Paweł Starzec

Krajina jako vypravěč.

Přehodnocení New Topographics, moderní příběh a dokumentární přístup.



Teoretická bakalářská práce
SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Opava, 2018

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Paweł Starzec

Krajina jako vypravěč.

Přehodnocení New Topographics, moderní příběh a dokumentární přístup.

Teoretická bakalářská práce.

Opava, 2018

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Opava, 2018

Paweł Starzec

Krajina jako vypravěč. Přehodnocení New Topographics, moderní příběh a dokumentární přístup.

Landscape as a narrator. Modern interpretations of New Topographics in contemporary photography.

Teoretická bakalářská práce.

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: MgA. Jan Brykczyński
Oponent: MgA. Jan J. Dvořák, Ph.D.

ABSTRAKT
Předmětem této teoretické práce je zhodnocení vlivu hnutí Nové Topografie na moderní dokumentární fotografie. Tato bakalářská práce analyzuje současné projevy dokumentární fotografie, které čerpají jak estetickou, tak teoretickou inspiraci z originálních přístupův New Topographics a Deadpan, se zaměřením na to, jak jsou tyto principy reinterpretovány a používány v narativní fotografii současné doby.

Klíčová slova: Nové Topografie, New Topographics, dokumentární fotografie, dokument, Deadpan, konflikt a následky, národní identita, proměny krajiny, krajina

ABSTRAKT
The subject of this theoretical work is to review the impact of New Topographics movement on modern documentary photography. This bachelor thesis analyzes the contemporary manifestations of documentary photography drawing both aesthetical and theoretical inspiration from original New Topographics and Deadpan approaches, focusing on how those principles are reinterpreted and used in narrative photography of present times.

Keywords: New Topographics, documentary photography, documentary, Deadpan, conflict and aftermath, national identity, landscape transformation, landscape

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2017/2018**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Pawel STARZEC**
Osobní číslo:	**F140430**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**Krajina jako vypravěč. Přehodnocení New Topographics, moderní příběh a dokumentární přístup.**
Téma anglicky:	**Landscape as a narrator. Modern interpretations of New Topographics in contemporary documentary photography.**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

V této práci analyzuji hnutí "Nové topografie" - v estetickém i teoretickém aspektu. Zaměřuji se na způsoby, jak se původní myšlenka v současné době reinterpretuje a jak současní umělci používají původní koncepty New Topographics jako nástroje k vytváření vlastních příběhů. Nejvíce se zajímám o způsoby, jakými se krajina používá k vyprávění příběhu - a jaké typy příběhů je zvyklá říkat.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Baudrillard J., The Gulf War Did Not Take Place (1995), part 2 and 3
Naomi Rosenblum, Historia fotografii światowej (2005)
Rose G., Interpretacja materialow wizualnych (2002)
Berger J., Ways of seeing (2008)
Giddens A., Nowoczesnosc i tożsamosc (2002)
Cotton Ch., Fotografia jako sztuka wspolczesna (2010)
Sontag S., O fotografii (2009)
Baudrillard Jean, The Gulf War Did Not Take Place (1995), part 2 and 3
Bauman Zygmunt, Liquid Modernity (2000)

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Jan BRYKCZYŃSKI**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **20. června 2018**
Termín odevzdání bakalářské práce: **30. června 2018**

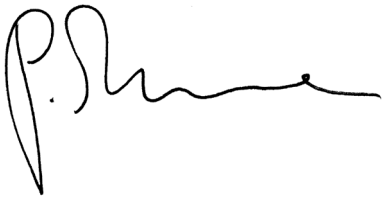
prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 20. června 2018

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Janu Brykczyńskému za podporu, věcné a cenné připomínky. Za čas a posudek k této práci pak děkuji oponentovi, Janu Dvořákovi.
Chtěl bych poděkovat všem umělcům, kteří se dohodli, že budou sdílet a diskutovat o svých dílech, v některých případech ještě nedokončeném nebo nepublikovaném.
Za pomoc a inspiraci velmi děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, a také mým kamarádkám a kamarádům.

Prohlašuji, že jsem práci vykonal samostatně a použil pouze citované zdroje. Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu Tvůrčí Fotografie.



Ve Varšavě dne 25. června 2018

Obsach

1.	Úvod. Teoretický kontext v rámci dokumentární a narativní fotografie.	9
2.	New Topographics. Historický kontext fenoménu.	10
3.	Analýza vybraných projektů v rámci současné reinterpretace NT.	17
3.1	Násilí/Konflikt	19
3.2	Identita	32
3.3	Proměny krajiny	47
4.	Závěry.	62
4.1	New Topographics a dokument	62
4.2	Instituce.	64
4.3	Současná reinterpretace New Topographics – shrnutí.	66
5.	Seznam fotografií	67
6.	Seznam literatury	68

1. Úvod. Teoretický kontext v rámci dokumentární a narativní fotografie.

Souhrnné pojetí, které je obsaženo v názvu této práce a které se vztahuje na dokumentární projekty, které vycházejí anebo svou inspiraci čerpají z estetiky a myšlenek, jež byly motivem pro vznik původních fotografií představených na výstavě New Topographics, představuje určité zjednodušení. V této části práce se budu věnovat vysvětlení rámce, který jsem zvolil pro potřeby analýzy současných děl z žánru fotografického dokumentu, jež se zaměřují na fotografování prostoru nebo na jiné přístupy, jejichž cílem je umožnit nepřímou prezentaci určitého jevu. Skutečnost, že jsem se v této práci soustředil na fotografie, které nepřímo souvisejí s původními východisky výstavy z roku 1975 nebo mohou být vysvětlovány jako jejich současná reinterpretace a dialog s nimi, vyplývá z několika faktorů, například ze stálé přítomnosti projektů uplatňujících myšlenky a estetiku New Topographics mezi současnými díly a silného zastoupení těchto směrů mezi fotografy ze střední a východní Evropy, z našeho regionu i z okruhu samotných absolventů ITF. Výběr tohoto souboru estetických přístupů a jejich koncepční podmíněnosti je nakonec často charakteristická pro projekty zaměřené na širší zkoumání rozsáhlých fenoménů, které jsou podstatné z globálního hlediska. Koncentrace na důsledky a projevy zásadních změn, které utvářejí podobu dnešního světa a život lidských mas, umožňuje citlivě, přesto však velmi výmluvně zachytit procesy, jejichž efekty jsou často obtížně postřehnutelné.

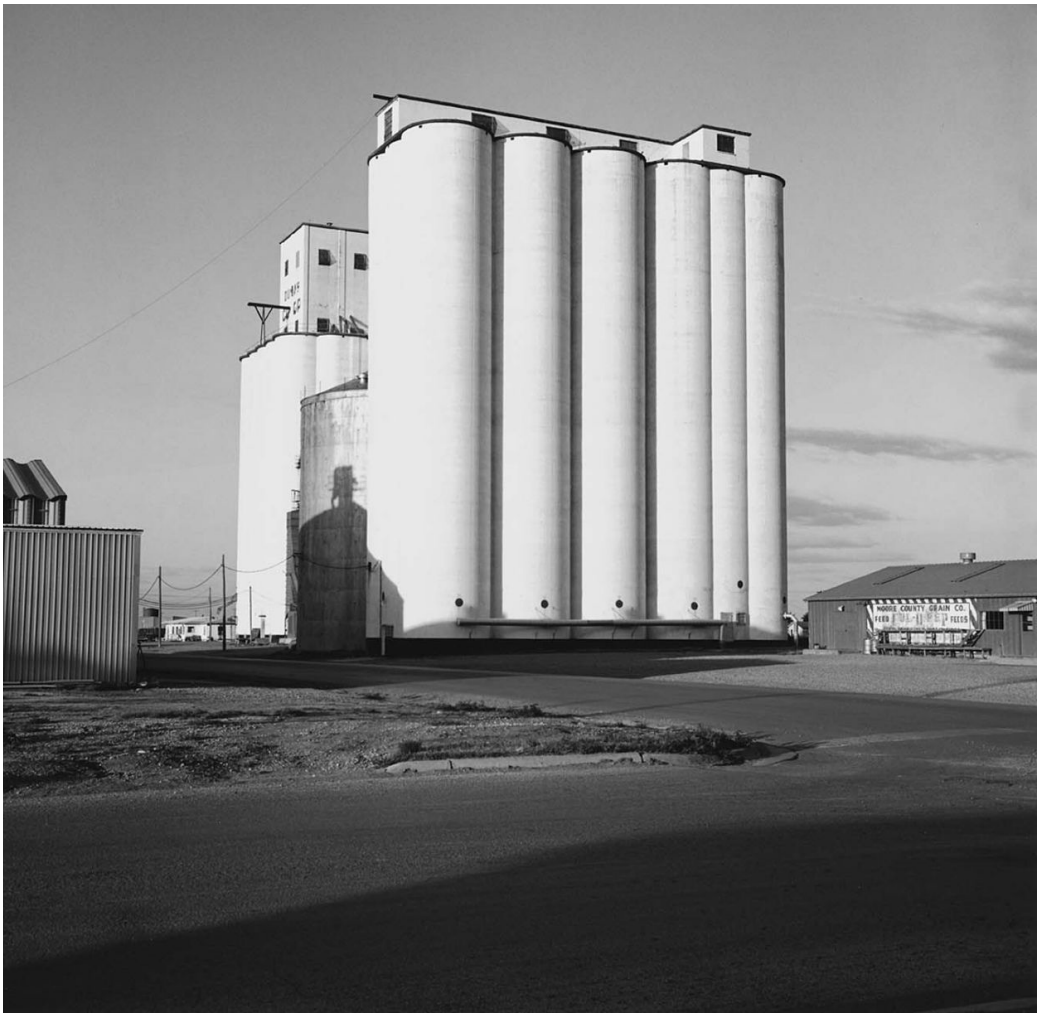
2. New Topographics. Historický kontext fenoménu.

