

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE



**INSCENACE V POLSKÉ
DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII
PO ROCE 2000**

Opava 2014

Rafał Siderski

INSCENACE V POLSKÉ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII PO ROCE
2000

STAGING IN POLISH DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AFTER
YEAR 2000

Rafał Siderski

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: doc. Mgr. Václav Podestát



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

Opava 2014

Abstrakt: Tato práce je analýzou jevu, kterým je využívání inscenačních prostředků v dokumentární fotografii v Polsku po roce 2000. Po krátkém biogramu popisují nejzajímavější příklady využívání inscenování v dokumentární fotografii. Soustředím se na to, jaké prostředky fotografové využívají a za jakým účelem. Na základě této práce bude možné vytvořit obraz tohoto jevu v současnosti v Polsku.

Klíčová slova: Dokumentární fotografie, fotografie, média, reportáž, dokument, inscenování změny

Abstract: This work is analyzed of phenomenon, which is using staging in documentary photography in Poland after year 2000. After short history of documentary photography i describe and analyze most interesting example of using staging in documentary photography. I'm focused on this what kind of staging authors used and what is the purpose. Based on this work reader will be able to make a image of this phenomenon in Poland after year 2000

Keywords: documentary photography, photography, media, reportage, document, inscenization

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2013/2014

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Rafał SIDERSKI**
Osobní číslo: **F101132**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **T: Inscenace v polské dokumentární fotografii po roce 2000**
Téma anglicky: **T: Staging in polish documentary photography after year 2000**
Zadávající ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

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

Práce se bude zabývat inscenací v polské dokumentární fotografii po roce 2000

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Rosenblum Naoim: Historia Fotografii Swiatowej

Birgus Vladimir, Mlčoch Jan: Czech photography of XX century

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

Datum zadání diplomové práce: **13. ledna 2014**

Termín odevzdání diplomové práce: **27. června 2014**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 8. prosince 2013

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použila.

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

Podpis:

Děkuji své ženě za pochopení a za to, že vždy byla prvním divákem mých prací,. Své matce za výchovu a trpělivost při hledání mé cesty. Grzegorzovi Dąbrowskému za to, že mi ukázal svět fotografie. Přátelům za to, že byli při mě. Obzvláště bych chtěl poděkovat prof. Birgusovi za cenné rady a péči při vzniku této práce. Všem členům rodiny, kteří mi věřili při zpracovávání praktické diplomové práce.

Obsah

1. Úvod.....	17
2. Nástin historie dokumentární fotografie ve světě.....	23
3. Náčrt historie dokumentární fotografie v Polsku.....	33
4. Pomezí inscenování a dokumentu ve světě.....	39
5. Inscenování v polské dokumentární fotografii na příkladu vybraných tvůrců.....	45
a.) Rafał Milach – Mizející cirkus.....	47
b.) Adam Pańczuk - Karczeby.....	57
c.) Oiko Petersen – Downtown Colection.....	65
d.) Magda Sokalska – I've Seen Some Signs of Love ..	73
e.) Anna Bedyńska – White Power.....	83
f.) Zuza Krajewska – Slunovrat.....	89
g.) Filip Berendt - Návštěva.....	101
h.) Rafał Siderski – Leave Stay.....	107
6. Závěr.....	117
7. Seznam použitých pramenů a literatury.....	123
8. Jmenný rejstřík.....	127

1. Úvod

Téma inscenování v dokumentární fotografii se nestalo tématem mé práce náhodou. Fotografickému dokumentu se ve své fotografické činnosti věnuji už deset let. Po tuto dobu jsem pracoval jako reportážní fotograf, freelancer a realizoval jsem svoje soukromé dokumentární projekty. Blízký mi je i inscenovaný dokument. Praktická část mé magisterské práce je úzce spojena s tématem teoretické práce.

Ve své práci bych chtěl najít odpověď na otázku, jak jsou polskými fotografy dokumentaristy v jejich pracích využívány prostředky inscenování a co je přimělo, aby opustili dokumentární fotografii v jejím klasickém vnímání.

Chtěl bych se také soustředit na témata, která ve své práci fotografové řeší nyní a která řešili dříve. Jak se výběr tématu odráží v prostředcích, které se rozhodli pro svou práci využít.

Práce má charakter monografie, je fenomenologickou analýzou jevu nazývaného inscenovaná dokumentární fotografie, zaměřenou na oblast Polska. Jako časový rámec jsem přijal jevy, k nimž došlo po roce 2000. Při analyzování obsahu a formy snímků a cyklů, které tvoří mnou vybraní fotografové, provádím zároveň interpretaci hermeneutického charakteru, předpokládající osobní angažování se interpretátora, nezbavené emocionálních faktorů.

Jak lze definovat dokumentární fotografii? Podle Jindřicha Štreita je dokumentární fotografie „zachycení, zaznamenání náhodných nebo vybraných událostí a také jejich spojení s výpovědí autora, aby byly schopné emocionálně působit“.¹ Štreit také uvádí vlastnosti, které dokumentární fotografii odlišují. Podle jeho hodnocení je „prosáknutá autorským prvkem“ a „soustředí se na obsahy, které zohledňují účast diváka“.² Jde zřejmě o nejúplnější definici jevu,

¹ kolektiv, *Fotografia dokumentalna w projektach fotograficznych*, Cieszyn, Galeria Szara, 2005, str. 61.

² Tamtéž, str. 61.

kterému se říká dokumentární fotografie.

Čím je inscenování ve fotografii? Pro potřeby této práce přijímám definici, že inscenování je vliv fotografa na fotografovaný objekt za účelem dosažení konkrétního vizuálního efektu. Mezi inscenizační prostředky můžeme zařadit využívání scénografie, kostýmů, blesku nebo světla zastiženého tak, jak to fotograf naplánoval. Také ustavení modelů, hrdinů lze považovat za inscenizační zákroky na fotografii.

V této práci se zaměřuji na projekty, které spojují oba tyto směry. Budu analyzovat práce, které vyprávějí skutečné příběhy a inscenování je zde pouze podporou zdůraznění obsahu, který chce fotograf předat. Vědomě se vyhýbám projektům, které přesto, že napodobují dokumentární styl, nejsou dokumenty, a inscenizační zákroky mají pouze pomoci s oklamáním diváka, přesvědčit ho, že má co dělat se skutečností.

V první kapitole představuji krátký náčrt dokumentární fotografie ve světě a v Polsku. Půjde o zkrácený popis témat, kterým se věnovali fotografující dokumentaristé a prostředků zobrazování, které ve svých pracích použili. To je nezbytné pro ukázání rozdílů mezi tím, jak dokument vypadal dříve a do jaké míry se v současnosti proměnil.

V druhé kapitole krátce popíši nejdůležitější osoby světové fotografie, které se věnují široce chápanému inscenování ve fotografii. Představím témata, která uchopují a techniky inscenování, které využívají.

Třetí kapitola bude analýzou současných, nejzajímavějších a zároveň nejroznorodějších dokumentárních projektů využívajících inscenování v Polsku. Tato kapitola se skládá ze sedmi podkapitol. V prvním popíši „Mizející cirkus“ Rafała Milacha, který vypráví o cirkusových umělcích v důchodu. V další podkapitole se zaměřím na projekt „Karczeby” Adama Pańczuka. Příběhy o lidech, které spojuje specifické pouto se zemí, na níž žijí. Dalším fotografem je Oiko Petersen a jeho „Downtown”, tedy pokus o představení lidí s Downovým syndromem z jiné perspektivy, než z jaké je vidí většina

společnosti. Následujícím příkladem je vyprávění o lásce Magdy Sokalské v její diplomové práci „I've Seen Some Signs of Love”. Další podkapitola přináší popis prací Anny Bedyńskiej „White Power”. Umělkyně proniká do světa albínů a ukazuje nám ho při soustředění se na jiné věci, než jsou komplikace v jejich životech. Předposlední podkapitolou je analýza „Slunovratu“ Zuzy Krajewské. Módní fotografka reprodukuje důležité okamžiky ze života žen a soustředí se přitom na specifické vztahy, které spojují přítelkyně. Na konec popíši projekt Filipa Berendta, který po předchozím souhlasu svých hrdinů vstupuje do jejich bytů, aby pomocí jím vytvořených soch z nalezených předmětů vyprávěl o osobách, které zde žijí. Na konci popsat svůj projekt s mého zesnulého otce.

Čtvrtá kapitola je pokusem o shrnutí. Snažím se v ní odpovědět na otázky, které jsem si položil před psaním práce. Nachází se v ní také prognózy rozvoje tohoto ještě mladého odvětví dokumentární fotografie, jakým je inscenování.



Roger Fenton, *Údolí stínu smrti*

2. Nástin historie dokumentární fotografie ve světě.

Dokumentární charakter fotografii doprovází od jejího samotného začátku. Už jeden z prvních snímků, výhled z Niépcovy pracovny, představuje záznam nastalé situace, což z něj činí dokumentární fotografii.

S krátkým časovým odstupem se objevili fotografové, kteří začali dokumentární vlastnosti fotografie využívat intencionálně. Už v roce 1855 svěřila britská vláda fotografovi Rogerovi Fentonovi dokumentování krymské války³. Tyto snímky měly být využity pro propagandistické účely, ale tonesnižuje jejich hodnotu jako historického dokumentu. Ve Spojených státech se zase dokumentování občanské války věnoval Matthew Brady spolu s Timothyem O'Sullivanem⁴. Jejich snímky z bitvy u Gettysburgu představují zajímavý příklad v kontextu této práce, protože po letech bylo fotografům vyčítáno, že scénu boje zinscenovali a umístili do ní dělové koule. Tuto fotografii tak lze považovat za jednu z prvních inscenací v dokumentární fotografii.

Směr vojenské fotografie se rozvíjel vysoce elasticky. Mezi tvůrci věnujícími se této oblasti dokumentární fotografie je třeba zmínit jména, jako jsou Robert Capa, Don McCullin, James Nachtwey nebo už současný fotograf Yuri Kozyrew. Tito všichni fotografovali válku na zakázku magazínů. Capa byl jedním z nemnoha fotografů, kteří se zúčastnili vylodění v Normandii během 2. světové války⁵. Don McCullin se proslavil dokumentováním války ve Vietnamu. Jeho snímky z bojových akcí a portréty vojáků dodnes vyvolávají silné emoce. James Nachtwey fotografoval od osmdesátých let. Po téměř dvacet let se zúčastnil téměř každého ozbrojeného konfliktu ve světě. Je

³ Rosenblum Naomi, *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biala, Wydawnicwo Baturu grafis projekt, 2005, str. 100.

⁴ Tamtéž, str. 143.

⁵ Kershaw Alex, *Capa. Szampan i Krew*, Warszawa, Wydawnictwo Fontanna, 2008, str. 76.



Henri Cartier - Bresson

autorem knihy *Inferno*, do níž umístil dokumentaci největších zločinů proti lidskosti z konce dvacátého století. Tato kniha se díky jasným, dokonale zkomponovaným snímkům stala jedním z nejpůsobivějších protiválečných manifestů.

O Robertu Capovi je nutné zmínit se ještě v kontextu agentury Magnum. Spolu s Henrim Cartier-Bressonem, Davidem „Chim” Seymourem, Billem Vandivertem a Georgem Rodgerem vytvořili v roce 1947 agenturu Magnum Photos. Fotografové této agentury po léta cestovali po světě a dokumentovali jak důležité události, tak i každodenní život ve vzdálených zemích. Do dnes jde o jednu z nejprestižnějších světových fotografických agentur a dostat se do jejich řad je snem nejednoho fotografa.

Jeden z jejích zakladatelů, Henri Cartier – Bresson, je tvůrcem jedné z nejdůležitějších teorií dokumentární fotografie⁶. Rozhodující okamžik, tak se totiž jeho teorie jmenuje, předpokládá, že každá událost se může uzavřít v jednom okamžiku, který obsahuje esenci této události.

Jedním z důležitých druhů dokumentární fotografie je sociální fotografie. Z osob dokumentujících společenské nerovnosti je nutné zmínit taková jména, jako jsou Jacob A. Riss, Maxim Dmitrijev nebo Lewis W. Hine. Ten poslední dokumentoval vykořisťování dělnické třídy s obzvláštním zaměřením na děti⁷. Jeho fotografie se v současnosti nacházejí v americké Knihovně Kongresu.

V kontextu sociální fotografie nelze vynechat projekt „Farm Security Administration”. Na zakázku americké vlády dokumentovala skupina fotografů pod vedením Roye Strykera život amerických farmářů. Do kánonu fotografie vstoupily takové snímky, jako je portrét matky s dítětem Dorothy Lange. Díky těmto snímkům učinila vláda Spojených států rozhodné kroky za účelem zlepšení života lidí pracujících na venkově.

Další velmi důležitou osobou v historii dokumentární fotografie

⁶ Rosenblum Naomi, *Historia fotografii światowej*, cit. práce, str. 486.

⁷ Tamtéž, str. 357.



Diane Arbus

je Robert Frank. Po získání Guggenheimova stipendia v roce 1955 se spolu se ženou vydal na cestu po Spojených státech. Pořídil tehdy více než 28 tisíc snímků, z nichž část publikoval ve formě knihy nazvané „Americans”⁸. Šlo o subjektivní obraz každodenního života ve Spojených státech, ovšem koncepce těchto fotografií byla jiná než koncepce Cartier - Bressona. Frank bývá často označován jako fotograf průkopník subjektivního dokumentu. Spolu s ním je třeba zmínit fotografy, jako jsou Luis Faurer a William Klein.

U fotografie každodenního života také nesmíme zapomenout na směr pouliční fotografie, tzv. Street photography. Ta spočívala v dokumentaci života ulice, se speciálním zohledněním specifické energie, která v ní dříme. K nejvýznamnějším představitelům a zároveň předchůdcům patří fotografové Lee Friedlander a Garry Winogrand. Na černobílém filmu pomocí maloformátového fotoaparátu zachycovali prchavé okamžiky, které se odehrávaly na městských ulicích⁹. K pozdějším představitelům patří Joel Meyerowitz, který je znám především zavedením barvy do „street photography”, a osobnost Bruce Gildena, který se proslavil tím, že ke svým hrdinům přistupoval velmi blízko.

