SLEZSKA UNIVERSITA V OPAVE
FILOZOFICKO-PRIRODOVECEKA FAKTULTA V OPAVE



TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Polská industriální fotografie po roce 1990.

KACPER STOLORZ

Opava 2017

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Polská industriální fotografie po roce 1990.

Polish Industrial photography after 1990 year.

KACPER STOLORZ

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent: Mgr. BcA. Rafał Milach Ph. D.

Opava 2017

Abstrakt

Cílem bakalářské práce je představení tématu fotografie polské industriální architektury po roce 1990. Každá kapitola práce bude obsahovat zásadní charakteristiky industriální architektury a zároveň stěžejní fotografy, kteří se tomuto tématu věnovali po roce 1990.

Klíčové **slova:** fotografování, architektura, průmysl, průmyslový, železárny, viadukt, most, továrny, nádraží, metro, dokumentace, vývoj, průmyslová revoluce,

Abstract

Object of this thesis is to present polish industrial photography after 1990 year. Each chapter will describe the most characteristic examples for industrial photography and to show the contemporary polish photographers who works in poland and work after 1990 year.

Key words: photography, architecture, industry, industrial, ironworks, overpass, bridge, factory, station, metro, documentation, development, industrial revolution,

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2016/2017**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Kacper STOLORZ**
Osobní číslo:	**F120489**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**T: Polská industriální fotografie po roce 1990.**
Téma anglicky:	**T: Polish Industrial photography after 1990 year.**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Cílem této bakalářské práce je představení polské industriální fotografie po roku 1990. Každá kapitola práce bude obsahovat informace o většině charakteristických ukázek industriální architektury a prezentovat současné významné umělce pracující v hlavním proudu industriální fotografie v Polsku po roce 1990.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

DAVIES, John: The British Landscape, Chris Boot, 2006, ISBN: 09546894
BURTYNSKY, Edward: Oil, Steidl, 2009, ISBN-10: 3865219438
RACOŃ, Krzysztof: Rura, Paper Beats Rock, ISBN: 978-83-941967-0-7
UCZAK, Micha: Brutal, Self published, ISBN: 978-83-933361-7-3
KAPITA W SOWACH I OBRAZACH" vydavatel: Zakad Wydawniczy SFS, Kielce 2002 ISBN: 83-88710-49-4
Decydujšcy moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku", Karakter 2012 ISBN 978-83-62376-20-9
"Stocznia Szlaga" vydavatel: Fundacja Karrenwall, Gdańsk 2013, ISBN 978-83-933094-4-3

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Tomáš POSPĚCH, Ph.D.**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **19. dubna 2017**
Termín odevzdání bakalářské práce: **30. dubna 2017**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 19. dubna 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatné a uvedl v ni veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

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

Podpis: V Opavě dne:

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent: Mgr. BcA. Rafał Milach Ph. D.

Poděkování

Děkuji za neocenitelnou pomoc při psaní teto práce doc. Mgr. BcA. Tomášovi Pospěchovi, Ph.D. Velmi také dekuji prof. Vladimiru Birgusovi za otevřenost, pochopeni a inspiraci, kterou pro mne byly jeho přednášky.

Děkuji všem pedagogům Institutu Tvůrčí Fotografie a mým kolegům za pomoc a inspiraci.

Obsah

Abstrakt **3**

Prohlášení **6**

Poděkování **7**

1. Úvod **9**

2. Současní představitelé industriální fotografie **11**
2.1 John Davies 11
2.2 Edward Burtynsky 14

3. Současná polská industriální fotografie – úvod **18**
3.1 Industriální fotografie jako klíčová součást fotografického dokumentu. 19
Krzysztof Racoń *19*
Michał Łuczak *21*
3.2 Industriální fotografie a trasy *22*
Krzysztof Pacholak *23*
Juliusz Sokołowski *24*
3.3 Industriální krajina: 26
Łukasz Biderman *27*
Szymon Rogiński *28*
3.4 Postindustriální fotografie 29
Michał Cała *29*
Wojciech Wilczyk *31*
Michał Szlaga *33*

4. Závěr **36**

Použitá literatura **37**

Pouužité internetové zdroje **37**

Jmenný rejstřík **39**

1. Úvod

Průmyslová revoluce začala v 17. století. Byla to doba, kdy v důsledku technických, ekonomických a sociálních změn proběhla transformace hospodářství založeného na biologických, obnovitelných, zdrojích energie a, což s tím souvisí, hospodářství využívajícího práci lidských rukou v hospodářství založeném na fosilních zdrojích energie, jako je uhlí a ropa (ve 20. století).[1] Průmyslový převrat zapříčinil rozvoj městských center a nárůst průmyslové výroby v mnoha odvětvích. V současnosti probíhá třetí průmyslová revoluce, jíž se říká vědecko-technická revoluce. Jde o po 2. světové válce zahájený proces rychlých změn ve vědě, technice a průmyslové výrobě[2].

Během průmyslové revoluce se, obdobně jako v každém čase velkých změn, přirozeně zrodila potřeba zaznamenávat a zároveň dokumentovat jevy, k nimž dochází v krajině. Začalo se s fotografováním velkých podniků, elektráren, silnic, mostů, všeho toho, co ovlivňovalo změnu specifického životního standardu celé společnosti. Tyto fotografie se vyznačují soustředěním na architektonické objekty reprezentující industriální krajinu a na prvky, které vyjadřují ducha průmyslové revoluce: průmyslové stroje, železnice, součásti dolů a hutí. Tyto fotografie od počátku prezentovaly dokumentaci lidských úspěchů a jejich fantastičnost prostřednictvím představení témat založených na gigantických prvcích, strukturálně se opakující kompozici a zákrocích spojených se šerosvitem zdůrazňujícím dokonalost daných výsledků. Současná industriální fotografie již tento zápal nesdílí. Vyplývá to samozřejmě z vědomí následků vzniklých na příklad v důsledku obrovské spotřeby přírodních zdrojů, intenzivním využívání kdysi panenských oblastí a znečištění životního prostředí spojeného s průmyslovou činností. Také se ale poměrně často soustředí na komentování změn v krajině, když ukazuje výsledky lidské činnosti sahající k počátkům dynamického rozvoje technologie a výroby.

[1] http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rewolucja-przemyslowa;3967502.html
[2] http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rewolucja-naukowo-techniczna;3967498.html

Transformace industriální fotografie v proud dokumentace, jíž se říká postindustriální, pozorující změny v přírodním prostředí vyvolané široce chápanou nadměrnou industrializací, se zdá být přirozená. Prostřednictvím fotografování degradovaného území zničených, opuštěných továren, letišť, železničních nádraží atd. ukazuje změny probíhající v ekonomice pozdního kapitalismu a ve společnostech tohoto období.

2. Současní představitelé industriální fotografie

Současní představitelé industriální fotografie kriticky pozorují a registrují jevy, jichž jsou svědci stejně jako všichni ostatní. Představením záležitostí spojených s industrializací společnosti a krajiny komentují změny a upozorňují na případné následky, které bychom jako nepozorní pozorovatelé nemuseli v každodenním spěchu postřehnout. Mezi podle mého nejvýznamnější reprezentanty industriální fotografie po roce 1990 ve světě patří.