Na výstavu pod názvem New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape, která proběhla od října 1975 do února 1976 v George Eastman House v New Yorku, pozval její kurátor William Jenkins deset fotografů (přesněji devět fotografů a jednu fotografku) – Roberta Adamse, Lewise Baltze, Joea Deala, Franka Gohlkeho, Nicholase Nixona, Johna Schotta, Stephena Shorea, Henryho Wessela, Jr. a Bernda i Hillu Becherovy. Účastníci výstavy nikdy před tím nevystavovali společně jako skupina; netvořili fotografickou skupinu v dnešním slova smyslu. Fotografie deseti umělců, z části vytvořené záměrně pro tuto výstavu, nevybočovaly z tehdy rozšířeného trendu černobílé fotografie a v převážné většině se soustředily na krajinu Spojených států amerických. Výjimkou byly práce Stephena Shorea, které tvořily část později publikovaného cyklu American Surfaces – jedny z prvních takto obsáhlých dokumentárních realizací v barvě –, a díla manželů Hilly a Bernda Becherových, pedagogů z Kunstakademie Düsseldorf, kteří od 50. let tvořili objektivní záznamy průmyslových objektů – těžních věží, vysokých pecí, vodojemů –, jejichž architektura často pocházela z období intenzivní industrializace Německa na počátku 20. století. Becherovi prezentovali své práce formou sérií několika snímků stejného typu objektů. Ostatní z kolektivu autorů, většinou mladých fotografů, prezentovali na výstavě 10 svých snímků v jednotném formátu 20 cm × 25 cm (8”×10”), s výjimkou Joe Deala (32 cm × 32 cm) a Franka Gohlkeho (24 cm × 24 cm), kteří pracovali s čtvercovým formátem.

Jako společný jmenovatel prezentovaných děl William Jenkins označil v doprovodném textu k výstavě problém stylu – „a problem of style“ –, tedy záměrnou nepřítomnost rozlišovacích znaků vystavených prací z hlediska jasného stylu práce autorů. Jenkins se ve svém textu odvolává na průkopnické práce Edwarda Ruschy, například 26 Gasoline Stations nebo 34 Parking Lots, které umělec vydal v 60. letech samostatně ve formě knižních publikací. Slovy samotného Jenkinse: „prezentované obrazy byly zbaveny jakýchkoliv uměleckých aspirací a redukovány pouze na topografické představení reality, přičemž tím, že se oprostily od kritérií krásy, emocí a světonázoru, sdělovaly mnoho důležitých informací“.

Výstava nebyla přijata zrovna nadšeně. Na několika místech v galerii byly rozmístěny magnetofony, které během vernisáže naživo zaznamenávaly reakce návštěvníků na vystavená díla. Převážná většina přepisů těchto nahrávek, jejichž výběr byl zařazen do reedice původního katalogu výstavy, obsahuje údiv diváků z toho, že na představených fotografiích není nic vidět. Tuto výtku lze považovat za podstatu proměn v americké konceptuální a krajinářské fotografii. Zatímco se průkopnické práce Eda Ruschy na počátku nesetkaly s velkým zájmem, Jenkinsova výstava zachytila velmi důležitý bod obratu v rámci utváření nového jazyka konceptuální fotografie a vymezila hranice nového trendu. Tento obrat používal velmi čitelný estetický jazyk. Většina fotografů pracovala s fotoaparáty 8 x 10 palců způsobem, který si vynucoval koncentraci na prostor před objektivem. Snímky se vyznačovaly pro diváka zprvu nepochopitelnou prázdnotou a nepřítomnosti důležitých událostí. Tato změna měla taktéž důležité konceptuální podloží. Přechod od Bressonovské koncepce rozhodujícího okamžiku směrem k meditativnímu charakteru samotného obrazu, který při zdánlivém opuštění estetických kritérií vnášel do fotografie maximum informací o prostoru před objektivem, odhalil další rovinu v podobě





v horní části: Lewis Baltz, ze série *The New Industrial Parks Near Irvine, California*
v dolní části stránky: Frank Gohlke, ze série *Grain Elevators*

koncepce stojící za většinou vystavených cyklů. Souvislost fotografované krajiny s lidskou činností, vytknutá v podtitulu výstavy, se projevila na snímcích Lewise Baltze, který fotografoval novostavby skladovacích a kancelářských prostor, jež byly zbavené výrazu a působily ideálně asepticky, a tím odlidštěně a znepokojivě. Frank Gohlke na fotografiích opuštěných obilných sil a sýpek takto komentoval kolaps zemědělství a jeho postupnou degradaci. Stephen Shore při svých cestách po Spojených státech hledal zvláštnosti na bezvýznamných místech a prošlapával stezku barevným konceptuálním fotografiím. Současně však zachycoval portrét USA právě z pohledu všedních míst, která se sice neobjevovala na titulních stranách novin, přesto podstatně spoluutvářela americkou identitu. Dělal to velmi podobným způsobem, jakým se USA snažil portrétovat Robert Frank v The Americans, avšak vizuálně odlišným způsobem. Zdánlivě sémanticky vyprázdněné snímky ničeho každopádně představovaly pro jejich autory výpovědi s hluboce promyšlenou povahou, podle níž měla fotografie být pouze objektivním záznamem neuchopitelného procesu. Úplný význam těchto zdánlivě bezvýznamných a snadno přehlédnutelných snímků se projevil teprve ve spojení s komentářem v podobě doprovodného textu.

Autoři, kteří se sešli na výstavě v George Eastman House, působili na akademické půdě nebo se akademiky stali později. Tento dodatečný akcent – osobitý obrat směrem k institucionálnímu vzdělávání, které chápe fotografii nikoliv jako řemeslo, ale jako svrchovaný umělecký obor s vlastním jazykem – ještě umocnil dosah fenoménu, který Jenkins zachytil. Přestože výstava z roku 1975 nevedla k založení skupiny umělců nebo agentury po vzoru Magnum a zúčastnění fotografové a fotografky i nadále tvořili samostatně, její zásadní vliv na dějiny fotografie lze jen obtížně zpochybnit. Ačkoliv východiska hnutí nové topografie nejsou ostře definována a úspěšně je lze uplatnit také na autory, kteří působili před rokem 1975 (kromě Ruschy například Eugene Atget nebo Roger Fenton s fotografiemi z Krymské války), jejich ustanovení jako svébytného prvku fotografického jazyka se v průběhu následujících let projevilo v řadě trendů, mód, proudů a škol fotografické tvorby a do dnešního dne představuje mimořádně důležitý orientační bod při analýze současných fotografických projektů. K důležitému dědictví nové topografie bezpochyby patří skutečnost, že propojila a zároveň odlišila obraz a popisovaný prostor – tento rozpor, ačkoliv nevyplývá pouze z odkazu New Topographics, představuje klíčový prvek při konstruování dnešních výpovědí o umělecké a konceptuální fotografii.

Souvislost mezi novou topografií a akademickým vzděláním, která byla zmíněna v předchozím odstavci, je nejvíce patrná při analýze tvorby manželů Hilly a Bernda Becherových, účastníků původní Jenkinsovy výstavy. Tato manželská dvojice, která působila jako autorský tandem, zaznamenávala od roku 1959 transformaci a postupné mizení originální německé průmyslové architektury. Düsseldorf, kde přednášeli na Akademii výtvarných umění, leží v srdci německého Porúří, regionu, který od počátku 20. století procházel velmi intenzívní industrializací a po ukončení 2. světové války se stal zázemím pro těžký průmysl Německé spolkové republiky. Byli fascinováni opakovatelností průmyslových konstrukcí a jejich záznamy sestavovali do typologií podle podobností a typu. Tento způsob práce, který odsouvá do pozadí zájem o formální krásu každé jednotlivé fotografie, se podřizoval zdůraznění utilitární formy samotných budov a vzájemných podobností. Způsob prezentace v sériích snímků měl diváka podnítit ke srovnání struktur z hlediska podobností a regionálních rozdílů. Becherovi, kteří v terénu



Hilla & Bernd Becher, ze série *Winding Towers*

pracovali s fotoaparátem 8 x 10 palců, fotografovali černobíle a pouze při zataženém počasí. Nashromáždili takto tisíce objektivních záznamů, dokladů užitkové architektury, například stodol, těžních věží, vodojemů, obilných sil, vysokých pecí, naftových rafinerií, nádrží na paliva, skladů a skladišť. Postupem času rozšířili záběr své působnosti také za hranice Německa a od roku 1965 pracovali mimo jiné ve Francii, Belgii, Velké Británii (těžký uhelný průmysl v okolí Rhonda Valley, Liverpoolu, Manchesteru, Sheffieldu a Nottinghamu), a ve Spojených státech amerických (okolí New Jersey, Pennsylvanie, jižního Ontaria a Michiganu). Bernd Becher začal v roce 1976 přednášet na Kunstakademie Düsseldorf, na škole, která se dříve specializovala na výuku výtvarných umělců. Mezi bývalými studenty jeho ateliéru lze najít taková jména jako Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Höfer, Axel Hütte nebo Elger Esser. Ateliér Becherových, který se v rámci školy vyznačoval velkou nezávislostí, dokázal v dějinách německého moderního umění vytvořit velmi výraznou značku. Na rozpoznatelnost manželů Becherových a jimi propagovaných východisek objektivní fotografie měla velký vliv skutečnost, že před svou účastí na Jenkinsově výstavě představili své práce na přehlídce dokumenta 5 v roce 1972, což jim otevřelo dveře do výstavních síní také za hranicemi Německa. Koncepce práce Becherových se projevila v tvorbě jejich studentů a položila základy k hnutí, které se označuje jako Düsseldorfská škola fotografie.

