Jędrzej Sokołowski

VELKOFORMÁTOVÝ PORTRÉT V SOUČASNÉ POLSKÉ FOTOGRAFII

TEORETICKÁ BAKALAŘSKÁ PRÁCE

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

Opava, 2010

Jędrzej Sokołowski

VELKOFORMÁTOVÝ PORTRÉT V SOUČASNÉ POLSKÉ FOTOGRAFII

TEORETICKÁ BAKALAŘSKÁ PRÁCE



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2010

Jędrzej Sokołowski

VELKOFORMÁTOVÝ PORTRÉT V SOUČASNÉ POLSKÉ FOTOGRAFII

CONTEMPORARY LARGE FORMAT PORTRAITS IN POLAND

TEORETICKÁ BAKALAŘSKÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí Fotografie
Vedoucí práce: Doc. MgA. Pavel Mára
Oponent: Miroslav Myška



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

Opava, 2010

Abstrakt

Během výzkumné práce chci najít odpověď na otázku, do jaké míry fotografická technika ovlivňuje tvorbu daného fotografa a do jaké míry jsou formální (technická) rozhodnutí vědomým rozhodnutím autora. Nechci se soustřeďovat na technické aspekty. Chci popsat tvůrčí proces a způsob jak pracují umělci, které popisuji. Vynasnažím se obhájit tvrzení, které říká, že výběr média (v tomto případě velkoformátové fotografie) je vědomým manifestem zvolené umělecké filosofie a osobního přístupu k fotografii a popsat přístup k fotografii tří osob: Andrzeja Georgieva, Jacka Poremby a Juliusza Sokołowského.

Klíčová slova:

velkoformátový, portrét, současná fotografie, Polsko

Abstract

The author wants to show why photographers choose the specific technic of large format photography. He tries to analies advantages and disadvantages of this photographic situation. He shows the topic on the examples of three polish photographers: Andrzej Georgiew, Jacek Poremba and Juliusz Sokolowski. The interviews with them give the author an impulse to discribe not only particular subject of large format photography but also whole historic and even cultural background of polish contemporary photography.

Key words:

large format, portrait, contemporary photography, Poland

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
SOKOŁOWSKI Jędrzej	Brazylijska 7a, 03-946 Warszawa	F507863

TÉMA ČESKY:

VELKOFORMÁTOVÝ PORTRÉT V SOUČASNÉ POLSKÉ FOTOGRAFII

NÁZEV ANGLICKY:

Contemporary large format portraits in Poland.

VEDOUCÍ PRÁCE:

MgA. Pavel MÁRA - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Mazur Adam, Historie fotografii w Polsce. 1839-2009. ISBN 978-83-928967-2-2
Mazur Adam, Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999-2009. Varšava, 2009 s. 239-248, 325-332. ISBN 978-83-928864-1-9
Rosenblum Naomi, Historia fotografii światowej. Bielsko-Biala 2005. ISBN 83-910302-8-8. s. 9-93, 563-567
Inerpretując fotografię. Śladami Susan Sontag. Red. Ferenc T. ; Kowalewicz K. ; Krakov, 2009. ISBN 978-83-921249-5-5 s. 105-132
Sontag Susan O fotografii. Krakov 2009. ISBN 978-83-927366-5-3
Karpiłowski Leonard Fotografia wielkoformatowa. Varšava 2000. ISBN 83-902604-3-3
Animacja Kultury red. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel, Michał Wójtowski. Varšava 2002. s. 121-123 ISBN 83-915675-2?4
Potocka, M., Antropologia sztuki. "Ja" jako materiał twórczy, In: Witkacy. Psycholizm., Kracov 2009. ISBN 978-83-86905-96-6

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F507863 , 16.08.2010 13:53

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

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Opava, 4.09.2010

Jędrzej Sokołowski

I. ÚVOD

Úvod 15

Technické aspekty velkoformátové fotografie.
Možnosti a omezení 19

Odvolávání se k tradici 23

Velkoformátový portrét v XX. století 27

Portrét v polské fotografii XX. století 31

II. FOTOGRAFOVÉ

Andrzej Georgiew 33

Jacek Poremba 41

Juliusz Sokołowski 47

Mladá generace 55

III. RESUMÉ 59

IV. ILUSTRACE

Andrzej Georgiew 63

Juliusz Sokołowski 66

Jacek Poremba 70

Seznam ilustrací 74

Úvod

Pojem současný obsažený v názvu této práce sugeruje, že oblastí zájmu bude to, co je aktuální, moderní, dnešní. V souvislosti s uměním znamená současný často novátorský, v opozici k minulému umění a tradici. Dnešní fotografie se nachází v širokém proudu současného umění a je jeho rovnoprávnou součástí. Čerpá také z avantgardy a stále průběžně hledá nové prostředky vyjádření a témata. Samozřejmé změny také přinesla digitální revoluce, snadný přístup k technickým prostředkům a globalizace rozmnožující a zveřejňující fotografické obrazy. *Současností* rozumím přelom 20. a 21. století, který v Polsku dodatečně z historických důvodů (politicko-systémové proměny) zdůrazňuje začátek 90. let. Soustředím se tedy na fotografy střední generace, narozené v padesátých a šedesátých letech 20. století, kteří své profesionální a umělecké kariéry začali rozvíjet začátkem devadesátých let a to jak z důvodu svého mladého věku, tak i kvůli začínajícím hospodářským a kulturním proměnám, ke kterým v tomto období v Polsku došlo.

Velkoformátový portrét je dosud spojován hlavně s 19. stoletím a počátky fotografie. Fotografické technice tehdy dominovaly fotoaparáty používající materiály velkých rozměrů a jedním z nejpopulárnějších témat byl právě portrét. V dnešní době je již tato technika považovaná za morálně zastaralou. V období digitálních fotoaparátů vytvářejících fotografie dokonalé kvality jednoduchým a levným způsobem se zdá, že velkoformátová technika už nemá své opodstatnění.

Velkoformátovým portrétem je třeba rozumět fotografii představující člověka, vytvořenou s použitím velkoformátového fotoaparátu, definovaného jako kamera pro

světlocitlivé materiály větší než 6×9 cm.[1] Pole mého zájmu je tedy vymezeno technickou metodou exponování snímku, finální výsledek, tedy zvětšenina, však nijak omezen není. Rozhodujícím není konečný formát hotového díla, ale originál, ze kterého je později, různým způsobem, pořizovaná kopie. Fenomén stále narůstajícího počtu souborů zvětšených do velkých fo rmátů ze snímků středních, nebo dokonce i malých formátů negativu, je jiným problémem.

Pokud tedy definujeme základní pojmy výše uvedeným způsobem, bude si téma vnitřně odporovat. Projeví se protiklady: *současné (moderní) a minulé (tradiční)*. Právě tato dichotomie mě inspirovala k napsání této práce. Chci popsat fotografy, kteří jdou proti proudu aktuálních fotografických konvencí, směrů, a technice. Chci ukázat, že jejich způsob práce není důkazem jejich zaostalosti ani nevědomosti, ale cílevědomým záměrem, který stojí za povšimnutí a ocenění, protože je záměrným prvkem jimi reprezentovaného tvůrčího přístupu.

Polská fotografie však už léta trpí nedostatkem popsaných dějin. Jak píše A. D. Coleman – významný americký kritik a historik fotografie – v úvodu katalogu skupinové výstavy sdružení Koalicja Latarnik: *Dějiny polské fotografie nebyly doposud napsané – neexistují v polském jazyce, a což teprve v angličtině. Je tedy těžké říct, odkud pocházejí práce prezentované na výstavě.*[2] Poznamenává, že je těžké popisovat současné proudy v polské fotografii, protože není možné je odkazovat k tradici a dřívějším polským dílům. Polské fotografy pak vyzývá: *V jaké míře vám nedostatek podstatné, systematické historie fotografie v Polsku dává svobodu, a v jaké míře vás omezuje? Odsuzuje-li vás (...) neznalost vlastní minulosti k nevyhnutelnosti jejího opakování?*[3] To jsou přehnaná slova, což po zveřejnění Colemanova textu kritizují mj. Adam Sobota a Zbigniew Tomaszczuk[4], ale ve velké míře pravdivá. Po skoro deseti letech, během kterých se počet fotografických publikací a vydání v Polsku značně zvětšil, Adam Mazur v úvodu ke své Historie fotografií w Polsce 1839-2009 (Příběhy fotografií v Polsku 1839-2009) stále píše o *nedostatku existence živých dějin, které*

1 Leonard Karpiłowski v knize *Velkoformátová fotografie* zdůrazňuje problém konečné definice: *jak pojmenovat kamery na optické lavici s rozměrem snímků 6×9 cm, který je považován za horní pro střední formát. Kdybychom se pokusili o definici, bylo by třeba uznat možnost realizace předpokládaných fotografických úkolů a odtud vyplývající konstrukci fotoaparátu (...).*

2 Coleman, A. D., *Praxis Chaosu: Myśl o nowych polskich fotografach,* in: P*owiększenie. Fotografie w czasach zgiełku*, kat. výst., Krakov, Varšava 2002, s. 9.

3 Tamtéž.

4 Tomaszczuk, Z., Warto trochę poczytać..., in: Fototapeta, přístup: http://fototapeta.art.pl/2002/cbht.php 27.07.2010 ; Sobota, A., Bez historii?, in: Fototapeta, http://fototapeta.art.pl/2002/cbh.php, dostupné: z 27.07.2010.

by byly podstatnou součástí diskursu současné fotografie, takové, které by tvořily referenční bod, zdroj inspirace, ale také předmět reflexe a téma k diskusi pro umělce, kritiky a historiky umění.[5] Sám tak dává čtenáři titulem své publikace naději, ale stále se bojí slova historie a raději píše pouze o příbězích. Obdobně Ignacy Płażewski, píše v úvodu své knihy Dzieje polskiej fotografii 1839-1939 (Dějiny polské fotografie 1839-1939): *Přemýšlím, zda tento „pohled do minulosti" nazývat Dějinami polské fotografie, po kterých se začalo volat již před padesáti lety. I když jsem materiály pro napsání této knihy shromažďoval skoro čtyřicet let, mnohokrát je doplňoval, všechny skutečnosti a události několikrát zjišťoval, přece jen jsem ji úmyslně nenazval historií, historickým přehledem či dějinami fotografie*.[6] Proto není snadné zasadit mnou popsané umělce do širšího historického kontextu, ale tito umělci rozhodně stojí za to, abychom o nich psali a přispěli tak k pomalému vyplňování mezer v polské literatuře na toto téma.

5 Mazur, A., *Historie Fotografii w Polsce 1839-2009,* Krakov 2010.

6 Płażewski, I., *Dzieje polskiej fotografii 1839-1939,* Varšava 2003.

Technické aspekty velkoformátové fotografie. Možnosti a omezení.

Pro pochopení přístupu fotografů popsaných v dalších kapitolách je třeba pochopit, čím je jejich práce specifická. Čím se odlišuje jimi používaná technika? Jaké jim dává možnosti a jaké přináší omezení? Je třeba si položit zásadní otázku – proč? Z jakého důvodu současný fotograf sahá po velkoformátové technice?

Před více než deseti lety se odpověď zdála samozřejmá. Důvodem výběru velké kamery byly technické důvody, konkrétněji potřeba té nejvyšší kvality. Velký formát originálu (diapozitivu nebo negativu) zaručoval vysoké rozlišení a ostrost. Díky tomu bylo možné získat zvětšeniny větších formátu[7], které byly charakteristické malým zrnem a širokým tonálním rozsahem. Kamery založené na principu optické lavice umožňují navíc korekci perspektivy, neobvykle užitečnou při fotografování architektury nebo předmětů. Velkoformátový fotoaparát je všestranný přístroj, používaný v situacích, kde je preciznost důležitější než mobilita a rychlost. Rozsah použití takových to fotoaparátu je dobře definován názvem jedné z nejpopulárnějších firem, která tyto přístroje vyrábí – SINAR[8]. Je to zkratka z anglických slov Studio (studio), Industry (průmysl), Nature (příroda), Architecture (architektura), Reproduction (reprodukce).

7 Menší násobek zvětšení zaručuje menší ztrátu kvality, např., pro vytvoření kopie formátu 24×30 cm, kinofilm (24×36 mm) je nutno zvětšit 10násobně, ze snímku 4×5“ (cca 10 × 12 cm) pouze 2,5 násobně.

8 Sinar Norma vyráběný v letech 1947-1970 začal období moderních velkoformátových přístrojů typu *view camera* a dodnes je považován za ikonu této konstrukce (Museum of Modern Art v New Yorku má exemplář ve své sbírce).

Typický velkoformátový fotoaparát je založen na konstrukci typu view camera, čili nejjednoduššího možného optického systému, kde se proti objektivu nachází matnice. Bezprostředně před samotným fotografováním je matnice zaměněna za fotocitivý materiál. Jak na matnici, tak i na negativu nebo diapozitivu tedy vzniká obrácený a zmenšený obraz[9]. Konstrukce velkoformátového fotoaparátu vychází přímo z camery obscury. Dříve používaný precizně provedený otvor malého průměru byl nahrazen objektivem. Objektiv již převážně má v sobě zabudovanou centrální závěrku a clonu. V prvních fotoaparátech funkci těla přístroje – komory, plnila dřevěná skřínka s trvale určenou zaostřenou vzdáleností nebo se konstrukce skládala ze dvou skříněk, přičemž se jedna skříňka zasouvala do druhé tak, aby se zajistila možnost posouvání objektivu vzhledem k matnici. Zasouvání skříněk umožňovalo změnou vzdálenosti objektivu od matnice zaostřit fotografovaný objekt. V pozdějších fotoaparátech dřevěné skříňky nahradil textilní, gumový nebo papírový měch, který se používá dodnes.