Kromě témat je v dokumentární fotografii důležitý také způsob zobrazování. Kromě typicky reportérských snímků, o nichž jsem již psal, se část fotografů rozhodla používat portrét. Jedním z nejdůležitějších dokumentárních fotografů - portrétistů je August Sander. Ten se ujal tvorby katalogu představitelů všech profesí a společenských tříd v předválečném Německu. Jednoduché, velkoformátové portréty překvapovaly svou upřímností a krásou¹⁰. Bohužel, jeho práce nebyla nikdy dokončena, protože jí přerušilo převzetí moci nacisty v Německu v roce 1933 .

Další dokumentární portrétistkou byla Diane Arbus. Žila a pracovala ve Spojených státech, zájem o fotografii získala

⁸ Tamtéž, str. 525.

⁹ Tamtéž, str. 527.

¹⁰ Lechowicz Lech, *Historia Fotografii Cześć 1 / 1839 – 1939*, Państwowa Wyższa szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2012, str. 247



Stephen Shore, od *Uncomon Places* série

prostřednictvím svého muže, který byl profesionálním fotografem. Jí ovšem více než komerční stránka fotografie zajímala neznámá a ukrytá stránka města. Procházela se svým středoformátovým fotoaparátem zakázané revíry a portrétovala osoby, které se z nějakého důvodu ocitly na okraji společnosti. Prostitutky, transsexuálové, cirkusoví umělci a všichni ti, o nichž americká společnost nechtěla nic vědět, se ocitly v jejím centru zájmu¹¹. Díky šířce, jednoduchosti a emocionálnímu podtextu jejích fotografií je dodnes považována za jednu z nejdůležitějších amerických umělkyní 20. století.

U popisu způsobů zobrazování je také nutné zmínit předchůdce barevné fotografie. Stephen Shore a William Egglestone jsou pokládáni za osoby, které vnesly barvu, dosud vyhrazenou pro reklamní a módní trh¹², do světa umění. Egglestone se proslavil dokumentováním života v městečku, kde se narodil. Materiál plný barev je prosáklý symboly kultury sedmdesátých let 20. století.¹³

Shore je nejen průkopníkem barvy ve fotografii ale také představitelem proudu nazývaného nová topografie¹⁴, tento směr spočívá ve vyprávění o lidech pomocí výtvorů jejich kultury, především staveb, a toho, jak si upravují prostor kolem nich. Mezi nejdůležitější představitele musíme zařadit německé manžele Bernda a Hillu Becherovi, kteří pomocí černobílých velkoformátových fotografií dokumentovaly německou architekturu. Vždy dodržovali podobné uspořádání a podobné atmosférické podmínky a dané motivy, např. vodárenské věže nebo fasády budov, fotografovali v množství několika desítek. Díky tomu vytvořili kolekce, které zdůrazňují podobnosti architektonických struktur¹⁵. Z dalších představitelů proudu uvedu Roberta Adamsa, Franka Gohlka a žáky düsseldorfské školy vzdělávané Berndem Becherem s Andreasem Gurským v čele.

¹¹ Bosworth Patricia, *Diane Arbus. Biografia*, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B sp. z o.o., 2006, str. 137.

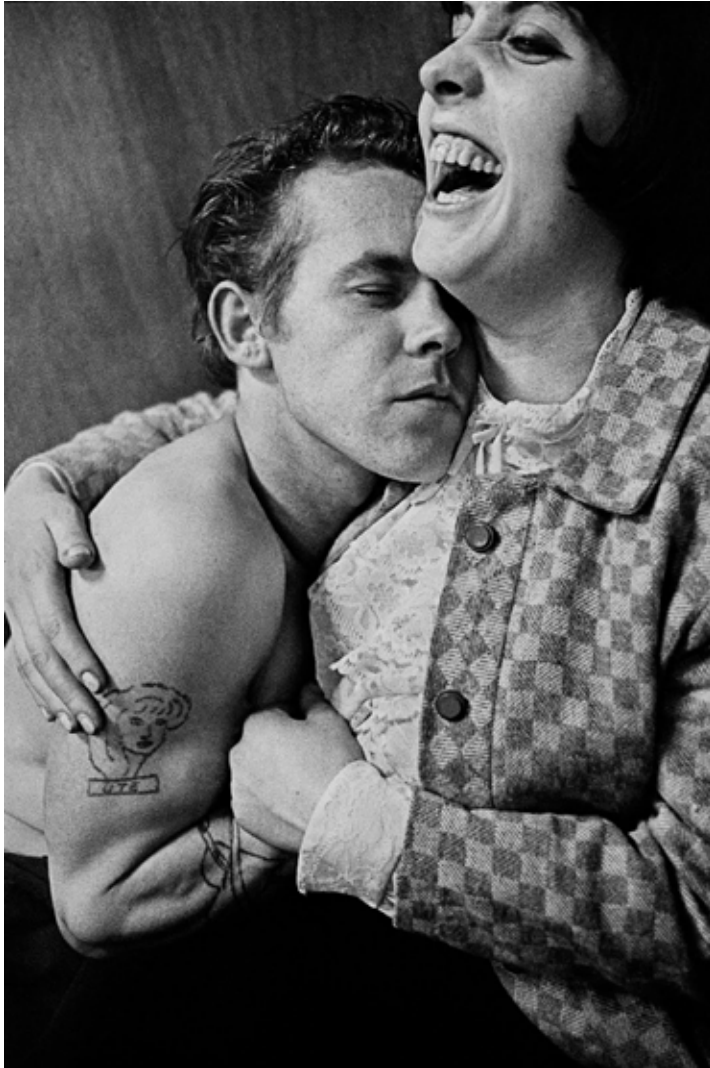
¹² Geffer Philip, *Photography After Frank*, Aperture, Nowy Jork 2009, str. 17

¹³ Cotton Charlotte, *Fotografia Jako Sztuka Współczesna*, Universitas, Kraków 2010, str

¹²

¹⁴ Rosenblum Naomi, *Historia fotografii światowej*, cit. práce, str. 599.

¹⁵ Tamtéž, str. 530.



Anders Petersen

S časem začali fotografové k dokumentární fotografii přistupovat více individuálním způsobem a stejně jako téma, které řešili, se začalo zohledňovat i to, kdo a jak dané téma uchopí.

Nemůže zde chybět jméno britského fotografa Martina Parra. Proslavil se svými cynickými a parodickými obrazy britské společnosti. Následně prozkoumával témata, jako jsou turistika a popkultura. Vše v parodickém a cynickém tónu¹⁶. Je nejen fotografem, ale i teoretikem a kurátorem, což ho staví do čela v současnosti nejvýznamnějších světových fotografů.

K fotografům spojujícím osobní přístup k fotografii s jejím dokumentárním charakterem řadíme také Anderse Petersena, vytvářejícího kontrastní černobílé portréty společenských skupin, Michaela Ackermana, který je autorem černobílých rozostřených fotografií, které mají v intenci autora představovat stavy, v nichž se ocitli jeho hrdinové, a méně se soustředit na konkrétní události. Mezi fotografy pohybujícími se v obdobném prostoru musíme uvést Jacoba Aue Sobola a Chistera Strömholma.

Přes různý přístup k dokumentární fotografii, různému výběru témat a způsobů zobrazování, všichni tito fotografové po celý čas zaznamenávali realitu, která je obklopovala. Pokud se uchýlili k jejímu ovlivňování, obvykle to spočívalo jen v postavení modelu na potřebné místo, nikdy nešlo o složitější inscenační zákroky.

¹⁶ Williams Val, „Martin Parr“, Londyn , Phaidon Pres Limited, 2002., str. 157.



Bolesław Augustis

3. Náčrt historie dokumentární fotografie v Polsku

Počátky dokumentární fotografie v Polsku byly podobné jako ty ve světě. Už první fotografie vzniklé v Polsku lze uzнат za dokumentární s ohledem na niternou vlastnost fotografie uchovávat realitu. Nejčastěji šlo o fotografie, které nebyly zamýšleny jako dokumentární a teprve jejich objevení v současnosti a péče kurátora jim poskytly nový význam. Jako příklad lze použít sbírku portrétů Stefanie Gurdowé. Na kolekci portrétů, jichž byla autorkou, narazil Andrzej Kramarz. Po dvou na jedné skleněné desce, spojené takto z ekonomických a ne uměleckých důvodů, jsou v současnosti výjimečným zdrojem znalostí o podobě lidí jejich časů¹⁷. Na jiný fotografický, ovšem ne portrétní, archiv narazil Grzegorz Dąbrowski. V roce 2004 náhodou získal negativy obsahující snímky předválečného Białegostoku, později se ukázalo, že jejich autorem byl Bolesław Augustis.

Dalším z významných fotografických archivů je Nadací Archeologia fotografie po delší dobu zpracovávaná sbírka negativů Zofie Chomętowské. Tato fotografka pocházející z Polesí je v současnosti považována za jednu z nejvýznamnějších umělkyň meziválečného dvacetiletí. Soustředila se především na svůj rodný kraj, ale fotografovala i během nespočtu cest¹⁸. Disponovala vlastním fotostudiem, pracovala na zakázku Ministerstva komunikací a její fotografie byly ukázány během výstavy Varšava žaluje, která dokumentovala zničení hlavního města po 2. světové válce.

Po 2. světové válce byla dokumentární fotografie v Polsku zatlačena především do periodik. V galeriích se mnohem větší vážnosti těšila krajinná fotografie a pozdější konceptuální experimenty. Mezi nejdůležitější periodika tohoto období řadíme týdeník Świat, který vycházel v letech 1951 – 1969. Mezi fotografy, kteří pracovali pro tento

¹⁷ www.gurdowa.pl

¹⁸ www.archeologiafotografii.pl/pl/zofiachometowska



Tomasz Tomaszewski

titul, je nutné zmínit jména, jako jsou Tadeusz Rolke, Jan Kosidowski, Wiesław Prażuch nebo Wiesław Sławny.¹⁹ Ten poslední se v roce 2013 dočkal výstavy ve varšavském Domě setkání s historií.

Druhým významným titulem a zároveň názvem skupiny fotografů bylo studentské „ITD.“ Mezi fotografy pracující pro toto periodikum patří osobnosti jako jsou Andrzej Batur, Krzysztof Paweł nebo Anna Musiałówna²⁰.

Jednou z nejdůležitějších osobností v historii polské dokumentární fotografie je Zofia Rydet. Žena známá např. souborem „Malý člověk“ se do dějin zapsala především svým nedokončeným cyklem „Sociologický záznam“. Tato kolekce se skládá z tisíce negativů pořízených na začátku 70. let. 20. století na Podhalí²¹. Syrové, jednoduché záběry osvětlené bleskem představují lidi v jejich domech. Obrovské množství detailů, které přináší, je neuvěřitelné a dodnes představuje každý den badatelský materiál nejen pro fotografy ale i pro historiky a antropology. V roce 2014 byl její archiv zpřístupněn na internetu díky Nadaci vizuálního umění.

Z fotografů, jejichž tvůrčí období připadá do doby transformace, uvedme Tomasze Tomaszewského, který pracoval pro National Geographic. Witold Krasowski, laureát ceny World Press Photo a Chrisa Niedenthalla, pocházející z Velké Británie, fotoreportéra, který dokumentoval období stanného práva v Polsku.

Po transformaci začaly v Polsku vycházet nezávisle noviny s Gazetou Wyborczą v čele. V jejím fotografickém oddělení po léta pracovali nejvýznamnější fotografové. Krzysztof Miller, Damian Kramski, Grzegorz Dąbrowski a mnoho jiných. Bohužel pro roce 2010 v těchto novinách fotografické oddělení prakticky přestalo existovat. Vedly k tomu ekonomické důvody a slábnoucí obliba tisku.

Druhým vlivným titulem je Rzeczpospolita, z níž vzešel polský

¹⁹ Mazur Adam, *Historie Fotografii w Polsce 1839 – 1939*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009, str. 239

²⁰ Batur Andrzej, *Z kręgu ITD*, Kraków, text doprovázející výstavu v Muzeu historie fotografie v Krakově, 2007

²¹ Lewczyński Jerzy, *Zofia Rydet – Szkic biograficzny*, <http://fototapeta.art.pl/fti-2rydet.html>



Wojciech Grzędziński

dokumentarista Łukasz Trzciński. Ještě během práce pro noviny fotografoval válečné konflikty ve světě a společenské změny v Polsku. Po odchodu z novin se začal věnovat vlastním fotografickým projektům.

Ze současných dokumentaristů musíme uvést jména, jako jsou Mariusz Forecki, Paweł Supernak, už nežijící Piotr Szymon a Wojciech Grzędziński. Vznikly také fotografické kolektivy soustředící dokumentaristy. K nejdůležitějším patří Sputnik Photo, s nímž jsou spojeni např. Rafał Milach, Agnieszka Rayss, Adam Pańczuk, Jan Brykczyński a Michał Łuczak. Kromě samostatných projektů vytvářejí také kolektivní projekty a publikace, které získávají široký ohlas nejen v Polsku, ale i ve světě.

Druhým významným kolektivem je Napo Images. Ze zde soustředěných fotografů je nutno uvést Filipa Ówika, laureáta World Press Photo, a Adama Lacha, který získal ocenění na Picture of the Year.

Mezi fotografy pracujícími v současnosti v Polsku se samozřejmě nachází mnohem více osob, které se věnují dokumentu, ale vyjmenovat je a popsat by přesáhlo kapacitu této práce a vykročilo daleko mimo její téma.



Gregory Crewdson, od *Beneath the Roses* série

4. Pomezí inscenování a dokumentu ve světě

Ve světové fotografii se dokumentární a inscenovaná fotografie vzájemně prolínají už delší dobu. To do značné míry spočívalo v tom, že se fotografové snažili o dokumentární stylistiku, pravděpodobně za účelem zvěrohodnění jejich prací jako záznamu skutečných událostí, přestože jsou zcela inscenované.

Jednou z nejvýznamnějších fotografek využívajících ve své práci inscenování byla Cindy Sherman. Její soubor „Unititled Film Stills” představoval její interpretaci scén ze známých filmů. Byla nejen fotografkou, ale také hlavní aktérkou svých snímků. Představovala významný hlas v diskuzi o společenské percepci a místě žen ve společnosti.

