Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Bartłomiej Lurka

FOTOGRAFICKÁ KRITIKA V POLSKU

Teoretická bakalářská práce

Opava 2015

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Bartłomiej Lurka

FOTOGRAFICKÁ KRITIKA V POLSKU

Phtotographic cirticism in Poland

Teoretická bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: odb. as. Mgr. Josef Moucha

INSTITUT
TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Opava 2015

Abstrakt

Ve své práci se soustředím na fotografickou kritiku v Polsku. Představuji její historii a zkoumám její stav. Analyzuji její východiska, zamýšlím se nad tím, jaká je její role při čtení a přijímání fotografií.Chci zachytit, jak se kritika rozvíjela a jaká je její role a význam v současném světě, jak tvoří povědomí a utváří trendy. Provádím to na základě analýzy fotografických magazínů, na jejichž stránkách vycházejí kritické texty.

klíčová slova: fotografie, kritika, kritik, recenze, magazín, časopis, blog

Abstrakt v angličtině

Subject of my thesis is photographic criticism in Poland. I present it's history, analyse it's current condition and postulates. I wonder about it's role in reading and collecting photographs. The aim of this thesis is to illustrate how criticism grow, what is it's role and importance in the modern world and how it bulid awareness and creates trends. I do analysis based on critical articles published in photographic magazines.

key words: photography, criticism, critic, review, article, magazine, blog

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2014/2015**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**B.A. Bartżomiej LURKA**
Osobní číslo:	**F100778**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**T: Fotografická kritika v Polsku**
Téma anglicky:	**T: Photographic criticism in Poland**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Ve své práci se soustředím na fotografickou kritiku v Polsku. Představuji její historii a zkoumám její stav. Analyzuji její východiska, zamýšlím se, jaká je její role při četbě a recepci fotografií. Chci předvést, jak se kritika rozvíjí a jaká je její role a význam v současném světě, jak konstruuje povědomí a vytváří trendy.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

1.Barrett, Terry (2014). KRYTYKA FOTOGRAFII. Jak zrozumieć obrazy. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS
2.Barthes, Roland (2008). Światźo obrazu. Uwagi o fotografii. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia
3. Drozdowski, Rafaź; Krajewski Marek (2010). Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej. Warszawa: Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana
4. Foucault, Michel (2002). Porzšdek dyskursu. Gdańsk: Wydawnictwo sźowo/obraz terytoria
5. Frščkowiak, Maciej; Olechnicki, Krzysztof (2011). Badania wizualne w dziaźaniu. Warszawa: Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana
6. Gillian, Rose; (2010). Interpretacja materiaźów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnościš. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
7. Jarecka, Dorota (2004). Świat przedstawiony. "Gazeta Wyborcza", 02.06.2004
8. Nowicki, Wojciech (2008). Katalog festiwalu Miesišc Fotografii w Krakowie 2008, Kraków: Wydawnictwo Fundacja Sztuk Wizualnych
9. Mazur, Adam (2009). Historie fotografii w Polsce 1839 2009. Kraków: Wydawnictwo Fundacja Sztuk Wizualnych.
10. Mazur, Adam (2012). Decydujšcy moment. Kraków. Wydawnictwo Karakter
11. Sontag, Susan (2009). O Fotografii. Kraków: Wydawnictwo Karakter
12. Zięb ińska-Lewandowska, Karolina (2014). Między dokumentalnościš a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Fundacja Archeologii Fotografii
13. http://fototapeta.art.pl/2006/ndo.php [odczyt: 27.03.2015]
14. http://sjp.pwn.pl/slowniki/krytyka [odczyt: 25.03.2015]

Vedoucí bakalářské práce: **Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **11. ledna 2015**
Termín odevzdání bakalářské práce: **4. května 2015**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 11. ledna 2015

Poděkování

Obzvláště děkuji prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za jeho neocenitelnou pomoc, za podporu a motivaci.

Děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie za výjimečný čas, všechny předané znalosti, pomoc a inspiraci.

Prohlašuji, že jsem práci vykonal samostatně a požil pouze citované zdroje.

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě

Bartłomiej Lurka

Opava, 2015

Obsah

Úvod....2

1. kapitola 4

Co je kritika, fotografická kritika

1.1 Definice fotografické kritiky 4
1.2 Cíl a role kritiky....5
1.3 Fotografičtí kritici....6
1.4 Příjemce jako kritik....7

2. kapitola 9

Fotografická kritika a interpretace

2.1 Systém kategorizování fotografií....9
2.2 Kontextualita....11

3. kapitola 13

Vývoj fotografické kritiky

3.1 Historie fotografické kritiky v Polsku 13
3.2 Současná fotografická kritika v Polsku 15

Závěr....52

Soupis použité literatury: 54
Soupis ilustrací: 55

Úvod

Fotografie se v současném světě stala masovým médiem Tak velký nárůst popularity a všudypřítomnost fotografie vedou k tomu, že není možné provedení selekce a objektivního hodnocení obrazů, které nás obklopují.

Cílem předkládané práce je zobrazení a analýza stavu fotografické kritiky v Polsku, právě jejím úkolem je selekce a hodnocení současné fotografie Za účelem prozkoumání jejího současného stavu je nutné zamyslet se, čím vlastně je fotografická kritika, jaké by měla plnit funkce a jak se rozvíjí. Důležitými faktory, které měly vliv na její současnou podobu, byly nepochybně historické a politické podmínky.

Mohlo by se zdát, že fotografie je čitelným a snadno přijímaným médiem. Při množství jejích druhů to ale není tak samozřejmé. Obraz často není dostatečným prvkem pro interpretaci. Prostřednictvím doprovázejícího popisu, narace, kontextu, získávají obrazy úplně jiný, nový, plnější význam. Nutí příjemce k intelektuálnímu úsilí nebo reflexi prezentovaného materiálu, nejen vizuálního.

Pro mnoho mladých fotografů není nejdůležitější forma, ale obsah a emoce, které chtějí předat příjemci. Často ale máme co dělat s naprosto opačnou situací, kdy dominuje forma a obsah není tak očividný a čitelný. V takovém okamžiku se objevuje úkol pro kritika. Spočívá v popsání, interpretování a ocenění daného snímku nebo fotografického projektu.

Tento proces může probíhat dvěma způsoby. Přímým nebo nepřímým. První z nich bude na místě, když roli kritika na sebe vezme sám příjemce, druhý, když se konečného přijetí bude účastnit třetí osoba, prostředkující mezi fotografem a koncovým příjemcem. Jak v prvním, tak i v druhém případě bude prováděná kritika subjektivním hodnocením daného díla kritikem.

Další důležitou otázkou působící na přijetí je fotografická výchova. Poptávka po fotografických oborech rozhodně převyšuje nabídku a mnoho z nabízených programů nebo kurzů se soustředí především na techniku a pomíjí teorie a výuku čtení a chápání fotografií. Za takovéto situace je procento osob disponujících příslušnými znalostmi a schopnostmi k provádění interpretace a hodnocení současné fotografie malé. Naprostá většina se soustředí na technické aspekty a zapomíná přitom na snad důležitější věci, že fotografie není o samotné fotografii, ale je vizuálním sdělením směřovaným k nám fotografem To poskytuje základ k tvrzení, že kritika, bez níž by dříve bylo pochopení světa velmi obtížné nebo dokonce nemožné, prožívá krizi.

Výzkumnou metodou, kterou bych chtěl využít při psaní této práce, je antropologická metoda. Soustředí se na závislosti mezi obrazem, textem a skutečností, týká se tedy všech prvků, které mají vliv na kritiku fotografie. Jde nejčastěji využívanou metodu k interpretaci fotografií.

Ve své práci využívám zdroje, jako jsou vědecké, populárně vědecké, publicistické texty, katalogy a knihy a alba o fotografické tematice. Na tomto základě chci zachytit, jak se fotografická kritika rozvíjí v Polsku a jaká je její role a význam v současném světě.

1. kapitola

Co je kritika, fotografická kritika

1.1 Definice fotografické kritiky

Přemýšlení nad tématem fotografické kritiky je nutné začít od vysvětlení, čím ve skutečnosti kritika je. Mohlo by se zdát, že kritika je termín s negativním nádechem. Ve skutečnosti se jedná o složitý výraz, který má mnoho významů.

Kritika[1] je:

- přísné nebo negativní hodnocení někoho nebo něčeho
- analýza a hodnocení knihy, filmu nebo něčího jednání
- text nebo výpověď obsahující takovéto hodnocení
- literární útvar zahrnující hodnocení literárních, hudebních, uměleckých děl apod.

Základní funkcí kritiky je informační funkce. Kritický text nás v prvním plánu informuje a přitahuje naši pozornost k existenci daného díla. Díky tomu mají dílo a jeho autor větší šanci objevit se na trhu a, což je důležitější, v povědomí příjemce.

S informační funkcí úzce souvisí funkce popisná. Kritik popisuje dílo a přitom se zaměřuje na technické, odborné a estetické otázky. Další součásti kritiky je určení hodnoty, tedy podrobení daného díla hodnocení na základě disponovaných znalostí, platných trendů a vlastních, subjektivních pocitů.

„Kritické myšlení o díle je způsob, jak o něm získat znalosti. Kritika se tak stává prostředkem umožňujícím pochopení a docenění fotografie."[2] Kritický text je tedy text vytvářející názor. Jako příjemci ho však nemůžeme neomezeně akceptovat, protože jak jsem už uvedl dříve, je tento text založen nejen na znalostech autora, ale také na jeho subjektivním názoru. Mysl, stejně jako pocity, jsou nezbytné k provedení hodnocení, ovšem hodnocení kritika má být východiskem k provedení našeho vlastního, obohaceného o znalosti a emoce.

[1] http://sjp.pwn.pl/slowniki/krytyka [cit.: 25.03.2015]

[2] T. Barrett, KRYTYKA FOTOGRAFII Jak zrozumieć obrazy, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2014,
s. 13

1.2 Cíl a role kritiky

S fotografickou kritikou se můžeme setkat na celé řadě míst, od fotografických kurzů na univerzitách přes publikace, knihy, po katalogy k výstavám. Ukázkovou sbírkou kritických textů je všem milovníkům fotografie známá kniha „O fotografii" autorky Susan Sontagové. Jiným příkladem může být další kanonické dílo „Světlá komora" Rolanda Barthese.

V úvodní studii k „Journal of Aesthetic Education" Ralph Smith odlišil dva druhy kritiky, oba užitečné, ale sloužící jiným cílům: *výchozí estetická kritika a argumentační estetická kritika.* V prvním případě kritika vynáší svůj soud o hodnotě práce a snaží se představit co možná nejkomplexnějším způsobem estetické vlastnosti objektu tak, aby čtenář mohl plně docenit prohlížené umělecké dílo. Tento druh kritiky se do značné míry opírá o popis a interpretaci. Jeho cílem je zesílení estetického zážitku diváka. V případě *argumentační estetické kritiky* kritik po provedení nezbytné interpretační analýzy hodnotí pozitivní stránky díla nebo jejich absenci a předloží úplné vysvětlení svého názoru s pomocí přísně definovaných kritérií a standardů. Kritik opodstatňuje jím vydaný soud a snaží se přesvědčit čtenáře, že je dílo nejlepší vnímat podle jeho interpretace a úsudku a je připraven bránit svůj úhel pohledu."[3]

Myslím si, že pouze první z těchto způsobů je správný, protože nechává příjemci prostor k jeho vlastním myšlenkám, zatímco v tom druhém kritik zcela prosazuje svůj názor a jakákoliv jiná interpretace je podle něj chybná.

Jak první, tak i druhá kritická metoda má vliv na to, jak se formuje fotografický trh a jaká je jeho společenská recepce, proto budu v této práci používat druhou výzkumnou metodu, kterou je analýza diskurzu.[4] Tato analýza se, jak ukazuje sám název, vztahuje k pojmu diskurz. Podle Michaela Foucaulta je to vytváření poznání prostřednictvím jazyka a přidělování nového významu materiálním objektům a společenským zvyklostem, v našem případě fotografii. Pojem diskurz se vztahuje přímo k pojmu moc, protože pomocí vytváření objektů a subjektů, přidělování významů se formují lidské pohledy a postoje a popisují se a pojmenovávají jevy, k nimž dochází v realitě, která nás obklopuje. Tato analýza se vztahuje k obrazům a textům, které jsou společně oblastí výzkumu. Díky této metodě budeme moci zhodnotit, jak funguje kritika a interpretace a jestli jsou zapotřebí při hodnocení a přijímání současné fotografie.

[3] Tamtéž, s. 15.
[4] G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010 s. 203.

Abychom se mohli začít věnovat prvkům, které má nebo které by měla obsahovat fotografická kritika, je nejdříve nutné zastavit se u základů, tedy jinak řečeno, znalostí, kterými disponují kritici, aby tvořili kritické texty, a toho, jaké jsou jejich postoje, tedy jaká by podle nich kritika měla být.

1.3 Fotografičtí kritici

Mnoho fotografických kritiků jsou historikové umění, někteří absolvovali umělecké obory, jiní jsou aktivními fotografy a další nedisponují vzděláním v tomto oboru, ale jsou to jednoduše osoby zajímající se o fotografii a právě tato skupina kritiků je nejpočetnější, protože ji vytvářejí sami příjemci.

Postoj kritiků vůči samotné kritice chápeme jako jejich názory na to, jak by měla kritika fungovat a jaké by mělo být její přijímání.

Mnoho kritiků si myslí, že jejich úkolem je pokládat otázky. Tyto otázky se týkají především toho, jaký je význam dané fotografie a jaké je její působení na diváka. Aby vysvětlil její význam, kritik využívá sociální, historické otázky, teorii nebo popis.

Jiní kritici svou roli vnímají jako poslání. To spočívá v poskytnutí informací o daném díle příjemci, vysvětlení jeho významu a umístění do sociálně-kulturně-historického kontextu.

Allan Douglass Coleman, první fotografický kritik *New York Times*, autor více než 120 kritických textů právě pro tento list, stanovil v roce 1975 pravidla, normy a východiska kritiky:

„Kritik by měl být nezávislý na umělcích a institucích, o kterých píše. Jeho texty by měly pravidelně vycházet v časopisech, novinách nebo na jiném fóru výměny názorů. Kritický text by měl být obecně dostupný a alespoň částečně pojednávat o umělcích současných nebo mladších než kritik, s méně ustálenou pozicí, se zohledněním jejich různorodosti. Měl by také veřejně přijímat skeptické postoje, nezbytné k tvorbě závažné kritiky.“[5]

Coleman upozorňuje na to, že kritik je povinen být aktivní osobou, jdoucí se současnými trendy, osobou, která má neustálý kontakt s médiem, kterého se týkají její texty. Ty zase musí být veřejné, stejně jako popisované fotografie. Podle Colemana by měl

[5] A. D. Coleman, *Because It Feels So Good When I Stop: Concerning a Continuing Personal Encounter with Photography Criticism*, in: TÝŽ, *Light Readings: A photography Critics Writings 1968-1978*, New York, Oxford University Press 1979, s. 207.

být kritik osobou nezávislou ať už na umělci nebo na instituci, v níž jsou díla téhož autora prezentována. Je to nesmírně důležité, protože díky tomu může objektivně vyjádřit vlastní názor, obzvláště když tento bude negativní.

Opačný postoj zaujímá umělecká kritička Lucy Lippardová, která sama sebe označuje jako „kritika-řečníka“. Odmítá objektivismus kritiky a zaujímá tak politické stanovisko. Svůj vkus zaměřila na subkulturní umělce, jejichž práce doposud zůstává nepovšimnuta nebo nebyla doceněna s ohledem na příliš malé vystavování, publikování nebo prezentování jejich prací. Lippardová stojí na straně umělců a za svůj úkol, úkol kritika, považuje vytváření trendů kritikou a tím i propagování tvorby umělců.

„Lippardová a Coleman kladou klíčové otázky na vztah kritika a umělce. Každý z nich dává jinou odpověď: Coleman se vyjadřuje pro skeptický distanc, Lippardová pro partnerství.“[6] Jak první, tak i druhý postoj má své vady a výhody, myslím si ale, že přístup Lippardové je bližší skutečnosti a pravdě, protože postoj kritika nikdy nebude úplně objektivní, vždyť se opírá o subjektivní preference a vkus kritika.

Na základě kritického textu může umělec vidět, jak je jeho práce přijímána a interpretována. Je ovšem nutné mít na paměti, že text tohoto typu nemíří na autora a jeho cílem není zdokonalit jeho práce v budoucnu, cílí na čtenáře, aby zaměřil svou pozornost na danou práci a podrobil ji vlastnímu, hlubšímu promýšlení.

1.4 Příjemce jako kritik

V současnosti byla role kritika oslabena. Je to způsobeno nesmírně rychlým rozvojem média, jako je fotografie, a konkrétně fotografická blogosféra. Obrovská obliba fotografických blogů vede k tomu, že k nám každý den pronikají stovky, dokonce tisíce obrazů.

Blogy slouží k zveřejňování, shromažďování a výměně s jejich pomocí publikovaných materiálů. Blogy v současnosti přijaly také funkci sociální sítě sdružující umělce a příjemce. Nutno zdůraznit, že ne každý bloger je fotograf. Mnoho z nich hledá, jak je vidět při sledování fotografických blogů, snímky na síti, snaží se držet krok s trendy, které v současnosti ve fotografii panují. Zpřístupňováním nalezeného a nashromážděného materiálu, který podle jejich názoru stojí za pozornost, sami vytvářejí nové trendy, přijímají tak roli kritika, protože to jsou právě oni, kdo přitahuje pozornost dalšího

[6] T. Barrett, KRYTYKA FOTOGRAFII Jak zrozumieć obrazy, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2014,
s. 20.

příjemce na jimi vybrané fotografie. Díky tomu má mnoho mladých tvůrců nejen možnost prezentovat svou tvorbu, ale i šanci objevit se v globální fotografické společnosti přeplněné obrazy.