Velkoformátová kamera se od jiných, v dnešní době používaných fotoaparátů, odlišuje především: jednoduchou konstrukcí, velkými rozměry používaného světlocitlivého materiálu, možností posunů, vychýlení a náklonů obou standart. Důsledkem uvedených vlastností jsou: velké rozměry a hmotnost fotoaparátu, komplikovaná obsluha, nutnost mít dodatečné vědomosti a znalosti, vyšší pořizovací a provozní náklady fotoaparátu i materiálů. V dnešní době, kdy se digitální technologie stala natolik přístupná, kvalita získávaných snímků natolik srovnatelná a někdy dokonce převyšující výsledky získávané přístroji 4×5“, že jsou velkoformátové přístroje v komerční fotografii používány čím dál méně. Použití principu *tilt* a *shift*[10] bylo nahrazeno digitální úpravou snímku[11], díky které již více než deset let můžeme pracovat s korekcí perspektivy jiným, jednodušším způsobem. Prakticky v každé oblasti fotografie zahrnuté ve zkratce *SINAR* je již dnes možné se stejnými výsledky používat středoformátové přístroje s digitálními stěnami propojenými s počítačem, který je vybaven příslušnými programy k úpravě snímků.

9 Při makrofotografii je obraz zvětšený.

10 Shift – horizontální posun standart kamery proti sobě, používaný pro korekci sbíhavosti vertikálních nebo horizontálních linií. Tilt – náklon standart kamery vůči vertikální nebo horizontální optické ose, používán pro změnu vektorů roviny ostrosti.

11 Program Adobe Photoshop má mj. funkci *lens correction,* umožňující korekci perspektivního rozostření s obdobnými výsledky jako s pomocí přístroje na optické lavici.

Odvolávání se k tradici

Dnešní portrétisté, kteří pracují s velkoformátovými kamerami, vycházejí z práce mistrů daguerrotypie 19. století. Jejich fotoaparáty i samotný přístup k procesu fotografování se velmi podobá těm z devatenáctého století. Je tedy nutné se napřed zmínit o historické fotografii, abychom pak mohli přejít k popisu jejich následovníků.

V dnešní době je těžké najít a porozumět fenoménu fotografického portrétu. Fotografie nám zevšedněla a její přítomnost je pro nás samozřejmostí. Fotografuje a archivuje se úplně všechno. Zvykli jsme si na zachycování a rozmnožování obrazu člověka. Vůbec se nepozastavujeme nad neobvyklou mocí zachytit pomíjivý okamžik. Už vůbec nevnímáme onu vzácnost, kterou popisovali lidé v 19. století, když se poprvé setkali s obrazem namalovaným světlem:

*Má drahá, slyšelas o mimořádném objevu zvaném daguerrotypie? (...) několik z těchto mimořádných portrétů, úplně jako grafiky – ale znamenitější a jemnější než práce grafika – které jsem naposledy viděla – je to skvělá památka na každou drahou osobu na tomto světě. Jde nejen o podobnost precizní v každém detailu, ale i vztah, spojitost a pocit blízkosti uzavřený do tohoto obrázku, stín této osoby tady ležící zachycený navždy! To je skutečné posvěcení portrétu (...). Opravdu bych na někoho, koho jsem hluboce milovala, raději měla takovou památku, než obraz nejlepšího umělce, jaký kdy vznik*l[12].

12 *Hamilton, P., Hargreaves, R., The Beautiful and the Damned: the Creation of Identity in Nineteenth Century Photography,* Humphries 2001, s. 43.

Když si Roland Barthes prohlížel fotografii Hieronyma, nejmladšího Napoleonova bratra, nejvíc jej fascinovalo to, že *se dívá na oči, které viděly Císaře*[13]. Když si prohlížíme první fotografické portréty, zvláště lidí slavných, z rodiny anebo z našeho blízkého okolí, často máme výjimečný pocit: *Tak takhle tedy vypadal!* Tento pocit je o to silnější, pokud jde o jedinou fotografii dané osoby, jako např. v případě snímku zachycujícího Fryderyka Chopina. Jeho jediným známým fotografickým vyobrazením je daguerrotyp od Louise-Augusta Bissona[14]. Portrétní fotografie má tuto neobvyklou moc. Moc, která i po uplynutí téměř dvou století neslábne. Na zachycení a uchování lidského obrazu je totiž stále něco neobvyklého.

Pravděpodobně v roce 1843 vznikla nejstarší známá fotografie zachycující fotografickou dílnu[15]. Je na ni vidět londýnský daguerrotypista Jabez Hogg, fotografující ve svém ateliéru. Jednoduchá kamera bez měchu je umístěna na otočném stojanu. V pozadí jsou vidět dekorační prvky: závěsy sloužící jako pozadí, ozdobné plátno a busta coby rekvizita. Hogg vytváří daguerrotyp, přičemž v jedné ruce drží kapesní hodinky, kterými měří čas expozice a v druhé má kryt objektivu, kterým zacloní objektiv po ukončení několikavteřinové expozice. Osoba pózující na snímku je nepřirozeně strnulá, pravou ruku má sevřenou v pěst, levou se pevně drží opěradla křesla. Její hlavu nejspíše zezadu podpírá speciální konstrukce. Od okamžiku zaujetí této pozice, nastavení výřezu a zaostření se model již nesměl hýbat, zatímco fotograf musel ještě vyjmout z fotoaparátu matnici, vložit na její místo světlocitlivou desku přinesenou z temné komory a teprve tehdy mohl provést expozici. Tato procedura trvala velmi dlouho a byla pro klienta dost unavující. Výrazy obličejů zachycené na starých daguerrotypech jsou často nepřirozené a vážné. Atmosféru takové návštěvy v daguerrotypické dílně v Karlových Varech výstižně popisuje Zygmunt Krasiński v dopise Delfině Potocké:

Protože nemám kde a komu zadat výrobu této drobné miniatury, kterou jsi žádala, odkládám ji tedy na později, a nyní jsem si nechal udělat daguerrotyp. Právě se vracím od daguerrotypisty. Seděl jsem na slunci před tou obskurní kamerou půl minuty. Světlo mi vadilo a tak byl výraz v mých očích pln bolesti a vnitřního boje. Touha za tebou sžírala, a jakmile jsem tedy klidně usedl a zamyslel se, smutek se mi objevil na obličeji a tento malinký obrázek je mi nyní dokonale podobný, ale je také vskutku hrozný. (...) Tak, že jsem sám couvnul před

13 Barthes, R., *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, Varšava 1996 s. 7.

14 Vytvořený v pařížském fotografickém ateliéru v ulici Saint-Germain-l'Auxerrois 65, nejpozději v roce 1847. Originál byl zničen, kopie se nachází ve sbírkách Bibliothèque Polonaise àParis.

15 Rosenblum, N., *Historia fotografii światowej,* Bielsko-Biala 2005, s. 42-43.

výrazem vlastního obličeje, když umělec odhalil tento najodovaný plech.[16]

První fotografické ateliéry, které tou dobou vznikaly, byly převážně situovány pod zasklenými střechami budov, aby tak měly dostatek slunečního světla. Díky velká oknům s textilními clonami umožňujícími ovládání světla byly fotografické dílny podobné malířským. Fotografové přebírali funkci, kterou doposud plnili malíři portrétisté, a vypůjčovali si od nich estetické pravidla kompozice a postavení modelu. Rané portrétní fotografie s jejich rekvizitami, pózami, světlem i výrazem pak připomínají malířské reprezentační portréty. Návštěva u fotografa byla rituálem, něčím výjimečným. Zájemci se na ni připravovali s předstihem, aby na snímku vypadali co nejlépe. Když srovnáváme portrétní fotografie z 19. století s prvními dokumentárními záběry lidí zachycených na ulicích, je jasně vidět, že do fotografické dílny se nepřicházelo v každodenním oděvu. Velmi brzy po své světové premiéře se Daguerrův vynález objevil v Polsku. Velké rozšíření a popularizace fotografie mělo zákonitě vliv na pozvednutí její funkce ve společnosti, konkrétněji ke *vzniku nového sociálního rituálu, jakým byla návštěva ve fotografickém ateliéru.*[17] K dobrému jménu patřila návštěva fotografa a vlastní navštívenky. Portréty byly uchovávané s nejvyšší pečlivostí. Fotografie v 19. století byla tedy rituálem, fotografování bylo svátkem a snímek věčnou památkou nesoucí v sobě emocionální náplň. Na tento fakt je při analýze tvůrčího pojetí současných portrétistů pracujících s velkoformátovou technikou nutné pamatovat.

16 Krasiński, Z., *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, Poznaň 1930, s. 191.

17 Mazur A. *Historie Fotografii w Polsce 1839-2009*. Krakov 2009.

Velkoformátový portrét ve 20. století

Současné polské portrétisty pracující s velkoformatovým přístrojem je nutné zařadit di širšího mezinárodního kontextu. Více či méně vědomým způsobem se většina z nich hlásí k tvorbě světově známých fotografů. Ku příkladu ve způsobu práce Andrzeje Georgiewa je patrná podobnost s tvorbou Richarda Avedona a v mnoha projektech Juliusze Sokołowského zase odkaz ke koncepci Augusta Sandera.

August Sander narozený ve druhé polovině 19. století je považován za průkopníka sociálního portrétu. Přes čtyřicet let pracoval na vytvoření obrazu německé společnosti, který nazval *Lidé 20. století*. V tomto projektu fotografoval velkoformatovým přístrojem místní obyvatelstvo Westerwaldu a snažil se rozdělit německou společnost do sedmi různých sekcí. Cyklus měl představovat analytický a objektivní portrét společnosti. Z hlediska své formy jsou snímky velmi celistvé, uspořádání promýšlené a pečlivě komponované. Na Sanderových fotografiích neexistuje náhoda. *Jeho portréty nejsou studií obličeje modelu, nehledají skutečnou tvář portrétovaného, nedotýkají se osobnosti konkrétní osoby. Nejsou ani zachycením autorského, subjektivního pohledu na modely. Záměrem fotografa bylo ukázat (...) člověka chápaného obecně, jako pojem a nijak nehledat žádné zvláštnosti*.[18] Snažil se antropologickým způsobem zobrazit pravdu o lidech jeho doby, jak na ně působily panující společenské podmínky a místa, ve kterých žili.

Odlišný názor zastával americký fotograf Edward Weston, který také začal fotografovat začátku 20. století. Byl členem skupiny f/64, která je neoddělitelně spojena s velkoformátovou fotografií a dokonalým technickým provedením. Weston se soustřeďoval na detail a na formu. Portrét nebyl jeho hlavním tématem. Téma člověka pojímal podobně

18 Puszka, M., *August Sander – fotografia pomników,* In: Latarnik, on-line: http://www.latarnik.latarnik.pl/read.php?id=489 , 27.7.2010.

jako své zátiší. Lidské tělo, které prezentoval, bylo pro něj hmotou, ze které pomoci světla utvořil plastické formy. Dalším fotografem, v jehož tvorbě hraje důležitou roli světlo, byl Yousuf Karsh. Forma jeho snímků se naprosto odlišuje od Westonovy či Sanderovy tvorby. Dokonale ovládal práci se studiovým světlem. Přístrojem 8×10“ fotografoval celebrity, známé lidé a politiky. Portrétoval mj. Alberta Einsteina, Audrey Hepburn, Humphreyho Bogarta, Pabla Picassa. Snažil se zachytit nejen jejich povrchnost, ale i vnitřní velikost. Byl v jistém smyslu následovníkem dvorních portrétních malířů. Přejal nejen jejich funkci, ale také mnoho z formy – především šerosvit.

Richard Avedon rovněž pracoval s fotoaparátem 8×10“. *Takový fotoaparát (...) je jako třetí osoba. Neschovával jsem se za ním, jen jsem stál vedle, lidem tváří v tvář a dostatečně blízko, abych se jich mohl dotknout. Lidé vnímali tento akt fotografování jako událost. Byli pyšní na to, že jsou fotografování. Chtěl jsem uctít jejich pracovitý život*.[19] Tak Avedon komentoval svůj nejznámější projekt In the American West. Potraits 1979-1984, který se skládá z portrétů lidí zobrazených rovnoprávným způsobem a na jednoduchém bílém pozadí. Avedon byl známým fotografem módy a společenských celebrit. Jeho snímky jsou technicky dokonalé, přesné do nejmenších podrobností. Díky jednoduchému světlu a kompozici se mohl soustředit na neobvyklých výrazech lidských obličejů.

Dalším fotografem, věnujícím se portrétování významných osobností 20. století byl Arnold Newman. Tento americký autor se specializoval na zobrazování člověka v jeho přirozeném prostředí. S pomocí velkoformátové kamery fotografoval tak, aby jedním obrazem vystihl charakter portrétované osoby. Velmi pečlivě vybíral pozadí a každý element snímku do záběru vědomě umísťoval. Takto vznikaly velmi sugestivní portréty, které v sobě obsahovaly i dodatečné informace např. o profesi pózující osoby. Newman uměl s velkým citem používat černou, bílou a kontrast.

19 Midding, G., rozhovor proveden s R. Avedonem, In: Freitag (Nr 48/2000), za: Ussakowska-Wolff, U., Amerykanów portret własny, in: Fototapeta, přístup: http://fototapeta.art.pl/2002/rav.php, 7.07.2010.

Portrét v polské fotografii 20. století

Jedním z nejznámějších polských fotografů 20. století byl Edward Hartwig, fotograf, jehož tvorba má kořeny v devatenáctém století. Jeho otec byl na přelomu 19. a 20. století vlastníkem portrétního ateliéru. Edward Hartwig ze začátku portrétoval pouze ve studiu. Později převažují záběry polských herců, které Hartwig, jako milovník divadla, fotografoval téměř celý svůj život. Velmi ceněná je však jeho krajinářská fotografie, kterou se zabýval ovlivněn Janem Bułchakem. Hartwigovo dílo se však odlišovalo svou tajemností a náladou.