2.1 John Davies

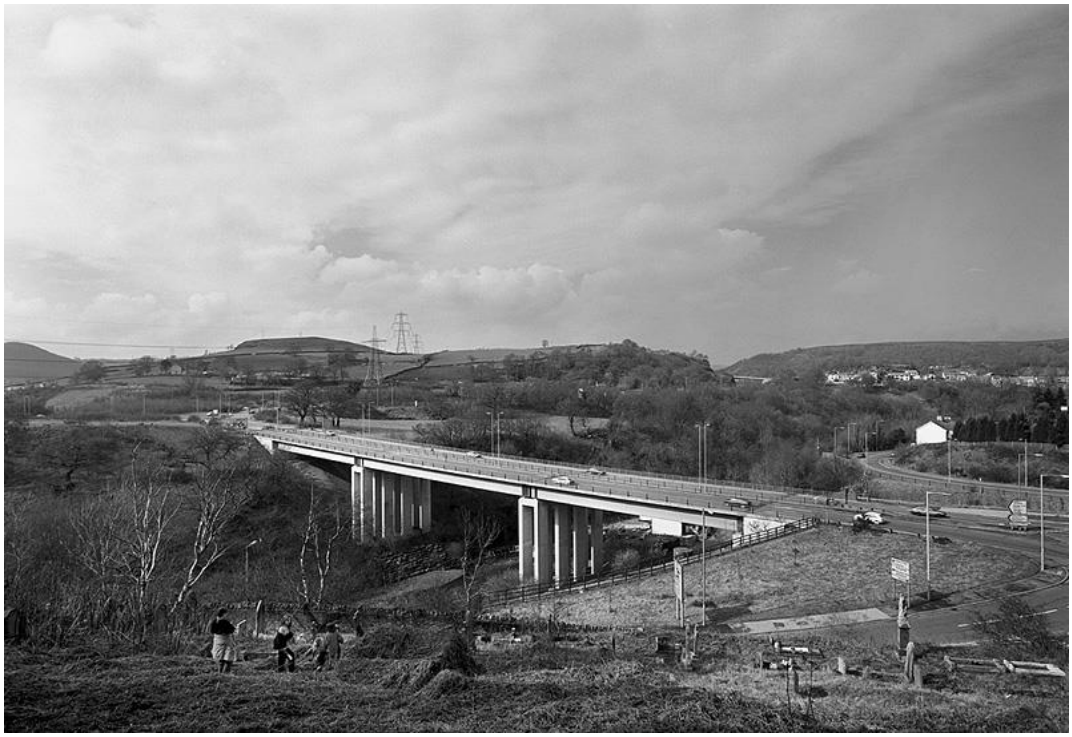
John Davies je jeden z nejznámějších současných britských fotografů, který se proslavil prozkoumáváním rozlehlé industriální krajiny Velké Británie[3]. Narodil se v Sedgefield, distriktu Durham ve Velké Británii v roce 1949. Vyrůstal v hornických a zemědělských společenstvích. Tyto zkušenosti se promítají do jeho prací od samotného začátku. První léta svého života strávil v průmyslové krajině regionů Durham a Nottinghamshire.
Davies zpočátku studoval fotografii na Mansfield School of Art, kde získal diplom za absolvování prvního kurzu. Následně pokračoval ve studiu na Trent Polytechnic (v současnosti Nottingham Trent University), kde studium v roce 1974 dokončil.
Od úplných počátků hledal různé formy finanční a odborné podpory pro fotografii, jíž se věnoval prostřednictvím spolupráce s různými fotografickými centry. Spolupracoval také s filmovo-fotografickou skupinou Amber/Side soustředící se na dokumentaci marginalizované dělnické třídy a krajiny severovýchodní Anglie.

John Davies využívá po většinu své tvůrčí práce analogovou techniku. U většiny svých prací zůstává věrný rafinovanému černobílému stylu, v nejnovějších cyklech využívá techniku středoformátového digitálního aparátu a dSLR. Na svých snímcích si vybírá přírodní prostor spojený s lidskou činností a s prvky industriální architektury, v jeho cyklech je ovšem nejviditelnější téma industrializace. Nejcharakterističtější sérií Daviesových

[3] http://www.johndavies.uk.com/

fotografií je „The British Landscape" a současnější „Mount Fuji, Japan (Fuji city)", v níž se umělec snaží zkoumat hranice a rovnováhu mezi přírodou a industriální architekturou. Tento britský fotograf se prostřednictvím svých snímků nesnaží hodnotit vliv člověka na krajinu a to, jak se rozvíjí. Touží pokládat otázky o tomto vlivu. Jeho záměrem je vyvolat v divákovi reflexi nad tím, čeho jsme jako lidé dosáhli a jaké důsledky naší činnosti neseme. Na jeho fotografiích nevidíme lidské postavy, snaží se zobrazit stopy jejich činnosti. Jemně poukazuje na to, co po nás zůstane, na naše dědictví.

„The British Landscape" je umělcova kniha vydaná v roce 2006 v Anglii. Knihu tvoří 60 černobílých obrazů pořízených mezi lety 1974 a 2004 v Anglii, zachycujících Davisovu uměleckou dráhu od začátků jeho fotografického působení do současnosti. V této publikaci můžeme pozorovat nejen vývoj uměleckého a technického přístupu autora, ale také transformaci probíhající ve státě během několika desítek let, jak ve vizuální, tak i v společenskopolitické vrstvě. Ve svých pracích ovšem stále zůstává nehodnotící. I nadále klade otázky, sám se oddává zadumání, dává nám šanci na podobnou reflexi, na podívání se na svět svýma očima.



Fotografie č. 1 John Davies, Quakers Yard Bridge, Merthyr Tidfil, 1996.

„Mount Fuji, Japan (Fuji city)” je cyklus fotografií, který vznikl v prefektuře Šizuoka v březnu 2008, během první cesty umělce do Japonska. Sérii tvoří 10 barevných snímků pořízených digitálním fotoaparátem. Město Fudži je jednou z nejvíce industrializovaných oblastí na světě a tato skutečnost se stala jednou z hlavních příčin vzniku cyklu. Soustředí se na specifický vztah přírodní krajiny s industriální architekturou, která charakteristickým způsobem přebírá kontrolu nad původní krajinou. Symbol Japonska, hora Fudži, tvoří důležitý prvek tohoto cyklu fotografií, protože ukazuje postavení přírodních sil, které ještě zcela nepodlehly urbanizaci, svým způsobem se jí staví na odpor. Zároveň nám dodává potěšení, když ukazuje, že svět přírody není při srážce s lidskou činností tak samozřejmou obětí, jak by se mohlo zdát.
Daviesovy fotografie dokumentují charakter současného Japonska jako rozvinuté, do značné míry industrializované země, ale zároveň jako vysoce různorodé z hlediska přírodní krajiny. Před našima očima se tedy odehrává svého druhu boj přírody s lidskou činností.



Fotografie č. 2 John Davies, Fuji City 418, Shizuoka Prefecture, Japan, 2008.