Analytický rámec pro uchopení oblasti fotografické tvorby, které se věnuji v této práci a která pojímá krajinu a prostor jako základní téma k tomu, aby vybudovala univerzální, objektivní způsob vyprávění o často rozsáhlé problematice, doplňuje způsob interpretace, který navrhla historička a teoretička fotografie Charlotte Cotton. Ta ve své knize „Fotografie jako současné umění", v níž se pokusila vytyčit hranice a způsoby fungování fotografie jako právoplatné umělecké disciplíny a také představit její mnohovrstevnatost osobám zvenčí. Nezabývá se v ní přímo otázkami pojednávanými v této práci, význam Jenkinsovy New Topographics ji zajímá pouze z hlediska hledání kořenů současných uměleckých směrů, které popisuje šířeji. Dvě kapitoly – „Deadpan" a „Okamžiky v dějinách" – však autorka věnuje dílu umělců, kteří jsou průkopníky tohoto zvláštního přístupu k práci s krajinou a periferním viděním jako způsobem nahlížení širších společenských jevů. Cotton tímto pojetím prezentuje svůj vlastní, odlišný způsob analýzy děl fotografek a fotografů spojených s touto estetikou a filozofií tvorby. Její termín deadpan označuje fúzi trendů v galerijním provozu a umělecké tvorbě na přelomu 80. a 90. let 20. století. Lze ho přeložit jako kamenná tvář – právě s touto dvouznačností ho Jenkins použil v úvodním textu k New Topographics. Na jedné straně je pro popis tohoto fenoménu podle autorky klíčová rostoucí obliba velkoformátových snímků a s ní související nárůst cen fotografií na sběratelském trhu. Poptávka po velkoformátových fotografiích podle ní vede k rozšíření estetiky, která je vlastní tomuto druhu práce, tj. rozšíření velkoformátových fotoaparátů nebo snímků pořizovaných na barevný film. Na druhé straně trefně pojmenovává charakteristické znaky projektů, které koncepčně vycházejí z New Topographics – nepřítomnost umělce, zdánlivá objektivita, monumentalita, zájem o téma proměny současného světa v důsledku postupující industrializace a ozbrojených konfliktů. K odlišení tohoto způsobu myšlení, který Cotton nazývá také jako germánský styl, jsou podle ní klíčové dva zdroje: fotografie Neue Sachlichkeit z 30. let 20. století, včetně prací Augusta Sandera, a pedagogická činnost Düsseldorfer Kunst-

schule s ateliérem Hilly a Bernda Becherových. Mezi umělci, o kterých pojednává, vyjmenovává celou řadu studentů Düsseldorfské školy fotografie, kteří už tehdy byli rozpoznatelní ve světě fotografie a moderního umění kvůli rekordním částkám, jichž dosahovala jejich díla na uměleckých aukcích.

Na základě výše uvedeného lze konstatovat, že New Topographics můžeme chápat dvojím způsobem. Za prvé jako název konkrétní výstavy nebo za druhé jako pojmenování určité estetické a koncepční vize v dokumentární a umělecké fotografii. Fotografové, které historici umění považují za klasiky nové topografie, kromě stoupenců manželů Becherových z jejich ateliéru, neudržovali bližší kontakty a jsou považováni za skupinu pouze z hlediska teoretického popisu, nikoliv ve smyslu společné tvorby. Vzhledem k tomuto neformálnímu charakteru hnutí pak samotné pojmenování stylu jako nová topografie vyplývá ze slepence společných znaků tvorby umělců řazených do tohoto směru. Různé snahy o definování ostřejších hranic stylu – o které se pokusila například Ch. Cotton – nepostihují celou jeho dynamiku. Je tomu spíše naopak, protože uplatněním obchodních kritérií na jedné straně a dokumentárního měřítka na straně druhé, jak to činí Cotton, dochází k rozdělení autorů, které v této práci pojímám jako jednu skupinu. Vzhledem k tomu, že dějiny moderního umění jsou otevřené širokým generalizacím a novým interpretacím z hlediska různých přístupů, nejsou rozdíly mezi různými pokusy o systematizaci popisovaného jevu – z hlediska geografické orientace, účasti na výstavách, vědecké příslušnosti nebo způsobu prezentace děl – ničím neobvyklým. V rámci této práce považuji New Topographics za východisko ke vzniku samostatného stylu, který v oblasti fotografické teorie a praxe uplatňují jak individuální tvůrci, tak i samostatné skupiny, a který se vyznačuje především způsobem zachycení širších jevů (hospodářských procesů, ozbrojených konfliktů, proměn světa a jiných lidských a přírodních zásahů, které zanechávají trvalou stopu v krajině) prostřednictvím periferního vidění. Tento způsob nahlížení odvádí fotografii od Bressonovy koncepce rozhodujícího okamžiku a lze ho považovat za projev skutečnosti, že si tvůrci osvojili paradigma pozdní modernity nebo postmodernismu v pojetí A. Giddense s jeho roztržením původní jednoty času a místa. K vyprávění o ozbrojeném konfliktu už není nutné zachycovat kouřící hlavně, stačí k tomu záběry stopy po kulkách; k výpovědi o násilí v Americe postačují fotografie vylidněných předměstí. A to natolik, nakolik prezentaci fotografií doprovází komentář, který uvádí diváka do kontextu místa a přibližuje autorovo vyprávění vepsané do konkrétního obrazu. Periferní vidění považuji za tvůrčí strategii, která představuje jednu z dostupných cest umělecké tvorby současných dokumentaristek a dokumentaristů. Pracuji s autory, kteří ji využívají, jako s analytickou skupinou a soustředím se na způsoby, kterými budují vyprávění ve svých projektech, kde periferní vidění pojímají nikoliv jako nutnost, ale jako zvolenou metodu pojednání o konkrétních tématech.



Stephen Shore, ze série *Uncommon Places*

3. Analýza vybraných projektů z oblasti současné reinterpretace NT.

V rámci této práce analyzuji tři témata, která si vybírají autoři a autorky, jejichž tvorba se odvolává na paradigma New Topographics – násilí a konflikt, identitu a proměny světa/urbanizaci. Jakkoliv by se volba těchto tří témat mohla jevit jako nahodilá, není tomu tak. Fakt, že umělci při tvorbě fotografií, které vyprávějí o ozbrojených konfliktech, otázkách identity a proměnách světa, volí tento specifický přístup, založený na periferním, objektivním pohledu, představuje dosti častý jev. Můžeme se tedy zamyslet také nad tím, zda rozšířenost této kombinace nevede k tomu, že dochází k výběru z opačné strany, kdy si umělci, kteří chtějí fotografovat s určitou estetikou, vybírají témata, která se jim s ní nejčastěji vybavují. Rozšířenost této kombinace mě vede k tomu, abych si tato tři témata stanovil jako klíčová. Nepřímo lze tedy konstatovat, že vybrané projekty naplňují původní východiska Jenkinsovy výstavy, která pro ně představují vztažný bod, jen částečně. Zčásti to vyplývá ze změn v samotné fotografii: vznik konkrétního způsobu práce přináší jeho rozvoj ve směru nových, dříve tímto způsobem nepojednávaných témat. Stojí za tím snaha vytvořit nové, neočekávané dílo, protože takové má větší sílu se prosadit. Práce, které jsem vybral, zůstávají z druhé strany věrné základnímu východisku původní výstavy New Topographics, a sice že pohled z okraje umožňuje někdy zahlédnout více, než pohled ze samotného středu.

V této souvislosti je nutno uvést, že ne všechny projekty představené v následujícím přehledu vznikly v bezprostřední návaznosti na New Topographics. Při jejich výběru bylo pro mě klíčové, aby splňovaly určité podmínky způsobu výstavby výpovědi: periferní, upozaděný způsob vidění, který se projevuje analytickým, chladným, alespoň z části objektivním zobrazením světa. Tento znak zůstává jedinou, hlavní spojnicí všech těchto prací. Druhým podstatným kritériem pro mě byla koncentrace na současnost projektů. Jakkoliv se nelze vyhnout zmínkám o projektech, které vznikly téměř ihned po Jenkinsově výstavě, zejména z důvodu jejich vlivu nebo pozdějšího uznání, mým hlavním zájmem zůstaly práce, které vznikly v relativně nedávné minulosti. Nejasnost tohoto předělu vyplývá ze dvou základních problémů: zaprvé je v historii estetiky obtížné jasně definovat hranice současnosti, která má něco málo přes 40 let. První práce, které v širším smyslu přímo předcházejí duchu Nové topografie, jsou fotografie z Krymské války Rogera Fentona, na kterých samotný ozbrojený konflikt ustupuje do pozadí změnám, které způsobil v krajině.



Joel Sternfeld, ze série *On this site*.

3.1 Násilí.

Projektem, který v této podkapitole představuje mimořádně důležité východisko k dalším úvahám, je cyklus On this site: Landscape in Memoriam Joela Sternfelda. Tento fotograf je spojován především s velkými projekty jako American Prospects, Walking the High Line nebo Stranger Passing a jeho projekt On this site, který staví vedle sebe dva velmi důležité prvky, zůstává trochu mimo hlavní zájem. Na jedné straně je to využití objektivního stylu, který se v Sternfeldově tvorbě opakuje a úzce souvisí s hnutím New Topographics, na straně druhé je to budování celé výpovědi prostřednictvím zdánlivě rozporných jevů: souvislosti násilí s americkou kulturou a moderními dějinami. Sternfeld uplatňuje estetiku objektivního pohledu a vybírá si promyšlené záběry na povrch obyčejných míst, která prostupuje stagnace a klid. Teprve v konfrontaci s komentářem se jejich společným jmenovatelem stává násilí, které s těmito místy bezprostředně souvisí. Sám Sternfeld vypráví o vzniku projektu prostřednictvím jednoho snímku, který pořídil na místě vraždy Jennifer Levinové, a o vnitřním konfliktu mezi vědomím o spáchaném zločinu a krásou scenérie jednoho ze zákoutí Central Parku. Z nutnosti promyslet tento rozpor začal sestavovat seznam míst, na která kvůli tragédiím, které s nimi souvisejí, nemůže zapomenout. Sám umělec v doprovodném eseji k publikaci uvádí: „Experience has taught me again and again that you can never know what lies beneath a surface or behind a façade. Our sense of place, our understanding of photographs of the landscape is inevitably limited and fraught with misreading.“ Tento způsob vnímání násilí a jeho představení prostřednictvím periferního vidění se bude opakovat i v následujících projektech, které vytvářejí umělci představení v této kapitole.



