143 Furman, Krystian. “Agata Ciastoń”, In: *Hey, dreamer*, č. 34.

SEZNAM LITERATURY

Fotografické knihy a umělecké projekty

Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz. *How to Look Natural in Photos*. Wrocław: Ośrodek Postaw Twórczych / Palm* Studios, 2021.
Bennes, Crystal. *Klara and the Bomb*. Breda: The Eriskay Connection, 2022
Bogdańska, Marta. *Shifters*. Kraków: Fundacja Sztuk Wizualnych and Landskrona Foto, 2021.
Ciastoń, Agata. *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka*. Wydawnictwo Warstwy, 2024.
Gęsicka, Weronika. *Encyclopaedia*. Warszawa: BLOW UP PRESS & Galeria JEDNOSTKA, 2024.
Gniadek, Łukasz; Jędrzejewska-Szmek, Krystyna. *Tropicale*, Ogród Botaniczny UW, Warszawa, 2019.
Hueckel, Magdalena. *Potencjalnie odwracalne*. Kolekcja Wrzesińska 2024, Września, 2025.
Kessels, Erik. *In Almost Every Picture #2*. Amsterdam: KesselsKramer; Artimo, 2003.
Łączny, Tomasz. *Erna Helena Ania*, BLOW UP PRESS, Warszawa, 2021.
Rayss, Agnieszka. *Ostatnia rozmowa z akademikiem Sacharowem*, Sputnik Photos, Warszawa, 2022.
Siarek Michał. *Not to brag, but I am from Gamvik*, Gamvik Museum, 2021.
Sultan, Larry; Mandel, Mike. *Evidence*. New York: D.A.P., 2017.
Żalińska, Aleksandra. *Ale uważaj tam na siebie*, selfpublishing, 2022.

Teoretická literatura a odborné studie

Calvino, Italo. „World Memory". In: *Numbers in the Dark and Other Stories*. Boston-New York: Mariner Books, 2014.
Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
Enwezor, Okwui. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art.* New York: Steidl-International Center of Photography, 2008,.
Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
Kessels, Erik. *The Many Lives of Erik Kessels*. New York: Aperture, 2017.
Mazur, Adam. *Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012.
Osuch, Anita; Bugaj, Dagmara; Domański, Marek (red.). *Nieoswojone pojęcia. Słownik pojęć postfotograficznych*. Łódź: Instytut Fotografii i Multimediów ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, 2024.

Internetové zdroje

Barcz, Anna; Dąbrowska, Magdalena (red.). *Zwierzęta, gender i kultura. Perspektywa ekologiczna, etyczna i krytyczna* [online]. Lublin: E-naukowiec, 2014. Dostupné z: https://www.academia.edu/9776460/Zwierz%C4%99ta_gender_kultura

Andrews, Blake. "Beata Bartecka and Łukasz Rusznica, How To Look Natural In Photos" [online]. *Collector Daily*, 2021. Dostupné z: https://collectordaily.com/beata-bartecka-and-lukasz-rusznica-how-to-look-natural-in-photos/

Antoine, Jean-Philippe. "Is Modernity Our Antiquity?" [online]. In: *Multiple Modernities: Cultures, Theories and Problems — Chinese and European Thoughts on Modernity. Referát z konference*, Šanghaj 2008. Dostupné z: https://shs.hal.science/halshs-00595040

Bartecka, Beata. „Kto będzie chciał oglądać starą babę? Wywiad z Aleksandrą Żalińską, współzwyciężczynią konkursu Fotograficzna Publikacja Roku 2023" [online]. *Format*, 2023. Dostupné z: https://format.asp.wroc.pl/index.php/2023/06/23/1997/

Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz, "Nieskrytość [Książka przy miejscu]" [online]. *Postmedium*, 2020. Dostupné z: https://postmedium.art/nieskrytosc-ksiazka-przy-miejscu/

Chorzępa, Emilia. „Cielesność Tropicale, czyli co się wydarza pomiędzy obrazami?" [online]. *Czas Kultury*, 2019. Dostupné z: https://czaskultury.pl/czytanki/cielesnosc-tropicale-czyli-co-sie-wydarza-pomiedz

Ciurej, Barbara. "Atomic Reactions: Crystal Bennes: Klara and the Bomb", *Lenscratch*, 2023 [online]. Dostupné z: https://lenscratch.com/2023/09/atomic-reactions-crystal-bennes-klara-and-the-bomb

Crowley, David. "How to Look Natural in Photos: An interview with Beata Bartecka and Łukasz Rusznica", *Martor*, č. 26/2021 [online]. Dostupné z: https://martor.muzeultaranuluiroman.ro/wp-content/uploads/2021/11/13-Crowley.pdf