Umělec se během let své práce jako pozorovatel zapojoval do změn a prozkoumávání městské a průmyslové krajiny. Zajímají ho historické, průmyslové, sociální vrstvy, které později představuje na svých obrazech. Pokouší se předat své závěry prostřednictvím formálních opatření. Snaží se diváka vyzvat k tomu, aby šel hlouběji, na chvíli se nad obrazem zastavil a dovolil vícevrstevnatosti vyobrazení probudit v něm konkrétní reflexe v kontextu široce chápané přítomnosti člověka na zemi

2.2 Edward Burtynsky

Narodil se 22. února 1955 v Kanadě. V mnoha kruzích je považován za jednoho z nejlepších současných fotografů.[4] Proslavil se především svým velkoformátovými pracemi týkajícími se témat industriálních krajin. Když byl dítě, jeho rodiče emigrovali z Ukrajiny do Kanady a jeho otec pracoval v jedné z továren General Motors,[5] což mělo přímý vliv na malého Burtynského a jeho pozdější emocionální vztah k masové průmyslové výrobě.

Burtynsky začal fotografovat v 11 letech, když mu otec koupil vybavení do temné komory společně s fotoaparáty. Později začal společně se sestrou pořizovat portrétní snímky v ukrajinském centru. Vzdělání získal díky navštěvování večerních kurzů fotografie na Ryerson Polytechnical Institute, kde dosáhl titulu bakaláře. Také studoval grafiku na Niagara Collage ve Welland.[6] Jeho výjimečné velkoformátové fotografie zachycující globální průmyslové krajiny najdeme ve sbírkách více než 60 institucí, např. National Gallery of Canada, The Museum of Modern Art, The Guggenheim Museum in New York, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia v Madridu a v Los Angeles County Museum of Art v Kalifornii.[7]

Vývoj jeho fotografické práce ovlivnily rané snímky zachycující továrnu General Motors v jeho rodném městě. Umělec nejčastěji pracuje s velkoformátovým aparátem, z něhož tvoří barevné reprodukce, jejichž

[4] http://www.artinfo.pl/artysta/edward-burtynsky
[5] https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Burtynsky
[6] http://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/16575-edward-burtynsky-oil
[7] http://www.edwardburtynsky.com/site_contents/About/aboutBio.html

obrovská velikost přímo podmiňuje způsob recepce prací, když se postará o to, že se můžeme cítit doslova zavaleni jejich velikostí. Jeho obrazy zkoumají působení člověka na povrch planety, citlivě registrují pozorovatelné změny. Jeho největším úspěchem se stal cyklus fotografií věnovaný těžařskému naftařskému průmyslu ve světě. Téma těchto prací by se mohlo zdát být velice nevděčné, technické a zbavené jemnosti, ovšem Burtynského obrazy jsou přesto nesmírně malířské, plné půvabu, a nesou v sobě jistý náboj nostalgie a smutku. Celými hrstmi čerpají z tradice krajinomalby devatenáctého století. Krása těchto geometrických fotografií pořízených z ptačí perspektivy zůstává v rozhodném kontrastu s na nich představenými problémy.[8] Tento cyklus se dělí na tři tematické skupiny.

První skupina fotografií byla pořízena na místech, kde se ve světě nejčastěji těží ropa. Umělec nám prostřednictvím těchto obrazů ukazuje, jak tento současný průmysl využívá přírodní krajinu. Vidíme na nich krajiny, které jsme kvůli našim lidským potřebám zbavili jejich panenskosti, prostě jsme je zničili a vytvořili z nich něco na způsob rozlehlých stavenišť, která skončí společně s vyčerpáním zásob ropy.



Fotografie č. 3 Edward Burtynsky, Oil Fields #22, Cold Lake Alberta, Canada, 2001.

[8] http://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/16575-edward-burtynsky-oil

Druhou tematickou skupinu tvoří snímky zachycující to, jak současný člověk tuto ropu využívá. Vidíme na nich současná města, dálnice, lidi soustředící se kolem vozidel a nesmírnou slavnostnost těchto okamžiků.[9] Sám Burtynsky v rozhovorech vypráví o výjimečném lidském připoutání k automobilům, strojům, že je to podle něj velmi důležitý a zároveň zhoubný prvek kultury. Zmiňuje se o tom v kontextu otázek, které pokládá ve svých dílech, konkrétně, co se stane se všemi těmito vozidly, až nám bude chybět ten nejvýznamnější neobnovitelný zdroj, jímž je ropa.



Fotografie č. 4 Edward Burtynsky, Highway #1, Los Angeles, California, USA, 2003.

Třetí, poslední, tematickou skupinu série „Oil“ představují fotografie, které jsou svého druhu předzvěstí potencionálních obrazů, jež bohužel nebudeme sledovat na obrazovkách našich počítačů nebo smartphonů, ale v blízkém, nás obklopujícím prostoru. Umělec nám prostě ukazuje, jak může naše

9 https://www.ted.com/talks/edward_burtynsky_photographs_the_landscape_of_oil?language=pl#t-74002

krajina vypadat za několik desítek let, sám mluví o tom, že zdroje ropy budou vyčerpány během nejbližších 45 let).[10]

Fotografie zachycují součásti automobilů, vraky, hřbitovy letadel. Obecně řečeno mohou přivolávat na mysl postapokalyptickou krajinu podobnou těm, jaké se často prezentují v katastrofických nebo právě apokalyptických filmech. Burtynsky chce prostřednictvím své fotografie upozornit na velké problémy, s nimiž se potýká současný svět. Ve svých pracích nám pokládá otázky, kdy skončí éra ropy, a což je důležitější, jak pak bude vypadat svět a jaké budou hlavní změny spojené s touto událostí. Je to politicky a sociálně angažovaný fotograf, snaží se, aby jeho práce měla, podobně jako v Daviesově případě, reálný vliv na obecný zájem o nejvýznamnější problémy současných společností.



Fotografie č. 5 Edward Burtynsky, AMARC #5, Tuscon, Arizona, USA, 2006.

10 https://www.ted.com/talks/edward_burtynsky_photographs_the_landscape_of_oil?language=pl#t-74002

3. Současná polská industriální fotografie – úvod

V Polsku je situace spojená s průmyslovou revolucí a následnou deindustrializací a postindustriálním obdobím ve srovnání s většinou států západního světa odlišná. I přes obrovský rozvoj společnosti a změny v urbanizaci země máme v souvislosti s využíváním krajiny stále blíže ke státům bývalého Sovětského svazu.
Obrovská průmyslová revoluce začala v Polsku na počátku dvacátého století a skončila v roce 1989, v okamžiku pádu komunismu a začátku demokratického systému a ekonomiky volného trhu. Tyto události silně ovlivnily industriální krajinu v zemi, kterou nejdříve do značné míry zničila válka a snažila co nejrychleji získat zpět do formy a později po pádu železné opony usilovala o co nejefektivnější dohnání tak zvaného Západu.