„Fotografování dnes slouží miliónům běžných uživatelů fotoaparátů nejen a především k zaznamenávání světa, který je obklopuje, ale spíše k specifické sebeaktivizaci, v níž je důležitější to, co nakonec zůstane (nebo nezůstane) vyfotografováno, sebeakce, sebezapojení do dané události a situace jako jejich svědek nebo účastník."[7]

S pomocí blogů sami fotografové rozhodují o jimi publikovaných fotografiích, které směřují přímo k příjemci. Kvalita prezentovaných snímků je velmi různá, ovšem to má druhořadý význam. Fotografové se soustředí na zobrazování reality, která je obklopuje. Nejdůležitější jsou obsah a emoce obsažené v jejich fotografiích, zatímco forma má druhořadý význam, což příjemce nutí k hlubšímu zamyšlení a reflexí nad prezentovaným materiálem. Tento typ přímého vztahu mezi fotografem a příjemcem vede k tomu, že příjemce už nepotřebuje kritický text. Sám rozhoduje o tom, co a kdy si chce prohlížet. On vynáší konečný verdikt, který nemusí být jasně formulován nebo zapsán. Známkou souhlasu je rostoucí obliba a rozšíření v síti fotografií, které máme my tvůrci rádi, a fotografických blogů.

[7] R. Drozdowski; M. Krajewski, Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej., Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2010, s. 138.

2. kapitola

Fotografická kritika a interpretace

Když už víme, co je fotografická kritika a jakou plní nebo by měla plnit roli, zastavme se u toho, k jakému druhu fotografie se vztahuje.

2.1 Systém kategorizování fotografií

Terry Barrett ve své knize popisuje nový systém kategorizování fotografií. „Zahrnuje všechny fotografie - umělecké a neumělecké, rodinné fotky a snímky vystavené v muzeích. Nezakládá se však na tématu ani na formě, ale spíše na způsobu, jak byla fotografie pořízena, aby plnila svou funkci, a jak je využívána. Tento systém má divákům pomoci přemýšlet o fotografiích a především je interpretovat."[8]

Tento systém zahrnuje šest kategorií:

1. popisovou
2. vysvětlující
3. interpretační
4. eticky hodnotící
5. esteticky hodnotící
6. teoretickou

Daná fotografie obvykle nespadá do jediné z kategorií, ale nejméně do několika z nich. A na straně diváka leží jejich přiřazení. Jde o další příklad kritického postoje příjemce samotného. „Protože se kategorie překrývají, můžeme je použít, abychom zjistili, jakým způsobem je daná fotografie popisná, jestli a jak vysvětluje zobrazovanou skutečnost, jak ji ovlivnil světový názor autora, jestli je posouzením etických nebo estetických hodnot a jak komentuje díla nebo se nachází pod jejich vlivem."[9]

Základní funkcí fotografického obrazu je zaznamenání skutečnosti. Díky možnostem reprodukce, které umožňuje fotoaparát, je tento obraz čitelný a pochopitelný. Fotografie

[8] T. Barrett, KRYTYKA FOTOGRAFII Jak zrozumieć obrazy, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2014,
s. 74.
[9] Tamtéž, s. 75.

popisují svět, který nás obklopuje, dodávají nám informace o zevnějšku fotografovaných osob, objektů, krajin atd.

Rozdíl mezi popisováním a vysvětlením není velký. Spočívá v tom, že oproti popisné fotografii soustředící se na exteriér věci, se vysvětlující fotografie koncentruje na její podstatu. Snímky tohoto typu by měly poskytovat vizuální vysvětlení, které lze potvrdit vědeckým způsobem.

Interpretování má, podobně jako vysvětlení, za cíl objasnění podstaty věci. Ovšem v tomto případě se dané vysvětlení nevztahuje k vědeckému významu. Je to více zaměřená, subjektivní výpověď založená na vzdělání, znalostech a názorech osoby, která interpretaci provádí.

Etické hodnocení se opírá o popis a jeho hlavním záměrem je vynášení morálních soudů ve vztahu k společenským otázkám. Probíhá rozdělení na to, co je špatné a co je dobré, přisvědčení jistým aspektům společenského života a negování jiných. Tento druh hodnocení vytváří jistý druh obrazu toho, jak by měl vypadat svět kolem nás.

Naprosto jiným druhem hodnocení je hodnocení estetické. Posuzování se nevztahuje k sociálním, ale k estetickým záležitostem. Autor soudu tohoto typu upozorňuje na to, co podle jeho názoru stojí za pozornost a co ne. Oproti etickému hodnocení, které se opírá o společensky přijaté normy a pravidla, je estetické hodnocení založeno na subjektivních preferencích a vkusu kritika.

Poslední Barrettem uvedená teoretická kategorie se vztahuje k pracím, které „komentují otázky týkající se umění, umělecké činnosti, umělecké politiky, způsobů reprezentace a jiných teoretických problémů spojených s fotografií a fotografováním.”[10]

[10] Tamtéž, s. 101.

2.2 Kontextualita

Jak jsem napsal dříve, kategorie vyjmenované Barrettem, se spojují a prolínají. Přiřazení dané fotografie k jednotlivým kategoriím bez faktoru, jako je kontext, ovšem není snadné. „Pro diváka je těžké provést věrohodnou interpretaci, pokud dříve nedisponoval znalostmi o práci: kdo jí pořídil, kdy a za jakým účelem."[11]

Můžeme rozlišit tři typy kontextuality:

1. vnitřní
2. původní
3. vnější

Vnitřní kontext se vztahuje k popisným prvkům dané fotografie, jako jsou téma, forma a vztahy mezi nimi. Pokud disponujeme jistými znalostmi ohledně kultury, místa a okolností, za kterých byl daný snímek pořízen, neměli bychom mít s pochopením dané fotografie po jejím prohlédnutí větší problémy. Nejsou nám k tomu zapotřebí další informace. Se stejnou lehkostí bychom měli provést její interpretaci.

Pochopení a interpretování některých obrazů ale nebude tak snadné, jako v prvním případě. K obsáhnutí jejich smyslu budeme potřebovat doplňující informace, které nejsme schopni vyčíst ze samotné fotografie. I kdyby šlo o znalosti z oblasti historie umění, díky kterým budeme schopni docenit konkrétní díla a jejich autory. Znalost kontextu také obohatí přijímání těch jednodušších, méně angažovaných fotografií. Velký vliv na přijímání bude mít nepochybně znalost tvorby jiných umělců. „Fotografové netvoří ve společenském a estetickém vakuu. Jako všichni umělci a všichni lidé podléhají vlivům okolí, své kultury a kulturního dědictví. Znalosti o historii, politice a náboženském a kulturním prostředí v čase činnosti umělce jsou důležité pro úplnější pochopení jeho prací."[12]

Třetím uvedeným kontextem je kontext vnější. Vztahuje se k nekontrolované situaci, v níž se daná fotografie ocitla. Obvykle si fotografie prohlížíme v jasně definovaných podmínkách, např. na výstavách, v knihách nebo v časopisech. Nekontrolovaná situace je taková, na níž nemají autor nebo kurátor vliv a která může ovlivnit příjem a interpretování

[11] Tamtéž, s. 106.
[12] Tamtéž, s. 109.

dané fotografie. Se změnou významu tohoto typu můžeme mít co do činění v případě blogů různého druhu, protože na síti autor ztrácí úplnou kontrolu nad jím publikovaným materiálem.

Jak vidíme, kategorizování a kritika fotografie probíhají na mnoha úrovních. Proces interpretace závisí na osobě kritika, jeho názorech a na tom, jak dospěje k daným závěrům. Kritiky mohou být kvalifikované osoby disponující uměleckým vzděláním, stejně jako sami příjemci, kteří takovýmto vzděláním nedisponují. To, jak je daná fotografie přijímána, závisí do značné míry také na kontextu, tedy na tom, za jakých okolností vznikla a jaké byly záměry autora. Nesmíme ale „zapomínat, že interpretování fotografie spočívá v konstruování promyšleného porozumění, jehož základ tvoří důkazy, které ho podporují a které lze uvést. Poctivá interpretace nespočívá v poskytování jakýchkoliv odpovědí ani dogmatických výpovědí. Je vystavěna na promyšlených argumentech a vždy by měla zůstávat otevřena přehodnocení.”[13] Každý z nás má jiné názory a vnímání estetiky, proto se mohou interpretace stejného díla různými osobami navzájem velmi nebo dokonce naprosto lišit. Z těchto důvodů by neměla představovat jedinou kategorickou odpověď na dané téma, ale aktivizovat příjemce, na kterého je zacílena, mobilizovat ho a provokovat k vlastnímu přemýšlení.

[13] Tamtéž, s. 125.

3. kapitola

Vývoj fotografické kritiky

V této kapitole se zamyslíme nad klíčovým prvkem této práce, tedy nad fotografickou kritikou v Polsku. Abychom mohli ocenit aktuální stav fotografické kritiky v Polsku, vypravíme se nejdříve do její historie. Pomůže nám to zachytit, jak se fotografická kritika rozvíjela, jakou plnila roli a jaký je její současný stav.

3.1 Historie fotografické kritiky v Polsku

Časový rámec, na který budeme odkazovat jako na historii fotografické kritiky, budou léta od konce 2. světové války až po politické změny v Polsku, tedy od roku 1946 do roku 1989. Výběr tohoto období není náhodný, protože se opírá o časopisy s fotografickou tematikou vydávané v tomto období.

Obsah publikovaný během tohoto období nemůžeme označit jako historickou pravdu, protože úzce podléhal tehdy panující cenzuře. Vztahoval se ale k praktickým a teoretickým otázkám soudobé fotografie. Jednou z nejdůležitějších součástí četby těchto textů dnes je nepochybně jejich zasazení do kontextu. Fotografie a texty vycházející v tomto období byly produktem doby, v níž zpolitizování podléhalo vše. Jejich četba s opominutím kontextu by byla naprosto chybná. Jde o dokonalý příklad toho, jak důležitá je při přijímání a interpretaci fotografií kontextualita.

Na samotném počátku je nutno zdůraznit, že v období, o kterém je řeč, byla nejrychleji se rozvíjejícím fotografickým proudem umělecká fotografie. Důvodem nebylo nic jiného než cenzura. Fotografové neměli možnost dokumentovat realitu, která je obklopovala, což se pojilo s vizuální kritikou panujícího systému. Proto také svůj zájem zaměřili k umělecké fotografii, která jim v této epoše poskytovala větší tvůrčí svobodu.

Tak, jak jsem napsal na začátku, základem pro zkoumání kritiky, stejně jako její historie, je analýza diskurzu, tedy verbálních výpovědí tvořících základnu výzkumu.

Mezi časopisy, o které se opírala tehdejší fotografická kritika, patřily:[14]

1. „Świat Fotografii" (1946 - 1952)

„Časopis se věnoval teoretickým, uměleckým, organizačním a technickým otázkám týkajícím se amatérské i profesionální fotografie. (…) Mezi kritickými výpověďmi dominovaly texty autorů střední a starší generace, většina obsahem ani jazykem neodbíhala od předválečných článků".[15] Časopis byl velmi viditelně propojen s tehdejším úředními orgány, což se projevovalo obzvláště v obsazení postu šéfredaktorů, pro které bylo nejdůležitější naplnění politických očekávání vlády.

2. Měsíčník „Fotografia" (1953 - 1974)

Świat Fotografii v roce 1953 nahradil pravidelně vydávaný měsíčník Fotografia. Zpočátku byl, stejně jako jeho předchůdce, velmi silně zpolitizován. Jeho hlavním sdělením byl socialistický pohled na okolní realitu. Tento postoj velmi rychle, už v druhém čísle, aktualizoval Dłubak. „Kladl důraz ne na socialismus, ale na realismus a dokumentárnost, které byly široce chápány jako tvůrčí postoj."[16] Tato strategie spočívala v tvorbě co možná nejvíce odpolitizovaných textů a zároveň v dodržování politické korektnosti prostřednictvím terminologie. „Takováto redakční politika po několika letech přinesla výsledky, Fotografia byla nejprogresivnějším, nejvíce nezávislým a nejzajímavějším fotografickým periodikem v zemích komunistického bloku."[17] Do redigování časopisu nebyli zapojeni pouze aktivní předválečníí fotografové, ale také profesionální kritici a historikové umění. Bohužel kvůli cenzuře tento časopis ke konci činnosti ztratil svou kvalitu a pozici formující názory.

[14] K. Zięblińska-Lewandowska, Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946 - 1989, Fundacja Bęc Zmiana, Fundacja Archeologii Fotografii, Warszawa 2014.
[15] Tamtéž, s. 298.
[16] Tamtéž, s. 302.
[17] Tamtéž, s. 302.

3. Čtvrtletník „Fotografia" a „Foto" (od poloviny 70. let)

Čtvrtletník „Fotografia" a časopis „Foto" vznikly po rozpuštění měsíčníku „Fotografia". První z nich měl uspokojit potřeby profesionálů, druhý naopak cílil na amatéry.

Ve „Foto" „vycházel kromě technických, organizačních otázek a recenzí z výstav v každém čísle obvykle i jeden článek problémového nebo historického charakteru. (…) Tyto materiály, ačkoliv často velmi zajímavé a z pera předních kritiků a historiků, plnily především didaktickou funkci, jejich úkolem bylo zvýšit úroveň fotoamatérského hnutí, proto dnes jen těžko můžeme brát měsíčník Foto jako platformu výměny názorů a formování fotografické kritiky."[18]

Pokud jde o čtvrtletník „Fotografia", byla jeho podstata definována už v prvním čísle. „Chtěli bychom pojmout co možná nejbohatší soubor fotografických obrazů, teorie, kritiky, informací technického a kronikářského charakteru"[19]. Na fotografii chtěl nahlížet co možná nejširším způsobem v kontextu současného umění. Tento měsíčník se ale nestal tak důležitým jako měsíčník, který pod stejným názvem vycházel v Dłubakově redakci. Důvodem bylo, že neměl natolik názory formující roli jako jeho předchůdce. Místo toho se snažil prezentovat co nejvíce různorodý fotografický materiál. Jeho cílem byla popularizace fotografie a ne kritický přístup k ní. To se zpětně přenášelo do oblastí, jakými byla setkání nebo přednášky.

3.2 Současná fotografická kritika v Polsku

Po pádu PLR v roce 1989 můžeme mluvit o začátku současné fotografické kritiky. Základní a nejdůležitější změnou bylo zrušení cenzury. Tím podlehla dosavadní východiska fotografických časopisů naprosté dezaktualizaci. Od tohoto okamžiku měli redaktoři možnost prezentovat libovolný materiál a kritici se mohli svobodně vyjadřovat. Vzniklo mnoho nových fotografických časopisů, které se od teď musely samy udržet na svobodném trhu.

[18] Tamtéž, s. 313.
[19] Tamtéž, s. 316.

Dorota Jarecka, historička umění, napsala text „Świat przedstawiony" (Představený svět) publikovaný na stránkách Gazety Wyborcze. Tento článek obsahuje postřehy autorky ohledně stavu polské fotografie. „Polská fotografie znovu navázala kontakt s realitou a obnovuje kategorii, která je nejobtížnější, dokumentární fotografii s uměleckými ambicemi." Příčinou ztráty kontaktu bylo využívání média, jakým je fotografie, jako vizuálního nástroje socialistické propagandy. „Polští fotografové si zošklivili život dělníků a rolníků. Tehdy také zmizel zájem o člověka. Objevila se kompenzace v podobě fantazie, přebytku představ, netečného surrealismu, čím dál více umělého portrétu, čím dál udivenějšího a od tělesnosti odtrženého aktu, rozmazaného a mlhavého jako akademický kýč."[20]

Jarecka využívá pojem dokumentární fotografie s uměleckými ambicemi. Myslím si, že se tento termín velmi dobře vztahuje k proudu „nový dokumentarismus", jehož počátky můžeme umístit právě do období politických změn v Polsku, které umožnily také rozvoj fotografické kritiky. Ta už není součástí propagandy, ale formuje současné názory polské společnosti. Nový způsob fotografování přinesl změny v tom, jak fotografii vnímáme, a tím i způsob, jak o ní mluvíme a interpretujeme ji.

„To, co se nabízí při setkání s nejnovější fotografií, která čím dál častěji proniká do výstavních sálů a publikací všeho druhu, je návrat k tzv. materiálnosti představovaného světa. V tomto světě je vše podáno jako na talíři, neexistují zde žádné skryté významy a nevyřčená tajemství.

Už na počátku 90. let byl zaznamenán vydělující se proud, v němž triviální, jednoduchý obraz běžného života zaujal čestné místo jako základní motiv. Potřeba vyjadřovat se o světě jednoduchými obrazy, které se dostávají přímo k příjemci, zabrala místo kolektivních zobecnění nebo podrobných aluzí. Fotografie, které začaly nejen vycházet tiskem, ale také se objevovat ve výstavních sálech, nebyly zbaveny prudkého rozvoje nových technologií zaznamenávání obrazu. Nepochybný vliv internetu, různého druhu použití fotografie v médiích a reklamě musel vést k návratu a objevování jednoduchého záběru, atraktivity náhodných fotografií, pořízených jakoby mimoděk, autoportrétů fotografovaných tzv. při každé příležitosti, amatérského zvěčňování všeho na zásadě blogu. Ale všechny takto vzniklé fotografie jsou téměř bez emocí. Jsou neutrální, nevyvolávají žádné prudké reakce, někdy dokonce iritují svou pasivitou. Možná je to také reakce na to, že se fotografie stala už historicky formovaným odvětvím umění a začala čerpat a zpracovávat to, co doposud sama nashromáždila. Tato přepracování, návraty

[20] D. Jarecka, *Świat przedstawiony*, Gazeta Wyborcza, 2. června 2004

a výpůjčky, vědomé nebo ne, jsou v současnosti nejzajímavějším jevem pro fotografickou kritiku, která fotografii řadí (a správně!) do oblasti vizuálního umění.