Hartwig svého současníka, fotografa – amatéra Witkacyho popisoval takto: *Slyšel jsem, že si založil firmu*[20]*, ale smál jsem se tomu a považoval jsem to za jeho další žert. Dosud jsem ještě jeho snímky neviděl a netušil jsem, že to bral vážně. On byl hrozný šprýmař…*[21] Tento popis na Stanisława Ignaceho Witkiewicze výborně sedí – byl všestranným umělcem, pro kterého byla fotografie hlavně zábavou. Portrétoval své známé, ale i sebe v nesčetných inscenovaných situacích (např. jako Napoleona). Witkacy si vytvářel fiktivní světy, a jeho tvorba je silně poznamenaná psychickými prožitky. Jeho snímky jsou svým výrazem i formou velmi současné a z uměleckého hlediska jsou velmi ceněny, mnoho lidí ale zdůrazňuje, že vznikly pravděpodobně ne úplně vědomým způsobem.[22] Často jsou výsledkem amatérské zábavy.

Ve druhé polovině 20. století byl jedním z hlavních polských portrétistů Krzysztof Gierałtowski. Je příkladem fotografa, který své snímky v převážné míře inscenuje. Adam Mazur jej označuje za *portrétistu, který je v posledním desetiletí v propagaci svého díla*

20 Portrétní ateliér, poznámka J.S.

21 Rozhovor proveden s Edwardem Hartwigem Annou Beatou Bohdziewicz v květnu 1996 roku. In: Fototapeta, přístup: http://fototapeta.art.pl/fti-ehabbf.html 27.07.2010.

22 St. Witkiewicz, S., *Listy do syna,* oprac. Danek-Wojnowska, B. i Micińska, A., Varšava 1969, s. 562-564 ; Mazur, A., *Historie fotografii w Polsce 1839-2009,* Varšava 2009, s. 116-119.

nejúspěšnější[23]. Gierałtowski se zaměřuje na polskou inteligenci. Jeho prvním dílem byly černobílé expresivní portréty. Později jej zaujala práce s barvou, která mu pomáhala s aranžováním fotografovaných situací a tím i s vyjádřením charakteru prezentovaných osob.

Je nutné také zmínit směr tzv. sociální fotografie, který se objevil v Polsku v 70. a 80. letech. Jednou z jeho hlavních představitelek byla Zofia Rydet, která kritický pohled na realitu zpracovávala se svou charakteristickou citlivostí. Rydet chtěla zachytit změny, ke kterým docházelo v životě lidí na vesnici. Její práce se rozvinula do obrovského záběru – aby mohla zobrazit fotografované osoby lidi v jejich domácím prostředí, exponovala celkem několik tisíc negativů. *Tyto snímky navazují na „ateliérovou fotografii" z 19. století. Svou koncepcí jsou srovnatelné s idejemi Augusta Sandera (...),ale díky zobrazování zaostalosti a chudoby se odvolávají také k dílu americké Farm Security Administration z 30 let. století dvacátého.*[24]

23 Mazur, A., *Historie fotografii w Polsce 1839-2009,* Krakov 2010.

24 Jurecki, K., *Zofia Rydet.* Muzeum Sztuki w Łodzi, březen 2004, In: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_rydet_zofia 27.07.2010.

Fotografové:

Andrzej Georgiew

Narodil se v roce 1963. Prvních devět let svého života strávil v bulharské Sofii. Později se přestěhoval do Varšavy, kde bydlí a pracuje dodnes. Fotografií se začal zabývat jako mladý kluk. Fotografovat se učil sám metodou pokusů a omylů. Fotografoval všechno, co ho obklopovalo, zkoušel hlavně kompozici a stavbu obrazu. Během studia na Varšavské univerzitě trávil mnoho času v galerii Dziekanka, kde poznával hodně osobností z fotografického a uměleckého prostředí. Koncem osmdesátých let se rozhodl přihlásit se ke studiu fotografie. V tomto období však v Polsku neexistovala žádná vyšší škola s takovým oborem. Poslal tedy své portfolio na několik zahraničních univerzit. Byl přijat na Akademii Jana van Eycka v Maastrichtu v Holandsku. Hlavní myšlenkou na Maastrichtské akademii bylo poskytnutí studentům maximální možnost výběru a rozvoje. Studium probíhalo formou dílen, čímž dávala svým studentům velmi široké možnosti a prostředky. Po dvou letech studia se Georgiew vrátil již do nového Polska, ve kterém se právě rodil kapitalismus. Na trhu byla po fotografii veliká poptávka a díky získané svobodě tisku vznikalo mnoho nových časopisů. Georgiew tehdy pracoval pro různé magazíny jako portrétní fotograf. Byl mj. stálým spolupracovníkem hudebního revue *BRUM*, pracoval také pro hudební vydavatelství.

O začátcích

Jak sám říká, rozhodujícím okamžikem bylo setkání se Sokołowským, který mu předvedl velkoformátový přístroj. Sokołowski se tou dobou ještě portrétní fotografii nevěnoval, s velkoformátovým přístrojem pracoval hlavně na reklamních zakázkách ve studiu. To se psala polovina 90. let. *To bylo výzva, provokace. Řekl: tady to máš, vyfotografuj s „tím" člověka. Nejdřív jsem se trochu vyděsil ze všech těch možností, nastavení a kliček.*[25] První pokusy dopadly povzbudivě a tak krátce na to koupil Georgiew téměř stoletý objektiv 210 mm, se kterým pracuje dodnes, a skládací Graflex z 30. let. Tento a ještě další staré a opotřebované mosazné objektivy mají zásadní vliv na charakteristickou kresbu obrazu. *Kreslí měkce a nenapodobitelně. Je to přesný opak té dokonalé ostrosti a preciznosti současných objektivů.*[26] Ve stejné době však stejně jako dříve pracuje i komerčně. Dokonale zvládl práci ve studiu, není mu cizí ani digitální fotografie ani používání studiového osvětlení. Ve své autorské práci však důsledně dodržuje *anachronické*[27]fotografické metody a specifické zpracovávání.

V druhé polovině devadesátých let se zúčastnil Festivalu černobílé fotografie v Zakopaném roku 2001, což mu umožnilo zapojit se do nové, ve Varšavě vznikající Koalice Latarnik. Festival byl dokonce zahájen právě Georgiewovou výstavou. Po skončení festivalu následovala ve varšavském Paláci kultury další, společná výstava s názvem *Powiększenie. Fotografia w czasach zgiełku* (Zvětšenina. Fotografie v období chaosu)[28], jejíž hlavní součástí byly čtyři obrovské fotografie zavěšené na stěnách paláce. Autorem jedné z nich byl Georgiew. Šlo o portrét herce Rafała Mohra zvětšený až cca 1300 m^2. V roce 2007 se Georgiew zúčastnil projektu *Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia.* (Malopolska. Fotografie. To nic nevysvětluje).[29]

O metodách práce. Světlo, materiály, optika

Georgiewovy pracovní postupy v sobě mají něco z koncepce používané Richardem Avedonem, který ji nazval *series of no 's* (série „ne"). Avedon ji definoval takto: *Ne dokonalému*

25 Fragment rozhovoru udělaného autorem s A. Georgiewem 10. července 2010.

26 Tamtéž.

27 Tamtéž.

28 K výstavě bylo vydáno rozsáhlé album-katalog *Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku,* kat. výst. Pałac Kultury i Nauki, Varšava-Zakopane 2002

29 Vzniklo album pod stejným názvem, vydáno Malopolským Institutem Kultury a nadací Imago Mundi.

světlu, ne čisté kompozici, ne vyzývavým pózám nebo příběhům. A všechna tato „ne" mě nutí k „ano". Mám bílé pozadí. Mám člověka, který mě zajímá, a to, co se děje mezi námi.[30] Georgiew pracuje podobně jako Avedon, jeho výsledky se však liší. Společná je jim však snaha o redukci formálních prostředků, vedoucí až k maximálně nasycenému obrazu s tím nejsilnějším výrazem. Tak o tom mluví Georgiew: *osobnost se skládá z mnoha věcí a teď se jedná o to, abych to vše zahrnul do obrazu, na kterém je co nejméně zbytečných detailů a aby se to všechno objevilo v jednom nehybném obličeji. Člověka dělá to, co říká, jak to říká, způsob, jakým se pohybuje. Já to všechno chci zredukovat, zahrnout do jednoho snímaného obrazu*.[31]

Georgiew fotografuje lidi tak, aby se dívali do jeho objektivu. Jak určuje první ze *6 Pravidel Latarnika* (6 Reguł Latarnika) neboli určitého manifestu této fotografické skupiny – fotografuje se zpříma: *člověk se dívá druhému do očí, i když spustí hlavu; perspektiva je vytvořena vzdáleností kamery od světa; spěch zabíjí tajemství tvoření fantomů.*[32] V jeho snímcích převažuje centrální, jednoduchá a vyvážená kompozice. Pozadí je neutrální. Ve výřezu nejsou žádné zbytečné, rozptylující prvky. Převážnou většinu obrazu vyplňuje obličej portrétované osoby. Georgiew fotografii trpělivě a precizně komponuje, svůj model si staví tak jak potřebuje. Georgiew říká: *Mé výřezy jsou těsné, nemám rád ořezávání pod zvětšovacím přístrojem. Chci, aby to byl plný výřez, proto všechno musí být předem přesně postaveno*.[33] Nejde však o režírování a aranžování podle předem stanoveného plánu. Fotografovaná osoba není hercem podřízeným fotografově vizi. Georgiew se sám staví proti portrétovanému portrétu: *Fotografy můžeme rozdělit do dvou skupin: ti, kteří modely různě staví a mučí, a ti, kteří berou to, co dostávají. Já si vybírám to druhé, můj přístup je dokumentární. Dávám modelu svobodu, splňuji jeho přání, ale očekávám něco výměnou. To je druh výměny.*[34] Georgiew říká, že mu osoba, která se objeví před fotoaparátem, často klade otázku: *Co mám dělat? Odpovídám: nic. Občas jen vysvětluji, na čem mi zaleží. Neočekávám žádné hraní nebo pózování. Říkám: jen stůjte a dívejte se do objektivu. Lidé jsou však překvapení a často říkají: Tak já se budu pohybovat tak a tak a vy něco nacvakáte a pak z toho něco vybereme*.[35] Georgiewovi na plném soustředění a na naprosté koncentraci velmi zaleží. Podstatou je pro

30 Avedon, R., přístup: http://www.richardavedon.com/#mi=1&pt=0&pi=7&p=-1&a=-1&at=-1 27.07.2010.

31 Fragment rozhovoru udělaného autorem s A. Georgiewem 10. července 2010.

32 Koalicja Latarnik *6 Reguł Latarnika.* Manifest k výstavě *Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku.* Varšava 2002.

33 Fragment rozhovoru udělaného autorem s A. Georgiewem 10. července 2010.

34 Tamtéž.

35 Tamtéž.

něj zachycení toho jediného správného okamžiku. To je další prvek redukce popisované výše. Kompozice je redukovaná a redukovaný je i počet snímků, což vede k tomu, že každý výřez je přímo nasycen obsahem. To je také přínos práce s velkoformátovým fotoaparátem. *Já jim vysvětluji: já nebudu cvakat, protože tento přístroj dělá jeden snímek za 10 minut*.[36] Georgiew si vzpomíná, jak fotografoval divadelního herce Jerzyho Radziwiłowicze: *Všechno mi padalo z rukou. Měl jsem dvě kazety a pomyslel jsem si: teď nebo nikdy. Svým způsobem si tuto fotografii vytvořil sám. Přesně vycítil můj záměr.*[37] Omezené množství opakování si vynucuje soustředění, ovlivňuje způsob práce. Jak říká Georgiew, *materiálem se musí šetřit*[38]. Tento přístup má přímý vliv na fotografované lidi. Mají pocit, že hodnota každého snímku je větší než obvykle. Velkoformátový přístroj neumožňuje sériové snímání. *Teď, i když fotografuji kompaktním fotoaparátem nebo digitální zrcadlovkou, mám stále pocit, jako bych pracoval s tímto velkým přístrojem*[39] – říká Georgiew.

Světlo na fotografiích Andrzeje Georgiewa nás nijak nerozptyluje, naše pozornost se tak může plně soustředit na to, co je nejdůležitější. Nerozptyluje ani osoby dívající se na fotografii, ani samotného fotografa při práci. Georgiew říká – *Nemám rád žárovky*[40]. Pracuje s přirozeným světlem, stejně jako portrétisté z 19. století. Ve své dílně ve varšavské Praze měl pouze velká okna, prázdný bílý prostor a velký těžký fotoaparát se stativem. Přikládá velkou důležitost přímému setkání s osobou, kterou portrétuje. Další zařízení by mohlo rozptylovat, je tedy zbytečné. *Nejvíc mám rád světlo pronikající velkým oknem. Pokud musím použít umělé světlo, snažím se vytvořit charakter právě přirozeného osvětlení, ale proč to dělat, když je jednodušší postavit osobu obličejem k oknu*.[41]

Na Georgiewových snímcích vidíme různé obličeje. Známých lidí, herců, spisovatelů, ale také obyčejných lidí. Georgiew je jedním ze současných fotografů celebrit. Během komerčního fotografování vytváří také vlastní autorskou portrétní tvorbu. Sociální funkce portrétního fotografa a jeho pozice ve fotografickém prostředí se za poslední dobu velmi změnila. Adam Mazur tuto situaci popisuje takto: *Došlo k nepochybnému přemístění pozice portrétního fotografa, který ač dále zůstal šamanem, přenechal mnoho svých činností laikům a amatérům, nejnáročnější klientelu si však ponechal. Stejně jako na začátku 19. století,*