Napodobování reality ve svých pracích využívá i další fotograf – Bernard Faucon. Ten se na svých fotografiích řídí zásadou kontrastu. Na jedné straně běžný život v protikladu k zneklidňujícím prvkům, především v scénografii. Další znepokojující součástí jeho snímků je stavění lidí a figurín proti sobě. Ve svých pracích konfrontuje živé lidi s figurínami, které se za ně vydávají. To vede mezi osobami, které si je prohlížejí, k pocitu diskomfortu. Hranice mezi reálným a inscenovaným světem se stírají.

Jedním z v současnosti nejznámějších představitelů proudu fotografie předstírající dokument je americký fotograf Gregory Crewdson. Ten využívá prostředky filmové produkce, světlo, herce a scénografii za účelem vytvoření nereálného světa z pomezí skutečnosti a snu. Pomocí velkoformátového fotoaparátu zaznamenává zneklidňující obrazy tvářící se jako skutečnost. Mrak jen částečně rozzářený světlem, nahota, nereálné scénografie v kombinaci s místy známými ze skutečnosti. To vše vede k tomu, že jeho práce v sobě mají i přes zdánlivý klid prvek nepokoje.

Jinou zajímavou umělkyní využívající inscenování ve fotografii je Tracey Moffatt. Tato Australanka aboridžinského původu na svých



Jeff Wall, *Mimic*



Philip - Lorca diCorcia, od *Hustlers* série

inscenovaných fotografiích následujících reportérský styl řeší témata sexuality, historie a pronásledování s rasovým pozadím.

Všichni tito umělci v menší nebo větší míře napodobovali skutečnost a jejich snímky měly dokumentární charakter, i když jimi nebyly. Část umělců používá inscenování jako prvek příběhu, který vyprávějí a který je skutečný. Na tyto umělce bych se chtěl soustředit ve své práci.

Osobou z pomezí těchto dvou přístupů k inscenování je Jeff Wall. Umělec narozený v Kanadě je uznáván za jednoho z nejvýznamnějších fotografů současnosti. Jeho fotografie vzájemně spojují vymyšlený svět s rekonstrukcí skutečných událostí. Jedna z jeho nejznámějších fotografií představuje Asiata míjejícího dvojici. Muž, který jde se ženou, ukazuje Asiatovi diskrétním způsobem vztyčený prostředníček. Jde o přehrání skutečné situace. Wall napodobuje skutečnost do té míry, že schválně ořízl Asiatovu nohu a v pozadí se nachází nevzhledná dopravní značka. Jinou jeho fotografií je muž držící mléko. Na první pohled sociální fotografie zachycující bezdomovce. Ve skutečnosti je to fotografem vykonstruovaná alegorie nálad a situací ve společnosti.

Jedním z nejslavnějších fotografů spojujících inscenování s dokumentem je Philip Lorca diCorcia. Proslavil se svým souborem „Hustlers”, který se týkal tématu mužské prostituce v Los Angeles. Za peníze z Guggenheimova stipendia procházel spolu s asistentem ulicemi města a vyhledával muže prodávající své tělo. Následně je nasměroval k dříve připravenému prostoru pro focení, kde pořídil jejich inscenované portréty. Na pikantnosti všemu dodává skutečnost, že jim za pózování platil sazbu, kterou by požadovali za sexuální kontakty. Díky tomu vznikl soubor na první pohled krásných portrétů, které pod vizuální vrstvou ukrývají překvapivou a nepříjemnou pravdu.

Jinou umělkyní, která ve svých dokumentárních pracích využívá inscenování, je Tina Barney. Tato americká fotografka proslula inscenovanými fotografiemi své dobře situované rodiny. Barevné fotografie napodobující estetiku snapshotu nám poskytují náhled do



Taryn Simon, od *Innocence* série

každodenního života lidí z vyšších sfér. Ne vždy pěkný a stylizovaný, jak ho známe z oficiálních fotografií, ale zároveň jakoby hmatatelný, často připomínající realitu normálních lidí.

Inscenování a téma vlastní rodiny využívá také Elinor Carucci. Tato umělkyně narozená v Izraeli ve svém souboru fotografií nazvaném „Closer“ vypráví příběh o svých blízkých vztazích s rodinou, s obzvláštním zohledněním matky. Carucci následuje dokumentární charakter svých snímků a ukazuje nám velmi blízké kontakty a vztahy panující v její rodině. Obzvláštní pozornost si zaslouží to, že název není pouze metaforický, ale doslovný. Její snímky se odlišují nesamozřejmou blízkostí k tématu, což prohlubuje pocit intimnosti.

V současnosti nejznámější fotografkou využívající na svých dokumentárních fotografiích inscenování je Taryn Simon. Tato mladá umělkyně pocházející ze Spojených států je autorkou mnoha knih. Např. „American Index of Hidden and Anfamiliar“, „A Living Man Declare to Death and Other Chapters“, a „Innocents“, což je nejlepší příklad využití inscenování v dokumentární fotografii. Fotografka v této knize uchopila téma nedokonalosti systému spravedlnosti. Zhotovila sérii portrétů bývalých vězňů, neprávem odsouzených za zločiny, které nespáchali. Po jejich očištění od obvinění je Taryn Simon znovu vzala na místa spojená se zločinem, který byl důvodem jejich pobytu ve vězení. Na těchto místech pořídila jejich portréty, někdy se jednalo o místa zločinů jindy o místo, které poskytlo alibi odsouzeným. V kombinaci s lakonickými popisky skládajícími se pouze z jména a příjmení, rozsudku a obvinění, za které byli odsouzeni, to vytváří jedinečnou silnou výpověď o systému spravedlnosti ve Spojených státech.

Inscenování na fotografiích, jak to napodobující dokumentární fotografie, tak i to využívané v dokumentární fotografii, se stává čím dál populárnějším. Uvedl jsem zde několik nejznámějších příkladů jeho využití ve světě. V současnosti začíná čím dál více fotografů inscenovat, uchopují tak stále nová témata, která by byla obtížná zobrazit tradičním způsobem.

5. Inscenování v polské dokumentární fotografii na příkladu vybraných tvůrců.

Spolu s plynutím času přestala i polským fotografům stačit klasická dokumentární forma. Část z nich chtěla vyjít mimo estetické hranice vytyčené v humanistickém dokumentu a klasické dokumentární fotografii, jiné to vyprovokovalo k uchopení nových témat nebo jejich pojetí způsobem, jaký doposud nebyl použit. Chtěl bych se soustředit na podle mě nejzajímavější umělce, kteří ve své dokumentární práci využívají inscenování.



Rafał Milach, od *Mizející cirkus* série

a.) Rafał Milach – „Mizející cirkus“

Rafał Milach je jedním z nejlepších současných fotografů v Polsku a jedním z významnějších v Evropě. Začínal studovat na Grafické fakultě katovické Akademie výtvarných umění, kde se věnoval především plakátu. Ve své práci používal fotografie, ale spíše je skládal do koláží nebo jako součásti větších grafických prací. O fotografii jako samostatné médium se začal zajímat během studia na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě v České republice. Právě zde, pod dohledem Jindřicha Štreita a Piotra Szymona, činil první kroky v dokumentární fotografii. Už během studií začal pracovat na své první knize a zároveň prvním velkým dokumentárním materiálem „Šedé“. Šlo o subjektivní výpověď o Slezsku, regionu Polska, kde Rafał Milach tehdy žil. Černobílé fotografie s výraznou zrnitostí a velkým kontrastem skvěle vypovídaly o tomto regionu proslulém těžbou uhlí a těžkým průmyslem. Následně už Milach své projekty realizoval v barvě. „Wunderland“, „Mladé Rusko“ (které se později v průběhu 6 let proměnilo v „7 pokojů“) a jiné²². Milach začal používat barvu a středoformátový aparát, stále ale ještě zůstával věrný duchu fotografie stávajícího stavu a případné inscenování se omezilo na případné ustavení hrdinů, aby pořídil jejich portrét.

Přelomovým okamžikem v inscenování Rafałových fotografií byl cyklus „Mizející cirkus“. Příběh o cirkusových umělcích v důchodu, kteří už mají dny slávy za sebou a které spojuje jedno místo - cirkusová škola v obci Julinek. Nejdříve byl materiál zpracován pro polský týdeník *Polityka*, ovšem vyvolal v Milachovi takový zájem a inspiroval jej tak silně, že se rozhodl v něm pokračovat už jako v autorském projektu. Milach se v tomto cyklu poprvé posunul k využití inscenování v dokumentární fotografii ve větším měřítku.

Základním předpokladem bylo dostat se k lidem, kteří kdysi pracovaly v cirkuse a přesvědčit je, aby zapózovali pro Milachovy

²²

Mazur Adam, *Decydujący moment*, Kraków 2012, Wydawnictwo Karakter, str. 186.



Rafal Milach, od *Mizející cirkus* série

fotografie. Pro tuto příležitost se možná naposledy převlékli do svých starých scénických kostýmů, ve kterých před lety vystupovali. V případě některých hrdinů byl tento postup velmi jemný, téměř kosmetický, jakou portrétu Stanisława Kapisza, který byl dirigentem cirkusového orchestru a na portrétu pózuje ve vlastním bytě se saxofonem zavěšeným na krku. Vidíme starého muže, jak se na nás z fotografie dívá. Pozadí a pohovka na pozadí, jaké známe z bytů svých rodičů a prarodičů. Osoba pana Stanisława se zdá odpovídat místnosti. Dokonce i košile má barvu, která ladí se světlem a barevností panující v místnosti. Jen dvě věci vystupují do popředí - oči a saxofon. V obou vidíme lesk, který se zdá odrážet to, co kdysi bylo každodenní prací pana Stanisława a v současnosti je již jen reliktem minulosti, vzpomínkou.

Na jiném snímku vidíme Mieczysława Grzebieniowského, který v cirkusu pracoval jako krasojedec a po ukončení kariéry byl učitelem v cirkusové škole. Na fotografii pózuje v červené uniformě při nasedání na koně. Inscenování je zde posunuto už mnohem dále. Milach nejen převléká hrdinu do oblečení z dávných časů, ale také ho umísťuje do už nepřírozené scenérie - staré cirkusové arény. V pozadí vidíme pouze lehce osvětlenou oponu, ale nenechává nás na pochybách, že se nacházíme na scéně. Na místě, které kdysi bývalo druhým domovem pana Mieczysława. Ke všem těmto úpravám přistupuje ještě jedna rekvizita - kůň. Není to živý, ale umělý kůň. Nevíme, z jakého materiálu byl vyroben. Jestli jde o plast nebo dřevo, ale to není důležité. Podstatné je, že tento kůň ve skutečnosti neexistuje, pouze zastupuje toho, který kdysi sloužil k cvičením, představením nebo jednoduše k dekorativním účelům. Je reliktem starých časů, kdy se cirkus těšil obrovské oblibě a cirkusoví umělci zasloužené slávě. Dalším prvkem inscenování na této fotografii je světlo. Oproti dříve popisované fotografii nejde o tlumené ale zářivé světlo. Milach osvětluje svého hrdinu a jemně ho tak vynáší z temnoty. Velkou část snímku zabírá černá. Stín, který je narušen světlem jen na dvou místech nastaveným fotografem: na oponu a na pana

Mieczysława. Sám hrdina se tu také chová jinak než na předchozí fotografii. Chybí vizuální kontakt hrdina - divák, díky tomu se Milach vyhýbá spojování s tehdy tolik populárním sociologickým přístupem k fotografii. Zde hrdina odehrává svou scénu. Plně angažovaný a pyšný sedí napřímený na atrapě koně, jakoby díky němu mohl ještě jednou pocítit pach cirkusové arény a uslyšet hlas publika.

Dalším hrdinou, kterého nám Milach představuje, je pan Jan Gajda. Před lety pracoval jako klaun a akrobat. Milach nám ho ukazuje na dvorku. Jak sedí v barevné kostkované košili s neúměrně velkou mouchou. V buřince a s make-upem pro vystoupení. S namalovanými ústy a umělým nosem. Jde o nostalgický pohled, protože málokdy vidíme klauna důchodce. Pan Gajda sedí na kuchyňské stoličce před svým přívěsem, který je v popisu k fotografii nazván jako letní byt. Můžeme v tom spatřovat další prvek spojovaný s cirkusem, protože práce v cirkuse je nekončící cesta a přívěs se pak stává druhým domovem. Vidíme také malý stoleček s připraveným jídlem a psa, který tu leží hned vedle svého pána. Oba tyto prvky nás přenášejí zpět do současnosti, oddalují fotografem zosnovanou vizi cirkusáckého života, který se stává pouze vzpomínkou z dávných dní.

Poslední fotografií, kterou bych chtěl okomentovat, je portrét paní Henryky Sawické, která v cirkuse pracovala jako akrobatka na kolečkových bruslích. Jde o jedinou ženu v celém souboru. Nevíme, jestli to byl úmysl, nebo se jako jediná nechala přesvědčit pro účast na Milachově projektu, možná jednoduše cirkusovému umění dominovali muži. Paní Henryka stojí v blankytných cirkusových šatech, pravděpodobně zhotovených jako napodobenina těch, které nosila, když aktivně vystupovala. V pozadí vidíme oprýskanou zeď, s kostýmem barevně ladící. Paní Henryka není krásná způsobem, jaký nás učí barevné magazíny. Je na ní vidět věk, to že mládí je už za ní. Pleť není tak pružná a vlasy ztratily dřívější barvu. Paní Henryka stojí na bílých kolečkových bruslích na pozadí blankytné zdi, která se téměř ideálně hodí k barvě jejího kostýmu. Na této zdi vidíme zub času. Z poza oprýskané stěny vystupuje bílá omítka a barva se

odlupuje ve velkých kusech. I ona má, stejně jako hrdinka fotografie, nejlepší léta za sebou.

Inscenování na fotografiích Rafała Milacha není rozvinuté. Využívá velmi jednoduché prostředky. U některých fotografií bere své hrdiny na místa z jejich minulosti. V případě jiných snímků je přesvědčuje, aby se znovu oblékli do kostýmů a udělali si make-up z dávných časů. Vyhýbá se rozvinutému studiovému osvětlení, účasti stylistů a vizážistek. Místo toho sází na intimní atmosféru vytvářenou díky důvěře mezi fotografem a hrdinou.