Zdá se, že fenomén nového dokumentu, nebo zůstaňme u této definice, nového pohledu je nejen mírně obnoveným pokusem o zařazení toho, co už dostatečně jasně zaplnilo prostor fotografie ve vzdálenější a bližší minulosti, do nových přihrádek. Je to další krok na cestě k obohacení a rozrůznění fotografie jako moderního prostředku uměleckého projevu."[21]

Noví dokumentaristé se rozešli s doposud dominantní tradiční fotografií. Skončili, jak píše Mazur, s kategorií „uměleckého gesta". To znamená, že fotografové se už nesnaží vytvářet nové fiktivní prostory. Kreativita má druhořadý význam, oblastí jejich práce je realita. Svým fotografováním konfrontují příjemce se skutečnými obrazy. Spolu s novým dokumentem přišel čas úspory prostředků. Výrazně větší tlak je vyvíjen na způsob dívání se a myšlení fotografa. Fotoaparát je pouze nástroj sloužící k zachycení stávajícího obrazu. Fotografie vznikají mnohem dříve, ještě před stisknutím závěrky, v hlavě fotografujícího. Fotografové se chopili těžkého úkolu představit a analyzovat skutečnost a způsoby jejího vnímání. Díky osobním příběhům a intimitě obsažené v obrazech stojí fotografie k příjemci mnohem blíže. Prostřednictvím soukromého charakteru a osobního pohledu se fotografie stala zajímavější a pravdivější. Díky takovémuto myšlení si v mase fotografií, která se na nás valí každý den ze všech stran, v ní najde něco blízkého. Fotografie nejen zobrazuje realitu. Je to také médium univerzálního, stejně jako symbolického, charakteru. Znamená to, že je srozumitelná pro většinu příjemců, řeší pro ně vážná témata a vybízí je tak k intelektuální námaze a reflexi prezentovaného obrazu a předmětu, jehož se týkají.

Příkladem nového dokumentarismu může být výstava právě pod tímto názvem, která se představila v CSW Zamek Ujazdowski ve Varšavě v roce 2006. Kurátorem této výstavy byl Adam Mazur, jeden z nejznámějších polských kurátorů a fotografických kritiků.

K vytvoření výstavy přizval Mazur mnoho mladých tvůrců. Mezi nimi se krom jiných ocitli i absolventi Institutu tvůrčí fotografie: Andrzej Kramarz a Rafał Milach.

[21] http://www.fototapeta.art.pl/2006/ndo.php/, M. Grygiel, *Nowe Widzenie* [cit. 21.4.2012]

Vztah kritik - umělec

Důležitým aspektem, u kterého se nepochybně musíme zastavit, je současná role sehrávaná kurátorem.

Dalším příkladem výstavy, na níž kurátoři formují fotografickou scénu, přitahující pozornost k nejdůležitějším tvůrcům a trendům, je „Aktualizacja" prezentovaná během měsíce fotografie v Krakově, jejímž kurátorem byl Krzysztof Miękus. Šlo o soubor prací téměř stovky polských autorů. Za cíl měla shromáždit a vytvořit svérázné album, které by zachycovalo současné úspěchy polských fotografů. S ohledem na nutnost kondenzace a co nejobjektivnějšího obsáhnutí tématu polské současné fotografie se jednalo o nesmírně těžký úkol.

Kurátor se snažil určit, jaká je role fotografie v současném světě, kde na nás miliony snímků útočí ze všech stran a fotografem je každý. Tak velká popularizace tohoto média může za to, že se se fotografie stala banální a na nikoho už nedělá dojem. Zdá se, že všechno už bylo vyfotografováno a v současnosti vytvářené obrazy jsou již jen opakováním těch stávajících. Ovšem i přes všednost a opakovatelnost nejsme schopni fungovat bez fotografie. Proto si také fotografové kladou stále obtížnější výzvy odhalovat a prozkoumávat neustále nové aspekty života a každodennosti. Miękus prostřednictvím prezentování nejlepších současných polských fotografů ukazuje, že fotografie může být nadále nejen zajímavá, ale i inovativní a překvapivá.

„Fotografie disponuje výjimečnou schopností probouzet představivost a vyvolávat vzpomínky. Nadále také slouží k dokumentování skutečnosti (ačkoliv nepochybně ztratila mnohé ze své věrohodnosti). (…) Fotografie sama o sobě zůstává neutrální. Není ani pravdivá, ani falešná. Teprve popis jí může dodat hodnotu; teprve v kombinaci s popisem se snímek stává skutečným nebo falešným, získává rozměr dokumentu, uměleckého díla nebo reklamy".[22]

Popis se stal integrální součástí fotografického obrazu. V různorodosti současné fotografie umělci hledají nové výrazové prostředky, kontext, způsoby prezentace a narace. I přes universalismus, kterým se fotografie vyznačuje, je nutné klást si otázku, kde leží hranice tohoto média a kde začíná plnit roli nástroje, který je pouze prostředkem uměleckého vyjádření.

Fotografie je subjektivní médium, taková je i popisovaná výstava. Tvoří výběr, podle kurátora nejreprezentativnějších fotografů a umělců využívajících fotografii jako výrazový prostředek. Kurátor se snažil „shromáždit ty autory, kteří svou prací, publikacemi,

[22] Tamtéž, s. 128.

výstavami formují obraz současné polské komerční, dokumentární a umělecké fotografie. Tento projekt není přehlídka, ale zrcadlo polské současné fotografie, ve kterém se odrážejí její nejdůležitější fenomény."[23] Není to ale uzavřený vývoj, protože toto médium se rozvíjí výjimečně rychle a na polské fotografické scéně se stále objevují noví, stejně talentovaní mladí tvůrci.

Dříve zmíněný Adam Mazur je autorem poměrně nedávno vydané knihy „Decydujący Moment" (Rozhodující okamžik), ve které prezentuje a zároveň provádí subjektivní výběr nejlepších a nejslibnějších mladých polských fotografů. Do této kompilace se dostalo mnoho absolventů i studentů Institutu tvůrčí fotografie. Svědčí to o tom, že politické změny, otevření trhu a přístup na zahraniční univerzity se podílely nejen na kvantitativním růstu, ale také na stoupání kvality v současné polské fotografii.

Už dříve zmíněný Coleman „rozlišuje kurátory, historiky píšící o umění a kritiky. Tvrdí, že kurátoři, kteří hledají dílo a vystavují ho v muzeu, a historici umění zasazující dílo do kontextu píší z privilegovaných pozic. Historikové umění využívají perspektivu času, kurátoři z perspektivy moci, kterou jim dává mecenášství. Coleman varuje, že spisovatel, historik umění, kurátor nebo kritik přátelící se s umělcem a snažícím se propagovat jeho práci budou mít problém zůstat vůči němu skeptičtí. Rychle ale dodává, že skepticismus neznamená nechuť nebo nepřátelství. Coleman si za cíl klade konstruktivní, pozitivně nastavenou kritiku."[24]

Současní kritikové, včetně Mazura, ale mají blíže k dříve popsanému přístupu Lippardové, v němž kritik odmítá objektivismus a zaujímá jasně definované postoje. Jejich úkolem je propagace a publikování vybraných fotografů a jejich prací.

O takovýto přístup se opírají fotografické festivaly, jejichž cílem je propagace a rozvoj fotografického trhu. Realizují se prostřednictvím výstavní, vydavatelské činnosti a pořádání setkání a sympózií s fotografickou tematikou. Za nejdůležitější fotografické festivaly v Polsku se považují: Měsíc fotografie v Krakově a Fotofestival v Lodži. K jejich tvorbě jsou zváni nejvýznamnější fotografové a kurátoři (nejen z Polska). Jimi utvářené projekty a výstavy tvoří diskurzy, nenechávají místo pro nezávislou kritiku, která by i tak nemohla být objektivní a formující názory. Jejich úkolem je vytváření trendů a propagace tvorby samotných umělců, což můžeme považovat za aktivity kritiky a tak i můžeme prohlásit, že současní kurátoři přejímají roli dřívějších kritiků.

[23] Tamtéž, s. 129.
[24] Barrett, KRYTYKA FOTOGRAFII Jak zrozumieć obrazy, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2014,
s. 19.

Fotografii nepochybně nemůžeme řadit mezi výtvarné umění, jako je třeba malířství nebo sochařství, v němž stále platí pravidla umělecké kritiky. Pro toto médium je to nepochybně příznivé. Musíme opustit přístup, který k nim fotografii přirovnává. Ve fotografii neplatí zásady kompozice uplatňované v malířství, není jeho imitací. „Formální uspořádání fotografie nevysvětluje nic. Jasnost nebo nejasnost na ní představovaných událostí závisí na znalostech, jimiž příjemce disponuje před prohlížením fotografie. (…) Pravdivý obsah fotografie je neviditelný, protože pramení z hry s časem a ne s formou. (…) fotografie nese svědectví o volbách činěných lidmi. Nejde o volby ohledně fotografování toho nebo onoho objektu, ale ohledně jeho vyfotografování v tomto nebo jiném okamžiku. Objekty zvěčněné na libovolné fotografii (od těch nejneobyčejnějších po to nejběžnější) nesou zhruba podobný význam a jsou obdobně přesvědčivé."[25] Nejčastěji představují památku po něčem, nebo po někom nepřítomném. Zároveň v sobě pojímá obsah a emocionální náboj, které jsou výrazem citlivosti fotografa. „Síla malířského obrazu závisí na jeho vnitřních odkazech. Odvolávání se na skutečný svět existující mimo hranice malovaného plátna není nikdy přímé (...), obraz interpretuje svět, překládá ho do vlastního jazyka."[26] Fotografie je znázornění přímo se vztahující k realitě a jazyk, který používá, je jazyk událostí, k nimž na ní dochází. O síle fotografie rozhoduje její pravdivost. „Podstata tohoto kvanta pravdy a způsoby jeho zachycení jsou nesmírně rozrůzněné. Můžeme je najít v expresi, konání, sestavení, vizuální vícevýznamovosti nebo konfiguraci. Tato pravda vždy závisí na divákovi"[27] Individuální zkušenosti se mění v zkušenosti univerzálního charakteru, což je dalším důkazem nepotřebnosti kritiky v okruhu tohoto média.

Přesto si nachází místo v mnoha galeriích a muzeích. Příkladem může být praxe uplatňovaná Nadací vizuálního umění (Fundacja Sztuk Wizualnych), pořadatelem Měsíce fotografie. Díky jejímu úsilí jsou fotografie prezentovány na nejlepších výstavních místech v městském prostoru. Některé z nich, především ty s didakticko-historickým charakterem, se prezentovaly v muzeích, včetně Národního muzea v Krakově.

I fotografové mladé generace nacházejí své místo v prestižních galeriích. Jako příklad může posloužit už zmíněná výstava „Nowi dokumentaliści" prezentovaná v CSW ve Varšavě, jejímž kurátorem byl Adam Mazur, k jejíž tvorbě byli pozváni, podle jeho

[25]Maciej Frąckowiak a Krzysztof Olechnicki, *Badania wizualne w działaniu,* Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 24.
[26]Tamtéž, str. 206.
[27]Tamtéž, str. 206.

názoru, nejlepší polští fotografové. Mazurova kurátorská úloha byla všemohoucí, což znamená, že jako kurátor vytvářel a tvořil konstrukty nového druhu.

Úplně jiným způsobem svou funkci realizovala Joanna Kinowska, kurátorka výstavy „7 rooms" Rafała Milacha, která se představila v Zachętě. Oproti Mazurovi, který je ve své práci demiurgem, se Kinowska soustředí na organizační funkci, pomáhá fotografům se způsobem prezentace a expozice, nezasahuje přitom do samotného projektu a fotografického materiálu.



Ilustrace 1: Výstava „7 rooms" Rafała Milacha v Zachetě

Z rozhovoru s Kinowskou ohledně kritiky můžeme uvést tyto slova:

„*Nyní je to tak, že lidé vystavují, tisknou, prezentují a publikují, co se jim líbí. Chybí někdo, kdo ukáže, co je dobré, jestli je to směr, poskytne název a dopoví celek, zasadí ho do kontextu. Vychází kniha, koná se výstava a média zveřejní... tiskovou zprávu. Zprávy - copy&paste z materiálů pořadatele. Nula vlastního myšlení, proto je nezbytně potřebná*."

Vypovídá to o špatném stavu současné fotografické kritiky v Polsku, s čímž Kinowska souhlasí. To může být, jak už jsem uváděl dříve, způsobeno nedostatečným vzděláním v tomto směru. Také obrací pozornost k potřebě tvorby kritických textů, které by kromě informační funkce provedly hodnocení a ocenění a tak upozornily na to, co je dobré a co ne.

Při hledání recenzí výstav nebo aspoň recenze samotného projektu, narážíme na pouhé tiskové zprávy od samotného autora nebo pořadatele výstavy, o čemž mluví Kinowska.

Jediným zajímavým textem o výše zmíněné výstavě, který můžeme najít v polských médiích, je rozhovor, který kurátorka vedla s Milachem. Tento text je dostupný na stránkách galerie Zachęta. Prostřednictvím dialogu a pronikavých otázek osvětluje kontext, přibližuje příjemci, o čem projekt vlastně je. Nejedná se ale o typický kritický text.

Jinak vypadá situace v zahraničních médiích. Níže bych rád uvedl recenzi Jörga M. Colberga, zakladatele a redaktora portálu „Conscientious" věnovaného současné umělecké fotografii. Tento portál Colberg založil v roce 2002 a sám autor byl v roce 2006 American Photo prohlášen za jednoho z „inovátorů fotografie", který svými texty fotografům a fanouškům fotografie poskytuje úplně novou kvalitu informací. Jeho texty byly publikovány v mnoha zemích, na stránkách celé řady časopisů věnovaných fotografii. Ve svých článcích přibližuje profily a tvorbu fotografů, přináší hloubkové rozhovory, recenze výstav a fotografických knih, texty o fotografii a jí příbuzných otázkách. Jsou rozhodně podrobnější a bystřejší než ty, s nimiž jsme v kontaktu v polských médiích.

Jako příklad bych chtěl uvést recenzi knihy a projektu „7 pokoi" Rafała Milacha.



Ilustrace 2: Webové stránky „Conscientious"

„There's a wonderful, sad story in the essay that comes with 7 Rooms by Rafal Milach (you can see many of the images from the book here). A couple visits Moscow, at some early stage after the end of Communism. On Arbat Street, people are selling painted nesting dolls, samovars, and old icons, but they're also selling Komsomol membership

cards, war medals, and red banners. The wife, incredulous, calls a policeman over who "explains to us bumpkins: 'Objects from the era of totalitarianism… may be sold… We only make arrests for narcotics and pornography…'" How do you react to that, as a bumpkin? Here's how the wife reacts to it: "What? A Party membership card for five dollars? Isn't that pornography?" Only about one page into this essay, I was already scrambling to find where that essay was from, given I had seen a reference in the book to something else. Written (compiled) by Svetlana Alexievich, it is from Zacharovannye smertiu (Enchanted with Death), published in Moscow in 1994, which hasn't been translated into English (there's a German translation entitled Im Banne des Tode). (more)

I don't want to pretend I understand what's going on in Russia. I'm pretty sure it's not quite what we get to see in the usual photographic essays, though, or maybe in most photographic essays, where it's all about poverty, drunkenness and obscenely rich people (not always in that order and with all these components). There's no way that that's Russia, much like the US is not a place only filled with ill-educated cowboys, and Germany is not a place only filled with fat automatons who drink too much beer while wearing Lederhosen. I could talk more about stereotyping, about photographic stereotyping, which, depending on the circumstances, can become quite noxious (think about how Africa is usually portrayed).

Thankfully, I don't have to talk about this because 7 Rooms is not about that at all. The work was produced over the course of many years, and it portrays the lives of quite ordinary Russians, living in Krasnoyarsk, Moscow, and Yekaterinburg. They are Gala, Lena, Stas, Mira, Vasya, and Sasha and Nastya. We get to know them a little by seeing the photographs, and by reading some of their thoughts, which come with some of them. Their experience is not all that different from our own, their ideas and thoughts aren't that different. The circumstances of their lives are, and it's probably hard to imagine what growing up under one regime and then living under a very different one must be like - unless you did the same (which, lest we forget this, is true for parts of Central and most of Eastern Europe, for example).

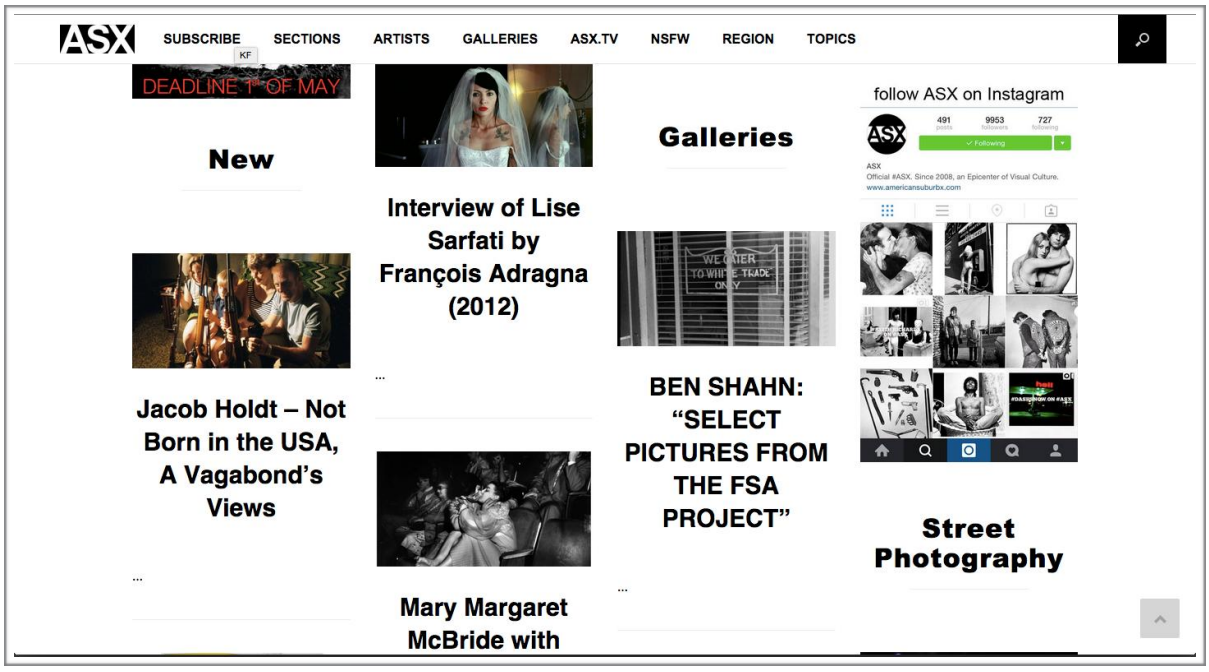
So there are stories in 7 Rooms, real stories. Those who read might notice some similarities with what Studs Terkel did, except here it's mostly done photographically, in what I want to call a wonderfully subtle emphatic way (this is one of the things, btw, what irks me so much about photographic stereotyping: There is no real empathy). Of course, personal stories are always just that, personal stories. Take several together, though, and

an image might form. And that's what the book will give you, an image of Russia that probably will confuse you because it's not just black and white. And it's stories involving people who only have a first name - instead of those black-and-white ones where people only have a last name."[28]

Jde o text, který s klidným svědomím můžeme označit za kritický text. Kromě základní informační funkce načrtává kontext vzniklých fotografií, provádí hodnocení a, což je nejdůležitější, nutí příjemce k reflexi nejen samotného obrazu ale i jeho obsahu.