V roce 1991 se konaly první svobodné volby od doby druhé světové války. Situace v industriální krajině se začala drasticky proměňovat. Polsko začalo stíhat západní země ve věci rozvoje a zavádět změny týkající se procesu deindustrializace. Ekonomika začala být otevřená, hranice zmizely (samozřejmě ne do té míry, jako je tomu nyní), zavládl volný trh, na němž nedokázala většina uměle vytvořených pracovišť přežít s ohledem na chybějící konkurenceschopnost a příliv statků z jiných zemí světa. V důsledku těchto změn začaly hasnout velké hutě, ocelárny a zavíraly se doly.
Současná polská fotografie je silně spojena se změnami, které probíhají v industriální krajině, pozoruje je, často se vztahuje k historii, k polskému dědictví a ke kultuře. V této práci se pokusím představit příklady fotografických projektů, které lze zařadit do proudu industriální fotografie, využívající průmyslovou krajinu, její okolí a lidi pracující a žijící na těchto územích.

3.1 Industriální fotografie jako klíčová součást fotografického dokumentu.

Zajímavým příkladem industriální fotografie jsou její vyobrazení ve vztahu k fotografickému dokumentu, v němž je prvek průmyslové krajiny nebo industriálního prostoru součástí dokumentární historie. V obou případech se popisovaná situace opírá o stejné součásti, odkazuje na ně nebo jim přisuzuje specifický kontext. Tyto prvky se stávají rámcem vyprávění nebo klíčovým kulminačním bodem.

Prvním vybraným příkladem využití industriální krajiny a jejího obrovského významu je fotografická kniha Krzysztofa Racońa „Rura“ (Roura). Autor se narodil v roce 1982 v Nowém Sączi. Je absolventem kulturologie na Jagellonské univerzitě, Ekonomické univerzity a Akademie Fotografie v Krakově. V současnosti studuje Institut tvůrčí fotografie na Slezské univerzitě v Opavě (Česká republika).[11]

V letech 2012-13 se účastnil ročního mentorského programu pro dokumentaristy pořádaného mezinárodním sdružením fotoreportérů Sputnik Photos, v jehož rámci vznikl cyklus snímků později využitý v jeho publikaci „Rura“. Jde o příběh malé obce Strzemieszyce Małe, přes kterou prochází několikakilometrový dopravník zásobující nedalekou huť Katowice železnou rudou. Tento dopravník svým vzhledem připomíná akvadukt, který probíhá přes pole, lesy a právě přes tuto malou obec. Kromě plnění své základní a jediné funkce vydává charakteristické, hlasité zvuky, někdy vrže, činí dojem, jako by se měl rozpadnout jako kovový domeček z karet, což ovlivňuje život obyvatel obce. Roura z názvu vrhá stín na Strzemieszyce Małe a téměř doslova udáví rytmus každodennosti této obce. Prostřednictvím své přítomnosti podmiňuje způsob života obyvatelstva. Klíčový prvek vystavění příběhu o této skutečnosti tvoří hledání co nejlepšího pojetí vztahu mezi nešťastnou rourou a tím, co se děje v myslích lidí, kteří u ní bydlí, autorem.[12]

[11] http://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-racon-rura

[12] http://theinnocentcuriosity.tumblr.com/post/124822887694/krzysztof-raco%C5%84-rura-review

Fotografie jsou pořízeny středoformátovým fotoaparátem s využitím černobílého negativu. Fotografie jsou špinavé, někdy nedbale pořízené, mající četné kazy procesu vyvolávání, jde o zamýšlený zákrok, který má dosti doslovně předat charakter místa a lidí, kteří na něm žijí. Autor se snaží proplést snímky roury celým cyklem. Máme dojem, že nás, diváky, obklopuje a je také klíčovým referenčním bodem celého příběhu. Na mnoha fotografiích je zachycena v širokých záběrech nebo v pozadí, díky čemuž máme pocit, že nás obklíčila. Tento zákrok ji zdůrazňuje jako hlavní motiv a kompoziční a významový akcent.



Fotografie č. 6 Krzysztof Racoń, Rura, Strzemieszyce Małe, Polska, 2013.

Racońovy fotografie se stávají také pozvánkou k diskuzi o změně v krajině způsobené průmyslem a o tom, jak to ovlivňuje život konkrétní společnosti. V tomto případě máme co do činění s malým městečkem, díky tomu můžeme snadněji a přesněji zachytit problematiku situace a uzavřít jí do konkrétního prostoru.

Dalším zajímavým příkladem industriální fotografie je fotografická kniha „Brutal“ vydaná v roce 2012. Jejím autorem je Michał Łuczak, fotograf, dokumentarista, narozený v roce 1983 v Katovicích, kde žije dodnes. Absolvoval Institut tvůrčí fotografie v Opavě (Česká republika) a Uniwersytet Śląski v Katovicích na oboru hispanistika. Od roku 2010 je členem kolektivu SPUTNIK PHOTOS, soustředícího fotografy ze středovýchodní Evropy.[13] Po mnoho let dokumentuje změny, k nimž došlo po pádu komunismu v Horním Slezsku od roku 1989.

Kniha „Brutal“ vypráví o posledních měsících existence brutalistického nádraží v Katovicích. Vznikala od roku 2010 až do okamžiku, kdy na území nádraží vjely buldozery, aby začaly s demolicí budovy. Hornoslezské nádraží se stalo prvkem dodávajícím kontext celému dokumentárnímu příběhu, který není, jak by se to zdánlivě mohlo jevit, vyprávěním o jedné stavbě. Fotograf se nevěnuje fotografii architektury, proto i součásti nádraží představené na fotografiích mají podobu pojítka při pokusu o vyfotografování vnitřního světa, který existoval v industriálním prostoru nádraží. V cyklu se ocitly betonové „kalichy“, vstupy do komunikačního prostoru a všechny součásti charakterizující prostor mikrosvěta. Autor se soustředil i na lidi žijící na nádraží, sklonil se nad situacemi spojenými se životem samotného objektu. Atmosféru snímků ve stejné míře utváří jak prostor, tak osoby, které se na fotografiích vyskytují. Pozorujeme na nich úpadek místa, který se stal svého druhu koncem pro mnoho s ním spojených osob.

[13] http://www.czytelniasztuki.pl/?p=2329



Fotografie č. 7 Michał Łuczak, Brutal, Katowice, Polska, 2010.

Łuczak používá černobílé obrazy pořízené pomocí velkoformátového fotoaparátu. Obrazy spojené s prostorem komponuje tak, aby co nejlépe zachytil postupný proces demolice. Pomocí využití zákroků spojených s fotografickým procesem posiluje dojem zkázy. Mezi fotografiemi architektury a snímky, na nichž vystupují lidé, vzniká velký kontrast. První z nich jsou jistým způsobem rozmazané, nejasné, druhé čisté a výrazné. Toto opatření dává na srozuměnou, že právě lidé tvoří nejdůležitější prvek tohoto příběhu.

3.2 Industriální fotografie a trasy

Především díky rozsáhlým evropským dotacím se z Polska stalo obrovské staveniště silniční infrastruktury. Vzniklo mnoho nových silnic, dálnic a komunikačních spojnic. Výsledky těchto investic se na mnoha místech staly klíčovou součástí krajiny, čímž nezvratně ovlivňují lesní, městské a příměstské oblasti. Edward Burtynsky nám v jedné z částí svého cyklu fotografií o ropě ukazuje, jak člověk využil vytěženou surovinu a její významný vliv na krajinu současného světa. Důsledkem těžby jsou podle kanadského fotografa fotografie komunikačních tras, několikaproudých dálnic a výrazného

rozvoje městské infrastruktury pro automobily. I polští fotografové se už dlouho snaží zdokumentovat v zemi probíhající změny spojené s výstavbou silnic.