36 Tamtéž.
37 Tamtéž.
38 Tamtéž.
39 Tamtéž.
40 Tamtéž.
41 Tamtéž.

zůstával fotograf coby řemeslník na okraji fotografického života a amatér neustále cvaká dál, dospěl nyní fotograf celebrit na úroveň režiséra, který (...) spoluvytváří (...) aktuálně téměř povinný panteon.[42] Georgiew si také povšiml, že pro diváka je důležité, kdo je zachycen na prezentovaném snímku. Lidé se často a rádi dívají na známé tváře. I přesto, že fotografuje celebrity, mu styl glamour není příliš blízký. *Občas se snímky nelíbí. Zvláště těm, kteří jsou na fotografování zvyklí a očekávají určitý jasný přístup. Já nepřikrášluji, ani neretušuji.*[43] Vytanou nám tady na mysl již dříve citovaná slova Krasińského píšící Delfině Potocké: *a tento malinký obrázek je mi nyní dokonale podobný, ale je také vskutku hrozný. (...) Tak, že jsem sám couvnul před výrazem vlastního obličeje, když umělec odhalil tento najodovaný plech.*[44] Takový úlek dříve vyvolávala hlavně charakteristická plastičnost obrazu zachyceného na měděné destičce. Říkalo se, že daguerrotyp je podobný *odrazu ve vodní hladině při měsíčním světle*.[45]

Georgiew své fotografie exponuje i na specifických fotografických materiálech. Používá ortochromatické negativy (necitlivé pro červenou barvu světla), grafické fólie a prošlý materiál. Jeho snímky takto získávají specifický kontrast, který zdůrazňuje i ty nejmenší detaily a nedokonalosti pleti. Snímky jsou vždy černobílé. Georgiew považuje barvu za zbytečnou, nepodstatnou. *Omezuji použité prvky na minimum. Hlavně mě zajímá tvář a její výraz. Barva rozptyluje pozornost*[46]. Převedení barev na odstíny šedi se však v případě ortochromatického filmu neděje klasickým způsobem (odstíny pleti mají tmavší podání). Georgiew své snímky ještě navíc dodatečně tónuje a dodává jim tak neopakovatelný charakter. *Vytvoření něčeho na kousku filmu, který byl vyroben před půl stoletím a jeho následné namáčení rukama v kádince nabízí neobvyklé výsledky, ale také obrovskou satisfakci*[47] – říká. *Tento druh fotografování, který mne zajímá, není dnešní, lidé kroutí hlavami a nechápou, proč pracuji zrovna takto. Často jsem se ocitl v takové situaci, že někdo otevřel notebook a ukazoval mi, že vytvoří stejný výsledek za tři minuty, ale to není ono*.[48]

---

42 Mazur, A., *Historie Fotografii w Polsce 1839-2009,* Krakov 2009, s. 113.

43 Fragment rozhovoru udělaného autorem s A. Georgiewem 10. července 2010 .

44 Krasiński, Z., *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, Poznaň 1930, s. 191.

45 Článek bez uvedení autora, *Bath and Cheltenham Gazette,* 5 dubna 1842, s. 4, za: Rosenblum, N., *Historia fotografii światowej.* Bielsko-Bialá 2005. s. 43.

46 Fragment rozhovoru s A. Georgiewem 10. července 2010.

47 Tamtéž.

48 Tamtéž.

Andrzej Georgiew se snaží, aby fotografování bylo událostí. *Proč fotografuji? Protože fotografie zvěčňuje.*[49] – říká. Portrétovaná osoba tak má příležitost cítit se jako zákazník portrétní dílny z 19. století. *Velký formát dokazuje, že to není hra, že moje záměry jsou seriózní. Do tohoto objektivu se lidé dívají jinak.*[50] *Používání velké kamery vyžaduje soustředění a koncentraci. Pro mě to znamená podstatu portrétu. Jakmile používám tuto podivuhodnou techniku, vnímají lidé fotografování úplně jinak. Je tam jiná atmosféra. Už jen samotná příprava před vlastním fotografováním je delší. Všechno chce čas.*[51] A to je čas na setkání. Setkání fotografované osoby s fotografujícím, nejvhodnější příležitost k vzájemnému poznání a výměně myšlenek.

Pozoroval jsem Georgiewa při práci. Denní světlo pronikalo velkými okny. Pomačkaná, tmavá látka zavěšená jako pozadí, odrazná deska přisvětlovala model. Česká Magnola 13×18 cm na těžkém dřevěném stativu s přišroubovaným starým, mosazným objektivem. Vedle leží připravené kazety. Koncentrace a plné soustředění se přenáší i na fotografovanou osobu. Nálada je vzrušující. Bez zbytečných slov, nervózního spěchu. *Prosím, nehýbejte se a dívejte se do objektivu* – říká fotograf. Schovaný pod kouskem látky zaostřuje přesně oko modelu. Otevřená clona a malá hloubka ostrosti vyžadují precizní zaostření. Vyměňuje matnici za kazetu, vyjímá šíbr a s rukou na dálkové spoušti se dívá portrétované osobě přímo do očí. *Je to jako být odstřelovačem – hlídat frekvenci dýchání, mrkání. Jedná se o rozhodující okamžik. Někdy exponuji tři snímky během několika vteřin, ale přesto je každý jiný. Vyvstává otázka – na kterém z nich to je ten konkrétní okamžik?*[52] Georgiew při fotografování velkoformátovým přístrojem, pracuje pomalu a exponuje malý počet snímků. Tento způsob práce vyplývá to z technických omezení, ale podstatné je, že si práci s tímto omezením sám zvolil. *Líbí se mi to, co jsem četl o Gurdové, která vždycky potřebovala jen jeden pokus. Toho bych chtěl dosáhnout. Chtěl bych vše zvládnout na první pokus*.[53]

Georgiew si sám vyvolává negativy a dělá z nich kopie. Jsou většinou jen o něco větší než kontaktní kopie. Většinu portrétů vytvořil na negativech 4×5“ a 5×7“. Zvětšeniny vyrábí s maximální pečlivostí. Jeho výsledky jsou vždy dokonalé i přes archaickou a nepředvídatelnou techniku, kterou používá. *Portrét je setkáním s člověkem. Nevidím důvod,*

49 Tamtéž.

50 Tamtéž.

51 Tamtéž.

52 Tamtéž.

53 Fragment rozhovoru udělaného autorem s A. Georgiewem 10. července 2010.

proč má jeho výsledkem být zvětšenina jeho obličeje přes celou stěnu[54] *– říká autor. To není důvodem, proč používám velký formát*[55] – dodává. Nevybral si velkoformátový fotoaparát pro jeho neuvěřitelně kvalitní výstupy, ale pro specifičnost procesu fotografování s ním.

Dvakrát se kurátorům podařilo zlomit tuto zásadu a vystavit Georgiewovu práci ve velkých formátech. Poprvé šlo o tisk, zabírající svou plochou celou zeď Paláce kultury ve Varšavě a podruhé šlo o výstavu v krakovské galerii Camelot. *To bylo něco nového, nabídka, která se neodmítá. Nelituji toho, bylo to velmi efektní. Ale stále mám rád malé věci, malé fotky. Necítím velké zvětšeniny, které jsou teď tolik populární. Já nepoužívám velké negativy proto, abych mohl tisknout velké fotografie. Mám raději mnoho malých než málo velkých. Samozřejmě občas to má své opodstatnění, tak, jako na fotografiích od Andrease Gurského či Edwarda Burtyńského, ale ne u mne.*[56]

V úvodu katalogu k výstavě *Witkacy. Psycholizm* píše antropoložka umění Maria Anna Potocka: *Hodnota umělce se neskrývá ve sbírce děl, která po něm zůstávají, ale v osobnosti, která za těmito díly stojí, a která se díky nim se objevuje (...)*.[57] Portréty Andrzeje Georgiewa a Witkacyho spojuje nejen způsob provedení a adjustace[58], ale především výrazná osobnost těchto umělců, která se na jejích snímcích objevuje.

54 Tamtéž.

55 Tamtéž.

56 Tamtéž.

57 Potocka, M., Antropologia sztuki. „Ja" jako materiał twórczy, In: Witkacy. Psycholizm., Krakov 2009.

58 Witkacy fotografoval velkoformátovým přístrojem na skleněné negativy. Používal těsný výřez a nebal se velkého detailu a přímého kontaktu s modelem.

Fotografové:

Jacek Poremba

Narodil se v roce 1966 v Lodži, kde absolvoval střední odbornou školu. Neúspěšně se hlásil ke studiu, začal proto jako osmnáctiletý mladík pracovat v Muzeu města Lodži. Práce zde pro něj byla prvním setkáním se světem kultury a umění. O fotografii se zajímal díky otci, který byl nadšeným amatérským fotografem. Aby se vyhnul vojenské službě, našel si práci ve vojenské tiskárně. Tam měl jedinečnou možnost pracovat se starými tiskařskými technikami. *Pracoval jsem v oddělení grafiky, měl jsem tady spoustu volného času. Začal jsem používat otcův fotoaparát, a začal se sám kulturně sebevzdělávat*.[59] V roce 1990 se v divadle *Pstrąg* (Pstruh) konala první Porembova výstava, která si získala velký ohlas. Navštívili ji i kurátoři právě vznikajícího Centra současného umění v Ujazdovském zámku ve Varšavě, kam byla výstava po dvou měsících přenesena. *To bylo první setkání s velkým světem umění. Bylo mi tehdy 24 let.*

O rok později nabídla Porembovi jedna mladá módní návrhářka zakázku na první módní fotografování. Byl to další úspěch, protože kolekce na sebe upoutala pozornost a snímky byly použity v mnoha publikacích, také i v zahraničí. V té době již začal Jacek Poremba pracovat pro různé magazíny a hudební vydavatelství, fotografoval hlavně známé lidi, hudebníky a módu.

Poremba se brzy stal jedním z nejžádanějších komerčních fotografů v Polsku. Publikuje

59 Rozhovor s J. Porembou 16. července 2010 ve Varšavě.

v nejvýznamnějších časopisech, pracuje pro reklamní agentury a velké firmy z celého světa. Spolupracuje s nejpopulárnějšími magazíny životního stylu v Polsku: *Viva!, Pani, Uroda, ELLE, Twój Styl*. Přednáší o portrétu a o módní fotografii na Akademii Fotografie ve Varšavě. Mnohokrát byl oceněn na prestižních soutěžích, např. roku 1993 získal cenu na soutěži firmy Nikon (Japonsko) a roku 1998 druhou cenu na soutěži firmy Polaroid (USA). Své práce prezentoval na mnoha výstavách, mj. Galerie Zapiecek (Varšava, 1996); Photokina, Kolín nad Rýnem (Německo, 1998); Festival černobílé fotografie (Zakopane, 2002) a v továrně Fabryka Trzciny (Varšava, 2005).

Mezi uměním a komercí

Současný fotograf musí být schopen se pohybovat jak ve světě umělecké, tak komerční fotografie. Neexistence trhu s uměleckou fotografií v Polsku nutí umělce k tomu, aby hledali obživu se prací pro tisk a reklamu, ale zároveň aby vytvářeli autorské cykly, výstavy a publikace. Tak, jako v případě Andrzeje Georgiewa, který kromě komerčních zakázek systematicky vytváří do svého dlouhodobého, zatím ještě nepojmenovaného projektu. Jacek Poremba je dobrým příkladem fotografa úspěšně zvládajícího jak roli fotografa dobře ovládajícího svoje řemeslo, tak fotografa coby ambiciózního umělce. Na trhu komerční fotografie si tak získal jméno řemeslníka – umělce. Velice se mu líbí se mu klasické a tónované fotografie. Na současné polské fotografické scéně je to v době křiklavého barevného tisku jistý neopakovatelný fenomén.

– *V druhé polovině 90. let,* jak říká Poremba*, – byl velmi populární cross, přehnaný kontrast, křiklavé barvy. Měl jsem tehdy velmi hodně práce, hlavně komerční zakázky pro módní časopisy. Potřeboval jsem změnu*.[60] V roce 2001 si rozhodl odjet do Súdánu. *Chtěl jsem se soustředit na své fotografie* – říká. Dva měsíce strávené v poušti jen s archeology z Varšavské univerzity. *Představoval jsem si, že se zúčastním vědecké expedice a tak jako kdysi, jsem ve velkém kufru vezl velký fotoaparát.*[61] Poremba si s sebou do Afriky vzal velkou dřevěnou kameru 8 × 10“. *Tento fotoaparát je skládací, ale i přesto spolu s kazetami naplnit velký kufr. Nevím, jakým zázrakem mě s tím pustili do letadla.*[62] Poremba se tedy stal pokračovatelem fotografických expedic 19. století, kdy jejich účastníci ze svých cest domů přiváželi na skleněných deskách zachycené první snímky egyptských pyramid. Jeho

60 Tamtéž.

61 Tamtéž.

62 Tamtéž.

cesty do Súdánu jsou také jistým pokračováním práce Leni Riefenstahlové, která v 70. letech 20. století dokumentovala život súdánských kmenů Nuba. Poremba s nadšením vypravuje: *Když jsem zjistil, že bych se mohl podívat do vesnic, které navštívila Riefenstalová, bylo to jako splnění snů malého chlapce. Vyfotografoval jsem ženu, která si dokonce návštěvu Riefenstalové pamatovala. Tato místa se úplně změnila.*[63]

Jacek Poremba se v autorské tvorbě zaměřuje hlavně na krajinu. V Súdánu pořídil mnoho takových snímků. *První dny jsem se s tímto světem jen sžíval. Fotografoval jsem malým přístrojem. To byl pro mě takový poznámkový blok.*[64] Později začal portrétovat lidi, které potkával. Byla to neobvyklá setkání. Fotografie nebyla záminkou, ale památkou. *Poznal jsem tam mnoho mimořádných lidí. Strávil jsem noc v salaši jednoho pastýře na dně sopečného krátéru, přestěhoval jsem svým Land Roverem celou vesnici z jednoho místa na druhé.*[65] K oživení odkazu dávné fotografie byl nejvhodnější právě velkoformátový přístroj. Výborným únikem od komerční práce ve studiu. *Pomáhal mi také v navázání kontaktu s fotografovanými lidmi. Tento fotoaparát vyvolával velký zájem, když jsem jej v poušti rozkládal a dával přes sebe černou látku (jeptišku)*.[66] Poremba nebyl pro místní lidi jen dalším turistou provádějícím lovy beze zbraní, nekradl jejich podobizny, neměl ve zvyku někoho kradmo pozorovat. Nikdy nefotografoval bez svolení fotografovaného. *Vždycky jsem navazoval nějaký kontakt. Neumím fotografovat z úkrytu, lovit záběry s dlouhým objektivem.*[67] Jacek Poremba se distancuje od termínů o kterých se zmiňuje např. Susan Sontag, když mluví o: *„nabíjení" fotoaparátu* (loading) *a „míření" fotoaparátem* (aiming) *, o „střílení"snímků* (shooting).[68] Velkoformátovou kamerou se nedá lovit. *Oběť* je třeba přilákat před fotoaparát a to není možné bez jejího souhlasu.