V historii fotografie se téma cirkusu objevilo mnohokrát. Jedním z nejslavnějších je materiál Bruce Davidsona z agentury Magnum. V roce 1958 se vypravil do New Jersey, aby tu pořídil materiál o cirkusu Clyde Beatty. Vznikl angažovaný dokument o životě cirkusáků v této době. Život neustále na cestě, kdy se domovem stává přívěs. Péče o zvířata a každodenní příprava na vystoupení. To vše Davidson zvětšil na černobílém filmu především v estetice humanistického dokumentu. Při tvorbě svého materiálu pořizoval také sérii portrétů. I když na nich vidíme, že své hrdiny rozestavoval, nemůžeme to nazvat inscenováním. Mají blíže k sociologickému portrétu známému z prací Augusta Sanderu, než k inscenování v dnešním slova smyslu.

Dalším fotografem řešícím téma cirkusu je americká fotografka Mary Ellen Mark. Ve svém materiálu *Indian Circus* se ponořila do hloubi společnosti cirkusových umělců. Také pořídila cyklus jejich portrétů, soustředila se ale na rozdíl od Milacha na to, co je tady a teď²³. Prohlížíme si tak nádherné snímky z cirkusového života, ovšem tento materiál je o něčem úplně jiném, než Milachovy fotografie.

Milachovi se v jeho práci podařilo něco nevídaného. Díky fotografiím vzal diváka na výlet do minulosti. Do časů, kdy byli hrdinové jeho snímků scénickými umělci, kterým téměř každý večer tleskaly stovky lidí. Ovšem tento výlet se týká nejen diváků, ale především jeho hrdinů. Celé inscenování a všechny zákroky, které Milach na svých fotografiích učinil, měly za úkol připomenout jim časy, kdy byli

²³ Jaeger Anne-Celine, *Image Makers Image Takers*, Thames & Hudson, Nowy York 2007, str. 59

aktivními cirkusáky. Možná, že mělo jít spíše o uvedení hrdinů do velmi jemné tesknoty, než o vizuální efekty. Připomenout jim dávnou slávu. Milachovi se tento stav podařilo zachytit na svých snímcích.

Rafał Milach tímto projektem neskončil. Inscenování využívá i v mnoha svých dalších projektech, ale omezuje se především na postavení hrdiny na dané místo. Tak postupoval např. v „Black See of Concret” – příběhu o Krymu a ve svém islandském památníku „In The Car With R.”. O mnoho dál se posunul ve svém nejnovějším projektu „Winners”. Jde o velkoformátové portréty osob, které jsou nazývány vítězové v Bělorusku. Výběrem hrdinů, jako jsou nejlepší milicionáři, nejlepší vůdkyně kolchozní skupiny a podobně Milach vytvořil falešnou propagandu. Směšností nastalých situací obnažuje mechanismy falšování skutečnosti v této poslední evropské diktatuře.



Adam Pańczuk od *Karczeby* série

b.) Adam Pańczuk – „Karczeby”

Adam Pańczuk se narodil v r. 1978. Studoval fotografii na Fakultě multimediální komunikace Akademie výtvarného umění v Poznani. Jeho fotografický vývoj probíhal podobně jako u Rafała Milacha. Na začátku realizoval projekty v duchu humanistického dokumentu. K jeho nejznámějším souborům patří např. „Život na nohách“ vyprávějící o práci řidičů rikš v Indii a „V rytmu země“ - vyprávějící o polské vesnici. Oba tyto projekty se vyznačují černobílým provedením a svým pozorovatelským charakterem. Adam je pozorovatelem, který se snaží zdokumentovat jevy, které jej obklopují. Bez zásahů. V rámci možností objektivně. Ovšem už během práce na „V rytmu země“ Pańczuk vytvořil svůj první materiál, v němž využil inscenování. Soubor „Herci” je kolekce portrétů herců amatérského divadla Czeladonka z vesnice Lubenka u polsko-běloruské hranice²⁴. Pózují na pozadí opony, na pozadí drženém jinými herci, v ruce drží rekvizity různého druhu - od vycpaného ptáka po ikonu Panny Marie. Šlo pravděpodobně o jeho první pokus s inscenováním v dokumentární fotografii. Ovšem projektem, kterému se chci věnovat, je jeho další projekt – „Karczeby”.

Zdá se, že jsou výsledkem jeho dvou předchozích projektů. Téma, kterému se věnoval v „V rytmu země“ podává Pańczuk pomocí prostředků, které známe z „Herců“. Tímto způsobem jsme získali výpověď o „Karczebech” z názvu. Karczebové je slovo pocházející z pohraničního dialektu východního Polska. V okolí polsko-běloruského pohraničí se takto označují osoby, které jsou sžité se zemí, kterou po generace obdělávají. Zároveň označuje pozůstatek po poraženém stromu - kmen s kořeny, který se dá těžko odstranit. Kromě lakonického úvodu Pańczuk své fotografie nepopisuje. Stojíme tváří tvář obrazu, z

²⁴ Mazur Adam, *Decydujący moment*, Kraków 2012, Wydawnictwo Karakter, str. 218.



Adam Pańczuk od *Karczeby* série

kterého musíme vyčíst obsah.

Na jednom ze snímků vidíme téměř doslovnou interpretaci druhého významu slova karczeby, muž je zakopán do země, nad jejím povrchem vidíme jen hlavu a ruce vzepnuté nahoru, s větví jehličnatého stromu v ruce. Vypadá to téměř jako gesto vítězství. Tak, jak vidíme, jak ze starého kořene vyrůstá malý nový stromek, je tomu stejně i u tohoto portrétu, z muže v pokročilém věku vyrůstá nová větev, nový život. Muž má vrásčitou tvář, vidíme, že je na světě už dlouho a že mu těžká práce není cizí. Jeho ruka svírá větev tak silně, že téměř ztrácí svůj původní tvar a srůstá s tím vnějším prvkem, kterým je větev. Dalším prvkem, který člověka spojuje s přírodou, jsou jeho vousy a vlasy. Ne náhodou si autor k sehrání této scény vybral právě tuto osobu. Vlasy a vousy se slévají s jehličím větve, kterou drží hrdina snímků. Po smazání hranice mezi rukou a větví se zdá, že jehličí a ne vlasy a vousy, vyrůstají z člověka.

Na další fotografii vidíme muže objímajícího kámen. Drží ho blízko těla, téměř ho k sobě vine. Na první pohled jde o běžný portrét. Muž stojí na posekaném poli ve světle zapadajícího slunce. V pozadí vidíme stohy slámy, několik stromů a nějakou zástavbu. Ovšem stejně jako u předchozího snímku tak i zde spočívá spojení člověka s přírodou především v detailech. Při prohlížení muže vidíme, že je to už starší člověk. Tvář prozrazuje věk a prožitý čas. Pokud se ale soustředíme na jeho tělo, můžeme si všimnout něčeho zajímavého. Náš hrdina je svalnatý člověk. Nejde ale o muskulaturu perfektně vypracovanou v posilovně pomocí cvičení a výživy, ale o svaly, které vznikají mimochodem během práce na poli. Neváží mnoho, jde především o svaly na štíhlé postavě. Jako kámen, který drží. Po delším pozorování začínáme ztrácet vizuální hranici mezi tělem a kamenem. Není náhodou, že náš hrdina pózuje ve středu pole bez košile. On nejen drží kámen, on se jím stává, jako obrovské bavlny na poli, které kdysi bylo těžké odstranit a vrostly do krajiny natolik, že je současní uživatelé půdy jednoduše obcházejí, místo aby s nimi bojovali.

Na jednom z dalších snímků vidíme divočáka, vlastně jeho kůži, za kterou se skrývá muž. Vidíme pouze jeho nohy od kotníků po kolena. Jeho chodidlo je zakopané do země a od výše kolen ho už zakrývá kůže. Máme dojem, že kdyby to bylo možné, neviděli bychom na snímku ani jeho nohy. Spíš než nohou se stávají podstavci, stojanem, který nemá nechat spadnout celou konstrukci. Muž, hrdina fotografie, drží kůži divočáka v zubech. Další detail, poukazující na to, že muž není hlavním tématem fotografie. Pańczuk se opět snaží ukázat spojení mezi světem lidí a světem přírody. Způsob postoje hrdiny, který na první pohled připomíná lovce, který se chlubí svou kořistí. Po hlubší analýze v kontextu celého souboru vidíme, že nám autor ukazuje spojení mezi lovcem a obětí. Není to zabíjení ze sportu, ale pochází z jistého druhu rituálu, v němž se muž spojuje s divokým zvířetem, ne doslovně, ale v kontextu vzájemné závislosti. Využitím jednoduché vlastnosti fotografie, kterou je zploštění obrazu, uvedl Pańczuk v život nové stvoření, spojení muže a divočáka. Můžeme v tom najít spojení s prvotním významem lovu. Ten byl nezbytný pro přežití a lovci zabíjeli jen tehdy, když museli. Zároveň pečlivě dbali o to, aby žádná část zvířete nepřišla na zmar.

Téma polského venkova fotografové využili nejednou. Sám autor před cyklem „Karczeby” zhotovil sérii snímků nazvanou V rytmu země. Využil výrazové prostředky humanistického dokumentu a vyprávěl o každodenním životě polské vesnice v současnosti. Zde se ale soustřeďuje na každodennost, práci na poli a péči o zvířata. Téma tohoto cyklu je velmi konkrétní oproti nereálnosti a mystičnosti spojení lidí s jimi obdělávanou zemí.

Stejné téma uchopil polský fotograf, který se už zapsal do historie reportáže a dokumentu v Polsku. Tomasz Tomaszewski v roce 2008 představil cyklus „Co by kamenem dohodil”. Kolekce černobílých snímků vypráví o životě na současné polské vesnici. Soustředil se ale na území bývalých JZD, tedy pozůstatky Státních statků, zakládáných ještě v době komunismu. Jeho fotografie představují esenci fotografické reportáže. Rozhodující okamžik,

víceplánová kompozice, detail a široké záběry se objevují znovu a znovu v průběhu celého cyklu. Ale i v něm tyto prostředky zobrazování vynucuje téma, na které se soustředil.

Pańczuk se rozhodl vyjadřovat o něčem jiném. Můžeme učinit závěr, že po V rytmu země necítil naplnění. Je možné, že dospěl k závěru, že téma nerealizoval tak, jak by chtěl. Odtud se pravděpodobně vzalo jeho rozhodnutí o využití inscenování. O pózování a oblečení hrdinů a o režírování jednotlivých scén. Díky tomu se mu podařilo obrazně vyprávět o něčem, co se na první pohled zdá být nemožným vyfotografovat. O poutech, která se během let vytvářejí mezi člověkem a přírodou. O tom, jak jsou předávána z generace na generaci a jak v současnosti zanikají.



Oiko Petersen od *Downtown* série

c.) Oiko Petersen – „Downtown”

Fotograf známý jako Oiko Petersen debutoval v roce 2006. Už ve svém prvním cyklu „Guys, From Poland with Love” sáhnul po prostředku inscenizace. Tento cyklus se skládá z portrétů mužů stylizovaných tak, aby svým vzhledem zapadali do stereotypů o homosexuální menšině. Máme tu tedy knihovníka v přehnaně stylizovaných brýlích, který se ležérně opírá o polici s knihami, mladého rolníka, který se opírá o slámu s vidlemi v rukou a okusuje stéblo trávy. Usměvavý s lehce červenými tvářemi. Na žádné z těchto fotografií nevidíme doslovné poznámky, že se jedná o portréty homosexuálů. Jsou na nich ale shromážděny jisté prvky, jako je výraz obličeje, nebo samotná role, do níž Petersen uvádí své modely, které nám umožňují interpretovat tyto snímky jako portréty gayů. Celý cyklus se rychle stal jedním z prvních a nejpopulárnějších děl umění tehdy se v Polsku teprve rodícího gay hnutí²⁵.

Větší pozornost si, obzvláště v kontextu této práce, zaslouží druhý umělcův cyklus – Downtown. Oproti „Guys, from Poland with Love” se Oiko Petersen ve svém dalším cyklu rozhodl upustit od modelů nespojených s tématem ve prospěch skutečných hrdinů, spojených s příběhem. Tak jako v „Guys, from Poland with Love” tak i v „Downtown” se Petersen zabýval tématem osob vyloučených ze společnosti. V prvním projektu šlo homosexuály, v dalším Petersen fotografoval osoby s Downovým syndromem. Petersen se uchýlil k jazyku reklamy a módy, aby vytvořil reklamní kampaň po vzoru módních kampaní, ale chtěl aby propagovala určité myšlenky.

A tak na třinácti fotografiích Oiko Petersena vidíme jednotlivé osoby, pečlivě stylizované a osvětlené, tak jak se sluší na reklamní fotografii. Na jednom z nich je Magda, veselá dívka v blond paruce a červených šatech s velkou aplikací včely. Stojí a v jedné ruce drží kabelku s velkou zmrzlinou ve středu a v druhé ruce červený

²⁵ Tamtéž, str. 222.



Oiko Petersen od *Downtown* série

slunečníček. Dosvícená studiovými lampami stojí ve středu malé uličky se starou cukrárnou v pozadí. Při prohlížení tohoto snímku ho začínáme interpretovat. Zmrzlina, cukrárna, dívka pravděpodobně sní o tom, že se stane cukrářkou. Krásně oblečená stylistou a nalíčená vizážistou. O všech těchto osobách najdeme u fotografie zmínku, jako je tomu u reklamních focení.

Najiné fotografii vidíme Jana, chlapce stojícího na pozadí starého auta. Oblečený do pilotské čepice a staromódního cestovatelského oděvu. Za autem vidíme podzimní listí v barvě blížícího se odstínu auta. Vše je podřízeno jazyku reklamy. Propracované v každém detailu tak, abychom v žádném případě neodtrhli zrak a pozornost diváka od produktu nebo, jako v tomto případě, od myšlenky, jíž se autor řídí. Můžeme se znovu domýšlet, kým je tento chlapec a o čem sní. O cestování? Možná o automobilových závodech? Nic nevíme jistě, ale na Petersenových fotografiích není nic ponecháno náhodě.