Fotografický cyklus Krzysztofa Pacholaka nazvaný „Transit“, vzniklý v roce 2004, je protějškem polských hledání změny krajiny a pokusem o prezentování gigantických rozměrů změn infrastruktury. Autor narozený v roce 1986 se věnuje především dokumentární fotografii, realizuje ovšem také projekty spojené s industriální krajinou.
Jeho zmíněný projekt vypráví o zefektivnění a uspořádání, k němuž došlo ve Varšavě v rámci rozvoje infrastruktury. Nové silnice, viadukty, obchvaty měst, hlavní trasy systematizující spojení městských částí svou podobou formálně odkazují na řešení použitá v městech západní Evropy. Tento projekt se snaží upozornit také na skutečnost, že se veškerá infrastruktura staví především pro automobilovou dopravu. Černobílé fotografie představují hlavní komunikační tahy, ulice a viadukty. Centrální záběry v sobě obsahují kompozičně složité systémy silnic a estakád. S pomocí uzavřených kompozic se Pacholak snaží zachytit složitost infrastruktury a dojem, jako by se vznášela ve vzduchu. Pro ještě silnější přitáhnutí pozornosti diváka na samotné objekty fotograf upustil od zachycení provozu automobilů nebo lidí a ukazuje jen a výhradně samotné objekty. Výsledkem těchto východisek je skutečnost, že mám dojem jisté opuštěnosti, jakoby člověk nevěděl jak používat to, co sám stvořil.



Fotografie č. 8 Krzysztof Pacholak, Transit, Warszawa, Polska, 2014.

Dalším fotografem, který se rovněž snažil zachytit gigantičnost současné infrastruktury, je Juliusz Sokołowski. Narodil se v roce 1958 a působí i jako kurátor, učitel a vydavatel. Už asi 17 let se specializuje na fotografii architektury a prostoru. Často spolupracuje s významnými architekty a tvoří dokumentaci jejich budov a území kolem nich. Zkoumá především vztahy mezi uměním a architekturou, fotografuje nesmírně promyšleným způsobem, jeho přístup lze popsat jako konceptuální. S pomocí velkoformátového fotoaparátu tvoří obrovské reprodukce, které ukazují nesmírnou propracovanost a péči o veškeré detaily. Jeho architektonické a prostorové prezentace jsou velice klidné a uspořádané a prostřednictvím péče o každý detail na fotografickém záběru získáváme dojem jisté harmonie, systematičnosti. Na jeho fotografie okolí pronikají i industriální prvky. V sérii fotografií „Niebo nad Warszawą“ (Nebe nad Varšavou) umělec představuje architektonické realizace skupiny JEMS architekci, s níž spolupracuje. Fotografie vznikly v roce 2008, zajímavou součástí této práce je triptych „Wisła“ (Visla) představující pravý břeh Visly ve Varšavě. Jde o soubor tří

obrovských fotografických reprodukcí přibližujících, jak byl využit prostor kolem řeky. Snímky se proplétá harmonie barev, kompozice se zdá být vysoce statická. Na jedné z fotografií vidíme, že se umělec rozhodl prolomit konvence krajiny tím, že do ní umístil charakteristický prvek infrastruktury - Svatokřižský most. Ten se prostřednictvím svého zasazení do triptychu stává jedním z klíčových prvků tvořících rám a zároveň jde o bod velice silně kontrastující s prostorem v popředí. Tento most je důležitý i s ohledem na význam pro současnou krajinu Varšavy, snaží se jemně a symbolicky ukázat směr změn kolem řeky Visly a šířeji v celém městě.



Fotografie č. 9 Juliusz Sokołowski, Niebo nad Warszawą, Warszawa, Polska, 2008.

Druhým navázáním Juliusze Sokołowského na současnou vizi obrovských změn v infrastruktuře je práce vzniklá v rámci fotografického cyklu „Miasto Warszawa rekonstrukcja“ (Město Varšava rekonstrukce) představeného v roce 2000 v podobě obrovských, oboustranných praporů vyvěšených na vyhlídkové terase Paláce kultury a vědy ve Varšavě. Prapory tvořily fotografie pořízené technikou polaroidu a později poskládané do jednoho obrazu. Charakteristická fotografie zachycuje konstrukci jednoho z mostů ve Varšavě. Umělec s pomocí polaroidového přístroje vytvořil vertikální panorama mostu od samotného počátku až po druhý břeh řeky, nad níž se pne. V dominantní části záběru vidíme most, který nás drtí svou velikostí. Ne náhodou se Sokołowski na svém snímku rozhodl umístit člověka a ukázat tak měřítko konstrukce mostu a naši malost ve střetu s ním.



Fotografie č. 10 Juliusz Sokołowski, Miasto Warszawa, Warszawa, Polska, 2000.

3.3 Industriální krajina:

Současná krajina Polska se během posledních dvaceti let silně vyvíjela. Mezi obytnými budovami, malými podniky a jinými stavbami se vynořují industriální prvky. Často jde o klíčové vyplnění městské a venkovské krajiny, které zastává určitou funkcí a, což navzájem souvisí, pomáhá v lidském životě. Typickými prvky takovýchto prostorů jsou kanalizační vedení, teplovodní potrubí, zástavba kolem silnic dělící prostor, informační billboardy a elektrické vedení. Někdy tvoří toporné, krajinu znečišťující plomby,

vystavěné čistě z praktických důvodů, ale nemající žádné estetické vztahy s přirozenou krajinou, na níž zároveň negativně působí. V poslední době se mnoho fotografů pokusilo zdokumentovat tyto „vycpávky“ a jejich vzájemný dialog. Jejich fotografie obvykle zachycují polskou krajinu jako ponurou, zlověstnou, ale také groteskní. Častým způsobem fotografování těchto zvláštních krajin je jejich zachycení po soumraku, s kontrastním osvětlením, s pomocí velice sytých barev nebo s pomocí dlouhého expozičního času, což posiluje výsledek nereálnosti.

Jedním z fotografů realizujících téma krajiny s industriálními prvky výše popsaným způsobem je Łukasz Biderman. Dokumentarista narozený v roce 1977 v Szklarské Porębě, žijící nyní trvale ve Vratislavi, se zaměřuje na fotografování urbanizovaných městských prostor. Ve svém fotografickém cyklu „The city sleeps“ představuje Biderman vratislavská předměstí a nedaleké obce.[14] Série se představila v rámci krakovského Měsíce fotografie v roce 2010. Charakteristickým prvkem tohoto cyklu je skutečnost, že všechny snímky byly pořízeny po soumraku, kdy už jsou ulice opuštěné a krajina osvětlena jen umělým světlem pouličních lamp, vývěsních štítů obchodů a velkoplošných billboardů. Putujeme prázdnými ulicemi předměstí a malých městeček. Fotografie prezentují pocit klidu, nehybnosti a stagnace, ale na druhé straně vyvolávají jistý neklid. Na většině snímků je využito specifické světlo pouličních lamp zdůrazněné s pomocí dlouhého expozičního času zesilujícího efekt napětí, jisté nerovnosti. Biederman tohoto efektu do jisté míry dosahuje tím, že nechává střetnout se naše představy o noční ulici se svým výtvorem. Na fotografiích vidíme industriální prvky zakomponované do přírodní krajiny a silně nad obrazem dominující jak významově, tak i symbolicky. Umělec prostřednictvím své propracované kompozice spojující bytové domy s teplovodním potrubím, přírodní krajinou nebo neony vytváří surrealistické konotace probouzející představivost. Specifická atmosféra obsažená na těchto obrazech vytváří z fotografického cyklu mnohem více, než jen dokument z předměstí polských měst.