Joel Sternfeld, ze série *On this site*.

Projektem, který navazuje na Sternfeldovu práci, je A piece of land Andrzeje Kramarze. Autor se ve svém dokumentu zaměřil na místa, která bezprostředně souvisejí s událostmi 2. světové války, ale interpretuje je prostřednictvím osobních zkušeností svědků. Slovy samotného umělce: „Zajímá mě nedávná historie: trauma druhé světové války a to, jakým způsobem se jednotliví, často anonymní lidé vyrovnali s minulostí. Fotografuji místa zločinů, která nejsou zachycená v paměti, a pronikám k lidem, před jejichž očima byla prolita krev. To, co spojuje jejich příběhy, je čas. Všechny se udály v letech 1939–1945 v Polsku a na Ukrajině. Fotografie pouze zdánlivě představují obyčejnou krajinu: houští, lavičky, domy. Samotné záběry jsou rovněž obyčejné, dokonce by se mohlo zdát, že jsou nudné, až banální. Zachycená místa jsou obyčejná jako každodennost, jako desítky zákoutí, která bezděčně míjíme každého dne. Promlouvají teprve hlasem svědků, kteří vyprávějí o tom, co na nich zažili před několika desítkami let.“ Vystavené fotografie, které často zobrazují výseky krajiny bez žádného orientačního bodu, doplňují zvukové nahrávky s výpověďmi svědků událostí.

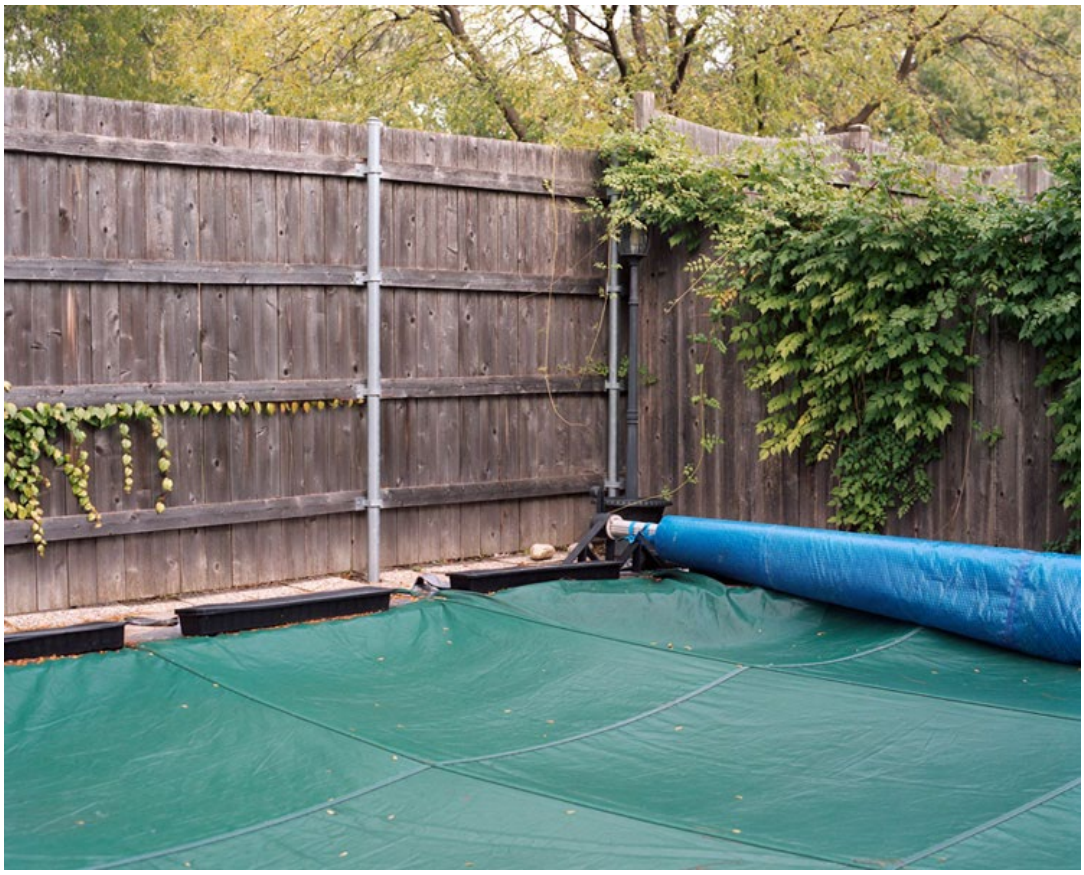
Dílo, které se pohybuje na pomezí individuální a masové percepce násilí, představuje projekt A Tout le Monde. John De Guzman buduje vyprávění o smrti svého přítele z dětství vinou závislosti na drogách. Příběh je založený na objektivním způsobu zachycení míst a předmětů, které se vztahují k jeho hrdinovi, aniž by využíval deskriptivní záběry. Klidný, upozaděný charakter této práce je dán autorovým východiskem o zobecňujícím fungování paměti. Objektivní jazyk odpovídá původnímu východisku obsaženému v samotném názvu díla – De Guzman se navzdory subjektivní povaze samotné zkušenosti snaží aplikovat část percepce místní komunity na své vlastní vzpomínky. Dílo zásluhou zobecňujícího charakteru nabývá dalšího významu v čase – v okamžiku propuknutí epidemie závislosti na opiátech ve Spojených státech amerických individuální vzpomínka promlouvá o závažném společenském problému.





na této stránce a na předchozí stránce: Andrzej Kramarz, ze série *A Piece of Land*.





John De Guzman, ze série *A Tout Le Monde.*



John De Guzman, ze série *A Tout Le Monde.*

Práce, která se podobně jako u Kramarze soustřeďuje na zobrazení následků ozbrojeného konfliktu na pozadí uplývajícího času, je projekt Bomb Ponds Vandyho Rattany. Umělec v ní představuje zdánlivě idylickou krajinu kambodžského venkova tak, že svůj pohled zaměřuje na malé vodní nádrže uprostřed polí nebo lesů. Významová rovina této práce se plně odhaluje teprve zásluhou komentáře. Rattanovo dílo totiž souvisí s válkou ve Vietnamu, během níž americká armáda shodila na kambodžské území odhadem 2 756 941 tun bomb a střel. Krátery, které vznikly v důsledku bombardování, se po čase se naplnily vodou a představují zajizvenou ránu v kambodžské krajině. Rattana kombinuje dokumentární fotografie s filmovými rozhovory, v nichž místní obyvatelé vyprávějí o svých válečných zkušenostech.

Dalšími pracemi, které jsou příkladem estetického navazování na objektivní styl, zapadající do portfolia reportážních agentur – v tomto případě agentury Magnum – jsou z převážné části cykly Donovana Wylieho, sebrané pod názvem Outposts. Projekt Outposts, podobně jako projekt The Maze, který se věnoval tématu občanské války v autorově rodném Irsku a zaměřil se na portrét titulního labyrintu – vězení, které v tomto konfliktu sehrálo symbolickou roli, představuje současný spektákl válečných operací viděný skrze vojenskou architekturu – pouštní stanoviště a opevnění v Iráku nebo radarové stanice na severu Kanady. Tyto svébytné válečné fotografie bez války, v nichž ozbrojené operace ustupují tichu a klidu braní, upozorňují na stopy, které ozbrojený konflikt a preventivní bezpečnostní opatření zanechávají v okolní krajině.



Donovan Wylie, ze série *Outposts*.





Vandy Rattana, ze série *Bomb Ponds.*





Donovan Wylie, ze série *Northern Warning System.*
Donovan Wylie, ze série *Outposts.*

Poslední kategorií projektů, které spojují paradigma New Topographics s deskriptivním popisem násilí a konfliktu, jsou práce, které se týkají genocidy. Brian Griffin ve svém díle Himmelstrasse vypráví o poslední cestě Židů v transportech do koncentračních táborů po likvidaci lodžského ghetta. Jeho fotografie nezachycují místa, která přímo souvisejí se holocaustem, hlavní bránu tábora v Auschwitz nebo pozůstatky po infrastruktuře ghetta. Griffin místo toho fotografuje železniční koleje – trasu posledních transportů – ve všední krajině. Z podstavy jejich infrastrukturální povahy lze předpokládat, že se po válce alespoň část z nich vrátila do běžného provozu a že krátký okamžik, kdy byly součástí zločinu proti lidskosti, představuje v historii těchto anonymních míst pouhou epizodu.

Jinak lze interpretovat místa bezprostředně spojená s holocaustem ve vlajkovém projektu Wojciecha Wilczyka Niewinne oko nie istnieje (Nevinné oko neexistuje). Autor se v něm vyhýbá místům věznění židovské komunity v Polsku a zaměřuje se na stopy, které po této významné části polské populace zůstaly po jejím zmizení. Zachycuje staré synagogy, sídla židovských obcí a další místa náboženského a společenského charakteru, a to prostřednictvím jejich poválečného osudu. Zločinem ve Wilczykově projektu není vraždění, ale zahlazování stop po něm – staré synagogy byly odsvěceny a zapojeny do veřejné infrastruktury v podobě sýpek, kin, sídel úřadů, požárních zbojnic nebo škol, staly se z nich obytné domy nebo v menším počtu případů byly ponechány na pospas zubu času a proměnily se v ruiny. Pozornost vzbuzuje totální povaha projektu (Wilczyk ve svém cyklu nafotil všechna místa židovského náboženského kultu na území předválečného Polska) a charakteristický styl, který se vyhýbá typologizaci ve stylu práce manželů Becherových a čekání na rozhodující okamžik nebo optimální povětrnostní a světelné podmínky.