„Conscientious" nám ukazuje, jakým směrem se vydala současná fotografická kritika. Jejím místem je čím dál častěji síť a moderní komunikační kanály.

Za další příklad kritických aktivit na síti lze považovat portál AMERICAN SUBURB X / ASX, který svou činnost zahájil v roce 2008.



Ilustrace 3: Webové stránky „American Suburb X"

ASX je neustále rostoucí fotoarchiv tvořený na základě jeho neustále významné minulosti, rychle se měnící současnosti a prudce se vyvíjející budoucnosti. Jeho posláním je provokování a vzdělávání těch, jejichž obsesí je umění, fotografie, vizuální umění a všechny jeho varianty. Tvůrci ASX věří, že pouze prostřednictvím spojení intelektuální

[28] http://jmcolberg.com/weblog/2012/01/review_7_rooms_by_rafal_milac/ [cit. 22.4.2012]

a vizuální sféry jsou schopni podporovat a vychovávat novou generaci studentů, umělců, teoretiků a nadšenců.

Pokud bychom praxi tohoto typu měli přenést na polské reálie, musíme zmínit portál „FotoTapeta" založený Markem Grygielem, historikem umění, fotoeditorem a kurátorem fotografie v roce 1992. Do počátku roku 2006 tento časopis vydávala (dnes už neexistující) Mała Galeria ZPAF-CSW ve Varšavě. Internetová verze existuje nepřetržitě od roku 1997.



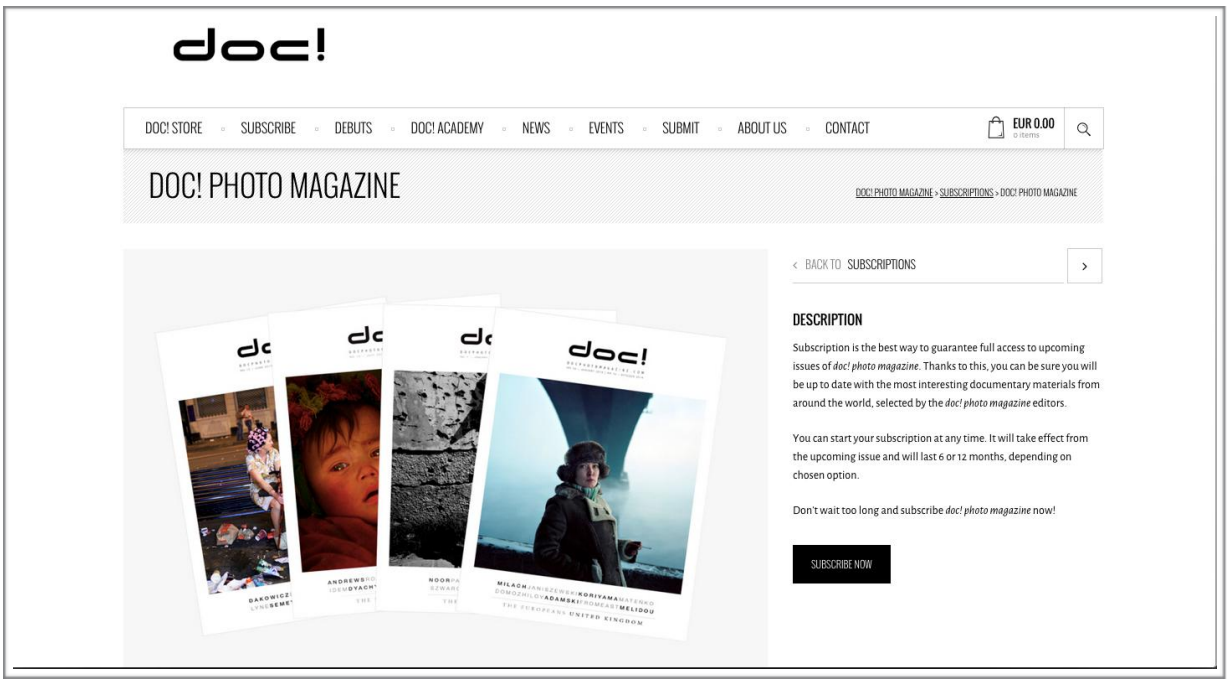
Ilustrace 4: Webové stránky „FotoTapeta"

Na stránkách časopisu publikovalo mnoho skvělých historiků, teoretiků a fotografických kritiků. Kromě Grygiela se mezi nimi ocitly takové osobnosti, jako jsou Zbigniew Pieciul, Krzysztof Wojciechowski, Jacek Bąkowski, Zbigniew Benedyktowicz, Alicja Bielawska, Katarzyna Biková, Katarzyna Bogaczová, Anna Beata Bohdziewiczová, Katarzyna Bojarska, Grzegorz Borkowski, Katarzyna Borucka, Beate Cegielski, Krystyna Cygielska, Anna Cymerová, Kasia Gorska, Elżbieta Grygielová, Agnieszka Jeziorska, Kinga Kenigová, Joanna Kinowska, Tomasz Konart, Bogdan Konopka, Agnieszka Kowalska, Monika Kucová, Angela Lampeová, Andrzej Lech, Lech Lechowicz, Karolina Lewandowska, Jerzy Lewczyński, Katarzyna Majaková, Verena Majchrowska, Andrzej Marczuk, Adam Mazur, Wiesław Michalak, Jagna Olejnikowska, Mateusz Palka, Krzysztof Pijarski, Barbara Piórkowska, Mari Sobolev, Adam Sobota, Basia Sokołowska, Zbigniew Tomaszczuk, Jan Trzupek, Tomasz Tuszko, Urszula Usakowska, Jakub Winiarski, Wojciech Wilczyk, Ewa Wolańska a Andrzej Zygmuntowicz.

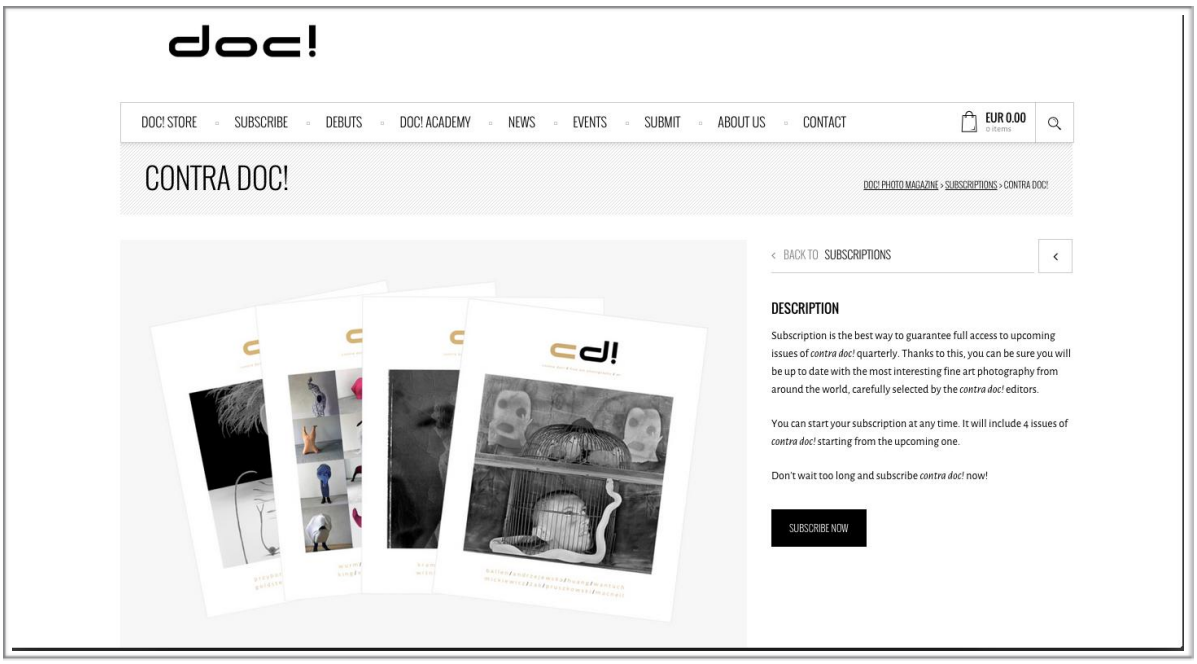
Na stránkách „FotoTapety" nalezneme profily mnoha umělců, polských i zahraničních. Mnoho z nich je bohužel neaktuální. Svědčí o tom třeba popis tvorby zmíněného Rafała Milacha. V jemu věnované záložce najdeme popis jeho prvního projektu „Szare" a on sám je popisován jako slibný debutant. Na stránkách „FotoTapety" nebyla, nevíme proč, recenzována žádná jeho výstava nebo projekt.

Samozřejmě tu najdeme recenze mnoha výstav, obvykle se ale jedná o texty o fotografii a tvorbě fotografů starší generace. Na tom by nebylo nic špatného, nebýt skutečnosti, že je tak marginalizována mladá generace tvůrců. Fotografická kritika je samozřejmě způsobem velmi subjektivního vyjádření, ale aby byla věrohodná, měla by se, tak jako to dělá Goldberg na stránkách jím řízeného „Conscientious", nebo redaktoři „American Suburb X", vztahovat k minulosti, držet krok se současností a zamýšlet se nad budoucností média fotografie.

Dalším internetovým magazínem hodným pozornosti je Doc! Photo Magazine a contra Doc! stejného vydavatele. První číslo fotografického měsíčníku doc! se na stránkách www.docphotomagazine.com objevilo v červenci 2012. Contra doc! je čtvrtletník, který debutoval v dubnu 2013.

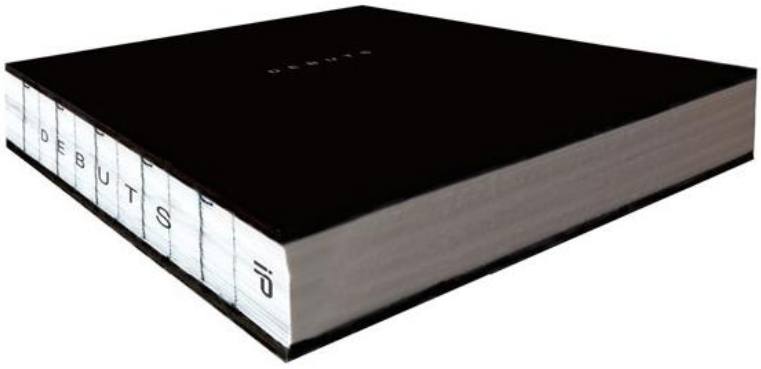


Ilustrace 5: Webové stránky „doc! Photo Magazine"



Ilustrace 6: Webové stránky „Contra doc!

doc! Magazine a contra doc! jsou internetové magazíny věnované dokumentární a umělecké fotografii. Oba časopisy sdílejí stejný přístup k fotografii. Vnímají jí jako univerzální komunikační platformu mezi lidmi bez rozdílu jejich původu, pohlaví, politických názorů nebo náboženství. Na stránkách těchto magazínů se prezentuje tvorba jak už známých fotografů, tak i začátečníků, kteří stojí na počátku své fotografické kariéry. Tyto magazíny navíc aktivně propagují fotografické Lake, podporují a spolutvoří výstavy, knihy a fotografické festivaly. Prvním vydavatelským projektem byla kniha „Debuts", průvodce po současné fotografii mladých polských debutantů, mezi nimiž se ocitly také moje fotografie.



Ilustrace 7: Fotografická kniha „Debuts"

Níže bych rád uvedl vyjádření Grzegorze Kosmaly, zakladatele a šéfredaktora dvou výše popsaných internetových fotografických magazínů o fotografické kritice v Polsku a iniciátora publikace Debuts, které poskytl pro potřeby této práce.

„Asi si nadělám nepřátele, ale musím směle prohlásit, že fotografická kritika v Polsku neexistuje. To, s čím máme v Polsku co do činění, je spíše pokus o její obrodu. Protože, kdo by měl také tuto kritiku realizovat? Všechny nejdůležitější, názorotvorné fotografické magazíny byly zrušeny („Fotografia", „Foto" a ještě dříve „Fotopozytyw") a ty, které ještě vycházejí, nejsou schopny odborně zaplnit po nich vzniklou mezeru. Soustředí se na fotorady a technické novinky. Skutečné kritiky v nich je jako šafránu. Tím více bychom měli držet palce novým projektům, třeba v podobě „Magenta Mag", které mohou kritice vrátit místo, jež jí náleží.

Tolik k tisku. Lépe věc vypadá na internetu, ačkoliv s tou výtkou, že o kritice zde můžeme mluvit pouze ve vztahu k některým blogům, např. Miejsce fotografii (Místo fotografie) nebo Co z tą fotografią (Co s tou fotografií). Internetové magazíny, jichž nedávno pár vzniklo, se na tuto roli necítí a to z několika důvodů Za prvé, část z nich je vydávána fotografy, aby prezentovaly své fotografie v společnosti materiálů jiných osob. Jsou tedy ze své podstaty nakažené egem a subjektivním přístupem vydavatele. Za druhé se internetové magazíny vyznačují značnou specializací, toho jsou nejlepším příkladem „doc! photo magazine" a „contra doc!", u nichž mám to potěšení, že je vedu. Za třetí, tyto magazíny operují převážně s obrazem a je v nich poměrně málo psaného slova, o které se opírá kritika. Samozřejmě se můžeme pokusit o tvrzení, že kritiku provádějí samotným výběrem materiálů, jejich pořadím v magazínu.

Kdo ještě by mohl realizovat funkci kritika? Galerie? Spíše ne. Ty obecně prezentují fotografie osob, které si dobře vedou v prodeji děl, případně se pohybují v oblasti jimi těsně definovaného proudu fotografie. Je jen málo míst, která skutečně riskují a ukazují fotografie neznámých tvůrců, nebojí se zpochybnit stávající stav věcí, přehodnotit tento poněkud zkostnatělý a na vzájemných vztazích založený systém.

Když ne galerie, možná festivaly? Také ne, protože ve většině případů jsou jejich ročníky tematické a s ohledem na plánování festivalů je opravu nutné mít dobrou schopnost předvídat, abyste se s tématem trefili do aktuálního trendu. Za této situace je jedinou šancí vidět něco svěžího sekce typu ShowOFF na Měsíci fotografie v Krakově, ačkoliv i zde je výběr prezentovaných osob diktován subjektivním přístupem porotců.

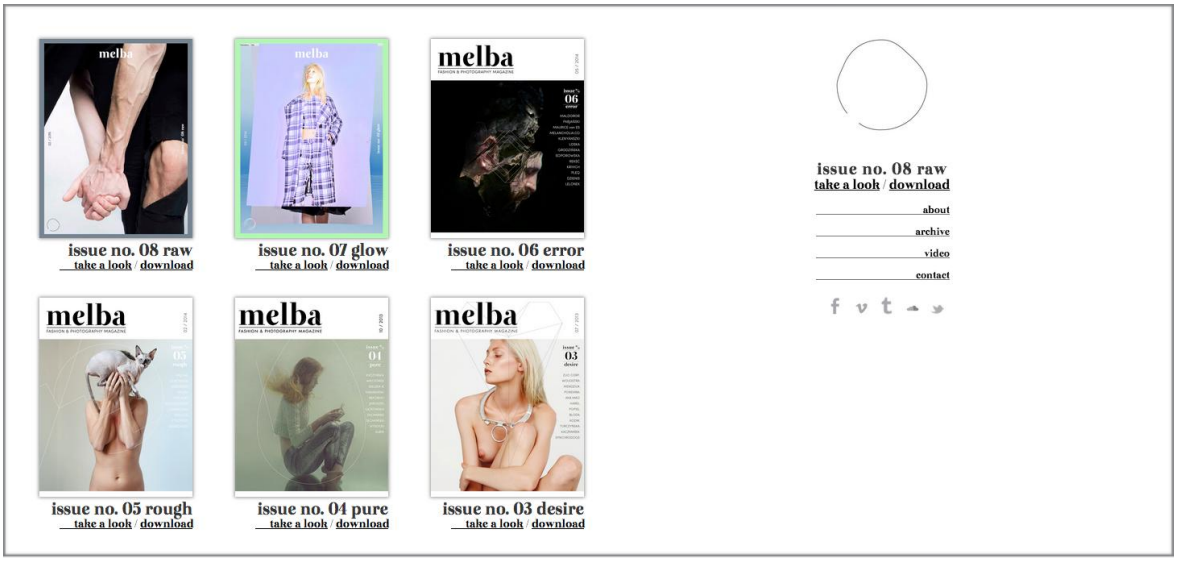
Kde tedy lze hledat informace o tom, co se děje v polské fotografii? Naštěstí existují magazíny věnované umění, které se věnují i fotografické tematice, ačkoliv není jejich

ústředním tématem. Nakonec i v nich narážíme na soustředění se na „jistoty“, umělce, jejichž díla je dobré znát, a ještě lépe, mít ve svých sbírkách.

Na tomto pozadí se odlišuje „DEBUTS“, což mohu s pýchou potvrdit, protože se týká pouze nastupujících polských fotografů. Výjimečnost tohoto projektu plyne z toho, že je výsledkem týmové práce, odpadá tedy subjektivní výběr fotografů vydavatelem. Za druhé jde o průřezovou publikaci, ukazuje pouze to, co porotci (tedy fotografové, galeristé, specialisté na sběratelskou fotografii a vydavatelé) uznali za hodnotné. Na tomto základě si můžeme učinit názor o polské fotografii, její současné situaci i poznat fotografy, kteří stojí za pozornost.

Z toho všeho se skládá dosti nepříjemná vize Polska. Naštěstí jsou mezi námi tací, kteří jsou v tomto stavu schopni vidět šanci a ne nepřekonatelnou překážku.”