Porembovy snímky z jeho pěti cest po Súdánu mají velmi ucelenou formu. Jeho práce působí velmi systematický dojmem. Hlavním tématem je krajina: poušť a město. Dominuje prázdnota, klid, jednoduchá kompozice. Stejné jsou i jeho súdánské portréty. *Můj portrét je krajinou. Mé portréty jsou také mým autoportrétem. Tento člověk, kterého představuji, není konkrétním člověk. On také je krajinou, on je také tímto místem.*[69] Poremba představuje svět svým individuálním, charakteristickým způsobem. Týká se to jak zvolených témat, tak i

63 Tamtéž.
64 Tamtéž.
65 Tamtéž.
66 Tamtéž.
67 Tamtéž.
68 Sontag, S., *O fotografii,* Krakov 2009, s. 21.
69 Rozhovor s J. Porembou 16. července 2010 ve Varšavě.

způsobu práce a použitých formálních prostředků. Patrný je jeho zájem o starou fotografickou techniku. Jak sám říká – právě tento zájem definuje jeho přístup k fotografii.

- *Vše začalo soutěží firmy Polaroid. Odměnou byl fotografický materiál. Vybral jsem si formát 8×10“. Byly v té době prakticky nedostupné a navíc velmi drahé. Získal jsem jich celé kartony!* [70] Důsledkem tohoto výběru je neobvyklá optická, ale i tonální měkkost Porembových fotografií. Mimořádně malá hloubka ostrosti rozmazává hranici mezi obličejem a pozadím. Člověk a prostor splývají v jedno. Obličej se stává krajinou. Súdánští pastýři se tak zdají být odvěkou, neoddělitelnou součástí pouště. Fotograf cílevědomě používá malý kontrast a jeho fotografie tak ztratily černou a bílou. Je to jeden z hlavních součástí charakteristického stylu Jacka Poremby. *Tonalitu jsem objevil při práci s Polaroidem. Začalo to snímky z Toskánska. Fotoaparátem by měla být fotografova hlava, kamera je pouze nástroj. Fotografoval jsem jednoduchým kompaktním fotoaparátem na barvený diapozitiv, ale věděl jsem, čeho chci dosáhnout, jaký bude finální výsledek.*[71] V souboru italských krajin použil Poremba zvláštní techniku. *Vkládal jsem diapozitivy do zvětšovacího přístroje a exponoval zvětšený obraz na negativní materiál Polaroid. Získal jsem tak negativ většího formátu*.[72] Nejde však o bezúčelnou hru s formou nebo hledání lacinéhо efektu. *Je mnoho kontrastních, křiklavých fotografií. Chtěl jsem ukázat to, co cítím – bezejmenný klid, šeď*.[73] Používání speciálních postupů se může lehce stát stereotypem. Na tuto skutečnost upozorňuje Poremba při práci se studenty a říká, že *se nejedná o fotografování velkým formátem jen proto, aby se fotografovalo velkým formátem. Já se ho snažím používat záměrně. Forma byla vždy velmi lákavá. Je snadné překročit hranice a pracovat jen na efekt. Vždy jsem se to snažil v sobě potlačit, protože v určité chvíli již fotografie přestává být důležitá a nejde o to, co a jak fotografuješ, ale pouze o tyto efekty. Tyto efekty jsou pak často povrchní. Snažím se vyhýbat ozdobám. Šeď, kterou používám, je pro mne tím pravým obsahem.*[74]

Velkoformátový přístroj, který používaná Jacek Poremba je jedním z prvků ovlivňujících jeho individuální styl. Slouží mu k obraně proti tendencím panujícím v reklamní fotografii. *Snažím se udržet křehkou rovnováhu mezi komerční a autorskou fotografickou tvorbou. Usiluji o to, abych do svých komerčních snímků v co největší míře vnesl svůj osobní styl a mé vidění světa*.[75] Příkladem takového postupu může být soubor fotografií pro časopis

70 Tamtéž.
71 Tamtéž.
72 Tamtéž.
73 Tamtéž.
74 Tamtéž.
75 Tamtéž.

Viva!. Přímou inspirací byla japonská fotografie z 19. století. *Podařilo se mi do barevného magazínu přenést díla vytvořená klasicky* – říká Poremba.[76] Modelky portrétoval Sinarem v přirozeném denním světle na negativním materiálu Polaroid.

Jacek Poremba, zdůrazňuje podobně jako Georgiew, že použití klasické fotografické techniky ovlivňuje počet pořízených snímků. Jako příklad můžeme uvést soubor fotografií na zakázku pro francouzský večerník *Le Monde.* Poremba měl portrétovat Marka Edelmana – staršího člověka, posledního žijícího účastníka povstání ve varšavském ghettu. *Byl to vážný člověk. Přišel jsem k němu domů, on seděl na židli. Řekl: „Mladý pane, já se odtud nikam nehnu. Máš čtyři snímky.“ Na prstech si počítal každý záběr! Už jsem chtěl jít, když jsem si všiml, že vedle něj leží popelník plný nedopalků. Řekl jsem: „Ještě jednu s cigaretou“. Odpověděl jedním slovem: „Dvě“*. V *Le Monde* se ukázala právě jedna z těchto dvou fotografií s cigaretou. Redakce byla nadšená. *Velkoformátová portrétní fotografie* může být chápána nejen doslova jako technologie, ale rovněž jako soubor pravidel dodržovaných fotografem. Pro Jacka Porembu *je to způsob zpomalení času.*[77]

76 Tamtéž.

77 Tamtéž.

Fotografové:

Juliusz Sokołowski

Fotografie jako proces – událost i střet. Snímek jako stopa setkání. Snímek jako dárek, kterým fotografovaný může obdarovat fotografa. Fotografie jako znak napětí mezi reálným a imaginárním, obecným a ojedinělým, běžným a ideálním. Fotografie jako forma poznání.[78]

Svou první fotografii vytvořil, když mu bylo deset let. Od toho okamžiku nepřestal fotografovat. Narodil se v roce 1958, vyrůstal ve Varšavě, kde žije dodnes. Vystudoval polonistiku na Varšavské univerzitě, což, jak sám říká, muselo mít na jeho fotografii nějaký vliv. V době výjimečného stavu pracoval jako učitel v nejvýše položené polské vesnici (Ząb na Podhalí). Ze začátku jej fascinovala reportáž a fotografoval život na vesnici a po svém návratu do Varšavy zase změny, ke kterým v Polsku docházelo. V roce 1989, kdy se měnil politický systém, založil spolu s Radkem Sikorským a Andrzejem Hrehochorowiczem první polskou soukromou fotografickou agenturu DELTA, prostřednictvím které prodávali tuzemskému i zahraničnímu tisku fotografie. Sokołowského snímky byly díky tomu publikovány mj. v denících *Sunday Telegraph. The Times, Independent*.

Zklamán průběžnou změnou orientace deníků a vůbec celé reportážní fotografie v první polovině 90. let, se začal orientovat na práci pro reklamní agentury. Otevřel si vlastní ateliér, a jak sám říká, stal se v pořadí druhým majitelem velkoformátového Sinaru v Polsku.

78 Sokołowski, J., *Warsztat Fotograficzny,* In: *Animacja Kultury. Doświadczenie i przyszłość.,* Varšava 2002. s. 121

Začal fotografovat architekturu, kterou fotografuje dodnes, je uznávaným spolupracovníkem časopisů o designu a architektuře. Je jedním ze zakladatelů internetového týdeníku o kultuře a umění Latarnik. Reprezentoval polskou fotografii na mezinárodní výstavě fotografie a architektury *Form and non-form. A selection of Central European Photography of Architecture* v Luxemburgu. Je autorem návrhu a ilustrací pro mnoho knih, mj. katalogu *Powiększenie. Fotografia w czasach zgiełku* a knihy fotografií *Adres* (Adresa) a *Antoni Rząsa. Prace*. Od roku 1996 přednáší o fotografii na Varšavské univerzitě.

Portrét jako autorský dokument

Jedním z prvních souborů portrétů, které Sokołowski fotografoval velkoformátovým přístrojem, byl *Cyrk* (Cirkus), vytvořený v druhé polovině 90. let. Toto téma vybrala redakce v tehdejší době v Polsku začínajícího časopisu Marie Claire. Přestože šlo o komerční zakázku, zpracoval ji Sokołowski velmi osobitě. *Hledání tématu mi připadá umělé. Pokud mám téma zadané, cítím se svobodným*[79] – říká Juliusz Sokołowski. *Tehdy mě fascinovala fotografie Augusta Sandera. Měl jsem jednoduché pravidlo – nezajímat se o cirkusový stan, o představení a o to, co se tam děje. Ve stanu jsem vytvořil jen jeden záběr – když byl prázdný. Zajímal jsem se o všechno, co se dělo okolo. Měl to být dokumentární portrét v nejširším významu tohoto slova*[80]. Sokołowski téma zpracovával dva týdny. Velkoformátovou kamerou portrétoval cirkusové zaměstnance pózující ve svých kostýmech, občas s rekvizitami, a s přirozeným pozadím. Na těchto snímcích není to, co bychom očekávali, není na nich působivá akrobacie, pestré barvy, potlesk a davy lidí. Nejsou povrchní. Podobně v souboru o vězeňském oddělení pro ženy s dětmi. *Každý fotograf, který tam přišel fotografovat, chtěl, aby vězněné kojily své dítě pod malým zamřížovaným okénkem*.[81] Sokołowski vytvořil ve vězeňském sálu improvizovaný fotografický ateliér. Snímky nepředstírají, že jde o každodenní situaci. Na snímku jsou vidět stativy držící pozadí, výřez zabírá i okolní nepořádek a je jasně vidět, že situace je aranžovaná. *Chtěl jsem vzbudit dojem, že jde o druh návštěvy u fotografa.*[82] Sokołowski se soustřeďuje na okolní děj, všímá si, co dělají fotografovaní lidé. V obou těchto souborech redukuje viděnou situaci, čímž zesiluje její výraz. Vytváří dokumentární autorské portréty. *Dokument je pro mě autorský, když vidím, že za kamerou stál člověk* [83] – vysvětluje autor.

79 Rozhovor autora s Juliuszem Sokołowským 20. července 2010.

80 Rozhovor autora s Juliuszem Sokołowským 20. července 2010.

81 Tamtéž.

82 Tamtéž.

83 Tamtéž.

Nadčasový obraz člověka

Na fotografiích Juliusze Sokołowského vidíme člověka. Člověka viděného nadčasově. V tomto smyslu jsou tyto snímky blízké Sanderovým portrétům, o kterých Michał Puszka napsal: *Nejde tady o honbu za bressonovým rozhodujícím okamžikem. (...) Sander se nezabýval záznamem pomíjivosti času a hledal v člověku to, co je v něm neměnné, jeho podstatu.*[84] Sokołowský se nesnaží pokračovat v Sanderově sociologicko-vědecké koncepci. Jak sám Sokołowski říká, n*evidím na jeho snímcích žádnou statistiku ani třídní rozdělení. Pro mne jsou tyto portréty poezií, ne vědou*.[85] Fascinován starými fotografií uvažuje, jak často nám dávné portréty připadají blízké a současné. Nachází ve fotografiích z 19. století neobvyklou univerzálnost a nadčasovost. *Největší hodnotou Barthesovy knihy*[86] *je pro mne v jedné fotografii, kterou kniha obsahuje, je na ní chlapec v poutech a název „Za chvíli zemře. Nežije už dlouho". Současnost tohoto obrazu působí silným dojmem. Ten chlapec vypadá, jako by žil dnes. Portrét, který mám rád, zachycuje podobnosti. Lidé se málo mění. Člověk je pořád stejný.*[87]

Proti Bressonově teorii

Práce s velkoformátovým přístrojem je pro Sokołowského způsobem s Bressonovou teorií rozhodujícího okamžiku. Což je zajímavé zvláště v souvislostí s Sokołowského životem a jeho dřívějšímu zaměření na reportáž. *Reportáž měla svůj čas, který již pominul. Dokonce si myslím, že je v dnešní době méně pravdivá než reklama. Nejedná se o to, že se změnila fotografie, změnilo se její vnímání. V 19. století se nikdo nepozastavoval nad tím, že váleční reportéři pro lepší, působivější záběr přenášeli mrtvoly, v té době to bylo přijatelné. Dnešní reportáž nám sugeruje, že ukazuje pravdu, ale není tomu tak.*[88] V koncepci Sokołowského je podstatné, že vytvořený snímek je neoddělitelně spojen s procesem svého vzniku. Fotografický obraz obsahuje i samotný akt fotografování. *Je záludné si myslet, že na snímku vidíme kousek pravdivé, neupravené reality.*[89] Fotograf by s tím neměl bojovat, vytvářet iluzi, ukrývat svoji přítomnost. Použití velkoformátového přístroje je demonstrací této teorie. Používá-li fotograf

84 Puszka, M., *August Sander – fotografia pomników,* In: Latarnik, on-line: http://www.latarnik.latarnik.pl/read.php?id=489 z 27.7.2010.