Brian Griffin, ze série *Himmelstrasse.*





Wojciech Wilczyk, ze série *Niewinne oko nie istnieje.*

.



Wojciech Wilczyk, ze série *Niewinne oko nie istnieje.*

3.2 Identita.

Evgenij Stepanec, který se narodil a vyrostl v Luhaňsku, na území, které obsadilo Rusko na počátku konfliktu s Ukrajinou, si ve svém projektu Not The Promised Land všímá náhlého zvýšení zájmu o jeho rodné město. Konstatuje, že před vypuknutím války musel pokaždé vysvětlovat, kde přesně leží. Město, které se rozvinulo během dekád industrializace Sovětského svazu, přišlo společně s jeho úpadkem o svůj význam a tato situace donutila značnou část mladých lidí k odjezdu. Válka k tomu zavdala další důvod. Stepanec ve svém projektu představuje Luhaňsk jako ospalé, zanedbané provinční městečko a zamýšlí se nad významem, který mu připadl ze dne na den. Samotný konflikt na autorových snímcích není vidět, protože autor opustil město na počátku konfliktu. Napětí malého města, ve kterém zdánlivě všechno skončilo a neexistuje žádná perspektiva, se však odráží na snímcích zasněžených plání a opuštěných betonových sídlišť. Téma identity – autora i komunity, kterou si vybral, v tomto případě obyvatel jeho rodného města – představuje druhou oblast zájmu fotografů a fotografek, kteří se ve své práci navazují na odkaz New Topographics.





na této stránce a na předchozí stránce: Evgeniy Stepanets, ze série *Not The Promised Land.*

Jiný pohled na problematiku identity současné Ukrajiny, tentokrát z pohledu člověka zvenčí, který je však kulturně spojený s historií tohoto státu, představuje Michał Sierakowski ve svém cyklu Wild Fields. Autor sleduje vztah mezi ukrajinskou krajinou a identitou dnešní Ukrajiny, která prodlévá v nejistotě a je vklíněná mezi různé mýty, z nichž utváří svou státní identitu. Mýtotvorná funkce národní tradice, idea vlastenectví rozkročená mezi moderním nacionalismem a romantickými kořeny, komunistické dědictví průmyslového pokroku, nebo konečně panteon současných hrdinů a mučedníků – všechny tyto prvky, které zanechávají svou stopu v krajině a sociální struktuře, utvářejí vyprávění o dnešní Ukrajině a stejně nejisté a proměnlivé jako samotný mýtus, který dává rámec státní struktuře.

Jakub Rodziewicz, který pracuje v Gruzii podobným způsobem jako Michał Sierakowski, ve svém cyklu Tbilisi pátrá po identitě současné Gruzie. Poloha země ležící na půli cesty mezi Evropou a Asií představuje východisko pro úvahy o povaze samotného národa. Autor podle vlastních slov ve svém projektu sleduje zejména „periferii, okraj, neurčitá území města ve stavu neustálé proměny“ a snaží se z výseků krajiny poskládat odpověď na otázku, jaké jsou důsledky vlivu dějin, ekonomie nebo geopolitiky na dnešní hlavní město Gruzie.







na této stránce a na předchozí stránce: Michał Sierakowski, ze série *Wild Fields.*







na této stránce a na předchozí stránce: Jakub Rodziewicz, ze série *Tbilisi*.

Adam Wilkoszarski se svých dokumentárních pracích soustřeďuje na zkoumání charakteru vybraných míst, od skandinávských zemí, přes Izrael až po zákoutí japonských měst, která zachytil v projektu Silent Mode. Na první pohled se odlišuje tím, že fotografuje v noci. Sídlištní ulice, parky, náměstí a infrastrukturní objekty anonymního města tak prostupuje atmosféra opuštěnosti a prázdnoty. Život se děje za několika rozsvícenými okny, ale tržiště a stanoviště taxíků jsou opuštěná. Vylidněné město stojí jako pomník svých tvůrců a kromě dekorativní funkce nemá žádnou jinou. Wilkoszarski záměrně, aniž by si nárokoval právo pochopit japonskou kulturu, zdůrazňuje svou přítomnost v pozici pozorovatele zvenčí, který se pokouší ze stop v liduprázdném veřejném prostoru a ze stínů za zatemněnými okny dělat závěry o povaze a identitě dnešního Japonska.

Dalším projektem, který je ovlivněný původními východisky hnutí New Topographics a který tematizuje vztah zachyceného místa a identity jeho obyvatel, je 11.41 Michała Łuczaka. K vyprávění o arménském Spitaku, městě, v jehož troskách po katastrofálním zemětřesení zahynula značná část obyvatel a v němž se nenávratně rozdělil čas na před titulním 11:41 a po něm, Łuczak využívá působivou atmosféru rozpadu starého města. V objektivních záběrech veřejného i soukromého prostoru města bez přítomnosti lidí vystupuje do popředí dočasnost, nestálost obnovené architektury, která je odrazem změn v samotném charakteru města po katastrofě. „Před“ je v práci zastoupeno zprostředkovaně v podobě přefotografovaných náhrobních fotografií obyvatel města, kteří přišli o život při zemětřesení. Knižní prezentaci dodávají další rovinu texty Filipa Springera, které přímo popisují osudy obyvatel z jejich individuální perspektivy a do díla vnášejí prvek „v průběhu“. 11.41 je jednou z prací, které souvisejí se skupinou Sputnik a její dlouholetou činností v rámci cyklu Stracone Terytoria (Promarněná území) a které v nejširším pojetí navazují na paradigma periferního pohledu na témata hlubokých geopolitických změn a zaznamenávají je prostřednictvím krajiny a její transformace.







na této stránce a na předchozí stránce: Adam Wilkoszarski, ze série *Silent Mode.*





Michał Łuczak, ze série *11.41.*

Marcin Gorczakowski se v cyklu, který prezentoval pod souhrnným názvem Polska, nie elegancja Francja (Polsko, žádná francouzská elegance) a na kterém pracoval v průběhu několika let, zaměřil na typičnost krajinných prvků. Fotografie Gorczakowského, které byly pořízeny na místech, kde skutečný kontext nemá zvláštní význam, přitahují pozornost svou zdánlivou obyčejností a banálností. Většina diváků, která si na zachycených sídlištích, dvorcích a pláccích najde to své, se s nimi dokáže ztotožnit. Navzdory krátké vzdálenosti v čase lze spatřit v projektu Gorczakowského drobné objekty, které se už staly minulostí. Příkladem je celá podkapitola, která se věnuje telefonním automatům mizejícím z veřejného prostoru a jizvám, které po nich zůstávají na stěnách budov. Silou tohoto projektu je obyčejnost fotografovaných míst a potlačení kontextu, v jehož důsledku dílo umožňuje univerzální percepci.

Tématem práce Macieje Gapińského je oblast Dąbrowské pánve (Zagłębie Dąbrowskie), která je zeměpisně součástí Slezska, ale kulturně tvoří svébytný region. Autor se v ní pomocí estetiky objektivní topografie zamýšlí nad identitou tohoto regionu, který většina Poláků považuje za součást Slezska, ale které je z historických důvodů vůči Slezsku v trvalém napětí. Zdánlivě bezvýznamná ne-místa často představují klíč k pojmenování a zachycení jevů, které utvářejí identitu regionu, ale kterým nikdo nevěnuje pozornost. Gapiński pátrá po tom, jaká je Dąbrowská pánev, a ve svém nejbližším okolí nachází projevy odlišné identity v architektuře a veřejném prostoru.





Maciej Gapiński, ze série *Zagłębie.*





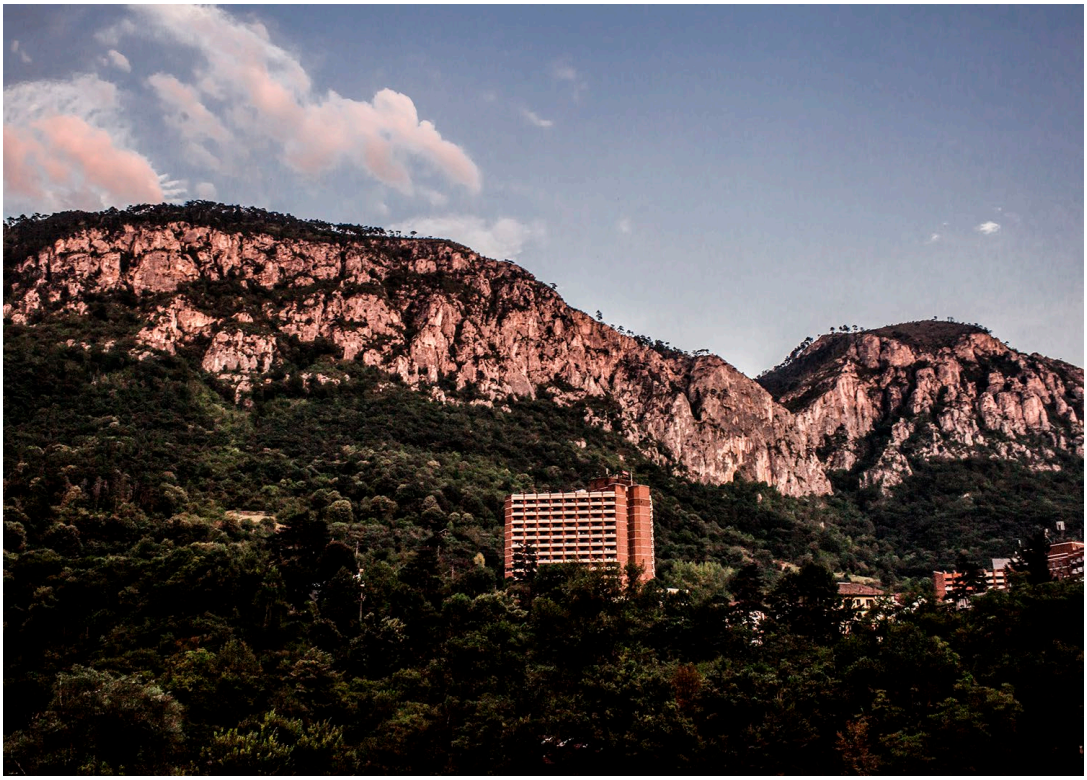
Martin Gorczakowski, ze série *Polska, nie elegancja Francja.*