[14] http://www.archsarp.pl/3096/foto-esej-lukasz-biederman-the-city-sleeps



Fotografie č. 11 Łukasz Biderman, The city sleeps, Polska, 2010.

Szymon Rogiński ve svém cyklu „Poland Synthesis" uchopil podobnou tematiku fotografií, ale na svých snímcích představuje industriální krajinu jiným, mnohem temnějším způsobem. V letech 2003-2006 realizoval cyklus snímků spojených s krajinou Polska po transformaci. Fotografie také vznikaly v noci, často na cestách, umělé světlo na nich sehrává velice důležitou úlohu. Ve srovnání s Bidermanem Rogiński krajinu v noci izoluje, vybírá její určité součásti, které jsou někdy monochromatické, ale zároveň kontrastují s okolím. Na jeho fotografiích vidíme silnou inspiraci thrillery, horory nebo prvky ze světa počítačových her. Snímky jsou vysoce kontrastní, často na nich dominují barevné kontrasty a šerosvit. Složitost prvků vytváří syntézu mezi tak zvanou přírodní krajinou a vybranými industriálními součástmi současného Polska. Většina záběrů se opírá o klíčový světelný nebo barevný bod. Kompozice fotografií také často odkazuje na malířská díla.



Fotografie č. 12 Szymon Rogiński, Poland Synthesis, Polska, 2003-2006.

3.4 Postindustriální fotografie

Během posledních sta let jsme mohli pozorovat, jak se vyvíjela fotografie vznikající v proudu industriální společnosti až do současnosti, kdy máme co do činění s procesy postindustrializace a deindustrializace. Současná společnost už není zaměřena, jako tomu bylo dříve, na produkci statků, ale na tvorbu a zpracování informací. Výrazně více osob pracuje v sektoru služeb než v sektoru průmyslové výroby.
Výsledkem těchto změn je také změna krajiny, včetně průmyslové. Během posledních let se zavírají další továrny, hutě, doly a loděnice. Tato situace se stala zajímavým tématem pro polské fotografy, kteří pozorně pozorují tyto změny a komentují je.

Fotograf Michał Cała narozený v roce 1948 v Toruni, v současnosti žijící v Bielsku-Białé se po většinu své tvůrčí práce věnoval tématům průmyslového Slezska. V letech 1975-1992 vznikl cyklus černobílých fotografií „Śląsk“ (Slezsko). Autor se obzvláště zajímal o dělnické kolonie, staré hutě, doly a

obří haldy. Tato série se vyznačuje apokalyptickou atmosférou zbavenou lidí. Jediným důvodem, proč se občas na snímcích vyskytne lidská postava, je zdůraznění rozsahu proměny krajiny. Tento cyklus může působit jako dosti abstraktní, neskutečný, ukazující měřítko destrukce takovým způsobem, že se dá jen těžko uvěřit, že toto provedli lidé.[15] Pro Całův styl je charakteristický dosti klasický způsob zobrazování, ovšem nezbavený obrovské vnímavosti a lesku.

Záběry tvoří nám dobře známým způsobem, bez drastických formálních opatření, ale výměnou za to se jeho zachycením dostává velké kontrastnosti. Charakter jeho snímků se projevuje především ve srážkách bílé s hlubokými odstíny černé a ve výrazných barvách ostatních cyklů.

Tento projekt představuje dobrý příklad vývoje samotného umělce a jím fotografovaného prostoru. Dozvukem tohoto vývoje je série fotografií „Śląsk i Zagłębie 2004-2012“ (Slezsko a uhelná pánev 2004-2012). Fotografie pro ni už vznikaly v době široce pojatého postindustrialismu a už trochu jiným způsobem komentují nastalé změny krajiny.



Fotografie č. 13 Michał Cała, Śląsk i Zagłębie 2004-2014, Katowice Szopienice, Polska, 2005.

[15] http://www.michalcala.pl/album-slask-i-galicja.php

Vidíme na nich konec jisté epochy velkého tradičního slezského průmyslu. Zůstávají už jen vyhaslé hutě a opuštěné doly. Zdi výrobních závodů a průmyslových budov se drolí. Celý cyklus tvoří umělecká dokumentace dřívějšího průmyslu ve stavu demolice, dokonce by se dalo říci rozpadu. Práce vznikly v podobném duchu k tomu ze „Śląska“ - analogové, kontrastní, černobílé. V tomto fotografickém cyklu vidíme mnohem více hledání brutalistické estetiky postindustriální krajiny a ve vztahu k sérii fotografií „Śląsk“ je divákovi předáván sled příčiny a následku.[16]

Michał Cała inspiroval jiného umělce, který fotografuje postindustriální krajinu. Je jím Wojciech Wilczyk. Fotograf a novinář narozený v Krakově v roce 1961, kde nadále bydlí a pracuje. Absolvoval polonistiku na Jagellonské univerzitě. Je autorem mnoha esejí a kritických textů na téma výtvarného umění a fotografie publikovaných na stránkách mnoha týdeníků.
Od samotného počátku své tvorby realizuje fotografické projekty spojené s postindustriální krajinou. V letech 1992-1996 realizoval projekt „Pejzaż symboliczny“ (Symbolická krajina) týkající se demolované koksovny „Walenty“ (původní název „Wolfgang“) v Rudě Śląské.
V letech 2003-2006 paralelně realizoval dva fotografické cykly. První z nich, barevný, „Życie po życiu“ (Život po životě) se věnoval automobilům vyřazeným z provozu a druhý, černobílý, „Postindustrial“ dokumentoval uzavřené a v ruiny se proměňující průmyslové objekty na území Polska a Německa.[17]

V přestávce mezi prací na „symbolické krajině“ a „životu po životě“ Wilczyk v letech 1999-2003 pořídil cyklus dokumentárních fotografií „Czarno-Biały Śląsk” ukazující změny probíhající v krajině postindustriálního Horního Slezska. Cyklus Michała Cały umělce inspiroval, ovšem sám ukazuje tváře postindustriální krajiny Slezska naprosto jiným způsobem, přesto že fotografie zapadají do ikonografického topoi silně urbanizovaného Slezska, kulturně a sociálně vydělené krajiny. Wilczyk fotografuje s pomocí středoformátového fotoaparátu na černobílý negativ. Jeho fotografie do značné míry připomínají