Za zmínku stojí také magazín Melba, věnující se fotografii a vyznačující se vysokou kvalitou. Ačkoliv je stejně jako předchozí magazíny založen na vizuální sféře a ne na psaném slově, určuje prostřednictvím výběru vhodných fotografií trendy a naplňuje tak kritickou funkci v oblasti fotografie, které se věnuje.

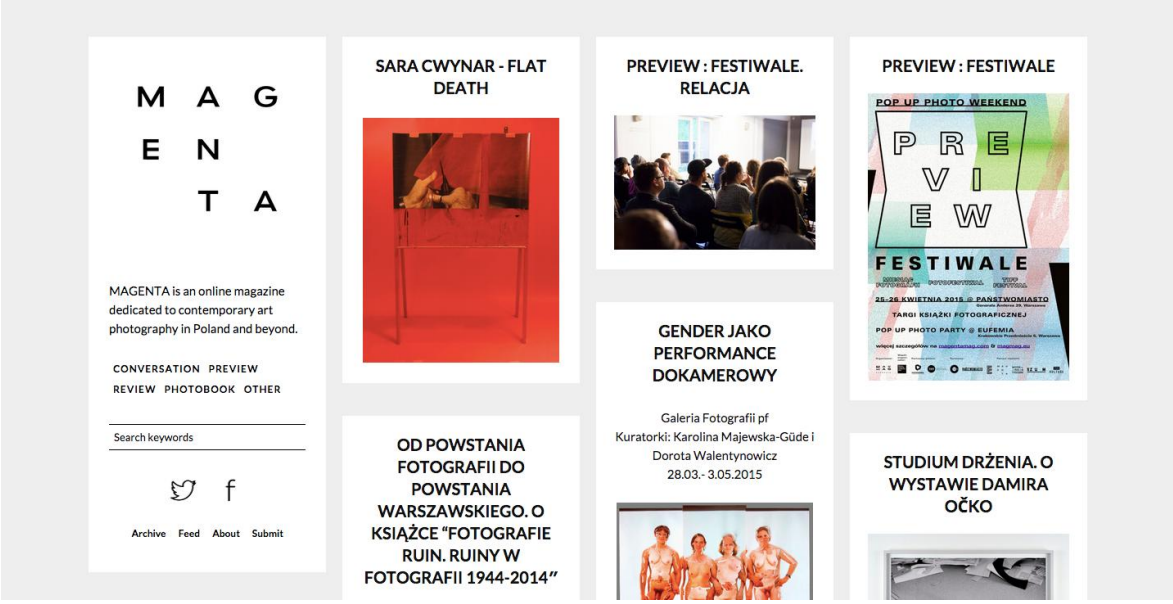


Ilustrace 8: Webové stránky „Melba”

Jak se můžeme na stránkách magazínu dočíst: *„Melba je magazín pro hledače svěží inspirace v módě a ve fotografii. Vznikl z chuti propagovat mladé tvůrce a prezentovat*

umělecký pohled na módu a její odraz v jiných uměleckých odvětvích. Každé číslo magazínu má své ústřední téma, tvořící výchozí bod pro autory fotografií a textů.“[29]

Opominout nemůžeme ani internetový magazín Magenta Mag, zmíněný Kosmalou. „MAGENTA je platforma současné polské a mezinárodní fotografie. MAGENTA prozkoumává nové oblasti vizualismu, objevuje jména a fenomény, tvoří diskurz kolem obrazů vědomého a nevědomého původu a vyplňuje tak mezeru díky poskytování novinek z Polska a ze světa, prochází portfolia a hovoří s umělci. MAGENTA je jediný magazín o fotografii v epoše tumbleru. Nyní na síti, brzy také v tištěné podobě. MAGENTA vznikla z iniciativy Adama Mazura a Dawida Misiorneho (šéfredaktor), brzy se k redakčnímu týmu přidali Ewa Dyszlewiczová a Michał Grochowiak. MAGENTA tu je ale pro všechny, kdo mají něco zajímavého k předvedení a řečení.“[30]



Ilustrace 9: Webové stránky „Magenta Mag”

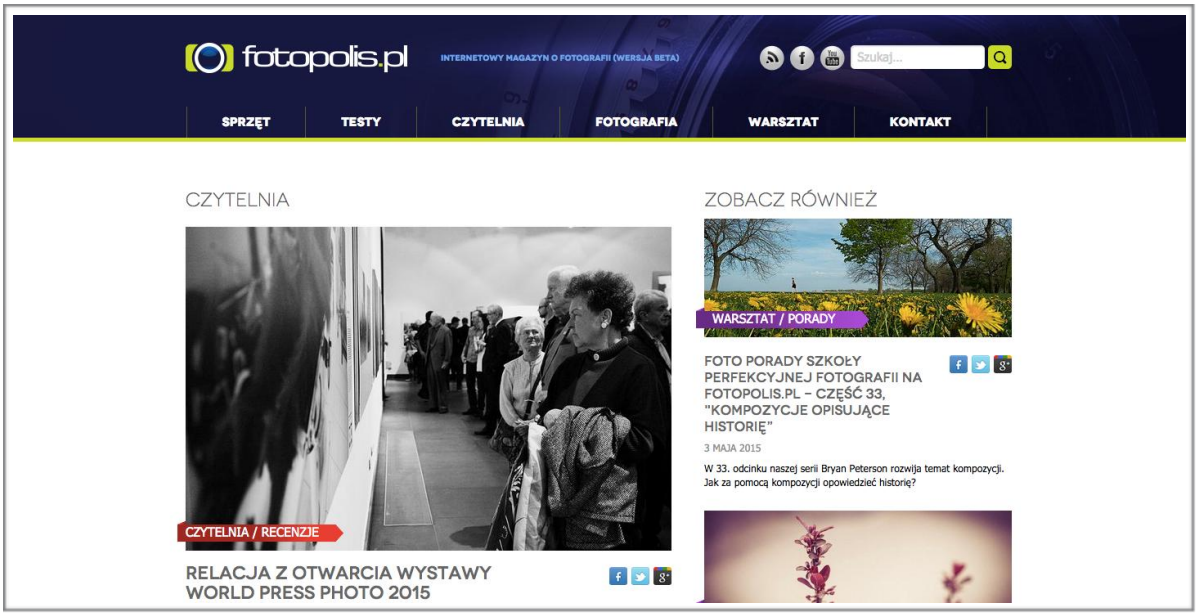
Za pozornost stojí také fotografický blog, o kterém se Kosmala rovněž zmínil, Miejsce fotografii. Jak píší jeho autoři, je tento blog věnován především fotografii a široce chápané vizuální kultuře. Jde o platformu výměny myšlenek a názorů o fotografické kultuře. Najdeme tu mnoho recenzí, rozhovorů s fotografy a informace o nejzajímavějších fotografických událostech v Polsku. Šéfredaktorkou tohoto blogu je Joanna Kinowska, zmíněná v kontextu výstavy Rafała Milacha „7 room”, jíž byla kurátorkou.

[29]http://www.melbamagazine.com/#about
[30]http://www.magentamag.com/about



Ilustrace 10: Webové stránky „Miejsce fotografii”

Na konci bych se rád vyjádřil k nejoblíbenějšímu portálu věnovanému fotografii v Polsku, tedy Fotopolis.



Ilustrace 11: Webové stránky „Fotopolis”

Tento internetový magazín nabízí velmi různorodý obsah z oblasti fotografie. Najdeme zde technologické noviny, testy techniky, informace o fotografických událostech,

tip i rubriku nazvanou čítárna, která nás v kontextu této práce zajímá nejvíce. V „čítárně" najdeme analýzy, rozhovory, recenze, zprávy a fejetony.

Většina zveřejněných recenzí se vztahuje k čím dál oblíbenějším fotografickým publikacím. Tyto nepříliš dlouhé texty informují, o čem daná kniha je a které jsou, což je pro kritické texty zásadní, reflexní. Snadno se přijímají, což je v kontextu celkového charakteru nepochybné plus, a díky tomu osloví širší skupinu příjemců, také ty, kdo hledají informace o jiných fotografických aspektech, jako jsou třeba technologické novinky.

Stejně zajímavě se prezentují rozhovory s fotografy. Zajímavý je už samotný výběr zpovídaných. Při jejich četbě mohou příjemci lépe pochopit motivy, způsob práce daného fotografa, jeho způsob pohledu na věc a vnímání reality, a tím i lépe porozumět jeho tvorbě.

Jedním z redaktorů „Fotopolis" je Marcin Grabowiecki, absolvent ITF. Při dotazu o potřebě práce na téma stavu fotografické kritiky v Polsku poskytl následující odpověď:

Kritika v současnosti spočívá v představování hodnotných věcí veřejnosti a hodnocení výsledků práce jiných tvůrců, ve vedení dialogu.

Opravdu vzniká čím dál méně kritických textů, ale to plyne z toho, že po nich není poptávka. V době sociálních sítí se rozměr umělce měří počtem „lajků" a ne kritických textů o něm. Dále chybí tituly, které by takovéto texty chtěly otisknout.

Fotografie je prapodivná oblast, je to jak technologie, tak i nástroj v rukou umělce. První možnost rozhodně ovládla fotografický tisk. Nesmíme ale zapomínat na to, že časopisy pro fotoamatéry soustředěné na techniku nejsou žádnou novinkou.

Je těžké najít v tisku hodnotné kritické texty, protože se o ně nezajímají redaktoři „technických" titulů. Kritické názory můžeme častěji najít na autorských blozích a v internetových magazínech.

V kritických textech by měla být obsažena analýza popisovaného tématu a hodnotící prvek.

Na konec se zaměříme na fotografické časopisy v Polsku. Bohužel ale můžeme s klidným svědomím prohlásit, že měsíčníky, které jsou v současnosti dostupné, neposkytují žádný druh kritických textů. Každý jednotlivý titul se v současnosti soustředí především na technické aspekty a technické a technologické novinky. Není v nich místo na poctivou kritiku. Jediné z periodik, které se věnovalo i kritickým postulátům, čtvrtletník „Fotografia", přestal vycházet v roce 2013. Vyvolalo to odebrání dotace pro magazín ze

strany Ministerstva kultury a národního dědictví. Vydavateli se bohužel dodnes nepovedlo najít nové zdroje financování.

Níže bych chtěl provést analýzu mnou vybraných časopisů. Mezi nimi je zařazeno poslední číslo uvedeného čtvrtletníku Fotografia, 6x9 a Pozytyw. Ani ty už bohužel nevycházejí.

Prvním časopisem, o kterém bych rád pojednal, je 6x9. Volba tohoto konkrétního čísla není náhodná. Už v úvodních slovech redakce se můžeme dočíst, proč časopis po dobu několika měsíců nevycházel. „Důvodem byly perturbace spojené s táhnoucím se procesem privatizace našeho vydavatelství WAiF. Doufáme, že nejbližší budoucnost k nám bude laskavější, a budeme se v rámci možností snažit dohnat zpoždění.“ Tato slova vypovídají o tom, že už na začátku 90. let nebylo vydávání časopisů věnovaných fotografii snadné.

Články tištěné na stránkách magazínu se vztahovaly nejen k fotografické situaci v Polsku, ale také na mezinárodní scéně. Byly dlouhé a hloubavé. Nešlo o texty s pouhým informativním charakterem. Jejich autoři prováděli citlivou analýzu, vyjadřovali vlastní názory a pohledy. Při psaní o 6x9 jsme nemohli opominout výjimečnou postavu světa polské i světové fotografie, kterou byla Urszula Czartoryska.

Narozena v aristokratické rodině, která se zasloužila o Polsko, vzděláním historička umění. Její zájmy se soustředily kolem současného umění a především kolem fotografie. Její články jsme si mohli přečíst v mnoha uměleckých časopisech v Polsku a v zahraničí, včetně 6x9. Byla také kustodkou oddělení fotografie v Uměleckém muzeu v Lodži.

V analyzovaném čísle najdeme dva texty Czartoryské. První z nich se věnuje týdeníku „Świat“ a s ním spojeným umělcům. Je to svého druhu shrnutí a zúčtování. Jak píše Czartoryska „*Týdeník Świat a tvorba s ním spojené skupiny fotografů je významem fenoménem poválečné historie polské reportáže. V r. 1992 zemřeli dva poslední fotografové „Świata” - nejdříve Jan Kosidowski, a o několik minut později Wiesław Pražuch - bývalý šéfredaktor čtvrtletníku „Fotografia” a do posledních chvil člen redakčního týmu našeho časopisu (*6x9*). Rádi bychom, aby se připomenutí díla fotografů „Świata” stalo „hommage” složeným skvělým tvůrcům z okruhu tohoto časopisu. Ať je to z naší strany také formou rozloučení se s Wiesławem, našim mistrem, dlouholetým šéfem, přítelem a redakčním kolegou.”*



Ilustrace 12: Fotografický magazín 6x9

Tento text je rekapitulací díla umělců, podloženou fotografiemi a hlavně upřímným hodnocením skvělé kritičky, jíž Czartoryska byla.

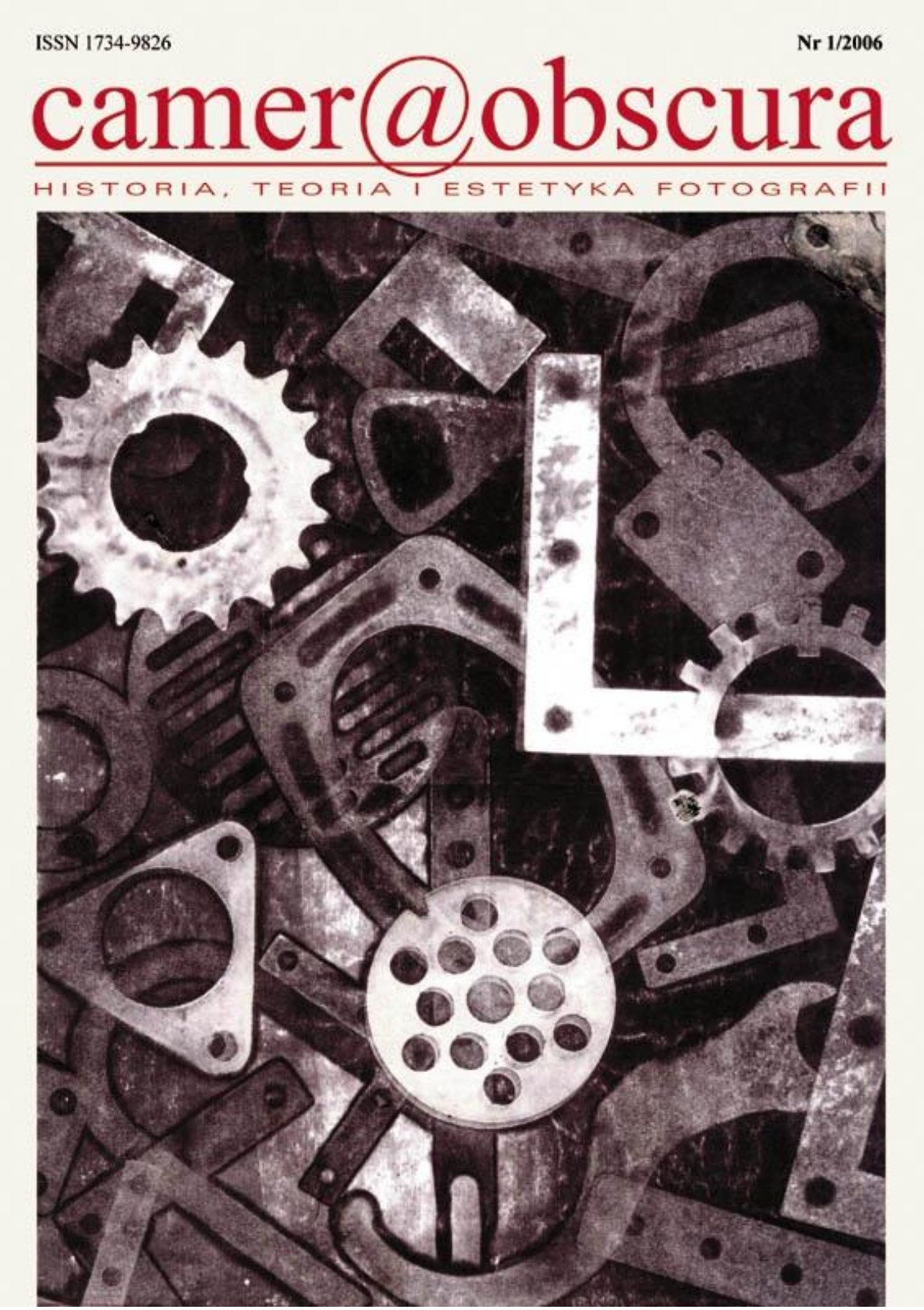
Druhý text Urszuly Czartoryské na stránkách 7. čísla 6x9 se týkal soudobých fotografických aktivit. Autorka subjektivně recenzuje fotografický festival „Foto-Fest Houston". *„Je dosti pozdě na to popisovat velkou mezinárodní akci, k níž došlo před několika měsíci. Ale není pozdě složit poklonu vždy aktuálním přednostem - nadšení, kompetentnosti, instinktu hledání iniciátorů... to obdivuji stejně, jako rozmach výstav, trefnost jejich volby, zajímavá setkání se známými fotografy."*

Tyto dva různé texty napsané jednou autorkou na stránkách jednoho magazínu svědčí nejen o její všestrannosti, ale také o velmi velkém angažování se a znalosti světa fotografie. Czartoryska přistupovala s úctou k minulosti, ale nezapomínala na současnost a rychle se měnící trendy, což je obzvláště patrné na případu fotografie.

Tyto texty rovněž vypovídají o pružnosti periodika a chuti poskytnout čtenáři co nejširší spektrum znalostí o fotografii. Kromě článků Czartoryské zde najdeme jiné nesmírně zajímavé a dobře napsané příspěvky, třeba ten od Bożeny Stokłosové - „W stronę dokumentu subiektywnego" (Směrem k subjektivnímu dokumentu) věnovaný fotografii ulice nebo „Kreowanie rzeczywistość" (Utváření reality) řešící problematiku objektivity a jednoznačnosti v kontextu jedné ze světově nejznámějších fotografických soutěží „World Press Photo". Dnes si jen můžeme přát, aby vycházela periodika s tak vysokou odbornou úrovní, psaná vzdělanými osobami, a což je nejdůležitější, pro které není fotografie pouhým nástrojem ale vášní.