Wojciech Sienkiewicz, rodák z Oławy u Vratislavi, se v projektu Sztuczne kwiaty (Umělé květiny) zaměřil na historické stopy identity svého rodného města. Oława s jejím okolím byla součástí původně německých, tzv. Znovunabytých území (Ziemie Odzyskane) a po skončení 2. světové války byla připojena k Polsku a osídlena přesídlenci z východu. Její noví obyvatelé budovali svou identitu po mnoho let tváří v tvář dočasnosti a strachu z návratu Němců. Sienkiewicz míchá objektivní doklady a historii vlastní rodiny, sleduje osudy své babičky, stopy po nástěnných malbách a místech z dětství ve vlastních vzpomínkách, poválečné osudy původně německých budov a míst válečných zločinů a odkrývá, jakým způsobem bylo toto území interpretováno a zapojeno do polské identity.

Podobný vztah osobního příběhu a identity prostoru se odráží ve vznikající dokumentární realizaci Kaji Raty, která byla dosud vystavená jen jednou pod názvem Woda jakby była mętna i tak gasi ogień (Voda jakkoliv kalná i tak hasí oheň). Rata sleduje osud vlastní rodiny a emigraci svého otce z rodného Rumunska do Polska a vrací se na místa, která mají v tomto příběhu klíčový význam. Přemýšlí nad jejich souvislostí s její rodinou a s ní samotnou. Pozadí k celému příběhu tvoří současné Rumunsko a proměny v jeho krajině – hledání rodinných stop se v tomto projektu míchá s reflexí nad změnami samotného území a sledováním patiny, která postupem času pokrývá kdysi životem pulsující malé turistické letovisko.



Wojciech Sienkiewicz, ze série *Sztuczne Kwiaty.*





Kaja Rata, ze série *Woda jakby była mętna i tak gasi ogień.*





Wojciech Sienkiewicz, ze série *Sztuczne Kwiaty*.

3.3 Proměny v krajině.

Patrycja Wojtas ve svém projektu Kruszywo (Drť) zkoumá osudy míst, které nenávratně proměnil průmysl a technický pokrok. Sama umělkyně o něm v doprovodném textu říká: „Je to obraz okrajů industrializace, která přetváří okolní realitu, strhává vrstvy nánosů dějin nebo je zakrývá novou krajinou vytvářenou lidmi. Je to cesta přes doly, vodní nádrže, skladiště nebo nedostavěnou jadernou elektrárnu. Tato místa jsou jako nové ekosystémy, které vyrostly z tkáně osad a domů zachycených na archivních materiálech. Industrializace v tomto případě představuje další živel, obdobu přirozené přírodní síly, kterou člověk vyvolal, ale ztratil nad ní kontrolu." Autorka, která pracuje nejen estetikou ale i tématy blízkými původním východiskům Jenkinsovy výstavy o lidském zásahu do krajiny, buduje prostřednictvím míst, do nichž nenávratně zasáhly velké projekty – stavby retenčních nádrží, povrchové doly, vodními elektrárny nebo staveniště první, nikdy nedokončené polské jaderné elektrárny w Żarnowci –, vyprávění o změně, její hnací síle a konečné podobě. Zaznamenává také to, co tato změna smazala z povrchu země. Na pozadí dnešního stavu vystupují archivní snímky, které ho zasazují do kontextu původních lidských sídel, společně s hlasem obyvatel, kteří byli nuceni opustit své domovy. Téma práce Patrycie Wojtas, které v dějinách moderní polské fotografie zastupuje dílo například předčasně zemřelého Ireneusze Zjeżdżałky, nachází svůj výraz také v estetické návaznosti na dokumentární, objektivní způsob fotografování míst. Místa, která autorka nafotila, jsou prosta násilných zásahů. Přesto často obsahují emocionální náboj, který vyplývá z nutností opustit. Tato místa představují jedinou hmatatelnou stopu po hlubokých procesech, které mění krajinu, a po lidech, kteří byli kdysi jejich obyvateli.





Patrycja Wojtas, ze série *Kruszywo.*

Michał Woroniak ve svém projektu Úroda komponuje určitý prologu k dějinám míst, o kterých vypráví Patrycja Wojtas. Woroniak zachycuje tichá velkopolská pole a vesnice, které postrádají nejen známky života, ale také jakékoliv charakteristické vlastnosti, a zamýšlí se nad rozsudkem, který byl na ně vynesen rozšířením povrchového dolu. Klade si otázku, zda krajina, která přišla o svůj charakter, má ještě nějakou hodnotu, pokud jediní, komu se po ní bude stýskat, budou její samotní obyvatele? Může vztah k rodné půdě, jenž je důležitý pro identitu polského venkova, představovat dostatečný důvod k tomu, aby nebyly zbourány celé vesnice kvůli uhelným zásobám, které leží pod nimi? Woroniakův metodický způsob zobrazování, který osciluje na hranici únavy, stojí v zdánlivém rozporu s dramatičností jevů, které na tuto krajinu čekají v budoucnu. Úroda tak ve výsledku představuje unikátní pohlednici z míst, která jsou odsouzena k vymazání ze zemského povrchu.

Paweł Jaśkiewicz, fotograf z Tarnowa poblíž Poznaně, spojuje ve své fotografické praxi dva krajně odlišné přístupy ke krajině. V práci Two ways to home, která je autorovou osobitou reflexí, dokumentuje krajinu podél cesty, kterou denně absolvuje mezi bydlištěm a centrem města, a hledá v ní osobní stopy. Naopak cyklus Zenith, který vznikla několik let v různých částech Evropy, zachycuje fotografovaný prostor bez místního kontextu, a to včetně znaků státní příslušnosti. Jaśkiewicz fotografuje horečnatou industrializaci krajiny, srovnává spolu oblasti západní a východní Evropy, Skandinávie a jihu a pokaždé se soustřeďuje na společné rysy těchto ne-míst, území zbavených významu, a na zásahy, které v krajině zanechala vědomá lidská činnost. To v důsledku umožňuje v hoře uhlí nebo průmyslové cestě spatřit něčí záměrnou činnost a jeho plány, které se nacházejí v neustálém procesu reinterpretace prostoru a propůjčování významu.





na této stránce a na předchozí stránce: Michał Woroniak, ze série *Urodzaj*.







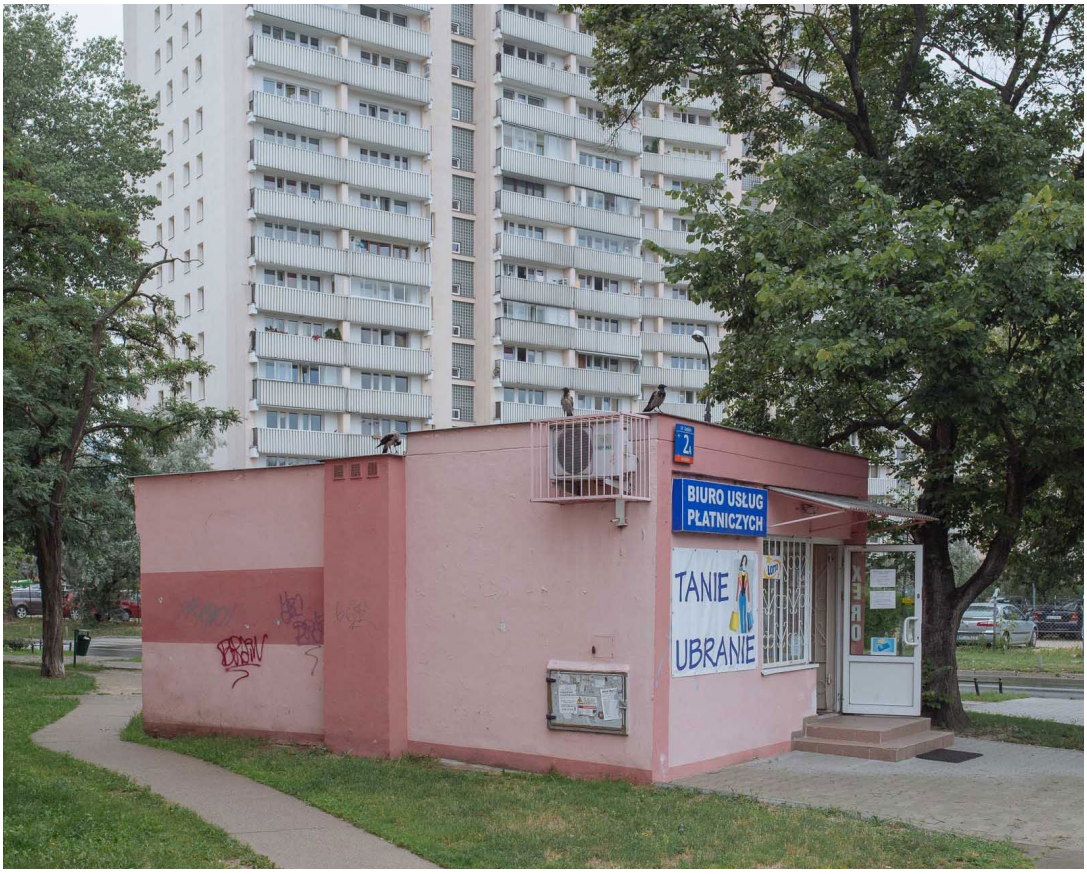


na této stránce a na předchozí stránce: Paweł Jaśkiewicz, ze série *Zenith*.