Demski, Mateusz. “Zmyślone hasła na Wikipedii. Rozmowa z Weroniką Gęsicką” [online]. *Mint Magazine*, 2024. Dostupné z: https://mintmagazine.pl/artykuly/wywiad-z-weronika-gesicka-encyklopedia

Diduch, Ania. “Prawda i fikcja encyklopedii” [online]. *Przekrój*, 2024. Dostupné z: https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/prawda-i-fikcja-encyklopedii/

Furman, Krystian. “Agata Ciastoń” [online]. In: *Hey, dreamer*, č. 34, *Radio Kapitał*, 2024. Dostupné z: https://radiokapital.pl/shows/hey-dreamer/34-agata-ciaston/

Dziewit, Jakub. „Michał Siarek: Not to brag, but I am from Gamvik” [online]. *Photobooks.pl*, 2025. Dostupné z: https://photobooks.pl/biblioteka/michal-siarek-not-to-brag/

Gorczyca, Łukasz; Mazur, Adam, “Dowód w sprawie” [online]. *Dwutygodnik,* č.303/2021. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9432-dowod-wnbspsprawie.html

Gorządek, Ewa. “Zbigniew Libera: Pozytywy” [online]. *Culture.pl*, 2015. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/zbigniew-libera-pozytywy

Herbut, Anka. “Nie wiadomo jak patrzeć” [online]. *Dwutygodnik*, 2015. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/5642-nie-wiadomo-jak-patrzec.html

Hołubowicz, Marcin. “Szef wrocławskiego IPN twierdzi, że ‘nigdy nie był nazistą’. Dyrektor Muzeum Auschwitz: ‘Jego nominacja to skandal’” [online]. *Gazeta Wyborcza*, 2021. Dostupné z: https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,26811928,szef-wroclawskiego-ipn-u-twierdzi-ze-nigdy-nie-byl-nazista.html

Honegger, Michael. “Weronika Gęsicka: ENCYCLOPAEDIA” [online]. *Lenscratch*, 2025. Dostupné z: https://lenscratch.com/2025/09/weronika-gesicka-encyclopaedia/

Kinowska, Joanna. “Kim są zwierzęcy agenci?” [online]. *Mint Magazine*, 2024. Dostupné z: https://mintmagazine.pl/artykuly/2967

Łapkiewicz, Aleksandra. “Książka Potencjalnie odwracalne. Magdalena Hueckel fotografuje Wrześnię” [online]. In: *Rozmowy po zmroku*. *Polskie Radio Dwójka*, 2025. Dostupné z: https://www.polskieradio.pl/dwojka/audycje/rozmowy-po-zmroku,2222/odcinek/ksiazka-potencjalnie-odwracalne-magdalena-hueckel-fotografuje-wrzesnie-rozmawia-aleksandra-lapkiewicz,aaed3281-9a61-4e65-ba6c-20b3ffcece79

Łuczak, Dorota. “Widmo modernizmu krąży nad „straconymi terytoriami” [online]. Sputnik Photos, 2024. Dostupné z: https://www.sputnikphotos.com/kolektyw/news/projekty/dorota-luczak-widmo-modernizmu-krazy-nad-straconymi-terytoriami.html

Nowożycki, Bartosz. “Jacques Derrida: Gorączka archiwum. Impresja freudowska” [online]. *Archeion*, 2018, č. 119. Dostupné z: https://ejournals.eu/czasopismo/archeion/artykul/jacques-derrida-goraczka-archiwum-impresja-freudowska-instytut-badan-literackich-pan-warszawa-2016-ss-148

Orton, Liz. “Re-Imagining Archival Evidence”, *Trigger (FOMU)*, 2021 [online]. Dostupné z: https://fomu.be/trigger/articles/re-imagining-archival-evidencePhillips, Sandra S. “A History of the Evidence”, The Paris Review, 2017 [online]. Dostupné z: https://www.theparisreview.org/blog/2017/05/03/a-history-of-the-evidence/

Sheehan, Sean. “The Winners” [online], *LensCulture*. Dostupné z: https://www.lensculture.com/articles/rafal-milach-the-winners

Sita, Michał. „Erna Helena Ania” [online]. *Kultura u Podstaw*, 2021. Dostupné z: https://kulturaupodstaw.pl/erna-helena-ania/

Sita, Michał. „Jak naturalnie wyglądać na zdjęciach?” [online]. Kultura u Podstaw, 2021. Dostupné z: https://kulturaupodstaw.pl/jak-naturalnie-wygladac-na-zdjeciach/

Sita, Michał. “Shifters. W potrzasku” [online]. *Kultura u Podstaw*, 2025. Dostupné z: https://kulturaupodstaw.pl/shifters-w-potrzasku/

Sita, Michał. “Wyłania się niepokój” [online]. *Dynks*, 2025. Dostupné z: https://dynks.poznan.pl/wylania-sie-niepokoj/