85 Rozhovor autora s Juliuszem Sokołowským 20. července 2010.

86 Światło obrazu (Světlá komora), poznámka J.S

87 Rozhovor autora s Juliuszem Sokołowským 20. července 2010.

88 Tamtéž.

89 Tamtéž.

tuto techniku, pak zdůrazňuje, že akt fotografování, způsob fotografování a (což je možná v tomto případě nejpodstatnější) přítomnost fotoaparátu a autora je součástí snímku. *Zdánlivě pravé, tzv. pózované snímky zobrazují pravdu. To je pravda o fotografování člověka.*[90] Každá fotografie tedy vypráví zároveň o tom, co představuje, ale také o vlastním fotografování, je totiž důkazem existence fotoaparátu a fotografa. Tento *přístup v sobě zdá se skrývá naději nikoli v agresivním přivlastňování si a vnucování významů, ale spíš v domněnce, že samotná realita se musí nějak fotografovi podrobit, odkrýt se před ním, k čemuž dochází díky navázání vztahu, určité výměny, „rozhovoru". Rozhovor má vždycky svůj čas. (...)* [To] *je vždy spojeno s odhaleným a přítomným fotoaparátem.*[91]

Portrét jako setkání

Fotografování je přivlastňováním, odíráním, znásilňováním[92] – tak definuje akt fotografování Susan Sontag. Juliusz Sokołowski uvádí, že se tak děje v případě fotografování bez souhlasu fotografovaného. Aby mohl vzniknout snímek, musí se potkat dvě osoby. *Samotné vytvoření snímku, je činnost jako každá jiná. Je to setkání, proces. Jako pití vodky nebo kávy ve městě. Nemůže být důležitý pouze efekt.*[93] Velkoformátový přístroj je účastníkem tohoto setkání. Technická náročnost tuto teorii přímo potvrzuje. *Pořízení snímků, stejně jako setkání, vyžaduje svůj čas. Fotoaparát je viditelný, není možné jej ukrýt.*[94] Všechny tyto důvody pomáhají velkoformátovému přístroji osvojit si fotografovaného, získat si jeho důvěru. Sokołowski jako příklad uvádí snímky z vězení: *Kdybych se choval jako ostatní fotografové, kteří tam byli přede mnou, souhlasily by s fotografováním maximálně dvě vězeňkyně. Díky mému způsobu práce souhlasily všechny, a dokonce naléhaly, abych fotografoval dál. Choval jsem se k nim lidsky. Ředitelka věznice hovořila přímo o nepopíratelné terapeutické funkci celé akce.*[95] Díky fotografování na polaroidovém materiálu byly fotografovy záměry jasně prokazatelné, výměna mohla existovat. Snímek vytvářel fotograf zároveň s modelkami, a výsledný snímek byl dílem obou stran. Jasně je vidět, čím se tento způsob práce liší od zmíněného sontagovského *odírání a přivlastňování*. Sokołowski také upozorňuje na

90 Tamtéž.

91 Sikora, S., *Powrót czasu: fotografia jako rytuał,* In: *Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku,* kat. výst., Varšava-Zakopane 2002.

92 Wejbert Wąsiewicz, E., *Fotografia i jej niektóre aspekty etyczno-moralne,* In: *Interpretując fotografię. Śladami Susan Sontag.* Krakov 2009 s. 108

93 Rozhovor proveden autorem s Juliuszem Sokołowským 20. července 2010

94 Dříve citovaný Richard Avedon ji nazývá přímo *třetím účastníkem setkání.*

95 Rozhovor proveden autorem s Juliuszem Sokołowským 20. července 2010.

otázku zodpovědnosti: *(...) každý fotograf se musí cítit zodpovědným za snímek, za sebe, za fotografované a vůči fotografovaným. Něčí obrázek můžeme dostat, ale nikdy brát.*[96] Proto každou portrétovanou osobu žádá o souhlas a dovoluje jim kontrolovat své záměry tím, že jim okamžitě ukazuje polaroidový náhled snímků.

Technika jako vědomé přijetí omezení

Sokołowski v dokumentárních projektech jako *Cyrk* nebo např. v soubor o glivické umělecké slévárně, fotografované portréty aranžuje. Nejde o inscenovanou nebo aranžovanou scénu. Velkoformátový přístroj vyžaduje předběžnou přípravu záběru a určení místa pro portrétovaného. Počet opakování záběru je velmi omezený. *Během práce v cirkusu jsem pořizoval maximálně dvě expozice, ale převážně jednu. Prakticky všechny byly dobré.*[97] Je to výsledek práce s technikou vyžadující soustředění. *Se svým asistentem jsem se jednou domluvil, že jej vyfotografuji Sinarem. Naexponoval jsem dvě desky a v tomto okamžiku jsem si všiml, že už nemám další materiálu. On byl tak zklamán tím, že už je konec, že jsem ještě udělal dva filmy malým kinofilmovým fotoaparátem. S oběma velkými záběry jsem byl spokojen, ale z malých se mi nelíbil žádný.*[98]

Pro fotografy pracující s velkoformátovou technikou je charakteristické jejich perfektní zvládnutí celého procesu a techniky. Fotografové popisovaní v této práci se od ostatních odlišují tvůrčím přístupem k technickým aspektům velkoformátové fotografie. Základem tohoto přístupu je předpoklad, že *technika slouží pouze k zaznamenávání a vůči obsahu a vybrané formě musí mít vedlejší roli.*[99] Sokołowski se tento názor snaží předat dál svým studentům. *Odrazuji od fascinace přístroji a technologiemi, povzbuzuji je k rozvíjení znalostí (...) a používání pouze nástrojů nezbytných k realizaci zvládnutých postupů.*[100] Z technických důvodů je samozřejmé, že během fotografování velkoformátovou kamerou je nezbytné použít stativu. Sokołowski zdůrazňuje, že jde o jednu z klíčových charakteristik toho typu fotografie. *Pro mne je stativ určitým symbolem. Nutí k soustředění, vynucuje si různá omezení. Ztěžuje fotografovi útěk a dělá jej viditelným.*[101] To je také určitým symbolem

96 Sokołowski, J., *Warsztat Fotograficzny,* In: *Animacja Kultury. Doświadczenie i przyszłość.,* Varšava 2002. s. 122

97 Rozhovor proveden autorem s Juliuszem Sokołowským 20. července 2010.

98 Tamtéž.

99 Sokołowski, J., *Warsztat Fotograficzny,* In: *Animacja Kultury. Doświadczenie i przyszłość.,* Varšava 2002. s. 122

100 Tamtéž.

101 Rozhovor proveden autorem s Juliuszem Sokołowským 20. července 2010.

zmiňované zodpovědnosti. Sokołowski také konstatuje, že fotograf by měl vědomě a šikovně využívat atribut, který jej tak odlišuje, který bude veřejně demonstrovat – *tady jsem, a tady budu fotografovat*. Stativ nutí také k úsilí, a to jak intelektuálnímu, tak i fyzickému. Díky tomu jsou snímky zbavené náhody a nedbalostí.

Juliusz Sokołowski se již velmi dlouho soustavně věnuje černobílé fotografii (Adam Mazur jej dokonce nazval *guru nové černobílé fotografie*[102]). Blízká mu jsou slova znamenitého kritika a historika umění Mieczysława Porębského, pro kterého černobílá fotografie *s celou svou příslušnou škálou šedi, tonalitou a světlem (...) uklidňuje vřavu každodenní existence, z níž okem kamery a jejím kameramanem odfiltrovanou samotnou esenci, zdánlivě neopakovatelnou a přece stále obnovovanou, přes časový odstup blízkou a známou, a díky tomu nezničitelnou (...)*.[103] Opětovně se tedy objevuje pojem redukce reality na neopakovatelnou esenci, která je charakteristická pro výše zmíněné fotografy. Práce s velkoformátovým přístrojem a černobílým materiálem je tedy vědomým zúžením pole možností na potřebné minimum. Zavedení formální přísnosti, která pak nutí k dosažení předpokládaného výsledku. V případě Sokołowského má tímto výsledkem být nadčasový snímek.

102 Mazur, A., *Powiesić robotnika w salonie,* In: Fototapeta, přístup: http://fototapeta.art.pl/2004/lkf.php z 25.07.2010.

103 Porębski, M., *Zgiełk świata i cisza foto-grafii,* In: *Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku*, kat. výst., Varšava-Zakopane 2002.

Mladá generace

Pokud máme uvažovat o současné situaci, nemůžeme vynechat představitele mladé generace narozené na přelomu 70. a 80. let, kteří v oblasti umění působí již nejméně deset let. V jejich případě je otázka motivace k výběru popisované techniky zvlášť zajímavá. Není možné tento výběr vysvětlovat zvykem nebo nevědomostí. Tato generace vyrůstala v podmínkách umožňujících přístup ke všem současným technickým prostředkům, stejně tak k formám fotografického vzdělávání. Výborným příkladem je Konrad Pustoła (nar. 1976), který začal fotografovat v poslední třídě gymnázia, během ročního pobytu ve Spojených státech. Po návratu se účastnil přednášek vedených Juliuszem Sokołowským na Varšavské univerzitě. Studoval také fotografii na Lodžské filmové škole a v londýnském Royal College of Art. Několik let systematicky pracuje velkoformátovou kamerou, přičemž používání digitální techniky se úspěšně vyhýbá.

Jarosław Lipszyc, který píše o Pustołových fotografiích, zdůrazňuje, že *Tady se nejedná o snímek, tady se jedná o proces pořizování fotografie*.[104] Řadí jej tímto do okruhu fotografů, pro které je technika vědomým prodloužením autorské myšlenky. *K používání velkému formátu mne přesvědčilo to, že fotografování takovým přístrojem je svátek. Vždycky jsem měl problémy s fotografováním lidí. Nevěděl jsem, jak překročit tuto bariéru, a v okamžiku, kdy mám takový fotoaparát, který všichni vidí, bariéra mizí… Takovým fotoaparátem (…)*

104 Lipszyc, J., K*onrad Pustoła – Varšava, fotografia otworkowa,* In: *Fototapeta.* on-line: http://fototapeta.art.pl/2005/kpmgp.php z 20.07.2010.

není možné vytvořit momentku. (...) všichni jej vidí, kromě toho vypadá opravdu důležitě a okamžitě také tebe všichni berou vážně. (...) Samotná skutečnost, že se neschováš za malým fotoaparátem a stojíš k modelu tváří v tvář, vytváří určitou auru. Snímky, a nejen portrétní mi připadají nějak pravdivější. (...) Fotografie nezávisí na vnějších okolnostech, jde o čistou relaci mezi mnou, fotoaparátem a modelem...[105]

Pustoła z počátku pracoval s Graflexem ze 40. let, nyní používá fotoaparát s panoramatickým formátem 6×17 cm. Cílevědomost výběru této techniky je podrobně vysvětlena v Pustołových teoretických článcích. Jeden z nich nese podtitul *Jak można wprowadzić Jezusa w osłupienie... i co z tego wynika, czyli opowieść o fotografowaniu Graflexem* (Jak je možné uvést Ježíše v úžas… a co z toho vyplývá, čili vyprávění o fotografování Graflexem)[106]. Autor v něm popisuje originální experiment, založený na překonání zažitých pravidel reportážní fotografie. Pustoła se rozhodl fotografovat velkoformátovým Graflexem zachytit událost, která je v polské dokumentární fotografii dlouhodobě nejfotografovanější – pouť v Kalvárii Zebrzydowické. Každý rok tam pracuje přímo dav fotografů, kteří stále dokola omílají stejná reportážní schémata. Tento nápad se odvolával k tvorbě Weegeeho, legendárního newyorského reportéra pracujícího Graflexem v 50. letech 20. století. *Skáče na volné místo (...) před Ježíše, který se ani jednou nenechá vyprovokovat volajícími fotografy. Ani jednou se nepodívá směrem k namířeným objektivům, až náhle… uvidí Graflex. A v tom se stane něco podivného, spadne bariéra oddělující biblický svět nadšeně hraný mnichy, kteří se až doposud bezchybně drželi jim připsaných rolí. Neobvyklost situace, spojená s překvapením, dá vzniknout těm několika okamžikům, kdy je nemožné kontrolovat svou přirozenost. Ježíš se na mne dívá a na chvilku přestává být Ježíšem*.[107] Pustoła poukazuje na změnu vztahu mezi fotografem a modelem, kterou vyvolává použití specifického fotoaparátu: *ten pocit údivu, tváří v tvář s portrétovaným, způsobí, že obvykle alespoň na malou chvilku přestává, tak jako tento mnich v roli Ježíše, být hercem a stává se sám sebou.*[108]

Pustoła černobílou fotografií začínal. Soubor Sanna, za který v roce 2001 obdržel první cenu v Soutěži polské novinářské fotografie je klasickým dokumentem, vyprávějícím o životě obyčejné rodiny žijící daleko od civilizace. Jak svou formou, tak i obsahem se odvolává ke klasikům americké dokumentární fotografie, takových jako Walker Evans. V současné době

105 Rozhovor s Konradem Pustołou proveden 11. dubna 2001 Adamem Mazurem. *Chcę robić, co mi w duszy gra. Rozmowa z Konradem Pustołą,* In: Mazur A., *Kocham fotografię. Wybór tekstów 1999-2009.* Varšava 2009. s. 325- 332.

106 Pustoła K. *Graflex cz. I.* In: Latarnik, přístup: http://www.latarnik.latarnik.pl/read.php?id=236 z 20.07.2010.

107 Tamtéž.

108 Tamtéž.

pracuje na společensky angažovaných projektech (mj. *Tiszert dla wolności, Darkrooms*) a nevyhýbá se však ani skandální a kontroverzní tematice. Jeho nejnovější fotografie jsou barevné, obsahují prvky happeningu a instalace. Pustoła však stále používá velkoformátovou techniku. K podobnému zvratu došlo v tvorbě uměleckého páru Anety Grzeszykowské a Jana Smagy (1974), kteří jsou dnes spojováni hlavně s originálními projekty, vytvořenými s využitím digitální techniky (mj. *Album, Untitled*). Jejich nejznámější projekt *Plan* (Plán) z roku 2003, ukazující byty viděné shora tak, jako by z nich fotograf odstranil strop, se nachází na hranici dokumentu a digitálně manipulované fotografie. Začínali však od klasických portrétů, pořizovaných na materiálu Polaroid. Zajímavým mladým autorem je také Paweł Olejniczak (1982), který se nebojí formálních experimentů a překračování zaběhlých pravidel. Tento autor představuje realitu často přímo brutálním a groteskním způsobem zároveň[109]. Své blízké portrétuje fotoaparátem 4×5“. Jeho výstava barevných portrétů v duchu dokumentární fotografie byla pod názvem *Zwyczajne popularne bez filtra* (Normální populární, bez filtru) prezentovaná na Festivalu fotografie v Krakově.