Téma města pohledem jeho každodenní existence, která je zbavená významných událostí, se odráží také v díle Przemysława Matląga, z cyklu Nic się nie dzieje (Nic se neděje). Sídliště, betonové moře táhnoucí se k obzoru, sporadicky narušené přítomností člověka – příběh, který je obsažených v Matlągově projektu, reflektuje vnitřní rozporuplnost architektury pozdního modernismu, která ve svém zárodku pracovala s humanistickými východisky. Sídliště, které v podstatě přispělo ze zvýšení životní úrovně svých nových obyvatel, bylo pokusem ovládnout nová území a začlenit je do struktury města. Postupně se však ukázalo, že tato krajina, navržená pro „ideálního" člověka, není vůbec pohostinná a její odlidštěný charakter připomíná past. Matląg sleduje způsoby, jak si člověk zvyká na nehostinný prostor na příkladu anonymního sídliště, a zamýšlí se nad rozdílem mezi prvotními předpoklady architektů těchto míst a následnou realizací.

Moderní město je také tématem prací Krzysztofa Sienkiewicze. Autor ve svém projektu Urban Collage dokumentuje budovy, které nějakým způsobem vybočují z okolní zástavby, čímž aplikuje etnometodologická východiska, která říkají, že zahlédnout řád věcí lze pouze prostřednictvím kontrastního prvku, který stojí v evidentním rozporu s ostatními. Budovy, které Sienkiewicz fotografuje a které manifestují ambice svých majitelů nebo jsou naopak stopou po historickém vývoji daného místa, odhalují mnohovrstevnatý proces vzniku města v průběhu času. Město samo o sobě je pomníkem všech svých stavitelů a každá jeho budova je plodem něčího záměru. V důsledku jejich nejednotnosti a odlišnosti východisek postupem času vzniká koláž uvedená v názvu díla – střet odlišných příběhů uvnitř jednoho prostoru.







na této stránce a na předchozí stránce: Przemysław Matląg, ze série *Nic się nie dzieje.*


CASTROL EDGE
JEDYNY OLEJ
REKOMENDOWANY
PRZEZ BMW
Castrol
EDGE
SAMSUNG
R&D EUROPE





na této stránce a na předchozí stránce: Krzysztof Sienkiewicz, ze série *Urban Collage.*

Jan Rogało, dokumentární fotograf a badatel vizuality tvoří ve své práci Overpasses z let 2012 a 2013, vyprávění o dnešní Číně jako o zemi ničím neomezeného rozrůstání měst, která stavějí chodce do role součástky ve složitém mechanismu. Rogało dokumentuje krajinu čínského hlavního města z hlediska tisíců nadchodů přes víceproudé dálnicemi a obchvaty a snaží se porozumět nové a pro příchozího z venčí obtížně pochopitelné oblasti života a umělecké praxe. Podobná strategie nachází své uplatnění také ve starší práci autora, v cyklu Under the Westway, ve které estetiku New Topographics, kterou sám autor označuje jako nudnou fotografii, využívá k tomu, aby se seznámil s městským prostorem Londýna – města, kam se přestěhoval, aby tam studoval fotografii. Rogało hledá způsob, jak dešifrovat prostorové kódy v hlavním městě Velké Británie, které jsou zcela odlišné od těch, na něž si zvykl ve své dřívější fotografické práci v polském Trojměstí, a soustřeďuje se na obchvat Westway, který před tím, než ho postupně pohltilo rozrůstající se město, původně tvořil hranici urbanizované oblasti.

Jiným projektem, který využívá objektivní způsob zobrazení a periferní pohled na problematiku existence v městském prostoru, je The Gardener Jana Brykczyńského. Autor při fotografování městských zahrádek v New Yorku, Nairobi, Varšavě a Jerevanu vytváří mnohovrstevnatý příběh o vztahu člověka k přírodě za nepříznivých okolností. Brykczyński skrze optiku přetváření urbanizované krajiny vypráví o potřebě vztahu s přírodou, který má estetickou i funkční povahu. Způsoby záměrného zapojení zahradničení, jednou v podobě institucionalizovaných zahrádek, jindy divoce zakládaných záhonů na kouscích půdy vyrvaných městu, představují vždy plody spolupráce a individuální invence svých autorů. Autor na fotografovaných místech nachází podobnosti bez ohledu na jejich zeměpisnou polohu a dochází k závěru, že potenciální sociální charakter všech pokusů o zahradničení ve městě je emanací kolektivního vědomí lidí.







na předchozí stránce: Jan Rogało, ze série *Overpasses.*
na této stránce: Jan Rogało, ze série *Under the Westway.*





Jan Brykczyński, ze série *The Gardener.*

Posledním projektem, o kterém se chci v této práci zmínit a který se zabývá vztahem mezi prostorem a lidskou průmyslovou činností, je práce Amber Tomasze Böhma. Autor se ve své dokumentární práci věnuje malému přímořskému městu v Kaliningradské oblasti a zajímá ho vliv těžby jantaru na infrastrukturu města. Jantar je dokonce přítomen v názvu místa Jantarnyj. Město bylo založeno právě z důvodu jeho těžby, která v legální i nelegální podobě uvádí do chodu veškeré infrastrukturální mechanismy rozvoje města. Syrové, topografické zachycení opuštěných pláží staví autor do kontrastu se stejně liduprázdnými laboratorními stanovišti zaměstnanců závodů na zpracování jantaru, sídlišti a průmyslovou infrastrukturou. Všechna tato místa zachycuje ve scenérii přímořského letoviska, které postrádá jakoukoliv venkovskou nebo prázdninovou atmosféru – moře v cyklu Amber není cílem odpočinku, ale zdrojem těžké práce.





na této stránce a na předchozí stránce: Tomasz Böhm, ze série *Amber.*

4. Závěry.

Značná část projektů, které byly prezentovány v předchozí kapitole, vznikla během posledních deseti let. Toto zběžné zjištění umožňuje konstatovat, že estetická ale i koncepční návaznost na Jenkinsovu výstavu z roku 1975 se stala jedním ze široce využívaných prvků současného jazyka umělecké fotografie. Záměrnost této návaznosti je dvojí. Neinstitucionální charakter původních prací, a to jak v rámci výstavy New Topographics, tak i všech dalších projektů, které mají představovat okamžik zrodu objektivního stylu v dokumentární fotografii, jako je například Düsseldorfská škola fotografie nebo styl deadpan, o kterém píše Charlotte Cotton, vede v důsledku k tomu, že pro autory a autorky pracující s touto estetikou neexistuje jasně daný, společný vztažný bod. Podstatnější význam má pro ně často dílo jednotlivých autorů než celé hnutí, ke kterému jsou kritiky a historiky umění řazeni. A tak práce konkrétních autorů získávaly v minulých letech na významu a oblibě a stávaly se vztažným bodem pro další umělce. Závratné sumy za prodej jejich děl a rozšířenost této estetiky mezi významnými tvůrci se však zároveň projevují rostoucí popularitou tohoto stylu, který postupem času přijde o svou výmluvnost. Avšak nezávisle na oblibě existuje úzká skupina autorek a autorů, kteří pro svou tvorbu považují jazyk objektivního stylu za klíčový.

4.1 New Topographics a dokument.

Přítomnost dokumentárních projektů, jenž rozšiřují pole tradiční reportáže jako fotografie faktu, v portfoliu agentury Magnum a postupně se zvětšující vliv tohoto druhu děl se podílely na rozšíření tohoto způsobu zobrazování a na určitou dobu spojily dohromady pojmy dokumentární fotografie a objektivní zobrazování. Koncepčně jednotné a záměrně komponované dokumentární projekty se zaplnily obrazy liduprázdných měst, opuštěných pokojů a portréty hrdinů stojících v pozoru. Rozšířenost této dokumentární estetiky svým rozsahem rozhodně překračuje oblibu vědomě uplatňovaných reinterpretací New Topographics a postihuje širší pole než jen fotografie, které se soustřeďují na krajinu jako základní stavební materiál pro vyprávění daného příběhu. Protože se však používaly určitou dobu zaměnitelně, usadily se ve fotografickém jazyce do takové míry, že představují základ ke konstruování projektů z žánru mockumentu. Tato díla čerpají svůj účinek z odkazů na divácky známé a všeobecně přijímané vizuální kódy a prostřednictvím dokumentárního způsobu fotografování předkládají fiktivní příběh, který oslovuje mimo jiné známým způsobem vyprávění.

V záměru převážné většiny děl představených v této práci je obsažený dokumentární přístup. Periferní způsob zobrazení se stal nástrojem k vyprávění o naší realitě tak, jako jím byl dříve rozhodující okamžik – zdá se, že některé jevy lze v opozici k očekávanému punctum představit pouze jeho přesným protikladem. Tento přístup našel své uplatnění v projektech, které se svým dosahem týkají jevů společenské, univerzální povahy. Bez ohledu na to, zda dílo vypráví příběh o násilí, hledání identity dané skupiny nebo proměnách našeho prostoru a jejich vlivu na člověka, se zdá, že se pokaždé snaží uchopovat téma, jehož rozsah překračuje individuální zkušenost

jedince. Upozadění role fotografa, které postuluje Charlotte Cotton, a nahrazení subjektivní perspektivy objektivním pohledem umožňuje zachytit nejen všeobecnější témata, ale také snadněji nacházet v těchto dílech stopy, které jsou divákům srozumitelné. Tuto perspektivu za výjimečných okolností, například v dílech pojednávajících o individuálně zakoušeném násilí, prolamuje povaha zobecňujícího pohledu – očima jiných členů komunity, v jejich reálné nebo fiktivní podobě.