Stejně je tomu na snímku Julity, která přivede na mysl Edit Piaf. Scéna s plátky růží a v jejím středu u stojanu s mikrofonom stojí dívka mírně podsadité postavy. Oblečená do černých šatů se šňůrou perel kolem krku a zápěstí. Jednou rukou drží mikrofon a druhou má položenou na prsou. Vypadá jako hvězda estrády po ukončeném vystoupení. Pouze pozadí, prázdné hlediště nám prozrazuje, že jde jen o představu o kariéře a ne o skutečné představení.

Oiko Petersen využívá inscenizaci v typicky reklamním vydání. Stylisté, vizážisté a celý štáb lidí pracují na tom, aby fotografie, které pořizuje, byly krásné. Jejich krása má být podřízena reklamní a magazínové estetice. Petersen nám ukazuje svět našich snů, přinejmenším takový, jak by ho chtěli vidět zadavatelé a producenti reklamy. Z této estetiky ale dělá jednu výjimku. Výjimku, která z jeho fotografií činí nejen krásné portréty, ale také významný hlas v diskuzi o vyloučených lidech. Petersen se vzdává krásných modelek ve prospěch lidí s postižením. Downův syndrom je nejen mentální hendikep, ale vyznačuje se také zvláštním vzhledem. Lidé s touto nemocí vypadají spíše jako velké děti než jako dospělí. Lehce

deformovaný obličej a vysoké čelo v kombinaci s podsaditou tělesnou konstitucí jsou charakteristické fyzické vlastnosti odlišující osoby s trisomií 21 od zbytku společnosti. Petersen se to ale nesnaží zakrýt. Na jeho fotografiích jsou projevy Downova syndromu vlastností, která odlišuje jeho modely, ačkoliv vhodnějším bude asi slovo hrdiny. Využívá inscenování, aby divákům ukázal, že lidé s Downovým syndromem jsou ve skutečnosti stejní jako my. Mají své touhy a potřeby. Jejich jinakost není něčím, co by bylo třeba skrývat a maskovat. Jejich odlišnosti by se naopak měla dělat reklama, tak jak to dělá Oiko Petersen. Inscenační výrazové prostředky využívané především v reklamě a módní fotografii u něj mají úplně jiný význam. Nemají obraz ztráknout. Učinit, že ženy budou krásnější, muži mužnější a skutečnost krásnější než sen. Petersen využívá všechny prostředky reklamní fotografie, které mají být ze své podstaty podvodem, aby vyprávěl o něčem, co je pravdivé. O lidech, kteří se přesto, že se narodili s nemocí, pokoušejí vést normální život. Inscenuje svět, který sice není reálný, ale není podvod. Jde o vnitřní mikrosvěty každého z hrdinů, které vytvářejí Downtown z názvu. Autor sám říká, že by chtěl vzít diváka do tohoto města osob s Downovým syndromem²⁶. Sám toto město vytváří a usazuje do něj své hrdiny. Vtěluje je do různých rolí. Od už vzpomínané operní divy přes cestovatele, malířku až po ženu vysávající byt. Petersen své město zaplňuje obyvateli, kteří vykonávají činnosti, o kterých sní. Downtown je město, o jakém sní každý z nás. Plné barev, světla a úsměvů. Městem, kde všichni vykonávají jenom ta povolání, jaká chtějí, a žijí tak, jakoby pro ně nemoc neměla význam. Lidé na jeho fotografiích jsou sice poznamenány svým postižením, což je vidět už na jejich fyziognomii, nejsou ale představováni se soucitem nebo starostlivostí. Autor nejen odhaluje jejich vnitřní krásu, ale také zdůrazňuje jejich fyzické vlastnosti. Hledá krásu, kterou pak lze vidět pouhým okem. Podtrhuje ji a ukazuje nám, že jde o osoby, které se nám podobají.

Téma osob s trisomií 21 už fotografové v Polsku i ve světě

²⁶ Chodacka Anna, *Wystawa fotografii Oiko Petersena Downtown Collection v: Eksmagazyn 11/2010.*

prozkoumali mnohokrát. Jeden z nejznámějších polských fotografů, Chris Niedenthal, také uchoпил toto téma. Zajímavé je, že stejně jako Petersen ve svém materiálu použil konvence portrétu. „Děti horšího Boha“, tak svůj cyklus pojmenoval Niedenthal, se skládají ze skupinových portrétů osob s Downovým syndromem. Na každém z portrétů jedna osoba vystupuje do popředí, jakoby z řady, a stává se tak hrdinou daného snímku. Niedenthal nám na rozdíl od Petersena lidi s trisomií 21 ukazuje naturalistickým způsobem. Vidíme je přesně tak, jak je vidí společnost. Nesnaží se nám předat jiný pohled na své hrdiny. Jeho portréty lze uznat za záznam zastiženého stavu věcí, jakoby nám chtěl povědět, že takto vypadají ti, jichž se dotkla tato choroba.

Petersen inscenuje svoje díla nejen proto, aby naši pozornost zaměřil na jinou, nám bližší podobu Downova syndromu. Inscenování využívá ještě k jednomu účelu. Hře s konvencí. Reklamní fotografie má být krásná, dokonalá, tak jako výrobek, který představuje. Aby tento svět zdokonalil, používá jak scénografii, tak i hlídá, aby byly všechny prvky sladěny. Stylisté oblékli jeho hrdiny do krásného oblečení a vizážisté a holiči dbají na to, aby byly vlasy dobře učesané a na tvářích nebyly vidět žádné nedokonalosti. Tím, že prezentuje lidi s Downovým syndromem jako „produkt“ k prodeji, narušuje tyto zásady. Osoba na fotografii není dokonalá, je to osoba s hendikepem, ale právě to z ní činí hrdinu jeho snímků.



Magda Sokalska od *I've Seen Some Signs of Love* série

d.) Magda Sokalska – „I’ve Seen Some Signs of Love”

Magdalena Sokalska je velmi mladá umělkyně, kterou známe nejen jako fotografku, ale také jako kurátorku. V roce 2007 ukončila bakalářské studium na Institutu tvůrčí fotografie praktickou prací „Mariela”. Šlo o středoformátové fotografie její neteře, na nichž s obrovskou jemností objevovala téma dětství, dívčivosti a dospívání. Soustředila se v ní spíše na změny, k nimž dochází v psychice a vnímání světa, než na fyzickou podobu dívky. Portréty, detaily a předměty, jimiž se „Mariela” obklopovala, vytvářely integrální obraz proměn v myšlení mezi malým dítětem a mladou dívkou.

Po ukončení svého vzdělávání na Institutu tvůrčí fotografie se soustředila nejen na fotografování, ale také na pořádání a kurátorství výstav. Začala spolupracovat s Czytelnou Sztuky v Hlivicích, v níž uspořádala mnoho výstav. Mezi ně můžeme zařadit události, jako je „Blogspot” - kolektivní výstava o polské blogosféře, na níž shromáždila nejaktivnější a různorodé fotografie využívající médium fotoblogů. Ocitli se na ní ti, pro které je fotoblog deníkem, stejně jako ti, kteří ho používají jako skicář pro své projekty.

Druhou velkou výstavou, kterou připravila, byla „V autě s R” - individuální výstava Rafała Milacha. Osobní příběh o poznávání cizí země, Islandu, prizmatem zahraničního fotografa, tedy Milacha, a lokálního spisovatele, v této roli se ocitl Huldar Brejdfjord. Výstavu doprovázela také v Polsku a ve světě skvěle přijatá kniha se stejným názvem. Sokalska se také aktivně zapojila do vydávání jiných fotografických knih Czytelnou sztuky v Hlivicích a je jedním z iniciátorů soutěže o polskou maketu fotografické knihy, kterou pořádá Czytelna sztuki v Hlivicích.

V roce 2012 ukončila své studium na Institutu tvůrčí fotografie sérií inscenovaných snímků „I’ve Seen Some Signs of Love”. Mezi jejími fotografickými pracemi stojí za pozornost především cyklus



Magda Sokalska od *I've Seen Some Signs of Love* série

pořizovaný jako diplomová práce v rámci magisterského studia „I've Seen Some Signs of Love“. Tento soubor se skládá z deseti fotografií, které je na první pohled těžké spojit v logický, propojený celek. Všechno začíná archivní černobílou fotografií. Muž a žena se drží za ruce. Vidíme mezi nimi napětí, emoce. Jistě si nejsou lhostejní. Další snímek je už barevný. Louka při západu slunce, rozházené oděvy a dvě osoby, žena a muž. Leží v objetí, nazí. Z této fotografie číší jemnost. Dva dospělí lidé ponoření do sebe jako ve snu. Přes svou dospělost se zdají být bezbranní, téměř jako děti. Na další fotografii vidíme list papíru. Vytržený ze sešitu, čtverečkovaný, popsáný modrou propiskou. Je to báseň. Příběh známosti Magdy a Alka. Historie jejich vztahu. Další fotografie a další záhada. Černobílá, pravděpodobně archivní fotografie. Rozházená postel. Jdeme dál a znovu vidíme dvojici. Mezi stromy, žena se opírá, muž stojí. Jsou ve stínu, nevidíme přesně jejich tváře. Zdají se být spolu se stromy pouhými stíny na pozadí blankytně bílého nebe. Jdeme dále a vidíme fotografii předmětu. Oblý předmět, vyrobený ručně. Pravděpodobně prstýnek nebo náramek. Další fotografie a opět dvojice. Muž stojící ve vodě a před ním se na zádech vznáší žena. Objímá ho nohama a nad vodu vystupuje jenom její obličej a poprsí. Ruce spletené za hlavou jsou jediným elementem, který narušuje ideální vodní hladinu. Další fotografie, les, výřez krajiny. Přejdeme k dalšímu snímku. Auto, večer, dvojice v objetí na předním sedadle. Ona ho objímá. On sedí na sedadle řidiče. Poslední fotografie - pusté pole, vřesoviště. Ve středu část květů leží na boku, jakoby pod nějakou tíhou. Je to místo po něčem, po někom. Něco se na tomto místě stalo, ale už to pominulo.

Všechny tyto portréty dvojic mají jednu věc společnou. I když vidíme různé muže, žena zůstává stále stejná. Je to Magda Sokalska, která nás bere na cestu do minulosti. Ale na rozdíl od Rafała Milacha a jeho cirkusáků je to velmi osobní pouť. Sokalska rekonstruuje události z vlastní minulosti. Analyzuje je a dělí se s námi o své soukromé prožitky. Archivní fotografie, které zapojila do projektu, pocházejí z

jejího rodinného archivu. Osoby z první fotografie jsou její rodiče, pravděpodobně ještě z doby, kdy byli zasnoubeni, nebo z prvních let manželství. Věci, které se vyskytují na fotografiích, jsou automatické památky na předchozí vztahy umělkyně. Máme tu prstýnek nebo náramek. Kruh zdobený střídavě žlutou a modrou nitkou. Nepřesné provedení svědčí o ruční a amatérské výrobě. Byl vyroben někým, kdo se šperkařství nevěnuje profesionálně, ale někým, kdo chtěl udělat něco pro milovanou osobu a předat ji něco od sebe. Věc, která má být památkou a připomínat cit, který spojuje někoho, kdo tento předmět zhotovil s obdarovanou osobou.

Na jiné fotografii vidíme dopis s milostnou básní od jejích přítele Aleksandra - ručně popsaný a zdobený čtverečkovaný list ze sešitu. Není to jediný snímek, který se vztahuje ke vztahu Magdy a Aleksandra. Sokalska si dala tu práci, aby se dostala k mužům ze své minulosti. K osobám, se kterými ji spojoval cit, kterému tehdy říkala láska. Ti souhlasili, že se zúčastní umělčina hledání příznaků lásky. Tyto známky lásky jsou především vzpomínky z předchozích, už skončených vztahů Sokalské. Rozhodla se reprodukovat nejlepší vzpomínky z každého vztahu. Okamžiky, kdy cítila, že miluje a je milována, a kdy měla jistotu, že to, co mezi nimi bylo, lze nazvat láska. Autorka nám nenechala žádné popisy k fotografiím, při interpretaci nám ponechala volnou ruku.

Při pohledu na fotografie plné kouzla si k nim začínáme dotvářet příběh. Nahý pár na vřesovišti, v jemném objetí, pravděpodobně po aktu. Možná to byl záměr autorky, možná pro ni měl tento okamžik jiný význam. Podobně je tomu s fotografií u moře - první společná dovolená nebo se v tom lese stalo něco jiného, důležitějšího. Otázek rodičích se při sledování fotografií Magdy Sokalské je mnohem více.

Místa, věci, události. Každý z nás má v paměti okamžiky, kdy se cítil skutečně šťastný. Kdy miloval a cítil se milovaný. V tom spočívá univerzálnost tohoto projektu. Sokalska nás prizmatem svého života směřuje k reflexi. K pokládání otázek, čím je pro nás láska. Při sledování těchto obrazů si připomínáme vlastní zkušenosti. Naše

výlety k moři, společná odpoledne na dece nebo cesty a stání v autě. Kolik z nás má někde schované krabičky, ve kterých uchováváme památky, které nám zůstaly po předchozím vztahu. Možná to nejsou náramky a básně, ale jiné věci, které jsou pro nás příliš důležité, abychom je jednoduše vyhodili.

Inscenování se v případě Sokalské neomezuje na opětovné navštívení míst z minulosti. Bere sebou osoby, s nimiž tato místa souvisí a znovu přehrává události, které jí utkvěly v paměti. Události, které jsou známkami lásky z názvu. Velmi přitom dbá o ušlechtilost těchto snímků. Kompozice, výběr záběru. Občas používá umělé světlo, jako u fotografie s autem, jindy čeká na vhodnou denní dobu, aby s pomocí panujícího světla dosáhla zamýšleného efektu.

Sokalska také využívá velmi významný ediční zákrok, posledním snímkem jejího cyklu je prázdná louka. Výrazný otisk v podobě ležící trávy nám dává na vědomí, že se zde něco stalo. Někdo na této louce ležel a nyní tu už není. Umělkyně svůj projekt nechává tímto způsobem otevřený. Volný pro naše interpretace. Copak ty příznaky lásky už skončily a nejsou už vidět? Nebo je to možná vzpomínka překypující očekáváním na osobu, se kterou bude moci znovu lehnout na louku.