Velkoformátová fotografie není mezi současnými polskými portrétisty populární. Dnešní fotografové pracují hlavně s digitální technikou. Populární jsou také středoformátové kamery, umožňující větší mobilitu. Przemysław Pokrycki (1974) ve svém cyklu *Rytuały Przejścia* (Rituály přechodu) dokumentuje polské rodiny během křtů, přijímání a svátků. Vyprávění se skládá z aranžovaných skupinových portrétů, blízkým tradiční, památeční rodinné fotografii. Pokrycki nepracuje s velkoformátovým přístrojem, ale na těchto snímcích je tento přístup viditelný. Statické, přesné výřezy podsouvají asociaci s fotografií z rodinných alb z 19. století. Pokrycki je tedy zastáncem nepopírání přítomnosti fotografa. Během realizace tohoto dokumentu se vtěluje do fotografa-řemeslníka.

109 např. cyklus *Gorszko! Gorzko!* skládající se ze svatebních snímků.

Závěr

Polská velkoformátová fotografie se nijak výrazně neodlišuje od zahraničních trendů v tomto oboru. Generace fotografů středního věku ve světě se stejně jako v Polsku orientuje spíše na černobílý proces a tradičnější pojetí. Zahraniční mladší autoři pak stejně jako jejich polští vrstevníci úspěšně používají barvu i další modernější výrazové prostředky. V případě dokumentárního přístupu charakteristického pro popisované autory se nabízí srovnání s fotografiemi Lydy Panas, která před objektiv svého velkoformátového přístroje staví americké rodiny, nebo s pracemi Alexe Sotha a Marka Powera fotografujících lidi v jejich přirozeném prostředí. Powerovy a Sothovy portréty jsou svou formou a zachycením portrétovaného modelu velmi blízké dílům Sokołowského a raným dílům Pustoły. To, čím se liší, je použití barvy.

Popisované autory spojuje fascinace dávnou fotografií. Čerpají ze sbírek znovuobjevených fotografií. Andrzej Georgiew publikuje na svém internetovém blogu[110] různým způsobem zachráněné anonymní negativy, Juliusz Sokołowski skládá staré fotografie Jana Czekanowského[111] se současnými snímky různých autorů[112]. Vědomě také sahají po tradičních fotografických postupech. Portrét je klasické téma, obsažené v dějinách fotografie už od samého jejich počátku. Tímto mícháním fotografie různého provedení do

110 Přístup: http://andrzejgeorgiew.blogspot.com/

111 Jan Czekanowski (1882-1965) – polský antropolog, jazykovědec, etnograf. Na začátku XX. století fotografoval během výzkumu africké kmeny.

112 Viz: *Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku,* kat. výst., Varšava-Zakopane 2002.

jisté míry potlačují plynutí času a nabízejí myšlenku, že univerzální fotografie existuje nezávisle na době, ve které je vnímána.

Tento názor je nutné analyzovat v souvislosti s hlavními směry, kterými se současná fotografie ubírá. Jak vyplývá z rozhovorů s uvedenými umělci, je jejich tvorba vědomou reakcí na estetiku současného umění. Koncepce nadčasové fotografie popírá význam novátorství jako nyní velmi aktuálního a téměř závazného kritéria pro hodnocení uměleckého díla. Zmiňovaní fotografové se však nechtějí spokojit s pozicí outsiderů. Snaží se nalézt pro současnost kompromis. V případě Jacka Poremby jde o pokus o paralelní existenci ve dvou světech zároveň: jak komerčním, tak uměleckém, a jejich následným kreativním a autorským propojením. Juliusz Sokołowski pak bez obav přijímá nové formy prezentace a sdělení, a mluví o nich, jako o *současné formě prezentace nadčasových snímků.*[113]

Volba práce s analogovou technikou je projevem touhy po neopakovatelnosti a překvapení, která v digitálním světě chybí. Popisovaní fotografové ve své tvorbě připouštějí náhodu, která je pak jedním z prvků rozhodujících o formě. Jak řekl Georgiew: *Jedná se o to, že to je událost. Rozkládá se velký fotoaparát, neexistuje jistota, zda se snímek podaří, důležité je překvapení.*[114] Co se týče formy, nebojí se popisovaní umělci experimentovat. Jedná se vždy o promýšlené a autorské dokumentární vizi podřízené experimenty. Tak, jako v případě specifické tonality na Porembových snímcích nebo či z Pustołových happeningů v Kalvárii Zebrzydowické. V rozhovorech s Porembou a Georgiewem se také objevuje slovo magie, které svědčí o silném emocionálním spojení s tímto druhem fotografie. Tento emocionální vztah, spojený s výjimečnou důsledností při práci i při výběru témat svědčí o neobvykle hlubokém tvůrčím sebevědomí.

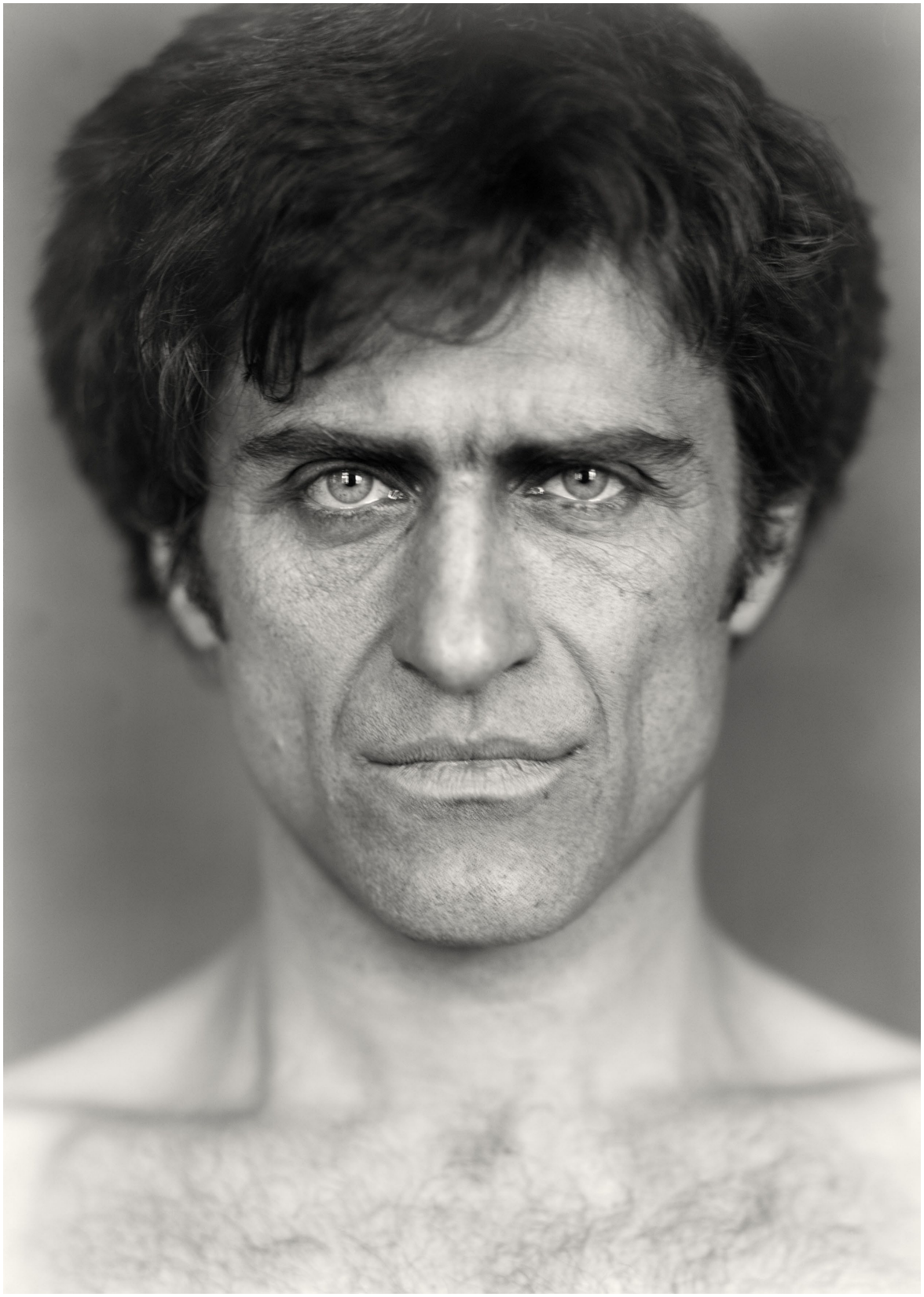
Každý z popisovaných tvůrců má svůj vlastní charakteristický styl fotografování. Odlišují se od sebe výběrem témat, světla a kompozice, ale také prací s ostrostí, a výslednou tonalitou. Snímky pořizované velkoformátovou technikou jsou charakteristické specifickou plastičnost obrazu. V době digitální zpracovávání je volba klasických technik možností jak se odlišit a vytvořit si vlastní styl. Popisovaní umělci ve svých výpovědích zdůrazňují, že výběr materiálu, optiky a způsobu zpracování je dlouhodobý proces založený na četných experimentech. Volba velkoformátového přístroje je tedy motivována technickými aspekty ovlivňujícími výsledný obraz. Zpravidla je však mnohem důležitější samotný proces fotografování.

113 Rozhovor proveden autorem s Juliuszem Sokołowským 25. července 2010 ve Varšavě.
114 Fragment rozhovoru udělaného autorem s A. Georgiewem 10. července 2010.

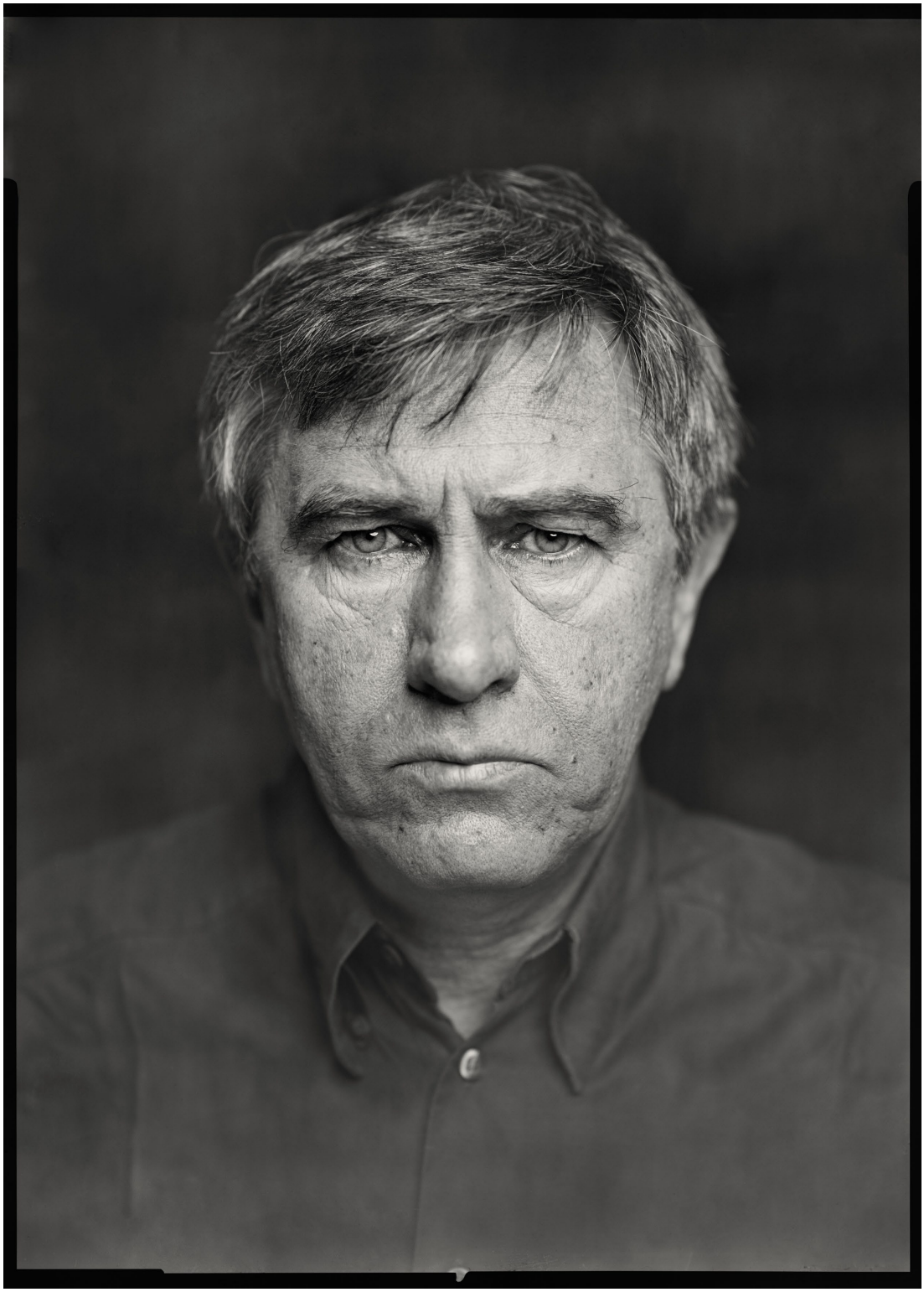
Fotografové, se kterými jsem hovořil, říkají, že pro portrétní fotografii je důležitý právě proces vznikání snímku. Na akt fotografování má podstatnější vliv fotoaparát než plastičnost obrazu. Uvedení tvůrci portrétují pouze se souhlasem fotografovaného. *Akt násilí je vyloučený jak z vlastního aktu fotografování, tak z obsahu výsledného obrazu. Nejde přitom o pouhou estetiku, je to etický předpoklad.*[115] Velkoformátový přístroj pomáhá v navázání kontaktu, v oslavě procesu fotografování, ovlivňuje průhlednost záměrů. Různá technická omezení si vynucují soustředění všech zúčastněných. Povznášející pocit portrétovanému přináší také výběr drahé a časově náročné techniky. Nevšední možnosti nabízející se během portrétování velkoformátovým přístrojem, vyplývají paradoxně z jeho mnoha omezení.