[16] http://www.michalcala.pl/krespewnegoswiata.php
[17] http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/autorzy/325-wojciech-wilczyk

typickou dokumentaci architektonických objektů, ale díky pojetí kontrastnosti (na rozdíl od Cały) jim dodává specifickou atmosféru plnou smutné šedi, nostalgie a mrtvolnosti prostoru. Nevytváří ovšem dokumentaci procesu změny krajiny ale inspirován Całym si z prostoru vybírá charakteristické motivy, které ve své tvorbě později jasně prozkoumává. Jsou to na příklad opuštěné historické budovy na pozadí současné městské krajiny, fanouškovská hesla namalovaná na zdech, topografické pojetí městské tkáně, v níž se srážejí stará a nová architektura.[18] Všechny fotografie se snaží vztahovat k charakteristickému stylu, na nějž umělec navazuje, k hyperrealismu.[19] [20]

V roce 2002 vydal Wilczyk společně s Krzysztofem Jaworskim knihu „Kapitał w słowach i obrazach“ (Kapitál slovem a obrazem).[13] Kniha propojuje fotografie z projektu „Czarno-Biały Śląsk” a básně Krzysztofa Jaworského.[21] Publikaci tvoří 64 stran, polovinu z nich zabírají fotografie. Zároveň jde o první Wilczykovu fotografickou publikaci. Obrazy v knize jsou představeny v programu tzv. elementární fotografie, projevujícím se např. při exponování plného políčka negativu společně s charakteristickým černým rámečkem negativu.[22] Poezie a fotografie tvoří dva navzájem se doplňující, ale ovšem velice individuální, umělecké celky, zapadající do předválečného proudu spolupráce básníka a umělce. Tato kombinace v sobě také nese velký emocionální náboj spočívající v představení osobního kontextu při srážce se společným, nostalgickým prostorem, který v sobě nese tesklivé rysy.

[18] http://polishphotobook.tumblr.com/post/120383979675/krzysztof-jaworski-wojciech-wilczyk-kapita%C5%82-w
[19] https://pl.wikipedia.org/wiki/Hiperrealizm
[20] http://hiperrealizm.blogspot.com/
[21] „KAPITAŁ W SŁOWACH I OBRAZACH” vydavatel: Zakład Wydawniczy SFS, Kielce 2002 ISBN: 83-88710-49-4
[22] Jerzy Olek, Karkonosze, katalog, Galeria Sztuki Współczesnej, Jelenia Góra, 9.1984



Fotografie č. 14 Wojciech Wilczyk, Czarno-biały Śląsk, Polska, 1999-2003.

Zajímavé postřehy přináší německá verze knihy, která vyšla dva roky po polské premiéře, kdy ji vydal Klub Polskich Nieudaczników (Klub polských smolařů) působící v berlínském Mitte. Obě verze jsou z hlediska psaného a fotografického obsahu identické. Můžeme si ovšem povšimnout evoluce fotografického vědomí Wojciecha Wilczyka. Vidíme vzdálení se od elementární fotografie úzce propojené s prvním vydáním k uvolněnější a otevřenější formě fotografického dokumentu představeného v polské verzi publikace.

Dalším umělcem, který fotografuje architekturu a postindustriální krajinu je Michał Szlaga, fotograf narozený v roce 1978 v Gdaňsku, kde žije dodnes. Absolvoval gdaňskou Akademii výtvarných umění na oboru Fotografie a Intermédia.
Szlaga se věnuje dokumentární a portrétní fotografii. Publikuje v mnoha magazínech a ilustrovaných týdenících v Polsku, jako jsou na příklad:

„Newsweek", „Przekrój", nebo „Twój styl". Systematicky fotografuje také polskou realitu a používá k tomu konvence blogové fotografie. Fotografuje především v barvě, používá jak analogové, tak i digitální fotoaparáty. Velký důraz klade na barevnost snímků, prostřednictvím barevných tónů chce předat konkrétní náladu a atmosféru a navázat na tematiku fotografovaného regionu, jímž je v jeho případě Pomořansko. Styl tohoto autora lze bez jakýchkoliv pochybností označit za klasický současný dokument. Nejčastěji zabírá frontálně, často dokonce centrálně, záběry jsou klidné, statické, chybí na nich rozhodná dynamika. Szlaga sází na tvorbu atmosféry prostřednictvím zvoleného barevného tónování, které většinou osciluje v pastelových odstínech, a vytváří tak prchavou sentimentální, ale ne dotěrnou, náladu. Od roku 2000 důsledně fotografuje téma gdaňské loděnice („Loděnice je pro Szlagu neustále se měnící postindustriální architektonickou krajinou, plnou lidí a stop historie; krajinou, jíž dokumentuje pomocí fotografie a videa"),"[23] kterou ze samozřejmých důvodů vnímáme jako důležité místo na mapě Polska, především z politicko-historického, kulturního a průmyslového hlediska. Je to přece místo zrodu, činnosti a konce dělnického hnutí „Solidarność".

Výsledkem fotografických aktivit na území loděnice je Szlagova kniha nazvaná „Stocznia Szlaga" (Loděnice Szlaga).[24] Publikaci tvoří 300 barevných fotografií. Podobně jako výše zmíněný Michał Cala přistoupil Szlaga k zvolenému tématu jako výzkumník-archeolog-fotograf. Hlavním motivem knihy je prezentace postindustriální krajiny demolované loděnice. Fotografie vyprávějí příběh o loděnici a z loděnice. Ukazují nám obrovský industriální prostor, který nepřežil zkoušku času a je demolován. Fotograf prostřednictvím své knihy pozoruje neustálé změny v průmyslové krajině na pobřeží Polska, ale ukazuje také příběhy lidí, kteří zde pracovali. Na konec klade otázku, jestli můžeme úpadek tohoto místa chápat jako přerušení jistých tradic, kulturně-společenských vzorců a možná dokonce i jako obraz současného světa.[25]

---

[23] "Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 rok", nakladatelství Karakter 2012 ISBN 978-83-62376-20-9
[24] „Stocznia Szlaga" vydavatel: Fundacja Karrenwall, Gdańsk 2013, ISBN 978-83-933094-4-3
[25] http://www.ushot.pl/recenzje/stocznia-szlaga/

Kniha byla rozdělena do čtyř kapitol. „To czego nie ma“ (To, co není) je ve vztahu k tématu této práce ta nejzajímavější část. Tvoří téměř polovinu všech fotografií a je věnována budovám, instalacím a přírodním objektům, které zmizely ze zemského povrchu nebo se právě demolují. Fotografie pořízené středoformátovým fotoaparátem jsou téměř zcela zbavené intenzivních barev a kontrastů. Zesiluje to nostalgii a pocit odchodu jisté éry. Na snímcích vidíme zkázu značného rozsahu a opuštěnou industriální krajinu.
Cílem autora při tvorbě knihy bylo vytvoření vizuálního nástroje pro politiky, architekty a konzervátory a restaurátory památek. Tyto fotografie představují profesionální památkářskou dokumentaci. Mají představit hodnotu krajiny, místo loděnice a zdůraznit to, co je důležité a co by mělo být chráněno.[26]



Fotografie č. 15 Michał Szlaga, Stocznia Szlaga, Gdańsk, Polska, 2013.