Sokalskou nelze nesrovnávat s jinou umělkyní, která konceptuálním způsobem využívá vlastní zkušenosti. Sophie Calle pochází z Francie a je jednou z nejvýznamnějších současných umělkyně ze země nad Seinou. Není fotografkou ve smyslu, který známe. Calle je umělkyně využívající fotografii. Ve své práci „Take Care of Yourself” požádala 107 žen, aby pro ní interpretovaly poštovní zprávu, kterou dostala. Šlo o mail od jejího partnera, který s ní vztah tímto způsobem ukončil. Vznikla z toho obrovská práce, kterou tvoří fotografické portréty osob, které přizvala k projektu, ale také jejich poznámky a dokumentace způsobů interpretace dopisu přizvanými ženami. Analogicky jako u Calle Sokalska využívá vlastní zkušenosti. U obou umělkyně jde o práce o něčem, co už skončilo, o ztrátě. Sokalska se ale soustředí na pozitivní vlastnosti minulých vztahů.

Calle svůj projekt proti tomu chápe jako druh terapie po ztrátě. Je to projekt, který má zajistit přežití. Sokalska nám nechává naději, že známky lásky, které viděla, se ještě mohou někdy objevit.

Sokalska dělá ještě jednu důležitou věc. Do svého projektu vtělila archivní fotografii svých rodičů. Tímto gestem vystupuje mimo vlastní osobu a odkazuje na zdroj znalostí o lásce v životě každého z nás - například načerpaný doma. Právě zde se už jako děti při sledování svých rodičů učíme to, co později považujeme za projevy lásky. Díky tomuto edičnímu zákroku se projekt umělkyně stává kompletní.



Anna Bedyńska od *White Power* série

e.) Anna Bedyńska – „White Power”

Anna Bedyńska po většinu své kariéry dokonale zapadá do humanistického proudu dokumentární fotografie. Umělkyně narozená v roce 1975 uchopovala obtížná a společensky závažná témata. Je autorkou cyklů, jako je „Rodit lidsky”, „Umírat lidsky” nebo materiálu z Institutu matky a dítěte, kde uchopila např. téma dětí nemocných rakovinou. I přes tak obtížná a emocionálně náročná témata její fotografie nikdy neoslňovaly násilím a nebyly reportérsky doslovné. Na snímcích volila použití subtilnosti a jemnosti spíše než jasně předvedenému tématu její reportáže. Po dlouhou dobu spolupracovala s Gazetou Wyborczou, kde publikovala většinu svých cyklů²⁷.

V roce 2013 Anna Bedyńska obdržela třetí cenu v kategorii inscenovaný portrét, samostatná fotografie v soutěži World Press Photo. Oceněná fotografie představuje Zuzu. Mladou, bíle oblečenou dívku stojící před bílým pozadím. Celá fotografie se skládá především z odstínů bílé, na kterých se rýsují tvary postavy. Rukou, trupu. Nevidíme její obličej, protože ho kryjí rozpuštěné vlasy - také téměř sněhobílé. Na první pohled se zdá, že je to krásný magazínový portrét ve stylu glamour a bílá je estetickým zákrokem zrozeným v hlavě fotografa. Ovšem není nic mylnějšího. Zuzia je albínka. Toto onemocnění spočívající v absenci pigmentu v pokožce, kožních derivátech, vlasech a duhovkách očí se projevuje tím, že jí postižené osoby jsou s výjimkou očí celé bílé. Odtud se také vzal hi-key efekt, který Bedyńska použila na svých portrétech. Portrét Zuzy není samostatnou fotografií. Umělkyně po dlouhou dobu zkoumala prostředí albínů v Polsku. Tato hledání se zúročila v cyklu portrétů představujících osoby zasažené touto „krásnou“ nemocí.

Mezi hrdiny jejího cyklu vidíme nejen Zuzu, ale také jiné osoby. Jsou mezi nimi ženy i dívky. Všechny bíle oděné, stojící před bílým

²⁷ Mazur Adam, *Decydujący moment*, Kraków 2012, Wydawnictwo Karakter, str. 34.



Anna Bedyńska od *White Power* série

pozadím. Potápějí se v ní a zároveň nás nutí k jejich „nalezení“ v téměř sterilním prostoru studia. Každá osoba je vyfotografována jinak. Bedyńska má daleko k tvoření sociologicko-antropologické sbírky svých hrdinů. Fotografuje je jak v klasickém portrétním pojetí, tak i v amerických plánech nebo jako celé postavy. Jednotliví hrdinové reagují na situaci, že jsou fotografováni, různě. Vidíme malého chlapce, který stojí v bílém tílku, jak si hřbetem ruky otírá obličej. Vypadá unaveně, možná stydlivě, nebo mu třeba jednoduše vadí světlo blesků.

Další hrdinka, stará žena. Bedyńska se soustředí na její obličej a vlasy. Pokročilý věk je během prvního kontaktu s obrazem sotva povšimnutelný. Žena se dívá do dálky s téměř sněhobílými rozevlátými vlasy. Zdá se být nepřítomná, zamyšlená a spokojená.

Prvkem, který se na fotografiích z cyklu „White-power“ často opakuje, je zakrývání očí. Starší muž, kolem padesáti let. Oblečen do bílé košile zapnuté až ke krku. Specifickým prvkem jsou černé obroučky brýlí, které si hrdina přesto, že je má posazené na nose, ještě přidržuje rukama. Za nimi oči a ty právě chybí. Jsou zavřené a schované za víčky. Jakoby se kvůli své barvě za něco styděl.

Muž zavírá oči ještě na jedné fotografii. Je o hodně mladší, kolem dvaceti pěti let. Vidíme ho v popředí. Stojí bokem s hlavou otočenou směrem k divákovi, téměř v darovacím gestu. Dokonce i jeho chybějící oči se zdají vyvolávat dojem vzhledu řeckých soch.

Na jiné fotografii vidíme mladou dívku, která se staví do pózy puberťačky. Pózuje s rukou opřenou u pasu. Oděná do krajkových šatů se dívá do objektivu ale jakoby někam vedle něj. Tato fotografie nejlépe ukazuje, jaké prostředky umělkyně v tomto projektu využívá. Cyklus „White-Power“ může na první pohled vypadat jako editorial módního časopisu. Specificky vypadající modely, nereálná stylistika, všudypřítomná bílá. Všechno vypadá krásně a místy dokonce nereálně. Bedyńska ovšem nepoužívá módní stylistiku pro to, aby to byly hezké obrázky.

Fotografka se poprvé vydala tak daleko do humanistického dokumentu, jemuž se věnovala dříve. Měla sice už zkušenosti s inscenováním u jednoho ze svých dřívějších cyklů - Oděvy k smrti,

ale zde se její účast na inscenování omezila pouze na oblečení oděvů, které si její hrdinky připravily na obřad vlastního pohřbu. V cyklu „White – power” se její inscenační zákroky posunuly o mnoho dál. Oddělila své hrdiny od jejich přirozeného prostředí a vytvořila pro ně nové, příznivější. Pozvala je do fotostudia, kde díky studiovým světlům, bílému pozadí a bílému oblečení udělala něco, co může být na první pohled vnímáno jako pokus o kamuflování jejich zvláštního rysu. Ovšem díky množství snímků a přinucení příjemce hledat příslovečnou jehlu v kupce sena Bedyńska dosahuje naprosto odlišného efektu, než je ten předpokládaný. Zdůrazňuje specifickou vlastnost albínů, absenci jakéhokoliv kožního barviva. Lze to přecítit jako alegorii společenské situace, v jaké se nacházejí lidé zasažené touto chorobou. Jejich nemoc je příliš nápadná, což je vystavuje stigmatizaci ze strany společnosti.

O těchto temných stránkách a obtížích spojených s albinismem už pořídila reportáž fotografka agentury Associated Press Jacquelyn Martin. V materiálu publikovaném v National Geographic fotografka ukazuje život albínů v Tanzanii. Ukazuje, jak v současnosti vypadá život osob bez kožního barviva, ale zároveň bere v úvahu historický kontext. Ještě do nedávna byly dokonce pronásledovány kvůli víře, že jejich tělo ukrývá velkou moc, kterou si lze přivlastnit. V mnoha částech světa z těl albínů vznikaly amulety a magické odvary. V současnosti jejich situace samozřejmě není až tak tragická, ale jejich život se pojí s mnohým nepohodlím. Z důvodů absence barviva se prakticky vůbec nemohou vystavovat přímému slunečnímu světlu, protože to představuje riziko spálení. Jacquelyn Martin to vše předvedla formou fotoreportáže.

V pracích Anny Bedyňské není v prvním plánu ukázán lesk a stín života albínů. Umělkyně přesvědčila své hrdiny, aby vystoupili ze stínu. Aby se nebáli ukázat, že jejich choroba může nejen překážet v každodenním životě, ale může být také jednoduše krásná.



Zuza Krajewska od *Slunovrat* série

f.) Zuza Krajewska – „Slunovrat“

Zuza Krajewska je na polské fotografické scéně známá už léta. Do nedávna tvořila ve dvojici s Bartkem Wieczorkem, byli nejoblíbenějšími fotografi polského módního a ženského tisku. Publikovali v největších polských magazínech, jako jsou Viva, Pani, Twój Styl, Exclusive, Elle. Obálky s jejich fotografiemi získávaly prestižní oborové ceny a snímky, jichž byli autory, vstoupily do kánonu současné fotografie a popkultury²⁸. V současnosti pracuje samostatně, jak na komerčních, tak i na uměleckých projektech.

Zuza Krajewska se již dříve dala poznat z inscenované dokumentární stránky. V roce 2006 ve varšavském Centru současného umění, během výstavy „Noví dokumentaristé“ pořádané Adamem Mazurem, prezentovala svůj cyklus „Zranění“. Jednalo se o soubor s různou stylizací, pořízený různými technikami ale spojený společným tématem - fyzickými zraněními. Krajewska fotografovala osoby, které ve svém životě prošly nehodou nebo lékařským zákrokem. Vidíme tu také portrét matky umělkyně s jizvou na hlavě po nějakém zákroku²⁹. Sedí u snídani, lehce překvapená a lehce zahanbená celou situací. Fotografie pravděpodobně vznikla nečekaně, skoro jako snapshot z večírku.

Na jiné fotografii je dívka jen v prádle. Nakrátko ostříhaná blondýnka stojí na jedné noze, ruku má založenou v bok. V druhé drží cigaretu, lehce zakloněná hlava a pohled upřený do dálky. Stojí pravděpodobně ve svém pokoji, osvětlená bleskem. Pózuje. Byla by to fotografie, jakých je v módních magazínech mnoho, ale odlišuje jí jeden detail - noha, na které stojí, je v sádře. V souladu se zvykem pokrývá bílou sádru pavučina barevných podpisů od známých.

Ještě jedna fotografie, která propagovala celou výstavu v Centru současného umění. Zocha. Dívka v růžových šatech, s

²⁸ Tamtéž, str. 138.

²⁹ Mazur Adam, *Kocham Fotografie. Wybór tekstów 1999-2009*, 40000 Malarzy, Warszawa 2009, str. 139



Zuza Krajewska od *Slunovrat* série

křížkem na krku, usmívá se blíže neznámým směrem. Dívenkovost tohoto portrétu narušují chybějící přední zuby. Zdánlivě jemný portrét dívky Krajewska opět narušuje jedním detailem, úrazem, který je jako stigma.

Po této výstavě se Krajewska & Wieczorek věnovali především komerční práci. Tu přerušovali kvůli realizaci svých soukromých projektů „My Boyfriend is Prettier Than Me” (2007) a „I Just Wanna See The Boy Happy” (2006 – 2008), kde zkoumali nový kánon krásy mezi homo a heterosexuálitou. Tyto práce ale ještě i přes následování dokumentárního stylu nelze nazvat dokumenty. Zuza Krajewska i po profesním a uměleckém rozchodu s Bartkem Wieczorkem neustále velmi intenzivně pracuje v komerčním odvětví. Vrátila se tak ke svým dokumentárním experimentům známým už ze série Zranění.

V roce 2013 otevřela Zuza Krajewska v BWA ve Varšavě svou výstavu „Slunovrat“. Tyto práce nám ukazují dokumentární část tvorby umělkyně, ale v jiném vydání než dřívější Zranění. Výstava je komorní, skládá se z pěti velkých zvětšenin, což po pozorovateli vyžaduje důkladnou analýzu všech detailů jednotlivých obrazů.

Na prvním z nich vidíme dvě nahé dívky. Leží na improvizovaném lůžku s bílým pomačkaným povlečením. Blondýnka a brunetka se téměř objímají. Snímek je ale zbaven erotického kontextu. Spíš přivádí na mysl společné ráno. V horní části záběru vidíme chaos, zamotané kabely, sklenici, ventilátor. Jedna z hrdinek pouští z telefonu hudbu. Relaxace a odpočinek během pokusu o zahájení dalšího dne.

Další fotografie. Koupelna, toaleta. Čtyři ženy, tři stojí u vany. Všechny v prádle, jen jedna z nich leží nahá ve vaně. Na první pohled scéna se silným erotickým podtextem, jde ale o mylný dojem. Žena ve vaně leží s hlavou zakloněnou dozadu, jedna z družek ji hladí po hlavě. Ona, téměř celá ponořená do vany, se křečovitě drží okraje vany. V centrálním bodě závěru vidíme její sevřenou dlaň a nepřírozeně zkřivené prsty. Jakoby se něčemu bránila, chtěla něčemu utéct a jistě něco hluboce prožívá. Zbývající osoby jsou její přítelkyně. Jejich úkol spočívá v tom, aby jí podpořovaly, byly u ní. Vyslechnutí a pomoc v

přežití těžkých chvil - není důležité, čím jsou vyvolány.

Na dalším snímku vidíme konferenční sál. Poskládané židle, velký stůl u zdi, multimediální projektor pod stropem a tabule v rohu sálu. Střed zůstal bez jakéhokoliv nábytku a věcí. Místo nich ve středu klečí skupina žen. Všechny v objetí, tvoří kruh. Nevidíme jejich obličeje, odhalují jen ramena, vlasy a záda. Vypadá to téměř jako mystický obřad známý ještě z dob prvotních kultur. Jde o nejabstraktnější a nejméně pravděpodobnou fotografii v celém souboru.