Georgiewa, Porembu, Sokołowského a další uvedené fotografy spojuje vědomé omezování formálních prostředků. Práce s velkoformátovou technikou redukuje technické možnosti na nezbytné minimum, vyžaduje čas a pokoru. Zvláště podstatnou je však otázka času. Fotografové používající velkoformátové přístroje se staví proti příznivcům teorie rozhodujícího okamžiku a naopak prosazují *zpomalení času*. Společná je pro ně pokora ke skutečnosti, ale i vůči fotografované osobě. Snaží se spíše dívat a kontemplovat než pozorovat a zachycovat. Spojuje je také pokora vůči vlastní tvorbě a samotné fotografii.

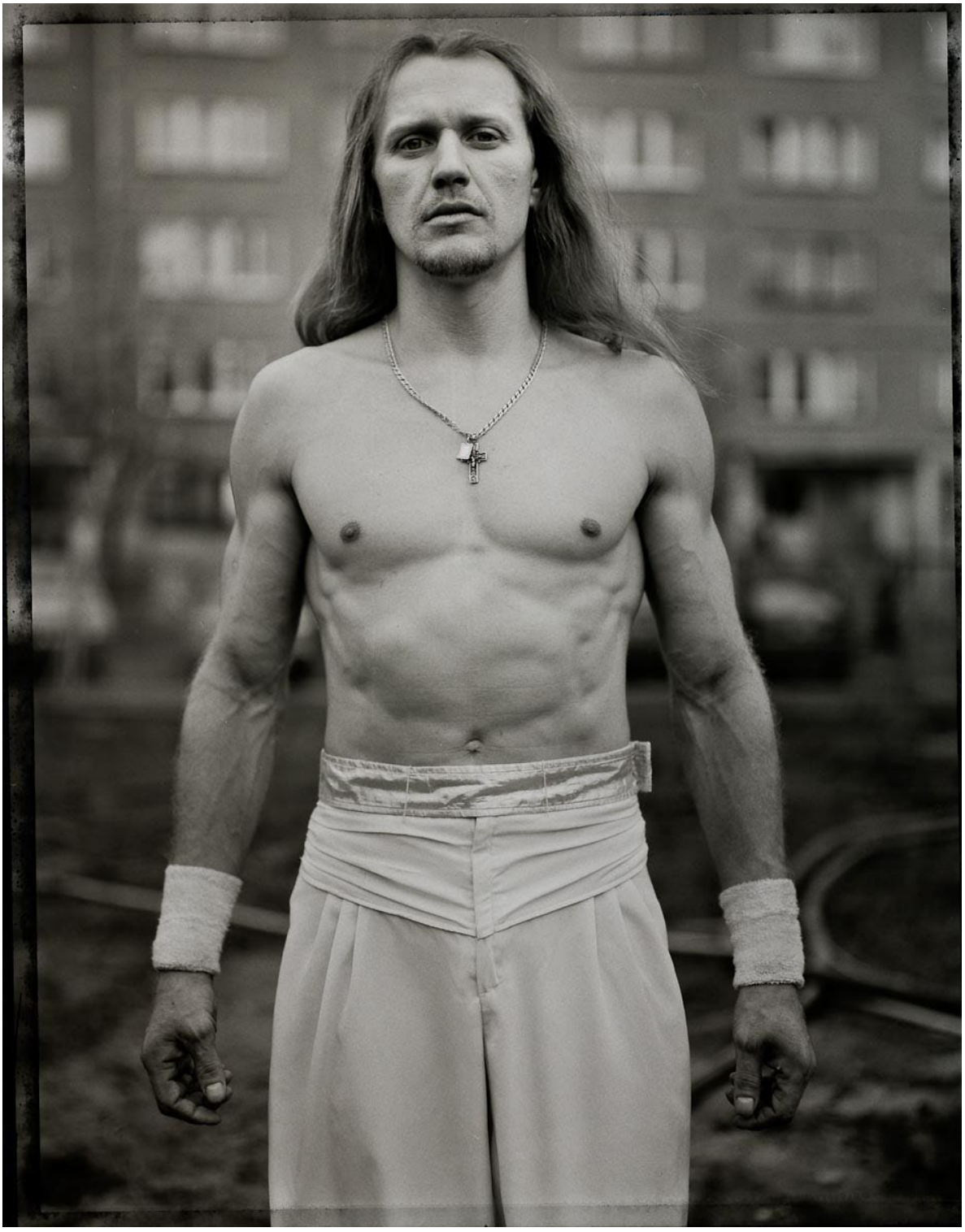
115 Sikora, S., *Powrót czasu: fotografia jako rytuał,* In: *Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku,* kat. výst., Varšava-Zakopane 2002.







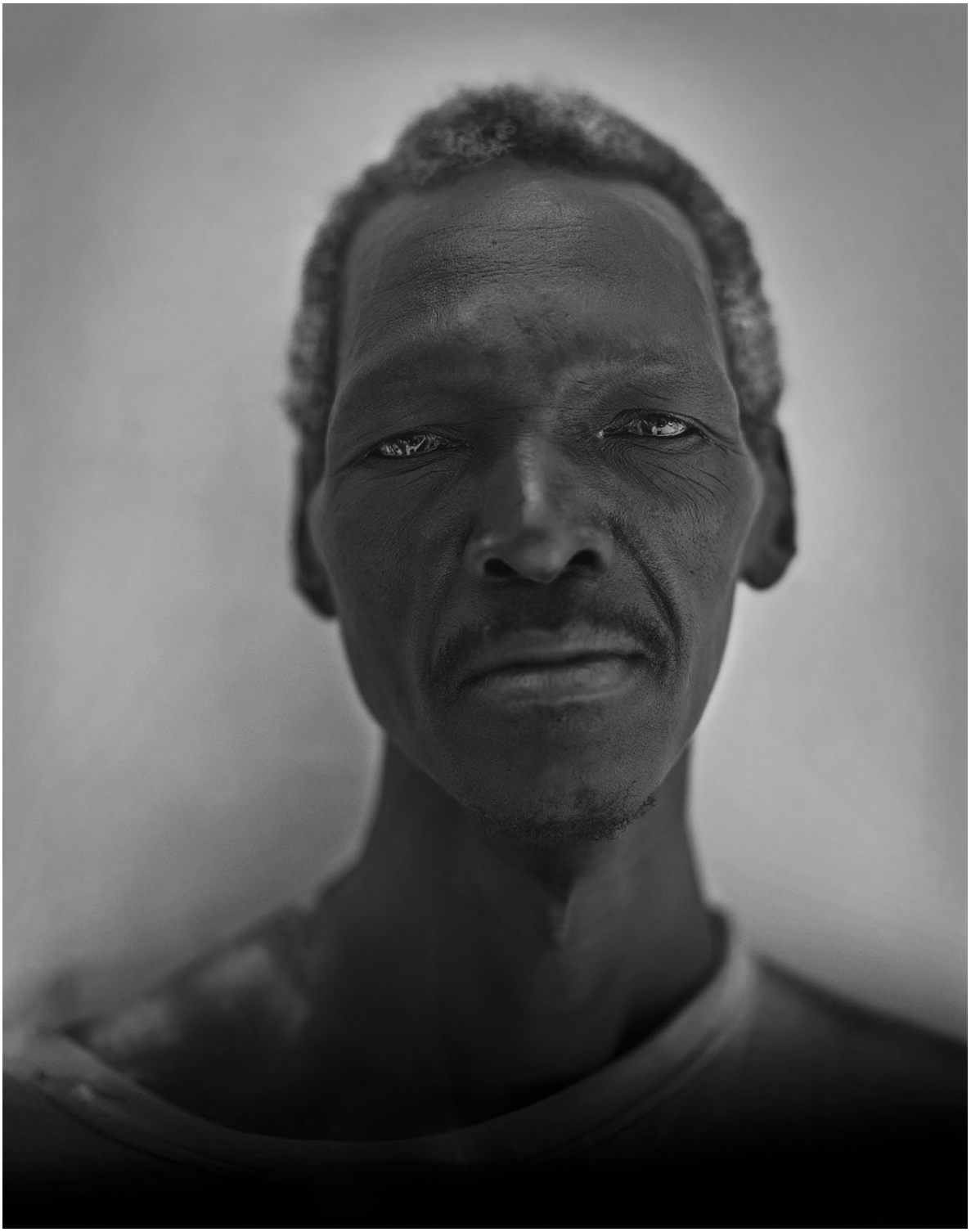

YAMAHA PSR-500













Seznam ilustrací:

63 - Andrzej Georgiew, *Bzdyl*

64 - Andrzej Georgiew, *Rafał Mohr*

65 - Andrzej Georgiew, *Jerzy Radziwiłowicz*

66 - Juliusz Sokołowski, *Cyrk* (Cirkus)

67 - Juliusz Sokołowski, *Cyrk* (Cirkus)

68 - Juliusz Sokołowski, *Więzienie* (Vězení)

69 - Juliusz Sokołowski, *Więzienie* (Vězení)

70 - Jacek Poremba, *Żurek*

71 - Jacek Poremba, *Petr - Sudan*

72 - Jacek Poremba, *Piotr Młodożeniec*

Berger, John, *Paul Strand*, In: *O patrzeniu.* Varšava 1999. ISBN 83-87045-40-3 s. 61-69

Inerpretując fotografię. Śladami Susan Sontag. Red. Ferenc T. ; Kowalewicz K. ; Krakov, 2009. ISBN 978-83-921249-5-5 s. 105-132

Karpiłowski, Leonard, *Fotografia wielkoformatowa*. Varšava 2000. ISBN 83-902604-3-3

Mazur, Adam, *Historie fotografii w Polsce*. 1839-2009. ISBN 978-83-928967-2-2

Mazur, Adam, *Kocham fotografię*. Wybór tekstów 1999-2009. Varšava, 2009. ISBN 978-83-928864-1-9 s. 239-248, 325-332.

Potocka, Maria, Antropologia sztuki. „Ja" jako materiał twórczy, In: Witkacy. Psycholizm., Kracov 2009. ISBN 978-83-86905-96-6

Rosenblum, Naomi, *Historia fotografii światowej*. Bielsko-Biala 2005. ISBN 83-91030288. s. 9-93, 563-567.

Sontag, Susan, *O fotografii.* Krakov 2009. ISBN 978-83-927366-5-3

Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku, kat. výst., Varšava-Zakopane 2002.

Animacja Kultury. red. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel, Michał Wójtowski. Varšava 2002. ISBN 83-915675-2–4 s. 121-123

Lipszyc, J., *Konrad Pustoła – WARSZAWA, fotografia otworkowa*, In: Fototapeta, přístup: http://fototapeta.art.pl/2005/kpmgp.php z 20.07.2010.

Lewczyński, J., *Zofia Rydet - szkic biograficzny*. In: Fototapeta, přístup: http://fototapeta.art.pl/fti-2rydet.html z 20.07.2010.

Mazur, A., *Powiesić robotnika w salonie*, In: Fototapeta, přístup: http://fototapeta.art.pl/2004/lkf.php z 25.07.2010.

Pustoła, K. *Graflex cz. I*. In: Latarnik, přístup: http://www.latarnik.latarnik.pl/read.php?id=236, z 20.07.2010.

Puszka, M., *August Sander – fotografia pomników*, In: Latarnik, přístup: http://www.latarnik.latarnik.pl/read.php?id=489, z 27.07.2010.

Sobota, A., *Bez historii?*, In: Fototapeta, http://fototapeta.art.pl/2002/cbh.php, z 27.07.2010.

The Richard Avedon Foundation přístup: : http://www.richardavedon.com z 20.07.2010.

Tomaszczuk, Z., *Warto trochę poczytać...,* In: Fototapeta, přístup: http://fototapeta.art.pl/2002/cbht.php, z 27.07.2010.

Ussakowska-Wolff, U., *Amerykanów portret własny*, in: Fototapeta, přístup: http://fototapeta.art.pl2002/rav.php, z 7.07.2010.

Albert Einstein 28
Avedon Richard 27, 28, 34
Barthes Roland 24, 49
Bisson Louis-Auguste 24
Bogart Humphrey 28
Bonaparte Jérôme 24
Bułchak Jan 31
Burtynsky Edward 39
Cartier-Bresson Henri 49
Chopin Fryderyk 24
Coleman Allan Douglass 16
Edelman Marek 45
Evans Walker 56
Georgiew Andrzej **33-39**, 42, 45, 59, 60
Gierałtowski Krzysztof 31-32
Grzeszykowska Aneta 57
Gurdowa Stefania 38
Gursky Andreas 39
Hartwig Edward 31
Hepburn Audrey 28
Hrechorowicz Andrzej 47
Karpiłowski Leonard 16
Karsh Yousuf 28
Krasiński Zygmunt 24, 37
Lipszyc Jarosław 55
Mazur Adam 16, 32, 36, 52
Mohr Rafał 34
Newman Arnold 28
Olejniczak Paweł 57
Picasso Pablo 28
Płażewski Ignacy 17
Pokrycki Przemysław 57
Poremba Jacek **41-45**, 60
Porębski Mieczysław 52
Potocka Delfina 24, 37
Potocka Maria Anna 39
Pustoła Konrad 55-57, 59, 60
Puszka Michał 27, 49
Radziwiłowicz Jerzy 36
Riefenstal Leni 43
Rydet Zofia 32
Sander August 27-28, 32, 48, 49
Sikorski Radek 47
Smaga Jan 57
Sobota Adam 16
Sokołowski Juliusz 27, 33, **47-52**, 55, 60, 61
Sontag Susan 43, 50
Tomaszczuk Zbigniew 16
Weston Edward 27, 28
Witkiewicz Stanisław Ignacy 31, 39