Slibným fotografickým časopisem věnovaným fotografické teorii, který měl vycházet především z kritických textů, byla camera@obscura, jejíž první vydání vyšlo v roce 2006. Svým názvem odkazovala na už legendární periodikum „Obscura" vycházející v letech 1982 - 1989, vydávané Jerzym Buszem, a redigované např. Lechem Lachowiczem. *Obscura se věnovala teorii a historii fotografie. Vycházely v ní průkopnické texty, první překlady v naší zemi doposud neznámých textů do polštiny a v oběhu dlouho fungující, široce chápané, reflexe nad fotografií, jako rozvíjejícím se médiem. Kromě výše uvedených osob s časopisem spolupracovala také Urszula Czartoryska, díky jejímž rozsáhlým znalostem a zkušenostem sehrálo periodikum, ačkoliv vycházelo ve formě skromného sešitku v nákladu kol. 500 výtisků, obrovskou úlohu v otevírání horizontů pro fotografii vnímanou jako plnohodnotný faktor rozvoje současného umění.*[31]

[31] http://fototapeta.art.pl/2006/obs.php



Ilustrace 13: Fotografický magazín „camera@obscura”

Camera@obscura Zbigniewa Tomaszczuka už samotným názvem navázala na Buszou vydávaný časopis. Čemu se věnovala si můžeme přečíst přímo v jejím podtitulu: historie, teorie a estetika fotografie. Periodikum představovalo alternativu ke Kwartalniku Fotografia, jehož spoluzakladatelem a redaktorem byl také Tomaszczuk.

V editorialu si můžeme přečíst, jaké cíle si klade camera@obscura a že cílí na *všechny, kteří se zajímají o teoretické aspekty obecně vnímané vizuální komunikace. (…) V době, kdy je tak snadné fotografovat, a mnohem podstatnější se stává povědomí o umělecké a kulturotvorné roli fotografie.*[32] Tato východiska byla velmi ambiciózní, pokud si uvědomíme čím dál větší zevšeobecnění digitální fotografie a soustředění se časopisů věnovaných fotografii na technologické aspekty. Tohoto tématu se týkal např. text Bogdana Konopky, fotografa a kritika, zveřejněný v prvním čísle tohoto časopisu. V článku nazvaném *„Ciało odziane cieniem"* (Tělo oděné stínem) se autor zamýšlí nad perspektivou rozvoje fotografie v kontextu čím dál rychleji se rozvíjejících technologií a digitální manipulace s obrazem.

Velmi závažným textem, který vyšel v prvním čísle camera@obscura, byl příspěvek Lecha Lachowicze věnovaný Urszule Czartoryské, skvělé kritičce a historičce umění věnující se především fotografii a současnému umění, při příležitosti výročí jejího úmrtí. Tento článek je zároveň holdem složeným znamenité a o polskou fotografii zasloužilé osobnosti, i poklonou předchůdci, tedy už zmíněnému časopisu *Obscura,* v němž Czartoryska publikovala a jehož je *camera@obscura* v jistém smyslu mentálním dědicem.

Kromě výše uvedených tu najdeme text Marka Janczyka o *Polskiej fotografii romantycznej,* (Polské romantické fotografii), Stefana Wołynského o *Fotografii postmedialnej* (Postmediální fotografii) nebo Tomasze Ferenciho představující novou antologii textů o fotografii *Odwaga patrzenia* (Odvaha pohledu), jejímž je autorem.

Camera@obscura byla čteným periodikem s celopolským dopadem, která si své čtenáře našla mezi osobami přistupujícími k fotografii reflexním a ambiciózním způsobem.

Bohužel tento časopis zmizel z polského trhu v roce 2012, po 6 letech vycházení.

Popisované číslo Kwartalniku Fotografia bylo bohužel poslední. Bohužel, protože si myslím, že šlo o nejlepší časopis, který v Polsku vycházel. Jak už jsem napsal dříve, bylo ukončení vydávání tohoto titulu způsobeno odebráním dotace ze strany Ministerstva kultury a národního dědictví. Bez financování tohoto typu nemohlo být připravování

[32] Tamtéž.

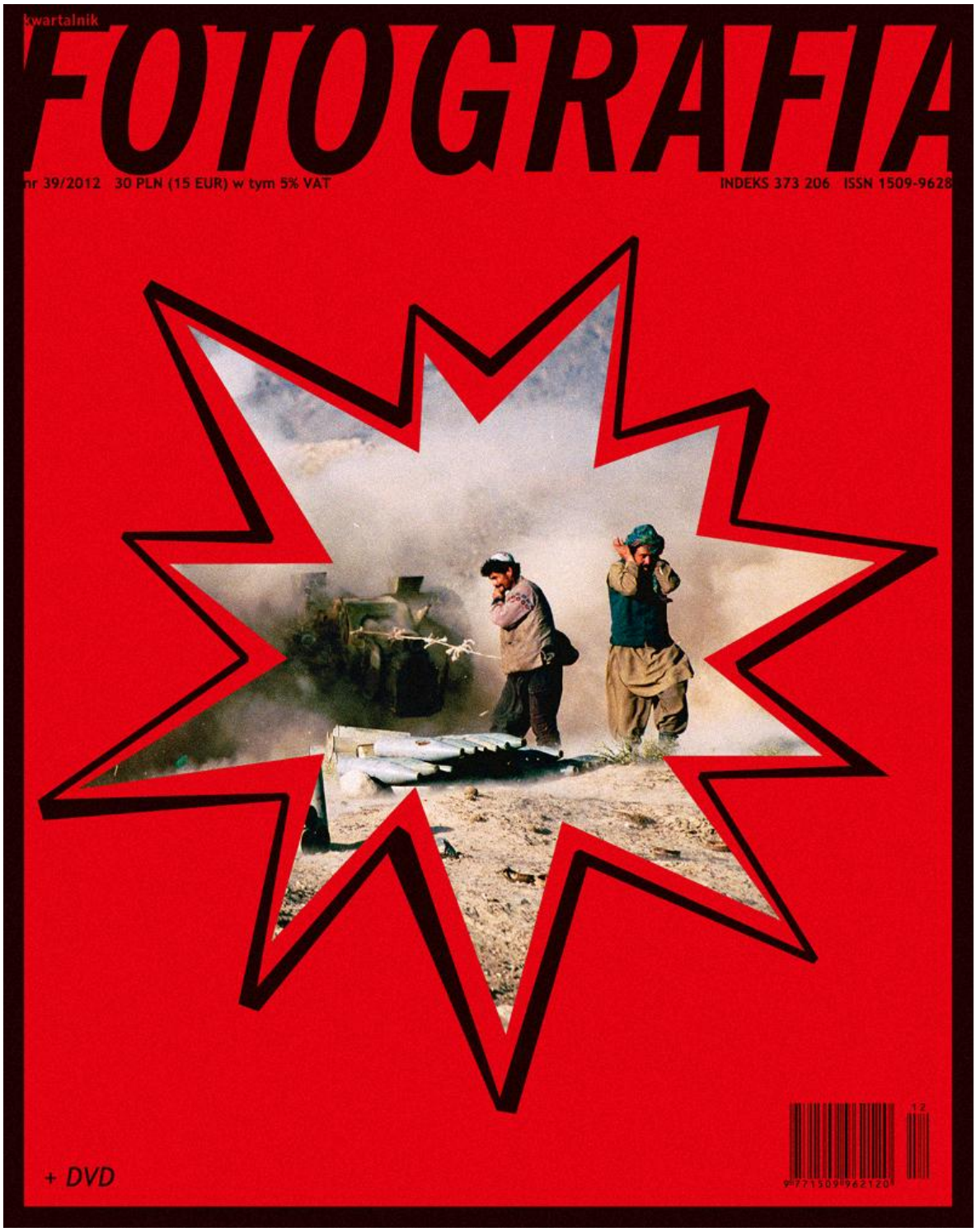
krásně upraveného časopisu bez reklam a obsahujícího skvělé texty o „dobré fotografii" možné.

Aby nám bylo jasné, že nemáme co do činění s běžným titulem, stačí jen vzít magazín do ruky. Čtvrtletník svou formou připomíná katalog. Katalogy, které obsahuje, jsou tištěny na papíru různého druhu v závislosti na prezentovaném obsahu. V posledním čísle můžeme najít články známých a ceněných osobností polské fotografie, třeba Adama Mazura nebo Katarzyny Majakové.

S tímto periodikem spolupracovalo mnoho skvělých umělců, kurátorů, historiků nebo kritiků. Patřili mezi ně např.: Bogdan Konopka, Vladimir Birgus, Zbigniew Tomaszczuk, Krzysztof Pijarski, Lech Lachowicz atd. Při pohledu na tato místa nám je jasné, aniž bychom si přečetli aspoň kousek některého článku, jak vysokou úroveň tento časopis reprezentoval.

Články pro něj jsou psány s nesmírnou pozorností, pečlivostí a citlivostí. Příkladem takovéhoto textu jsou např. „Galernicy wrażliwości. O najnowszej fotografii polskiej" (Galejníci citlivosti. O nejnovější polské fotografii) Adama Mazura. Mazur se v tomto textu soustředí na aktuální výstavy a tvorbu mladých fotografů. „*Na umělecké scéně už nedebutují ročníky 70. let, ale 80. a dokonce 90. let. Obraz a způsoby vidění, které byly před deseti lety objevné, dnes působí jako z jiné epochy. Ještě nedávno vedené úporné spory kolem umělecké a dokumentární fotografie nyní zní sotva slyšitelnou ozvěnou"*. Už na samém začátku autor trefně hodnotí stírání hranic mezi uměleckou a dokumentární fotografií. Díky tomuto přístupu se fotografie nemusí ucházet o označení umění, fotografové nemusí aspirovat na to, aby z nich byli umělci. Jejich tvorba a oni sami už mají své stálé místo v galeriích, které byly dříve rezervovány pro malíře, sochaře apod.

Kritika podle Mazura, jejímž dokonalým příkladem je právě popisovaný článek, nespočívá jen v komentování výstav nebo tvorby daných fotografů. Mazur provádí kritickou analýzu a odkazuje v ní nejen na lokální (polský), ale i na mezinárodní kontext. V dnešní době je to velmi důležité, protože mladí tvůrci se nesnaží jen následovat ale držet krok se západní fotografií. Mazur docenil takovéto jednání, ovšem ne nekriticky, právě díky tomu je důvěryhodnější a objektivnější (pokud u textů tohoto typu vůbec můžeme mluvit o objektivitě). Díky aktivitám tohoto typu mají mladí fotografové nejen šanci prezentovat svou práci prostřednictvím výstav, publikací apod., ale také mohou existovat v diskurzu polské i mezinárodní fotografie.



Ilustrace 14: Fotografický magazín „Kwartalnik Fotografia"

V čtvrtletníku dále najdeme recenze nejvýznamnějších alb nebo fotografických knih, třeba *Stand By* Sputnik Photos nebo *Źle urodzone* Filipa Springera. Na stránkách časopisu se rovněž prezentuje pečlivě vybrané portfolio mladých, slibných fotografů.

Kwartalnik Fotografia definuje, co chybí na současném trhu polského fotografického tisku. Tituly vystavěné na nesmírně silných odborných základech, krásně upravené, prezentující tvorbu mnoha schopných, jak už zasloužilých, tak i mladých slibných

fotografů. Tento časopis určoval kvalitu a trendy. Dokonale popisoval stav polské fotografie a pomáhal čtenáři vytvořit si vlastní názor, nutil ho také k vlastní reflexi daného tématu. Právě to je cílem fotografické kritiky. Zbývá jenom doufat, že někdy dojde k reaktivování tohoto časopisu, což si zajisté přeje mnoho lidí.

Při psaní o Kwartalniku Fotografia nelze opomenou Ireneusze Zjeżdżałka, zesnulého v roce 2008, fotografa, kritika, kurátora a od roku 2003 šéfredaktora čtvrtletníku. Před tím, než Zjeżdżałek přijal pozici šéfredaktora, byl po mnoho let kurátorem v poznaňské galerii „pf". V roce 2007 založil velmi zajímavý fotografický blog „proces naturalny" (přirozený proces), na jehož stránkách se dělil o své postřehy na téma fotografie.

Během posledních pěti let se skvěle osvědčil jako redaktor, kritik, kurátor, popularizátor a také přednášející fotografie. Mohl sehrát obrovskou roli ve vytváření trendů a preferencí nové generace vychované už na digitální fotografii[33]*:* tak o Zjeżdżałkovi psal v roce 2008 jiný známý fotograf a kritik, Bogdan Konopka.

Konopka, světově proslulý fotograf, začal svou dráhu kritika ve Francii spoluprací s Andrzejem Sajou, *který chtěl do uměleckého časopisu propašovat něco závažného, zajímavého, co se děje ve světě fotografie.* (…)[34] Časem Konopka zatoužil psát o aktuálních záležitostech, proto využil návrh Waldemara Śliwczyńského a navázal spolupráci s Kwartalnikem Fotografia, v němž se stal redaktorem.

V jiném stylu, ale stejně zajímavě, psal Kuba Dąbrowski, jeden z nejlepších polských fotografů mladé generace. Dąbrowski je absolvent Institutu tvůrčí fotografie a autor jednoho z prvních fotografických blogů v Polsku. Dąbrowski se o svém blogu vyjádřil následovně:

Je těžké napsat o tom krátce a úzce, jde o něco vícevláknového. Začal jsem v roce 2005. Na začátku mi měl blog sloužit k systematizování práce na klasickém fotografickém „projektu" - knize nebo výstavě. Měl mi pomoci, aby materiál vznikal pravidelně, abych každý měsíc vyvolal a naskenoval nové filmy, abych měl jakýsi závazek k lidem, kteří si to prohlížejí. Po několika měsících se mi věc vymkla z rukou a začala žít vlastním životem. Dodnes si nejsem jistý, jestli je to dobře nebo špatně. Na každý pád blog přestal být skicářem a stal se jednoduše blogem.

V podobném duchu se nesly fejetony psané Kubou na stránkách jednoho z nejčtenějších týdeníků v Polsku, jímž byl Przekrój. V této rubrice Dąbrowski prezentoval pro něj závažné fotografie a za nimi skryté příběhy. Způsobem a stylem, jakým psal, i díky

[33] http://fototapeta.art.pl/2008/iez.php
[34] http://fototapeta.art.pl/2010/bko.php

jeho fotografiím si jeho texty našly mnoho věrných fanoušků. Bohužel se po čtyřech letech spolupráce v roce 2012 s Przekrojem, který i tak po roce přestal existovat, rozešel…

Velmi důležitou postavou ve světě polské mezinárodní fotografické kritiky je také Elżbieta Łubowiczová: kritička umění, kurátorka uměleckých výstav. Věnuje se především fotografii jako umění. Jako kritička spolupracovala s uměleckým magazínem „Format", kulturním měsíčníkem „Odra" a „Kwartalnikem Fotografia". Je také členkou redakčního týmu půlročnímu „Imago", anglojazyčného periodika o fotografii vydávaného v Bratislavě. Łubowiczová je také autorkou a průvodkyní didaktickým programem: *„Autorské koncepce fotografie", který si klade za cíl seznámit studenty s tvorbou nejoriginálnějších osobností v oblasti fotografie a se závažnými problémy současné fotografie, které se pojí s jejich pracemi. Program zahrnuje autorská setkání s vybranými fotografy, polskými a zahraničními (především českými a slovenskými), přednášky o tvorbě vybraných klasiků světové a polské fotografie a teoretické přednášky. Autoři zvaní na setkání jsou fotografové s individuálním, výrazným postojem, prezentující originální autorské koncepce využití fotografie v rámci umění. Každý z nich ve své tvorbě těží z jiného aspektu jazyka fotografie.*[35]

Každá z výše popsaných osob o fotografii píše a mluví jiným způsobem, ale každá z nich se nepochybně podílela na rozvoji a propagaci znalostí o fotografii v Polsku.

(nový) Pozytyw

„Nulté, pilotní číslo nové řady magazínu Pozytyw má, podle slov jeho šéfredaktora Wojciecha Eksnera, o ní [fotografii] spíše nemluvit a používat ji k tomu, k čemu byla stvořena, k vyprávění o nás samotných. Toto prohlášení spolu se skutečností, že se v něm ocitly závažné texty, které nezastupují „fotografickou publicistiku"(rozhovor se Zygmuntem Baumanem, článek Joanny Tokarske-Bakirové „Tożsamość jako metafora" (Identita jako metafora)) můžeme považovat za příslib vzniku periodika formujícího názory, zacíleného na širší prostředí, než jsou typičtí čtenáři magazínů o fotografii.

Ve fotografické vrstvě nový Pozytyw obsahuje především řadu portfolií - autorských projektů, které nejednou doprovází komentáře samotných fotografů. Zadané téma čísla, identita, vedlo k tomu, že několik z těchto prezentací (např. Hendrik Kerstens, Tomoko Sawadaová) se týkají specifických her (vyvolávajících konotace s prací Cindy Shermanové), které mají za cíl rozostření nebo zpochybnění skutečné, případně jediné

[35] http://kwadrat.edu.pl/o/wykladowcy/lubowicz.html

identity. V konfrontaci s těmito subjektivními dokumenty působí velmi svěžím dojmem reportáž Rafała Milacha o varšavském „malém Vietnamu".

Musíme doufat, že se tento ambiciózní záměr podaří realizovat a toto nulté číslo bude začátkem celé rady stejně zajímavých publikací."[36] (toto číslo bylo první a poslední)



Ilustrace 15: Fotografický magazín „Pozytyw"

[36]http://www.fototapeta.art.pl/2008/mgf.php

Bohužel nebyl. Zajímavou odpověď k tématu fotografické kritiky a toho, proč z polského trhu mizí fotografické časopisy, v mnou vedeném rozhovoru poskytl Krzysztof Miękus; umělec, kurátor, novinář, bývalý šéfredaktor periodika Foto Pozytyw.

„Myslím si, že situace není velmi dobrá, ale je lepší, než byla ještě před několika lety, minimálně se změnilo prostředí, v kterém je tato kritika pěstována. Fotografičtí kritikové už nepublikují na stránkách specializovaných fotografických časopisů, ale v publikacích věnovaných umění.

Fotografické časopisy většinou zmizely, protože přestaly být zapotřebí. Náš trh profesionální fotografie je příliš malý, aby se na něm mohly udržet publikace tohoto druhu.