Když jdeme dál, vidíme pokoj s postelí ve středu, celý rozházený. Poházené věci, deka na podlaze a v rohu noční stolek s pyramidou knih a časopisů. To, co je na tomto snímku nejdůležitější, se odehrává na posteli. Opět vidíme dvě ženy, jednu nahou a druhou oblečenou. Nahá leží zády k nám, takže nevidíme její obličej. Nezakrývá se přikrývkou, ale také se nám neukazuje. Druhá žena přisedla na okraj lůžka a naklání se nad nahou přítelkyni. Dívá se na ni a natahuje k ní ruku. Auru tajemnosti šíří jeden detail, květiny. Nestojí ve váze, jako je tomu obvykle, ale jsou rozloženy po posteli. Nahá žena leží mezi nimi a na nich v doprovodu své přítelkyně.

Poslední fotografie série. Vidíme dvě ženy stojící ve středu záběru. Po stranách snímků zabírají značný prostor skříně. Vyvolává to dojem voyeurství a zároveň téměř klaustrofobicky obepíná záběr. Dívky stojí v negližé, pravděpodobně v kuchyni. Jedna se drží za košilku, druhá zvedá ruce nahoru. Dva prázdné taburety ve středu napovídají, že dívky na nich dříve seděly a před chvílí vstaly. Zvednuté ruce jedné z nich připomínají modlitbu k nějakému božstvu, nevíme jistě, k jakému.

Je tu jedna věc, která spojuje všechny tyto fotografie. Na nich představený svět je světem bez mužů, přinejmenším bez jejich doslovné přítomnosti. To je zároveň klíč k pochopení, o čem tyto práce ve skutečnosti jsou. Při zběžném prohlížení máme co do činění s plytkou kolekcí hezkých obrazů. Svlečené ženy ležící společně v posteli, bavící se v kuchyni nebo se společně koupající. Ovšem po ponoření se do detailů se objeví obraz něčeho více. Je to svět žen

a dívek. Oddělený od mužského a takový, do něhož muži nemají právo vstoupit. Odtud se také bere zbavení těchto snímků erotického kontextu, i přes všeobecnou nahotu a oblečení jen do prádla.

Krajewska, mající skvělou dílnu vypracovanou během let profesionální práce pro magazíny, výborně využívá estetiku módních fotografií. Vydala se v současnosti velmi oblíbeným směrem spočívajícím v předstírání reality na snímcích. Není zde velká produkce, lampy a ustavení scénografií. Místo toho tu vystupují skutečné prostory a skvělé využití přirozeného světla. To dodává celému cyklu, který esteticky vypadá jako módní editorial, známky dokumentární fotografie. Ovšem dokumentární charakter tohoto cyklu spočívá nejen ve využití skutečných lokací a denního světla.

Jak se dozvíme z rozhovoru s autorkou, nevznikly tyto obrazy v její hlavě, ale jsou to rekonstrukce opravdových situací. U některých fotografií se to zdá být až nereálné. Jako příklad může posloužit práce se ženou spící na posteli vystlané květinami. Je to autobiografická práce, protože vypovídá o jejích vlastních zkušenostech. Jde o portrét mezi ní a Ruslanou, její hospodyní ukrajinského původu. Jak říká sama Krajewska, její ukrajinská paní domu ji doprovází po 12 let. Během této doby přestala být pouhou pomocnicí v domácnosti a stala se z ní její přítelkyně a družka během nejdůležitějších okamžiků v jejím životě. Scéna, kterou reprodukovala, je ránem po narozeninové oslavě umělkyně³⁰.

Analogicky je tomu ve věci týkající se nejméně pravděpodobné fotografie z celého souboru - kruhu žen. Jde o rekonstrukci události, již se Krajewska účastnila. Má za cíl předat si navzájem energii a očištění. Byla přehrána po vzoru kmenových rituálů. Rekonstrukce proběhla v jiné místnosti a s menším množstvím lidí, ale Krajewska stále dbá na dodržení důležitých prvků události.

Nemáme jistotu, jestli jsou zbývající fotografie pořízeny ve stejných místnostech, v nichž se konaly události. Umělkyně se soustředí na podstatu událostí a ne na jejich místo. Jak sama

³⁰ Krawiec Zofia, *Prawda w mojej głowie chciałaby wygrać z pięknem. Rozmowa z Zużą Krajewską w: Magazyn Szum*, 26. 07. 2013.

přiznává, u fotografie se ženou ve vaně pořídila několik variant. Jde o okamžik, kdy jí přítelkyně pomáhají přečkat obtížné okamžiky. Krajewska fotografii pořídila ve variantě, kdy je mlčky ponořená ve vaně, i během křiku.

Krajewska reprodukuje skutečné situace, ale nebojí se jejich estetizování. Její záběry nepředstavují hezké věci. Stará koupelna, konferenční sál, nerekonstruovaná kuchyň. Krajewska fotografuje v prostorech naprosto odlišných od těch, s kterými má co do činění ve své profesionální práci. Analogicky je tomu s lidmi. Každý den fotografuje celebrity a modelky. V Slunovratu jsou její hrdiny běžní lidé. Necvičení v obcování s aparátem a nevysoustružení hodinami tréninků v posilovně. Umělkyně ale přikládá obrovský význam estetice těchto obrazů. Záběr, světlo, kompozice. I když chybí výrazný fotografický make-up a retušování, je každá z jejích fotografií krásným obrazem.

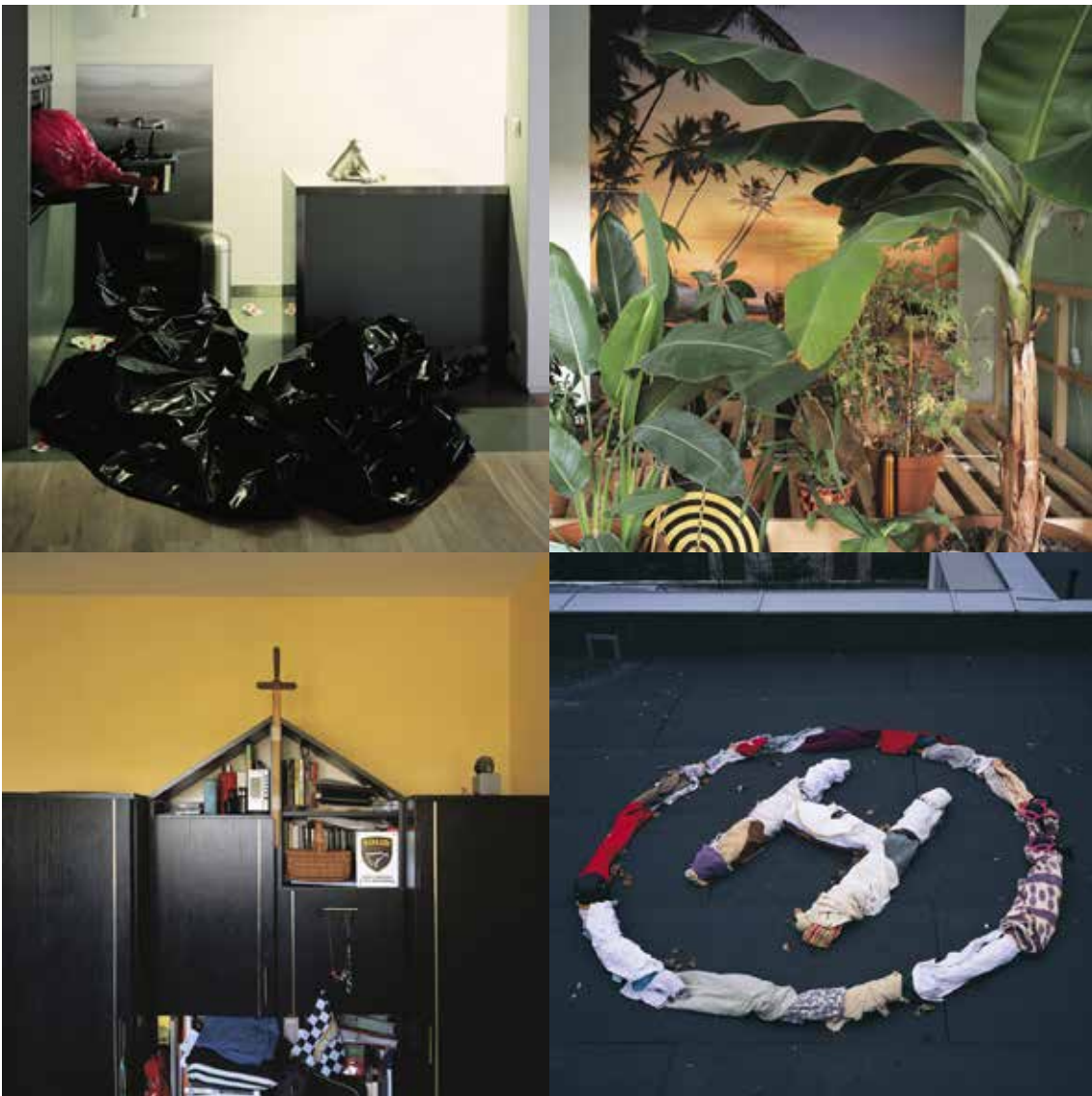
Krajewska ve své práci uchopuje velmi zajímavé téma. Je jím široce chápaná ženskost a vztahy mezi osobami slabšího pohlaví. Z tohoto světa odizolovala muže a soustředila se jen na vztahy mezi ženami. Máme zde přítelkyně spící společně v jedné posteli. Skupinu přítelkyň podporujících jednu z nich v těžkých chvílích. Sestersko-přátelské vztahy, společnou zábavu nebo na konec očistný rituál navazující na mysticismus.

Umělkyně byla s ohledem na nekonkrétnost tématu, kterého se ujala, nucena využít inscenování a rekonstrukci událostí. To, co se děje mezi ženami v takto intimních momentech je příliš prchavé a křehké, než aby to šlo zaznamenat pomocí prostředků, které známe z klasického pojetí dokumentární fotografie.

Nedá se také vyhnout srovnání prací Krajewské s jiným, už zmíněným, fotografem, Jeffem Wallem. Jak Wall, tak i Krajewska rekonstruuje události, k nimž došlo v skutečném životě. Wall se ale soustředí na jiné aspekty. Jedna z jeho nejslavnějších fotografií představuje Asiata míjejícího pár Američanů. Američan se na muže, kterého míjí, dívá s pohrdáním a úkradkem mu ukazuje vztyčený prostředníček. Na rozdíl od Krajewské ale Wall ve své práci speciálně

simuluje chybu. Z originálního úplného záběru kousek vyřízl tak, aby uťal část Asiatské nohy. Speciálně simuluje kompoziční chybu, aby napodobil reportérskou fotografii, a fotografie díky tomu vypadá, jakoby měla větší autenticitu. Pomíjivost okamžiku měla moci za to, že fotograf, který jí zvětšil, ji nedokázal správně zakomponovat přesto, že tento okamžik byl rekonstrukcí.

Zuza Krajewska se neodvážila k tak dalece posunutému následování dokumentární fotografie. Svě práci pečlivě komponuje a dbá na to, aby její snímky byly hezké. V tématu, jemuž se věnuje, není na rozdíl od Walla důležité, napodobovat reportérský styl. Uchopuje něco, co je do jisté míry nereálné. Mezilidské vztahy, pouta, která se vyskytují mezi ženami. Její práce nemají být reportáží z citového života žen. Fotografie, které pořídila, lze interpretovat jako reprezentaci pocitů, vztahů a chování, jaké se rodí spolu se ženským přátelstvím.



Filip Berendt od *Návštěva* série

g.) Filip Berendt – „Návštěva“

Filip Berendt není fotografem v klasickém pojetí tohoto slova. Absolvoval obor fotografie na Akademii výtvarných umění v Gdaňsku, grafiku na Akademii výtvarných umění v Lodži a sochařství na londýnské Royal College of Art. Toto všestranné vzdělání poznamenalo jeho tvorbu. Už svým debutem v roce 2006 se předvedl nejen jako fotograf, ale také jako konstruktér a sochař. Jeho cyklus „Ghetto Jungle“ představil jím vytvořenou představu divoké džungle. Jedenáct fotografií, na nichž autor inscenoval realitu tak, aby navázal na představy o divoké přírodě. Květiny v květináčích se tvářily jako palmy a barva pozadí měla působit jako zapadající slunce. Berendt ve své práci také prozkoumával odlišnosti, k nimž dochází v naší představě o místu a jeho fotografickým zastoupením. V tomto souboru umělec libovolně inscenoval jednotlivé prvky a podřizoval je přítomným představám o divoké přírodě³¹.

Ve své další práci přidal k prvku inscenování také dokumentární téma. Ve svém souboru „Návštěva“ se Berendt vzdálil od kulturních představ a věnoval se specificky pojímanému portrétu. Nejde o portrétní fotografii v klasickém smyslu tohoto slova, protože na devatenácti fotografiích ani jednou nevidíme člověka. Místo toho vidíme interiéry obytných pokojů. Zdánlivě obyčejných, ale nezvykle uspořádaných.

Na jednom ze snímků vidíme interiér plný hrnkových květin na pozadí fototapety se zapadajícím sluncem. V této houštině můžeme vysledovat naprosto nevhodné prvky, jako jsou terč na šipky nebo lesklá termoska. Všechno hezky zkomponované, poskládané. Nic není náhodné.

Další interiér a další inscenace. Černá skříňka strojůhelníkovým nástavcem, ke kterému je připevněn dřevěný meč s rukojetí, která

³¹ Mazur Adam, *Decydujący moment*, Kraków 2012, Wydawnictwo Karakter, str. 38.



Filip Berendt od *Návštěva* série

nahoře vypadá téměř jako kříž. Police vypadají, jako by byly silou doplněny věcmi, které se v nich nacházejí. Celek tvarem a vzhledem připomíná kapli, mnoho podobných známe z venkovské krajiny.

Další fotografie, kruh a písmeno H ve středu. Vypadá jako heliport, ale celý symbol je vyroben z příslušně poskládaných a rozložených oděvů a heliportem je normální střecha činžáku nebo paneláku.