Spira, Anthony. “Infancy, History and Rehabilitation at documenta 12” [online], *Journal of Visual Culture*, 2008, t. 7, č. 2, s. 228–239. Dostupné z: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470412908007002050 5

Stelmach, Monika. “Nieopowiedziana historia. Rozmowa z Martą Bogdańską” [online]. *Dwutygodnik* 329/2022. Dostupné z: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9983-nieopowiedziana-historia.html

Steyerl, Hito. “In Defense of the Poor Image” [online]. *e-flux Journal*, nr 10/2009. Dostupné z: https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image

Światkowska, Bogna. “Emocjonalna praca zwierząt” [online]. *NN6T / Notes na 6 tygodni*, 2021. Dostupné z: https://nn6t.pl/2021/12/02/emocjonalna-praca-zwierzat/

Thorne, Sam. “The Encyclopedic Palace” [online], *Frieze*, 2013. Dostupné z: https://www.frieze.com/article/encyclopedic-palace

Topolski, Maciej. “W stanie podejrzenia” [online]. *Tygodnik Powszechny*, 2021, č. 19. Dostupné z: https://www.tygodnikpowszechny.pl/w-stanie-podejrzenia-167346

Tsimpou, Thomai. “Weronika Gęsicka mines encyclopaedias for their trap entries” [online]. *Designboom*, 2026. Dostupné z: https://www.designboom.com/art/encyclopedias-weronika-gesicka-fake-entries-interview/

Wasilewicz, Marek, “Przywoływanie innych dróg. Rozmawiamy z Martą Bogdańską, autorką projektu Vive la Résistance! W oku patrzącego” [online]. Artystyczna Podróż Hestii, 2025. Dostupné z: https://artystycznapodrozhestii.pl/przywolywanie-innych-drog-rozmawiamy-z-marta-bogdanska-autorka-projektu-vive-la-resistance-w-oku-patrzacego/

Warnke, Agnieszka. “Agata Ciastoń, Na środkowym pasie latem trawa była wysoka”, *Culture.pl*, 2024 [online]. Dostupné z: https://culture.pl/pl/dzielo/agata-ciaston-na-srodkowym-pasie-latem-trawa-byla-wysoka

White, Ryan. “The Story Behind One of the Most Important Photography Books Ever Made”, *AnOther*, 2024 [online]. Dostupné z: https://www.anothermag.com/art-photography/16050/larry-sultan-mike-mandel-evidence-photo-book-interview-1977

Zakrzewska, Sandra. “To nieprawda” [online]. *Wysokie Obcasy*, 2024. Dostupné z: https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,31062349,to-nieprawda.html

Seznam fotografií

Obr. 1: Łuczak, Michał, *Brutal*, reprodukce fotografie z knihy, 2012.
Zdroj: http://michal-luczak.com/brutal/
Obr. 2 Kessels, Erik, *In Almost Every Picture #2*, dvoustrana z knihy, 2001. Zdroj: erikkessels.com
Obr. 3: Kessels, Erik, *In Almost Every Picture #13*, obálka knihy, 2014. Zdroj: erikkessels.com
Obr. 4: Kessels, Erik, *In Almost Every Picture #9*, dvoustrana z knihy, 2010. Zdroj: erikkessels.com
Obr. 5: Sultan, Larry; Mandel, Mike, *Evidence*, fotografie z knihy, 1977. Zdroj: larrysultan.com
Obr. 6: Bennes, Crystal, *Klara and the Bomb*, dvoustrana z knihy, 2013.
Zdroj: eriskayconnection.com
Obr. 7: Bennes, Crystal, *Klara and the Bomb*, dvoustrana z knihy, 2013.
Zdroj: eriskayconnection.com
Obr. 8: Libera, Zbigniew, *Mieszkańcy*, z cyklu *Pozytywy*, 2002. Zdroj: zasoby.msl.org.pl
Obr. 9: Rayss, Agnieszka, *Sanatorium*, z cyklu *Postcards from the War*.
Zdroj: instagram.com/aga_rayss
Obr. 10: Rayss, Agnieszka z cyklu *Postcards from the War*. Zdroj: instagram.com/aga_rayss
Obr. 11: Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz, *How to Look Natural in Photos*, obálka knihy, 2021.
Zdroj: opt-art.net
Obr. 12: Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz, *How to Look Natural in Photos*, dvoustrana z knihy, 2021.
Zdroj: opt-art.net
Obr. 13: Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz, *How to Look Natural in Photos*, dvoustrana z knihy, 2021.
Zdroj: opt-art.net
Obr. 14: Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz, *How to Look Natural in Photos*, dvoustrana z knihy, 2021.
Zdroj: opt-art.net
Obr. 15: Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz, *How to Look Natural in Photos*, dvoustrana z knihy, 2021.
Zdroj: opt-art.net
Obr. 16: Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz, *How to Look Natural in Photos*, dvoustrana z knihy, 2021.
Zdroj: opt-art.net
Obr. 17: Bogdańska, Marta, *Shifters*, dvoustrana z knihy, 2021. Zdroj: nn6t.pl
Obr. 18: Bogdańska, Marta, *Shifters*, dvoustrana z knihy, 2021. Zdroj: nn6t.pl
Obr. 19: Bogdańska, Marta, *Shifters*, dvoustrana z knihy, 2021. Zdroj: nn6t.pl
Obr. 20: Bogdańska, Marta, Shifters, obálka knihy, 2021. Zdroj: dwutygodnik.com
Obr. 21: Gęsicka, Weronika, *Encyclopaedia*, obálka knihy, 2024. Zdroj: jednostka.com
Obr. 22: Gęsicka, Weronika, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024. Zdroj: jednostka.com
Obr. 23: Gęsicka, Weronika, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024. Zdroj: jednostka.com
Obr. 24: Gęsicka, Weronika, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024. Zdroj: jednostka.com
Obr. 25: Gęsicka, Weronika, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024. Zdroj: jednostka.com