Před několika lety jsme se asi příliš zahleděli do francouzského trhu a věřili jsme, že můžeme mít, obdobně jako tam, fotografické časopisy, festivaly, stipendia, muzea. Ale Francie je výjimka a ne pravidlo.

Aby mohly existovat časopisy a festivaly, musí existovat silné prostředí, které se považuje za odlišné od jakýchkoliv jiných prostředí. Fotografové musí tvořit specifickou subkulturu, pak mohou mít vlastní prostor. Takováto subkultura v Polsku (jako všude) existuje, ale je velmi malá a zahrnuje především amatéry a studenty fotografických škol. Myslím, že ve Francii (také v USA a několika jiných zemích) se takováto fotografická subkultura zrodila teprve po 2. světové válce ze dvou potřeb: z potřeby uznání fotografie jako profese a z potřeby uznání fotografie za odvětví umění. Dnes se oba tyto postuláty zadají být redundantní, protože byly v zásadě naplněny ve světě umění a ve světě médií.

A zde jistě spočívá odpověď na otázku, proč zmizela úzce fotografická kritika: ta nejenom zmizela, ale byla pohlcena světem umělecké kritiky. Úzce fotografická kritika ještě existuje na internetu (blog ASX a jemu podobné), ale představuje úzkou výseč.

Myslím si, že skutečnost, že zmizely fotografické časopisy, je smutná (protože je lepší, když něco je, než když není), ale bylo to nevyhnutelné. Mnohem více zneklidňující je fakt, že se fotografická kritika nepřenesla do mainstreamu. Funguje v oblasti umělecké kritiky, v specializovaných periodikách věnovaných vizuálním uměním, ale nepovšimnete si jí v běžných časopisech, týdenících, v televizi. Úroveň fotografického mainstreamu v polských médiích byla nízká už před 10 lety a v této oblasti se toho moc nezměnilo.

Samozřejmě by bylo hezké, kdyby existovaly fotografické časopisy, ale neočekávám, že by mělo k něčemu takovému dojít rychle. Je to čistě ekonomická otázka. Kwartalnik Fotografia a Pozytyw vycházely díky nekomerčnímu (přinejmenším ne na zisk nastavenému) mecenášství soukromých investorů. Žily také z reklam na techniku a recenzí techniky, ale když tyto přešly na internet, ukázalo se publikování periodik jako je Pozytyw pro Tomka Gudzowatého jako příliš nákladné. Peníze na internetu jsou výrazně

rozptýlenější a těžko se vydělává na stránkách, které nemají alespoň 1 milion návštěv. Internet představuje skvělý prostor pro výrobce techniky, ale i horkou půdu pro nezávislé publicisty.

Souhlasím, že přenesení kritického diskurzu týkajícího se fotografie na stránky obecně uměleckých periodik vedlo k tomu, že se pro značnou část fotografů stal příliš specializovaným, ale mělo to i očistný efekt: fotografické výstavy a publikace jsou hodnoceny na stejné úrovni s jinými výstavami a publikacemi."

Obdobný názor zastává Marek Grygiel, který na jím redigovaném portálu FotoTapeta píše; *„Ukazuje se, že je nadále možné vydávat dobrý časopis o umění: tradičně, na papíru a za dostupnou cenu. Je tomu tak u vratislavského FORMATU, jehož další číslo právě vyšlo. Sto třicet stran zajímavě popisujících nejdůležitější umělecké události. ... A mezi všemi těmi zajímavými materiály je, jako už u Formatu tradičně, hodně o fotografii. Poctivé okomentování dvou nejdůležitějších polských festivalů (v Krakově a v Lodži) a recenze zajímavých výstav.*

V době, kdy tiskem vycházející časopisy o umění mizí, se redakce FORMATU snaží poskytovat zprávy z důležitějších uměleckých akcí. To je obzvláště cenné v případě fotografie, která se už snad objevuje jen v časopisech o nejnovější technice nebo na internetových portálech a blozích"[37]

Fotografické časopisy jsou zapotřebí. Nemám tu samozřejmě na mysli tituly, kde si přečteme texty o neustále novějších fotoaparátech nebo jiné fotografické technice. Současná média nám, pokud jde o fotografické výstavy nebo projekty jiného druhu, dodávají pouze zprávičky typu paste&copy. Měly by vznikat texty, které budou nejen informovat, ale také provádět svého druhu hodnocení a ocenění. Měly by formovat povědomí příjemců a trendy.

Úroveň diskuze o fotografii v polských médiích (také v současnosti vycházejících fotografických časopisech) je nízká. Ovšem diskuze a umisťování kritických textů v uměleckých periodikách vede k tomu, že se fotografie, jíž se týká, stává elitářskou, protože články tohoto typu se dostanou k rozhodně širší skupině, než jsou jen zájemci o fotografii. Ta je podle mého názoru dosti rozsáhlá, svědčí o tom třeba čím dál větší počet a obliba fotografických blogů. Stojí za to, aby tyto osoby byly v kontaktu se články psanými osobami se vzděláním v tomto směru. Samozřejmě publikování textů o fotografii v magazínech o umění jí dává vyšší úroveň, na druhé straně je to ale povyšování fotografií na úroveň umění a zdá se mi, že to není to, co by si každý fotograf přál. Navíc tu v důsledku toho, že jde o časopisy věnované široce chápanému umění, tvoří fotografie

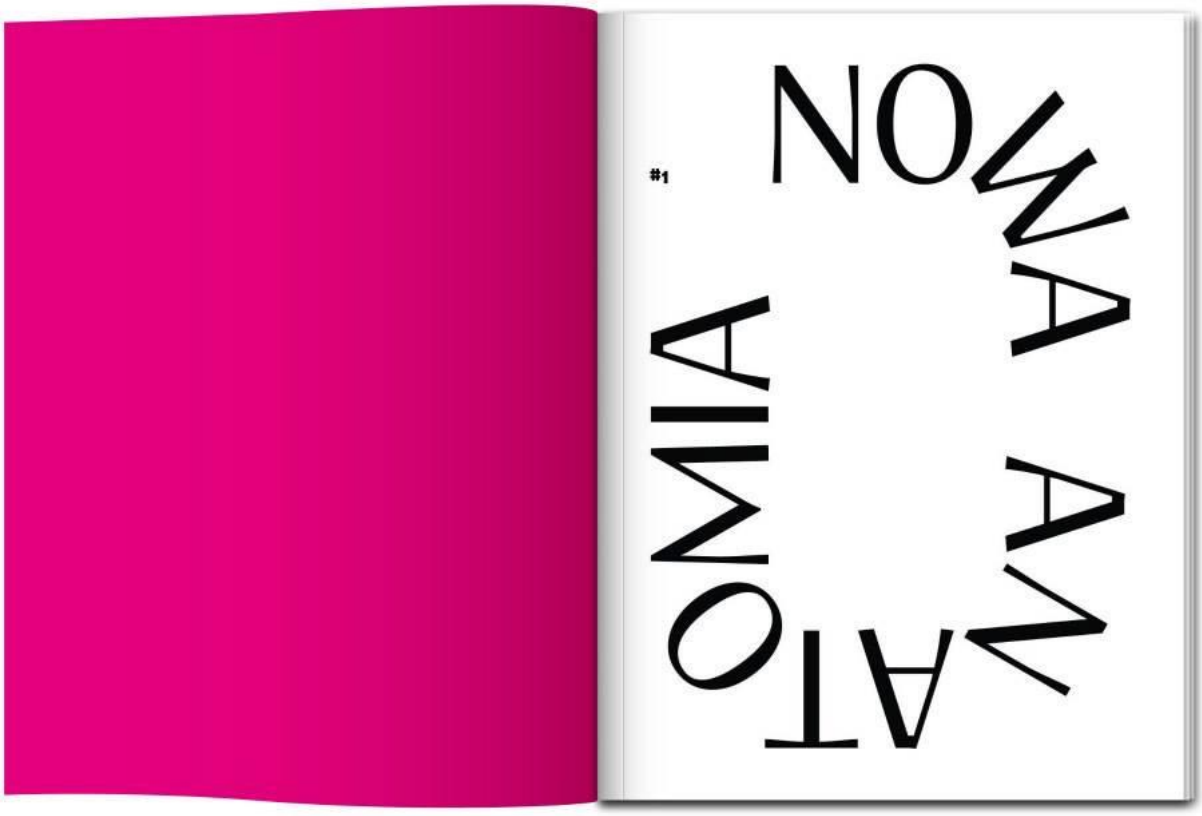
[37] http://www.fototapeta.art.pl/2013/fmt.php

jejich pouhou drobnou část, na ni jednoduše nezbývá dost fyzického prostoru. Nemluvím o tom, že bychom měli psát text o každé vyskytnuvší se výstavě, knize atd. O to přeci nejde. Je ale zapotřebí větší prostor k realizaci věcného a poctivého hodnocení.



Ilustrace 16: Fotografický magazín „Format"

Magenata Mag



Ilustrace 17: Fotografický magazín „Magenta Mag”

Po více než dvou letech, kdy na polském trhu chyběl jakýkoliv časopis o současné fotografii, na jehož stránkách by vycházely kritické texty a nejen testy a recenze fotografického vybavení, vzniklo z iniciativy Adama Mazura a Dawida Misiorného (šéfredaktora) nové periodikum, papírová tištěná verze internetového magazínu Magenta Mag, kterému jsem se už dříve věnoval. Tento magazín zavádí úplně novou kvalitu a je závanem svěžího vánku na trhu fotografických časopisů věnovaných nikoli přístrojům a nástrojům, ale fotografii. K iniciativě započaté Mazurou a Misiornym se přidali Michał Grochowiak, Tytus Szabelski a Ewa Dyszlewiczová a Kamila Kobierzyńska. Jak Dyszlewiczová, tak i Kobierzyńska byly studentkami Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.

Premiéra papírového vydání Magenty byla jednou z doprovodných událostí letošního Měsíce fotografie v Krakově, který se konal na přelomu května a června a jehož ústředním motivem byl „Konflikt”.

Také tento mnou popisovaný magazín má ústřední motiv, který je také myšlenou jeho dalších vydání. Ústředním motivem číslo #1 je „Nowa Anatomia" (Nová anatomie) a právě tento název vidíme na obálce.

Redaktoři se k tomuto tématu vyjádřili následovně:

Nová anatomie, která nás dnes zajímá, je čím dál rychle postupující transgrese ve 20. století obecně přijaté formy zobrazování lidského těla. V Nové anatomii se tělo stalo plastickým materiálem k tvoření výpovědi, tvůrci v něm už nehledají banální krásu, nezkoumají jeho možnosti, raději se soustředí na jeho slabiny. Akt je často omezen na náhodnost neužitečné pózy, portrét není odrazem nitra fotografovaného, nemusí být objektivní. Fyzičnost nezřídka podléhá aberaci, klasické figury a uskupení těla jsou zbořeny, tvář se stává maskou a předměty a prostor se mohou stát integrální součástí těla. Takováto fotografie nemusí disponovat informační hodnotou, nemusí mít logickou nebo analytickou strukturu. Tělo je na ní často zbaveno identity, nebo mu je přidělena identita jiná než původní. Dochází k transfiguraci jak fyzické formy, tak i za ní stojící myšlenky.

Není těžké uvést umělecké otce a kmotry Nové anatomie, intenzivní rozkvět tohoto fenoménu se ale ne bez příčiny nezpochybnitelně pojí s koncem 90. let a trvá dodnes. I když tematika samotného těla byla jedním z významnějších úkolů výtvarného umění 20. století, přesto žádná jiná oblast umění než fotografie nedisponovala a stále nedisponuje odpovídajícím univerzálním jazykem pro popsání Atlasu nové anatomie. Žádné jiné médium tak přímým způsobem neutváří a nedokumentuje nový obraz fyzičnosti, který dnes na protnutí reálné skutečnosti s virtuální funguje v kultuře.

Tuto publikaci uznáváme za úvod k Atlasu nové anatomie. Existuje velká pravděpodobnost, že se dnes Nová anatomie ukáže být neaktuální. Předjímáme více.[38]

V papírovém Magentu najdeme texty autorů, jako jsou: Marcin Czerkasow, Ewa Dyszlewiczová, Michał Grochowiak, Marek Kucharski, Piotr Kurka, Dawid Misiorny, Marek Wołyński.

První z textů napsaný Marcinem Czerkasowem, redaktorem, pod názvem Peryferia Normy (Periferie normy) se vztahuje k fotografii jako umění. Už na samotném počátku Czerkasow cituje příhodný úryvek eseje Susan Sontagové, *V Platónské jeskyni*: *Fotografie jako část systému umění opodstatnila svou nezávislost teprve distancováním se od svých kořenů, tedy proměny v technologii potřeby masové reprodukce obrazů, která podmiňovala její existenci a následné šíření. Nejdříve fungovala jako elitní hračka v rukou majetných*

[38] http://www.magentamag.com/post/120789875620/magenta-1-nowa-anatomia-more-the-new

diletantů, teprve po jejím zpřístupnění širokým masám začala vytyčovat svůj vlastní význam na poli umění, aby nezapadla do hlubin trivializovaného používání.[39] Úryvek výše je velmi trefný a dokonale vystihuje Czerkasowy úvahy o současné legitimizaci fotografie jako oblasti umění v okamžiku, kdy technologie poskytuje téměř neomezené možnosti úprav a postprodukce a fotografie je redistribuována v doposud nevídaném měřítku. Autor se věnuje otázce realismu, který byl, nebo nadále je, připisován fotografii, a tím i tomu, jaká je její etická role, což Sontagová popsala jako etiku vidění. Czerkasow ve svých zamýšleních sugeruje, že technologický rozvoj fotografii umožnil stabilizovat její roli jako oblasti umění. Je to způsobeno tím, že už nemáme co do činění s přímým vztahem předmětu a obrazu, ale se sekundárním prostřednictvím přes technologie a nové komunikační kanály.

V tomto kontextu se původní funkce co nejdůkladnějšího reprodukování reality, která byla od počátku hlásána jako nejvýznamnější konkurenční faktor fotografie vůči malířství, stahuje z pole jejího zájmu. Tím se také fotografie emancipuje od funkce představení a etabluje se také jako plnohodnotné médium svévolné tvorby.[40]



BÓLE

Ewa Dyszlewicz

FANTOMOWE

You no longer forget — you imagine.
The worst kind of forgetting, to only imagine.[1]

Bóle fantomowe przy nieoczekiwanym przejściu w tryb offline mogą stać się coraz bardziej dotkliwe. Powłoki zewnętrzne, bezustannie wdrukowywane w cyfrowe uniwersum, dematerializują się. Struktury komórkowe tracą swoją pierwotną naturę, ewoluując w ciągi abstrakcyjnego kodu; rejestracja stygnącej po słonecznym dniu skóry staje się elastycznym komunikatem, za każdym razem interpretowanym na nowo przez powołany do tego software. Indeksykalność w fotografii stała się anachronizmem, jednak byt wyłożony w ciągach cyfr oferuje coś bardziej pożądanego: obietnicę wiecznej zmiany. Prawo do modyfikacji reguluje nowy porządek, z którego, po tej cichej rewolucji, nie będzie można już zrezygnować.

Współczesne obrazy wykorzeniają nas z rzeczywistości. Kategoria *mimesis* straciła swoją rację bytu, zastąpiły ją konwencje, określenie samego siebie filtrowane jest przez kolejno tworzone konstrukty, formalne czy techniczne. Wirtualizujemy się, wedle i wbrew naszej woli, kompulsywnie aktualizując portale społecznościowe swoimi selfie, czy w trakcie popołudniowego spaceru, złapani beznamiętnym okiem wszechobecnego monitoringu. Niespotykana dotąd masowość zjawiska sprawiła, iż obrazy przestały być wyabstrahowaną ze świata reprezentacją, a stały się funkcją, wedle której wyobrażenie zostaje przetworzone w coś w swej istocie prawdziwego[2]. Może to niepokoić, gdy Street View, de facto największy realizowany projekt dokumentalny w historii, zrezygnował z rejestracji twarzy na rzecz zautomatyzowanego przetwarzania ich w zblurowaną zbitkę pikseli. Z tej perspektywy ludzkość zdaje się być bezkształtną, pozbawioną tożsamości masą. Dość cyniczne rozwiązanie korporacji, która swój kapitał buduje na kompleksowej analizie naszych indywidualności.

Nasze cyfrowe jestestwo jednak nie bazuje na doświadczeniu niebytu; syntetyzujemy, odnosimy nasze konstruowane w trybie rzeczywistym „ja" do bezkresnej liczby kontekstów. Nieprzerwanie płynący strumień wizualnych dopowiedzeń warunkuje tę sytuację, a jego

1
Ed Atkins, *Depression*, http://www.whitechapelgallery.org/downloads/testing/DEPRESSION_Ed_Atkins_2012.pdf

2
Polecam lekturę tekstu Vilèma Flussera, *Ku filozofii fotografii*.

Ilustrace 18: Fotografický magazín „Magenta Mag"

[39] Susan Sontag, O fotografii, Karakter, Kraków 2009, s. 15.
[40] Magenta Mag, s.11, 1/2015.

V dalším článku *Ból Fantomowe* (Fantomové bolesti) se Ewa Dyszlewiczová vyjadřuje k tématu využití a vlastnímu fungování obrazů v současném světě. Přitahuje pozornost k proudění fotografií přes současné distribuční kanály, jimiž jsou sociální sítě založené na vizuálních materiálech. Tento článek, i když krátký, uvádí k zamyšlení nad tématem exhibicionismu na síti a vnímání obrazovky počítače jako okna do světa, který nás obklopuje, jehož života se účastníme, ale kterého se nemůžeme dotknout.



FAKE FACE

Najogólniej rzecz ujmując, moglibyśmy na wstępie powiedzieć, że da się podzielić obrazy na takie, które próbują jak najwierniej odwzorować rzeczywistość oraz na takie, które w ogóle nie próbują pokazywać rzeczywistości. Na potrzeby tego tekstu moglibyśmy powiedzieć, że obrazowanie dzieli się na: przedstawienie reprezentujące oraz przedstawienie symulujące — nazwijmy je umownie „twarz/lustro" i „twarz/maska".