[26] http://kultura.trojmiasto.pl/Stocznia-jeszcze-nie-wszystko-stracone-O-ksiazce-Michala-Szlagi-n72735.html#

4. Závěr

Tato práce se pokouší popsat a ocenit jen část ze všech projektů věnujících se industriální fotografii. Toto téma patří v současnosti mezi hlavní a pravděpodobně jím zůstane ještě dlouho, pokud si uvědomíme neustálý rozvoj měst a s ním paralelní, stejně rychlou degradaci prostoru. Fotografové často tvoří dokumentární formou, v níž čerpají z idejí reportážní klasiky, a nechávají se vést myšlenkou na záznam skutečnosti, která se má, zachycená v rámu záběru, stát zdrojem naší reflexe. Zohledňují estetické otázky, ty ovšem v případě jejich prací mají za cíl především vytvořit atmosféru, která nejlépe vystihne charakter daného místa, často navíc ve vztahu k širšímu kontextu problému industrializace, i v její post verzi. Tato estetika se občas může jevit jako problematická. Velmi dobře zkomponované záběry, romantizující barvy a nostalgické krajiny nás mohou občas oddálit do vůdčího tématu, představeného problému. Místo toho, aby uváděly do stavu reflexe, mohou přinášet uvolnění a vyvolávat pocit blaženosti. Vše ale záleží na individuálních vlastnostech diváka a jeho způsobu dívání se.

Černobílé práce Wojciecha Wilczyka se formálně zdají být velmi vzdálené od prezentací Michała Łuczaka a umělecké zákroky spojování fotografií z polaroidu Juliusze Sokołowského si pro své vyprávění našly zase jiný jazyk. To, co ze všech projektů vyznívá nejhlasitěji, je právě industriál. I přes různorodost přístupů cítíme jeho tíživou přítomnost v krajině, urputné soupeření s ním. Je všudypřítomný tak, že za krkem cítíme jeho dech. Myslím, že projekty zmíněné v této práci se do jisté míry také snaží vyrovnat se se současným prostorem a terapeuticky zpracovat v něm probíhající změny a osvojit si je.

Doufejme, že historie industriální fotografie nebude smutným příběhem o degradaci přírody a že z vyprávění o důsledcích naší činnosti dokážeme na poslední chvíli vyvodit správné závěry.

Použitá literatura

1. DAVIES, John: The British Landscape, Chris Boot, 2006, ISBN: 09546894
2. BURTYNSKY, Edward: Oil, Steidl, 2009, ISBN-10: 3865219438
3. RACOŃ, Krzysztof: Rura, Paper Beats Rock, ISBN: 978-83-941967-0-7
4. ŁUCZAK, Michał: Brutal, Self published, ISBN: 978-83-933361-7-3
5. KAPITAŁ W SŁOWACH I OBRAZACH" vydavatel: Zakład Wydawniczy SFS, Kielce 2002 ISBN: 83-88710-49-4
6. Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku", Karakter 2012 ISBN 978-83-62376-20-9
7. „Stocznia Szlaga" vydavatel: Fundacja Karrenwall, Gdańsk 2013, ISBN 978-83-933094-4-3

Pouužité internetové zdroje

1. http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rewolucja-przemyslowa;3967502.html
2. http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rewolucja-naukowo-techniczna;3967498.html
3. http://www.johndavies.uk.com/
4. Fotografie č. 1 - http://www.johndavies.uk.com/thorp2.htm
5. Fotografie č. 2 - http://www.johndavies.uk.com/f418.htm
6. http://www.artinfo.pl/artysta/edward-burtynsky
7. https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Burtynsky
8. http://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/16575-edward-burtynsky-oil
9. http://www.edwardburtynsky.com/site_contents/About/aboutBio.html
10. http://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/16575-edward-burtynsky-oil
11. Fotografie č. 3 - http://www.edwardburtynsky.com/site_contents/Photographs/image_galleries/Oil_Gallery/OLF_22_01.jpg
12. https://www.ted.com/talks/edward_burtynsky_photographs_the_landscape_of_oil?language=pl#t-74002

13. Fotografie č. 4 - http://www.edwardburtynsky.com/site_contents/Photographs/image_galleries/Oil_Gallery/HWY_01_03.jpg
14. Fotografie č. 5 - http://www.edwardburtynsky.com/site_contents/Photographs/image_galleries/Oil_Gallery/TRAN_AVIA_AMARC_05_06.jpg
15. http://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-racon-rura
16. http://theinnocentcuriosity.tumblr.com/post/124822887694/krzysztof-raco%C5%84-rura-review
17. http://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-racon-rura
18. http://theinnocentcuriosity.tumblr.com/post/124822887694/krzysztof-raco%C5%84-rura-review
19. Fotografie č. 6 - http://culture.pl/sites/default/files/images/culture.pl/rura_for_culture_pl_1.jpg
20. http://www.czytelniasztuki.pl/?p=2329
21. Fotografie č. 7 - http://prowincja.art.pl/wp-content/uploads/2014/01/0brutal_003.jpg
22. Fotografie č. 8 - http://pacholak.net/files/gimgs/17_pacholak_transit_04.jpg
23. Fotografie č. 9 - http://juliuszsokolowski.pl/index.php
24. Fotografie č. 10 - http://www.juliuszsokolowski.pl/upload/image/Kolejowy.jpg
25. http://www.archsarp.pl/3096/foto-esej-lukasz-biederman-the-city-sleeps
26. Fotografie č. 11 - http://lukaszbiederman.com/files/gimgs/15_img286v4.jpg
27. http://culture.pl/pl/wydarzenie/poland-synthesis-roginskiego-na-lecie-fotografii-w-brukseli
28. Fotografie č. 12 - http://szymonroginski.com/wp-content/uploads/2016/05/28_malopolska_2006_szymon_roginski-700x565.jpg
29. http://www.michalcala.pl/album-slask-i-galicja.php
30. http://szymonroginski.com/poland-synthesis/
31. Fotografie č. 13 - http://www.michalcala.pl/fotografia.php?id=2776

32. http://www.michalcala.pl/krespewnegoswiata.php
33. http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/autorzy/325-wojciech-wilczyk
34. http://polishphotobook.tumblr.com/post/120383979675/krzysztof-jaworski-wojciech-wilczyk-kapita%C5%82-w
35. https://pl.wikipedia.org/wiki/Hiperrealizm
36. http://hiperrealizm.blogspot.com/
37. Fotografie č. 14 - http://fototapeta.art.pl/2004/i/wwk/Stary__Chorzow.jpg
38. http://www.ushot.pl/recenzje/stocznia-szlaga/
39. Fotografie č. 15 - http://www.wyspa.art.pl/library/Image/Message/253/gallery/szlaga_polska_01845153122_zoom.jpg
40. http://kultura.trojmiasto.pl/Stocznia-jeszcze-nie-wszystko-stracone-O-ksiazce-Michala-Szlagi-n72735.html#

Jmenný rejstřík

1. John Davies 11
2. Edward Burtynsky 14, 22,37
3. Krzysztof Racoń 19,37
4. Michał Łuczak 20, 21, 22
5. Krzysztof Pacholak 23, 24
6. Juliusz Sokołowski 24, 25, 26
7. Łukasz Biderman 27, 28
8. Szymon Rogiński 28, 29
9. Adam Mazur 37
10. Michał Cała 29,30, 31
11. Wojciech Wilczyk 31, 32, 33
12. Michał Szlaga 33, 34, 35