Obr. 26: Gęsicka, Weronika, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024. Zdroj: jednostka.com
Obr. 27: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, obálka knihy, 2024.
Zdroj: Galerie Jednostka (jednostka.com)
Obr. 28: Weronika Gęsicka, *Encyclopaedia*, dvoustrana z knihy, 2024.
Zdroj: Galerie Jednostka (jednostka.com)
Obr. 29: Hueckel, Magdalena, *Potencjalnie odwracalne*, obálka knihy, 2025. Zdroj: hueckel.com.pl
Obr. 30: Hueckel, Magdalena, *Potencjalnie odwracalne*, dvoustrana z knihy, 2025.
Zdroj: hueckel.com.pl
Obr. 31: Hueckel, Magdalena, "Małe ciało, wielkie drzewo", koláž z knihy *Potencjalnie odwracalne*, 2025. Zdroj: hueckel.com.pl
Obr. 32: Hueckel, Magdalena, "Zazdrosna o urodę II", koláž z knihy *Potencjalnie odwracalne*, 2025.
Zdroj: hueckel.com.pl
Obr. 33: Bator, Józef, fotografie z let 1958–1959. Soukromý archiv Danuty Bator,
reprodukce převzata z *radiokapital.pl*
Obr. 34: Ciastoń, Agata, *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka*, obálka knihy, 2024.
Zdroj: wydawnictwowarstwy.pl
Obr. 35: Ciastoń, Agata, *Na środkowym pasie latem trawa była wysoka*, dvoustrana z knihy, 2024.
Zdroj: wydawnictwowarstwy.pl
Obr. 36: Fotografie z publikace *Deutschland Autobahnen – Adolf Hitlers Straßen*, red. Otto Reismann, Bayreuth: Gauverlag Bayerische Ostmark GmbH, 1937, reprodukce in: Agata Ciastoń,
Na środkowym pasie latem trawa była wysoka, strana z knihy, 2024.

JMENNÝ REJSTŘÍK

Antoine, Jean-Philippe 20
Azoulay, Ariella 32
Baratay, Éric 58, 62
Bartecka, Beata 46-55, 87
Bennes, Crystal 31-33
Bogdańska, Marta 56-63
Buergel, Roger M. 17
Burroughs, William S. 50
Calvino, Italo 28
Ciastoń, Agata 82-88
Cotton, Charlotte 69, 71
Derrida, Jacques 14, 18-19
Długosz, Mikołaj 22
Gęsicka, Weronika 64-72
Gioni, Massimiliano 19
Hueckel, Magdalena 74-81
Huyssen, Andreas 17
Jopkiewicz, Joanna 55, 80, 87
Kessels, Erik 24-26
Kowalczyk, Aneta 72
Libera, Zbigniew 36-37
Łuczak, Michał 21
Mandel, Mike 30-31
Milach, Rafał 21, 74
Noack, Ruth 17
Orton, Liz 31
Petersen, Regine 31
Rayss, Agnieszka 38-40, 44
Rusznica, Łukasz 46-55, 87
Stempowski, Tomasz 47, 53-54
Steyerl, Hito 60
Sultan, Larry 30-31
Szymkowiak, Karol 74,

Fotografie na obálce: Archivní fotografie (Archiv IPN, sign. IPNWr-11-6-25-58).
In: Bartecka, Beata; Rusznica, Łukasz. *How to Look Natural in Photos*.
Wrocław: Ośrodek Postaw Twórczych / Palm* Studios, 2021, s. 18
Počet stran: 100
Počet normostran: 62
Počet znaků: 125 172
autor práce: Dominika Muszyńska
vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
oponent: doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.

Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Slezská univerzita v Opavě
Opava 2026