Lustro symbolizuje tutaj przede wszystkim własne odbicie — nie można zobaczyć obrazu, w momencie, kiedy nie ma tego obrazu w zasięgu pola odbicia. Staje się ono zatem miejscem realizacji gestu obecności. Maska byłaby metaforą obrazu uchylającego się od tworzenia rzeczywistego przedstawienia. Dla ułatwienia spróbujmy wyobrazić sobie następujące relacje: twarz/lustro (T/L), twarz/maska/lustro (T/M/L), twarz/maska (T/M).

Relacja T/L, zakładająca zasadę równości obrazu i rzeczywistości obrazowanej, paradoksalnie staję się najmniej rzeczywista. Każda, nawet najbardziej realna próba przedstawienia rzeczywistości za pomocą obrazu jest de facto wyłącznie subiektywną reprezentacją zapośredniczoną z rzeczywistości za pomocą medium obrazowania. Wiarygodność obrazów egzystuje często na poziomie indywidualnej wiary lub/i niepisanej umowy społecznej. Byłaby to zatem relacja twarzy w odbiciu.

Relacja T/M/L demaskuje utopijność zasady równości obrazu i rzeczywistości. W tym przykładzie twarz również widzimy za pomocą lustra, ale przez pryzmat maski, która niejako wpisana jest w relację twarz/lustro i wynika z fałszu związanego z przełożeniem rzeczywistości na obraz. Można zatem powiedzieć że T/M/L to bardziej adekwatna próba opisania T/L. Byłaby to zatem relacja twarzy w masce w odbiciu — nie obrazująca twarzy, lecz jej obecny obraz.

DAWID MISIORNY

Relacja T/M, pozbawia obraz źródła odniesienia i realności, staje się zatem symulacją obrazującą przede wszystkim swój własny urok. Byłaby to zatem relacja twarzy i maski bez odbicia, a więc również poza obecnością. Manfred Fassler, opisując zjawisko zastępowania kultury ciała przez kulturę powierzchni, określił to następującym sformułowaniem: „W życiu bez lustra, przyszłość twarzy jest nagawna"[1]. Twarz w relacji T/M staję się zatem nieistotna, gdyż chcąc zobaczyć maskę bez lustra, musimy zdjąć ją z twarzy, zmieniając tym samym punkt widzenia, przechodząc od próby reprezentacji do symulacji, od kultury ciała do kultury powierzchni. W takim rozumieniu maska, która była nieuniknionym rezultatem przełożenia twarzy na obraz, przeistoczyła się w cel sam w sobie. Uwolnienie twarzy z obowiązku reprezentacji zwalnia z wszelkich pytań o tożsamość — daje poczucie wirtualności i nieskończoności. Twarze nemające swojego odpowiednika w świecie materialnym stają się anonimowymi obliczami, mającymi zdolność kreowania dowolnej liczby twarzy pod maską — bez udziału jakichkolwiek ciał.

Baudrillard określił to jako model rzeczywistości zastępionej jej obrazami — hiperrzeczywistości — bardziej rzeczywistej od samej rzeczywistości[2]. W tego rodzaju relacji wszystko jest możliwe, gdyż każda kolejna odsłona obrazu jest tylko kolejną symulacją, tworzącą obraz nieodnoszący się do niczego poza samym sobą — symulacją została wchłonięta przez swój własny obraz. Pobawmy się zobrazowaniem tej teorii: 2 maja 2011 roku „Włócznia Neptuna" uderzyła w kryjówkę Bin Ladena. Jedynym dowodem śmierci lidera Al-Kaidy jest zdjęcie zmasakrowanej twarzy[3], które zalewa prasę, pokazując tym samym triumf sił Zachodu w trwającej ponad dziesięć lat walce z terroryzmem. Jak podała później francuska agencja fotograficzna, sprawdzająca autentyczność zdjęcia, zostało ono sfabrykowane. Trudno jednoznacznie określić, czyją twarz przedstawiało wspomniane zdjęcie, ani, czy w zasadzie dowodziło czegokolwiek, czego miało pierwotnie

1 Manfred Fassler, *Im künstlichen Gegenuber/ Ohne Spiege/ leben*, 2000, s.9
2 Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, s.6.
3 Ciało zmarłego zostało wrzucone do morza, w obawie, że miejsce pochówku stanie się obszarem niepożądanego kultu. Świadkami całej operacji byli wyłącznie żołnierze Navy Seals, biorący udział w operacji.

87

Ilustrace 19: Fotografický magazín „Magenta Mag"

Dawid Misiorny, šéfredaktor Magenty, v článku nazvaném *Fake Face* provádí analýzu způsobu zobrazování, toho, co je ve fotografii nejvěrnější reprodukcí skutečnosti, a toho, co realitu vůbec ukazovat nechce. Studium obrazů, kterým se věnuje, je obličej, a analýzu provádí srovnáváním pojmů, jež nazval *obličej/zrcadlo* a *obličej/maska.* I v tomto případě sehrává obrovský význam rozvoj technologie, což Misiorny dokazuje: *Současná všeobecná dostupnost, všudypřítomnost a všemocnost mediálního sdělení jen utvrzují v přesvědčení o realitě, která je ve šponách virtuální simulace. Známe nejen to, co je skutečnost, ale i to, co jí simuluje. A tak v zásadě dospíváme ke konsenzu: diskuze se točí kolem způsobů zobrazování obličejů a nesmrtelně se vztahuje k historii média a médií.*

Způsoby zobrazování reality a distribuování virtuality se měnily spolu s rozvojem technologického myšlení a objevením se nových možností, které s sebou toto myšlení neslo. Tento příspěvek je doplněn pečlivě vybranými obrazy autorů, jako jsou Adam Broomberg a Oliver Chanarin, Kate Cooperová, Rita Lino a další.

Czego nie widać? Anatomia Fantomowa (Co není vidět? Fantomová anatomie) je další článek stojící za pozornost, v němž jeho autor, Marek Wołyński, upozorňuje na způsob vizualizování, především toho, co je pro lidské oko zdánlivě neviditelné. *Současní umělci využívají k realizaci svých prací moderní technologie a pionýrské fotografické techniky přitahují pozornost k rozdílu mezi efektem záznamu obrazu a vizuálním náhledem motivu* - píše Wołyński. Cílem inovativních aktivit tohoto typu ze strany fotografů, umělců je přitáhnout pozornost k důležitým otázkám politického a sociálního charakteru. Jak píše dále: *V současnosti se dá vše fotografovat. Ale jak poznamenal Paul Klee, umění nereprodukuje to, co je viditelné, ale postará se o to, že něco vidíme.* Jde o další důkaz toho, že si fotografie znovu nachází místo v kánonu umění.

Kromě výše uvedených článků najdeme v prvním papírovém vydání Magenty také texty Michała Grochowiaka, Piotra Kurka a Marka Kucharského. Redakce časopisu je otevřená vůči spolupráci s osobami, které mají co říci zajímavého k tématu fotografie.

Obzvláštní pozornosti si zaslouží skutečnost, že si každý článek lze přečíst ve dvou jazycích - v polštině a v angličtině. Svědčí to o tom, že magazín necílí jen na polské příjemce, ale na mezinárodní publikum. Do jisté míry to také zobrazuje situaci polské fotografické kritiky a jmenovitě to, že i přes krizi, v kterém se nachází, se snaží čerpat ze zahraničních vzorů a udržet jejich úroveň. Texty obsažené v časopise díky tomu mají univerzální charakter, lze je vztáhnout nejen k polské fotografii, ale také k tvorbě zahraničních fotografů, což nejlépe potvrzuje výběr fotografií, kde vedle snímků mladých polských fotografů najdeme práce zahraničních autorů. Všechny texty zastupují vysokou kvalitu literární a zároveň i umělecké úrovně. Docenění si zaslouží úsilí mladých autorů, kteří se stávají mladými kritiky, jejichž hlas, doufejme, budeme moci slyšet/číst během nejbližších let.

Magenta vychází v nákladu 500 výtisků. Vypovídá to o elitním charakteru časopisu a obsahu, který přináší. Můžeme také říci, že jde o svého druhu navázání na už dříve vzpomenutou Obscuru, která vycházela v tom samém nákladu. Díky aktivitám tohoto typu nepůjde o časopis, který po přečtení vyhodíme, ale o literární položku, která si najde své místo v poličce vedle knih věnovaných fotografii.

V kontextu Magenty bych také chtěl uvést výpověď jednoho z už zmíněných duchovních otců Magenty, Adama Mazury, ohledně kritiky, kterou poskytl pro potřeby

této práce a která může být také rekapitulací myšlenky, která vytyčuje cestu redaktorů Magenty: *Kritik umění se dívá, přemýšlí a píše a vytváří tak kritický diskurz a formuje rámce debaty o umění. Ve fotografickém diskurzu vždycky dominovaly technické texty a příspěvky, nejde tedy o nic nového. Hodnotných textů je vždy málo. Vyznačují se odvahou soudit, originalitou myšlenek, nebanálností dojmu apod.*

Závěr

Absence kritiky může být vyvolána tím, že už není tolik potřebná, jako dříve. Dnes prezentované fotografie už aspirují na to, aby byly uměleckými díly. Obrazy se díky své všudypřítomnosti a dostupnosti staly pro příjemce srozumitelnější. Tato skutečnost rovněž plyne ze společenských a kulturních změn, k nimž v Polsku došlo na začátku 90. let. Tvorba mladé generace fotografů se opírá především o zobrazování světa, který je obklopuje. Způsob, jak to dělají, vychází z úspornosti prostředků a minimalismu.

Rád bych uvedl vyjádření poskytnuté pro potřeby této práce známou polskou fotografickou kritičkou Elżbietou Łubowiczovou.

V současnosti v Polsku neexistuje samostatné fórum pro fotografii. Do nedávna vycházel „Kwartalnik Fotografia", vydávaný Waldemarem Śliwczyńským, fotografem a zároveň majitelem tiskárny, ale po dvanácti letech existence přestal před dvěma roky vycházet. Kromě časopisů týkajících se fotografické techniky neexistuje viditelná poptávka po periodikách věnovaných problematice fotografie jako autorského obrazu - jak dokumentu, tak i uměleckého díla.

Jde o následek zániku role tohoto média v dokumentární funkci, především pak reportérské. Texty věnované fotografii vycházejí v časopisech o kultuře a umění, tištěných a elektronických. Texty analyzující fotografické práce můžeme najít i v katalozích individuálních a kolektivních výstav. Fotografická kritika je tedy praktikována rozptýleně a příležitostně, neexistuje místo na němž by se mohly řešit striktně fotografické otázky a kde by se mohly konat diskuze o podstatných tématech spojených s estetikou fotografického obrazu.

Současné umění má intermediální charakter a fotografie je jedním, a velmi podstatným, z jeho médií. Poznámky příjemců se soustředí spíše na tematiku děl a jejich kulturní kontext, výrazně méně na problémy specifiky jazyka dané disciplíny. Protože v umění si jsou všechny styly a estetické koncepce rovny, nevyskytuje se potřeba protlačovat jisté myšlenky nebo se stavět proti opačným idejím. Nadále tak jsou publikovány texty věnované tvorbě různých autorů, zmizely ale texty spojené společnými zájmy prostředí fotografů a fotografických kritiků. Kritika fotografie se stala součástí umělecké kritiky, v jejímž rámci zmizelo rozlišování mezi fotografií a umělci využívajícími fotografii.

„Když vytváříme a analyzujeme vizuální reprezentace, všichni se vztahujeme k našim přesvědčením a normám, všichni tak máme vlastní teorie a vlastní způsoby práce. Už přišel čas odhalit je a učinit z nich hlavní předmět konstruktivní diskuze."[41] Recepce vizuálních materiálů by tak měla být individuální záležitostí každého příjemce. Měli bychom ji opírat o vlastní znalosti, zkušenosti a emoce.

Všeobecně dostupný a bleskový přístup ke všem informacím také příjemci umožňuje zařadit a číst konkrétní fotografie v daném kontextu. Díky tomu už nepotřebují historiky umění. „Věda se pojí s dekódováním přírody a kultury, ale měla by také zahrnovat vědomý vývoj a činění vlastní pracovní metodiky, spisovatelských a vizualizačních zvyklostí čitelnějšími."[42] Díky tomu, že fotografové mladé generace používají podobný kód jako příjemci, je pro většinu z nich jejich tvorba srozumitelná. Ve fotografické výchově sehrávají důležitou roli také výstavy, na nichž si příjemci osvojují trendy panující v současné fotografii, proto se také, jak jsem již uvedl, dřívější úloha kritika přenáší někdy na kurátory výstav.

Takto chápaná role kritiků se scvrkává na prostřednictví mezi fotografem a příjemcem. Přitahují pozornost příjemce k panujícím trendům a fotografům pomáhají existovat na fotografickém trhu a proniknout k výrazně širší skupině diváků. Současní příjemci disponují výrazně rozsáhlejšími znalostmi, než tomu bylo dříve, díky čemuž jde o aktivní diváky a sami si vytvářejí názor na prohlížené obrazy.

Fotografická kritika začala v Polsku po politických změnách systematicky ztrácet na své hodnotě. V současnosti už není tak významná, jako v minulosti. Přijala zcela jinou formu a funkci. Na rozdíl od dřívějška už neplní silnou názory formující roli. Zastává především informační funkci. Pomáhá s vytvářením trendů a propagací fotografické tvorby vybraných fotografů.

Oslabení fotografické kritiky je vyvoláno také rozšířením a neustále rostoucí oblibou fotografie a praxe jejího publikování samotnými autory na síti. Při tak velkém množství snímků není možné provádět pečlivou a objektivní kritiku.

Ambicí současných fotografů není tvořit umění, ale obrazy umožňující příjemci ztotožnit se s nimi, díky tomu je jejich percepce mnohem snazší. „Fotografie byla a stále ještě zůstává místem předvádění a místem výměny obrazů: našich vlastních i těch ze světa."[43]

---

[41] Maciej Frąckowiak a Krzysztof Olechnicki, *Badania wizualne w działaniu,* Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011, str. 29.
[42] Tamtéž, s. 30.
[43] Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie,* Universitas, Kraków 2007, str. 265.

Soupis použité literatury:

Práce přímo spojené s tématem:

Monografie:

1. Barrett, Terry (2014). *KRYTYKA FOTOGRAFII. Jak zrozumieć obrazy.* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS
2. Barthes, Roland (2008). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii.* Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
3. Coleman, Allan, Douglass (1979). *Because It Feels So Good When I Stop: Concerning a Continuing Personal Encounter with Photography Criticism*, in Týž *Light Readings: A photography Critics Writings 1968-1978.* New York: Oxford University Press
4. Drozdowski, Rafał; Krajewski Marek (2010). *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej.* Warszawa: Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
5. Frąckowiak, Maciej; Olechnicki, Krzysztof (2011). *Badania wizualne w działaniu.* Warszawa: Wydawnictwo Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
6. Rose, Gillian (2010). *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
7. Foucault, Michel (2002). *Porządek dyskursu*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
8. Nowicki, Wojciech (2008). *Katalog festiwalu Miesiąc Fotografii w Krakowie 2008.* Kraków: Wydawnictwo Fundacja Sztuk Wizualnych
9. Mazur, Adam (2009). *Historie fotografii w Polsce 1839 – 2009.* Kraków: Wydawnictwo Fundacja Sztuk Wizualnych.
10. Mazur, Adam (2012). *Decydujący moment.* Kraków: Wydawnictwo Karakter
11. Sontag, Susan (2009). *O Fotografii.* Kraków: Wydawnictwo Karakter.
12. Ziębińska-Lewandowska, Karolina (2014). *Między dokumentalnością a eksperymentem.Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Fundacja Archeologii Fotografii

Periodický tisk:

13. Jarecka, Dorota (2004). *Świat przedstawiony.* „Gazeta Wyborcza", 02.06.2004.

Elektronické zdroje:

14. http://fototapeta.art.pl/2006/ndo.php [cit. 27.3.2015]
15. http://sjp.pwn.pl/slowniki/krytyka [cit. 25.03.2015]

Soupis ilustrací:

Ilustrace 1: Výstava „7 rooms" Rafała Milacha v Zachętě, zdroj:
http://otwartazacheta.pl/index.php?action=view/collection&colid=26&catid=10
Ilustrace 2: Webové stránky „Conscientious" zdroj:
http://jmcolberg.com/weblog/2012/01/review_7_rooms_by_rafal_milac/za
Ilustrace 3: Webové stránky „American Suburb X" zdroj:
http://www.americansuburbx.com/
Ilustrace 4: Webové stránky „FotoTapeta" zdroj:
http://www.fototapeta.art.pl/
Ilustrace 5: Webové stránky „doc! Photo Magazine" zdroj:
http://docphotomagazine.com/subscriptions/doc-photo-magazine/
Ilustrace 6: Webové stránky „Contra doc!" zdroj:
http://docphotomagazine.com/subscriptions/contra-doc/
Ilustrace 7: Fotografická kniha „Debuts" zdroj:
http://fotopolis.pl/n/18286/debuts-nowy-projekt-doc-photo-magazine-i-contra-doc/
Ilustrace 8: Webové stránky „Melba" zdroj:
http://www.melbamagazine.com/
Ilustrace 9: Webové stránky „Magenta Mag" zdroj:
http://www.magentamag.com/
Ilustrace 10: Webové stránky „Miejsce fotografii" zdroj:
http://www.miejscefotografii.blogspot.com/
Ilustrace 11: Webové stránky „Fotopolis" zdroj:
http://www.fotopolis.pl/
Ilustrace 12: Fotografický magazín „6x9" zdroj:
Sken
Ilustrace 13: Fotografický magazín „camera@obscura" zdroj:
http://www.fototapeta.art.pl
Ilustrace 14: Fotografický magazín „Kwartalnik Fotografia" zdroj:
http://fotografia.net.pl/
Ilustrace 15: Fotografický magazín „Pozytyw" zdroj:
Elektronická verze magazínu

Ilustrace 16: Umělecký magazín „Format” zdroj:
http://format-net.pl/pl/kwartalnik/aktualny.html#.VVRtY5PtlBc
Ilustrace 17: Fotografický magazín „Magenta Mag” zdroj:
https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1613573872243413.1073741835.13996
22486971887&type=3
Ilustrace 18: Fotografický magazín „Magenta Mag” zdroj:
https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1613573872243413.1073741835.13996
22486971887&type=3
Ilustrace 19: Fotografický magazín „Magenta Mag” zdroj:
https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1613573872243413.1073741835.13996
22486971887&type=3