4.2 Instituce.

Navzdory akademickému a pedagogickému zázemí umělců, kteří se podíleli na výstavě z roku 1975, nevznikla v rámci objektivního zobrazení s výjimkou Düsseldorfské školy fotografie manželů Becherových žádná trvalá vzdělávací platforma. Tato východiska, která představovala spíše konceptuální a estetický rámec, na který mohl navázat každý fotograf-umělec, po té, co se rozšířil a diváci si zvykli na snímky nudy a prázdnoty, prakticky nevedla k vyčlenění uměleckých skupin, které toto paradigma považovaly pro svou existenci za klíčové, v žádné, ani institucionální nebo neformální podobě. Teprve až spojení dokumentu s estetikou objektivního pohledu uvedlo tento přístup do škol a institucí. A tak skupiny umělců, kteří se soustřeďují na dokumentární fotografii a kteří působili v posledních dvou desetiletích, zanechávají po sobě odkaz, který se často alespoň částečně hlásí k tomuto paradigmatu. Skupina Sputnik, kterou jsem dvakrát zmínil mezi představenými projekty, je toho vynikajícím dokladem. Není to uskupení, které by se kdekoliv odvolávalo přímo na New Topographics a její pozdější reinterpretace, ale v jeho tvorbě se nacházejí práce, které jsou tematicky velmi blízké původním východiskům tohoto široce chápaného hnutí. Ve vlajkovém projektu Sputniku Lost Territories nebo ve starších pracích, jako například v Distant Place – kolektivní publikaci skupiny Sputnik o řece Visle –, lze snadno najít prvky, které čerpají z dědictví objektivního stylu, který je klíčový pro původní projekty z Jenkinsovy výstavy nebo realizace, u nichž Cotton nachází naplnění východisek stylu deadpan. Z hlediska polské fotografické scény stojí za pozornost vysoký počet umělců, kteří využívají podobnou estetiku a jsou spojení s poznaňskou Uměleckou univerzitou. Tito umělci působí jako neformální struktura, vzájemně podporují a propagují svou činnosti a někdy také pracují společně. Výše zmíněný Jan Rogało stojí za vznikem skupiny Nudna Fotografia (Nudná fotografie), jejímž cílem bylo vystavovat projekty související s tímto přístupem k estetice a koncepčnímu podloží. V rámci činnosti skupiny, která se později přejmenovala na Azimuth Press, proběhla v roce 2016 výstava Nowsze Topografie (Novější topografie), na které se autor této práce podílel jako kurátor. Výstava, na které byly prezentovány práce z let 2006–2016, byla pokusem zachytit a zdůraznit činnost jednotlivých umělců, kteří působí v Polsku v rámci aktuální reinterpretace New Topographics. Velkou zásluhu na propagaci tohoto estetického paradigmatu má také varšavská galerie LAW, ve které byla část projektů zmíněných v této práci prezentována formou individuálních výstav. Vzdělávací aktivity, které se zaměřují estetiku objektivního vidění, mají nejčastěji neinstitucionální povahu. Jedná se o workshopy, mentorské programy nebo kurzy, které organizují jednotliví tvůrci nebo skupiny. Na polské fotografické scéně nezůstává bez významu ani vliv subjektivního dokumentu, který svým estetickým rozsahem často zahrnuje projekty příbuzné dílům popisovaným v této práci a který je zřídka považován za samostatný fenomén, což se rozchází s pojetím v rámci vyučování dějin fotografie v ČR, s čímž mají zkušenost polští studenti ITF. V textu, který doprovázel výstavu Nowsze Topografie v polské Lodži, jsem v tomto kontextu upozorňoval na výjimečnost polské dokumentární scény. Zdá se, že střídání módy určitých typů estetiky se polským dokumentaristům vyhýbá, protože množství vznikajících projektů s objektivní estetikou se téměř nemění.

Z hlediska současného uměleckého diskurzu nám chybí odpověď na otázku, na níž jsem narazil mnohokrát jako kurátor výstav a publikací souvisejících s novou interpretací New Topographics v současném dokumentu. Týká se nepoměru v zastoupení žen a mužů na kolektivních výstavách. Ten může být samozřejmě také způsobený dílem odlišné estetiky, ale v tomto případě je zvláště znatelný – zdá se, že příčinou je mnohem menší počet děl umělkyň, která využívají koncepční a estetická východiska v mezích reinterpretace narativního zachycení krajiny na fotografii. V této práci se nesnažím odpovědět na otázku, jaké jsou příčiny tohoto nepoměru, pouze konstatuji, že si zaslouží další zkoumání.

4.3 Současná reinterpretace New Topographics – shrnutí.

Reinterpretace krajinářské fotografie, která patří k prvním žánrům fotografie vůbec a z níž se postupem času stala plnohodnotná disciplína také pro fotografy, kteří se soustřeďují na popisnou, a nikoliv jen estetickou funkci fotografie, zbavila fotografy nutnosti čekat na rozhodující okamžik a rozšířila citlivost na vícerozměrnost způsobů, kterými lze prostřednictvím obrazu vyprávět tentýž příběh. Posílení významu dokumentu jako celkového, storytellingového projektu, který má zabudovanou myšlenku a způsob vyprávění, představuje rozšíření pole působnosti pro fotografy a umělce, kteří pracují s fotografickým médiem, a vytváří situaci, kdy výběr estetiky a s ní související konceptuální zasazení je často důsledkem volby historického tématu, k němuž se následně hledají výrazové prostředky. Práce s archivy a časosběrnými dokumenty, vkládání jiných materiálů do umělecké výpovědi, inscenizace, vizuální obsah nefotografické povahy, fotografie pořízené stroji (drony, kamery), kurátorská práce, nové formy vystavování a prezentace snímků formou fotografické knihy nebo fotografie přímo ukotvené v okamžiku tady a teď; to všechno jsou možnosti, které představují pouze jednotlivé prvky z dostupné palety prostředků, jež lze využít k vybudování výpovědi, jejímž úkolem je vyprávět určitý příběh. Tato změna vede ke stabilnímu nárůstu obliby projektů, které mají své ideové, estetické i praktické kořeny ve fenoménu, který měl svůj počátek na výstavě New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape kurátorované Williamem Jenkinsem.

5. Seznam fotografií

Baltz Lewis, ze série The New Industrial Parks Near Irvine, California 11
Becher Hilla & Bernd, ze série Winding Towers 13
Böhm Tomasz, ze série Amber. 60-61
Brykczyński Jan, ze série The Gardener. 59
De Guzman John, ze série A Tout Le Monde. 23-24
Gapiński Maciej, ze série Zagłębie. 42
Gohlke Frank, ze série Grain Elevators 11
Gorczakowski Martin, ze série Polska, nie elegancja Francja. 43
Griffin Brian, ze série Himmelstrasse. 29
Jaśkiewicz Paweł, ze série Zenith. 51-52
Kramarz Andrzej, ze série A Piece of Land. 21-22
Łuczak Michał, ze série 11.41. 40
Matląg Przemysław, ze série Nic się nie dzieje. 53-54
Rata Kaja, ze série Woda jakby była mętna i tak gasi ogień. 45
Rattana Vandy, ze série Bomb Ponds. 26
Rodziewicz Jakub, ze série Tbilisi. 36-37
Rogało Jan, ze série Overpasses. 57
Rogało Jan, ze série Under the Westway. 58
Shore Stephen, ze série Uncommon Places 16
Sienkiewicz Krzysztof , ze série Urban Collage. 55-56
Sienkiewicz Wojciech, ze série Sztuczne Kwiaty. 44, 46
Sierakowski Michał, ze série Wild Fields. 34-35
Stepanets Evgeniy, ze série Not The Promised Land. 32-33
Sternfeld Joel, ze série On this site. 18, 20
Wilczyk Wojciech, ze série Niewinne oko nie istnieje. 30-31
Wilkoszarski Adam, ze série Silent Mode. 38-39
Wojtas Patrycja, ze série Kruszywo. 48
Woroniak Michał, ze série Urodzaj. 49-50
Wylie Donovan, ze série Northern Warning System. 27
Wylie Donovan, ze série Outposts. 25, 27

6. Seznam literatury

1. Baudrillard, J., "The Gulf War Did Not Take Place". Bloomington, IN, 1995.
2. Bauman, Z., "Liquid Modernity"., Cambridge, 2000
3. Berger, J., "Sposoby widzenia", Warszawa 2008
4. Cotton, C., "Fotografia jako sztuka współczesna", Warszawa 2004, r. 3, r. 6
5. Drozdowski, R., "Krajewski, M., Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej". Warszawa, 2010
6. Giddens, A., "Nowoczesność i tożsamość", Warszawa 2002
7. Jenkins, W., "New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape". Catalogue. New York, 1975.
8. Michałowska, M., "Foto-Teksty. Związki fotografii z narracją". Poznań, 2012
9. Mirzoeff, N., "Jak zobaczyć świat", Warszawa 2016
10. Portella A., "Visual Pollution", Londyn, 2014
11. Rose, G., "Interpretacja materiałów wizualnych", Warszawa, 2010
12. Rosenblum, N., "Historia fotografii światowej", Bielsko Biała, 2005
13. Sontag, S., "O fotografii", Warszawa 2009