Berendtovy fotografie nejsou dokumentem, jak ho známe z historie fotografie. Jde spíše o hru na jeho téma. Umělec tvoří světy z věcí, které našel v bytech lidí, které nezná. Jeho snímky jsou spíš dokumentací než dokumentem. Dokumentací činností umělce spočívajících v poskládání příběhů lidí z jejich věcí. Snaží se nám tímto způsobem představit majitele nebo jednoduše nájemce bytů. Úkol je to o to těžší, že sám tyto osoby nezná. Vytváří svého druhu psychologický portrét nájemníků. Jako stavební kameny portrétu využívá věci, jimiž každý z nás v průběhu let obrůstá. Hlubkově je analyzuje a pečlivě skládá do konstelací, systémů. Ty také nejsou bez významu. Z jedné strany nám sochařské vzdělání Berendta umožňuje domýšlet, že v jeho aranžmá jde o dodržení prostorových kompozic, ty ale nemohou být pouze estetickým prvkem. Odpovídajícím rozmístěním předmětů nám umělec předává informace o tom, kým jsou tito lidé? Čemu se věnují? Jaké mají zájmy.

Berendtovy práce lze srovnat s fotografickým proudem nové topografie, který spočívá ve vyprávění o lidech pomocí jejich výtvorů, interiérů a míst, které vytvořili. Nejznámějšími představiteli tohoto proudu jsou manželé Bernd a Hilla Becherovi. Fotografovali vodárenské věže, sila a tovární komíny. Vždy dodržuje stejný záběr a motivy opakující se po desítkách a stovkách. Tento směr našel mnoho pokračovatelů, které Bernd Becher sam vychoval v tzv. Düsseldorfské škole, již sami založili. Na rozdíl od Berendta byly jejich fotografie čistě dokumentární. Nesnažili se do obrazu vnášet vlastní změny. Přesně naopak, jejich fotografie měly být co nejčistší dokumentací.

Berendt postupuje jinak, díky jeho činnosti ho můžeme zařadit

nejen mezi fotografy ale i performery a sochaře. Využívá fotografii, ale ne jen pro její vlastnosti jako média. Kombinuje je s vlastními činnostmi. Díky tomu se jeho práce vymyká standardnímu dělení ve fotografii.



Rafał Siderski od *Leave – Stay* série

h.) Rafał Siderski – „Leave – Stay”

Inscenování v dokumentární fotografii se stalo tématem mé práce nejen z důvodu zájmu o jiné umělce. Ve své dosavadní fotografické práci jsem se výrazně soustředil na mnohem klasičtější formu dokumentu, především na tzv. subjektivní dokument. Má bakalářská diplomová práce z roku 2009 „The Story” představuje příklad právě takovéto fotografie. Záběry přihlízející hlavně nočnímu životu, na nichž velkou roli plní jak barva, tak i světlo, nebyly příběhy v konkrétním významu tohoto slova. Vytvořil jsem něco jako prázdnou kostru, kterou měl každý z diváků zaplnit vlastním obsahem.

Po ukončení bakalářského studia jsem se rozhodl změnit způsob zobrazování a vrátit se k více dokumentárnímu přístupu ve fotografii. Mým dalším projektem bylo „A Place Called Home”. Soustředil jsem se v něm na své blízké, konkrétně na svou matku, která emigrovala za hranice v roce 2004. „A Place Called Home” je příběhem její první návštěvy doma v období Vánoc. Středoformátové fotografie ukazují běžné výjevy ze života, když přijela. Propletené s krajinami a portréty mé matky.

V roce 2012 jsem se rozhodl, že chci pořídit materiál o jiném členovi mé rodiny - otci. Jedním z důvodů, proč to udělat, byly mé mizivé vědomosti o něm. Můj otec odjel za hranice, když jsem byl dítětem. Emigroval do Spojených států, aby vydělal na lepší život pro nás - svou rodinu. V roce 1992 zde otec při pracovním úrazu zahynul.

Chtěl jsem otce poznat a vyprávět o něm z několika perspektiv. Rozhodl jsem se kombinovat tři druhy fotografií. Prvním a základním prvkem mého projektu je rodinný archiv. Shromáždil jsem fotografie od okamžiku, kdy byl otec dítětem, až po jeho pobyt ve Spojených státech a fotografie, které nám posílal. Třídil jsem je podle informací o



Rafał Siderski od *Leave – Stay* série

mém otci. Jaké byl dítě? Kým byl a co rád dělal jako mladý kluk? Byl zamilovaný do někoho jiného než do mojí matky? Na tuto a mnoho jiných otázek jsem se snažil najít odpověď v těchto fotografiích.

Druhou částí celého projektu jsou mnou pořízené fotografie památek, které tu po mém otci zbyly. Část je z dob, kdy byl ještě chlapec a bydlel s rodiči, jiné z doby, kdy se už poznal s mojí matkou a další, které přiletěly v balících z USA už po otcově smrti.

Třetí částí jsou inscenované portréty mých blízkých a můj. Pomocí těchto portrétů jsem také vyprávění rozdělil do šesti kapitol. Pět vypráví o mém otci z pohledu těch, kteří ho znali, a šestá o něm vypráví prostřednictvím archivu.

Vše vytváří komplikovaný celek, který nejen, že sleduje více vláken, ale ta se navíc ještě vzájemně proplétají. Každá kapitola je vystavěna kolem společně pořízeného inscenovaného portrétu. Toto inscenování je patrné na první pohled. Všechny fotografie osvětluje blesk. Šlo mi o to, aby snímky byly nejen estetické, ale také o to, aby na nich zvěčněná osoba byla co nejvíce čitelná. Hrdina této fotografie vypráví pomocí svého postoje a mimiky o tom, kým pro něho byl a jak blízce znal mého otce. Tento způsob pořizování fotografií vyžadující čas a schopnosti při nastavování světla, zhotovování fotografií na středoformátovém filmu zároveň poskytuje osobám, které se na fotografiích nacházejí, pocit jisté vznešenosti. Uvědomují si, že to, co se děje a čeho jsou součástí, je něčím důležitým a výjimečným.

Druhý prvek inscenování tvoří výběr místa. Nejsou náhodná, ale speciálně vybraná osobami na fotografiích. Pojí se se vzpomínkami na mého otce a tak se stávají součástí příběhu. Zároveň evokují vzpomínky hrdinů snímků, aby je uvedli do stavu vzpomínání, aby se aspoň na chvíli myšlenkami vrátili na místa a k událostem, které se odehrály před lety.

Na jednotlivých fotografiích vidíme Jadwigu, matku mého otce. Stojí na pláni v lese, s rukama složenýma jakoby k modlitbě. Celá postava tvoří jen malý prvek záběru, ale i tak se náš pohled soustředí právě na ni. Místem je paseka, kde spolu se svým mužem,



Rafał Siderski od *Leave – Stay* série

mou matkou a otcem odpočívali, když můj otec poprvé přiletěl ze Států. Při návratu z letiště se zastavili na tomto místě, aby něco snědli, vypili a jednoduše si popovídali.

Další fotografie. Mladý muž sedí na břehu řeky, je to můj bratr - Łukasz. Dívá se na nás přes rameno. Dívá se směrem k objektivu. Obličej má vážný, ale klidný. Řeka, u které sedí, je Narew, jedna z řek v Podlasí. Je to místo, na které ho náš otec vzal, když byl malý, na společné chytání ryb.

Další fotografie a opět žena. Má matka – Zofia. Stojí mezi stromy u staré budovy. Lehce naklání hlavu, vítr si pohrává se šaty. Je přítomná na fotografii a zároveň nepřítomná ve zvěčněné situaci. Budova, u níž stojí, je střední škola, do které chodila. Když vycházela ze školy, otec na ní čekal u těchto dveří. Opíral se o ně, s cigaretou v ústech a vždy četl knihu.

Čtvrtý portrét. Muž sedí u stolu v kuchyni. Dívá se napravo, naším směrem. Snímek byl pořízen přes kuchyňské dveře, proto vidíme jen její malý výsek a můžeme se jen domýšlet, že je tak malá, že do ní fotograf nemohl vstoupit, aby pořídil fotografii v ní sedící osoby. Tou je Andrzej, můj strýc, starší bratr mého otce. Sedí ve svém bytě, ve své kuchyni. Vybral si to místo, protože když byl dům ještě nedokončený, bydlel v této kuchyni spolu s mým otcem. Strýc pracoval a otec se ještě učil. Žili společně na těchto několika metrech čtverečních.

Poslední fotografie, já. Autoportrét v našem obývacím pokoji. Ruce složené na prsou. Stojím v centrální části záběru a nejvíce informací nám poskytuje okolí. Fototapeta na zdi, akvárium zabudované do nábytkové stěny. Snímek se zdá být bez výrazu, jako bych se tam trochu nehodil. Nemám na otce moc vzpomínek. Jednou z nejvýraznějších je, když poprvé přiletěl ze Spojených států. Tehdy nám v obývacím pokoji dával dárky. Vedle v rohu stál vánoční stromek, protože byl čas Vánoc. Během práce na projektu mi matka s babičkou vysvětlily, že otec přijel kolem července. Takže tam vánoční stromek být nemohl. Nevím, odkud se v mé hlavě vzalo přesvědčení

o svátcích, ale ukázalo se, že to není pravda a tak dokonce ani ty nemnohé vzpomínky, které mám, nejsou pravdivé.

Ke každému z portrétů byly vybrány archivní snímky vyprávějící o vztazích mezi otcem a těmito lidmi. Zároveň je doplňují snímky předmětů spojených s mým otcem a s hrdinou dané fotografie. Na výstavě se prezentovaly na jednotlivých zdech, které od sebe oddělovaly jednotlivé části příběhu. V knize má každá z osob svůj samostatný sešit, které jsou společně svázány do jedné desky.

Kromě rozdělení těchto příběhů existují také prvky, které je spojují. Jde o archivní snímky. Pozorný divák si je schopen povšimnout, že se část situací na fotografiích z archivu opakuje u příběhů o různých osobách. Fotografie jsou jiné, ale situace stejné, Můžeme to hodnotit podle míst, osobách, ale i oblečení osob z těchto fotografií. Vytváří to prvek scelující všechny tyto příběhy v jeden.

Šestou kapitolu tvoří archivní fotografie vyprávějící pouze o mém otci. Dělí se na dvě části. První vypráví o jeho dětství až po odlet do Spojených států. Druhou tvoří historie jeho pobytu v zahraničí, kde pracoval, jak žil. Vyskytují se zde nejen památné fotografie z výletů na různá místa, ale také z práce, z bytu a fotografie věcí, které nám kupoval jako dárky.

Celek je na pohled dosti záhadný, ale divák, jak na výstavě, tak v knize, získá vysvětlení o tom, co si prohlíží. Na výstavě jde o video nahrávky s rozhovory s jednotlivými osobami, které vyprávějí o svém vztahu s mým otcem a zároveň vysvětlují, proč tyto portréty vznikly právě na daném místě a ne jinde a co pro ně znamenají jednotlivé předměty. Kniha zase obsahuje dopis od každé osoby s podobným komentářem.

Při pohledu na tuto práci, obzvláště pokud se soustředíme na inscenované portréty, nelze nenavázat na mnou už zmíněnou Taryn Simon a její práci „Innocence”. Ta vytvořila sérii portrétů neprávem odsouzených osob ve Spojených státech a následně propuštěných především na základě zkoušek DNA. Umisťuje své hrdiny na místa spojená s procesem, který se proti nim odehrával. Někdy je to místo

zločinu, jindy místo, na němž se její hrdina zdržoval, zatímco zločin spáchal jeho skutečný pachatel. Spolu se skromnými popisky, které mluví o tom, na kolik let byl její hrdina odsouzen, kolik z nich si odseděl a jaká byla obvinění, to vytváří nesmírně silné sdělení o tom, jak nedokonalé je právo.

V mé práci je téma mnohem více osobní a méně společensky angažované. Využil jsem inscenování především proto, abych lidi uvedl do jistého stavu. Stav vzpomínek a smutku po blízké osobě, která odešla. Na první pohled je to příběh o tom, jak poznávám svého otce, ale ve skutečnosti se z něj stal příběh o nepřítomnosti někoho blízkého.

Závěr

Spojení slov dokument a inscenování se zdá být oxymóronem. Jak by šlo spojit dokument, který je často považován za synonymum pravdy, s něčím, co na mysl spolehlivě přivádí klam a podvod - inscenování. Ukazuje se ale, že jde o spojení, které se k sobě nejen hodí, ale také se velmi dobře doplňuje.

Fotografové v Polsku ve svých dokumentárních pracích rádi využívají inscenační prostředky. Důležité je, že se přitom nikdo z nich neřídí výhradně chutí zkrášlit obraz, ale inscenování má mnohem hlubší charakter a význam.

Rafał Milach bere prostřednictvím změny oděvu a využití prvků z minulosti své hrdiny na výlet do minulosti. Ve svých hrdinech vyvolává pocit smutku po něčem, co už zmizelo, aby to zvěčnil na fotografický film. V důsledku těchto zákroků získal nesmírně působivé portréty. Působí z nich křehkost a jemnost, jak hrdinů, kteří už mají léta slávy za sebou, tak i jejich společenského a uměleckého postavení.

Adam Pańczuk v svém souboru „Karczeby” vyzývá své hrdiny, aby pózovali obklopeni přírodou. Pomocí rekvizit a míst vytváří nové tvory - karczeby z názvu, lidi, kteří jsou tak sžití s přírodou a životem na vesnici, že se téměř stali jednou bytostí se světem, který je obklopuje. Pańczuk je portrétuje poetickým způsobem, jakoby nám představoval nový lidský druh.

Oiko Petersen si klade ještě jiný cíl. Vytváří reklamní kampaň, ale místo produktu propaguje myšlenku. Tou je normálnost na pohled jiných lidí. Osob s Downovým syndromem, které mají stejně jako každý své sny a plány do budoucna. Fotograf využívá studiové světlo i make-up a stylizaci. Díky těmto zákrokům bere své hrdiny, osoby zasažené trisomií 21, do světa jejich snů.

Maga Sokalska zase reprodukuje okamžiky ze svého života. Výjimečné okamžiky, kdy cítila lásku. K tomu přehrávání pozvala

osoby, které pro ní byly v danou dobu blízké, své předchozí partnery, a přesvědčila je, aby spolu s ní ještě jednou prožili nejlepší okamžiky svého vztahu. Využívá jednoduché fotografické prostředky, vědomě odmítá studiové prostředky. Díky tomu její fotografie vytvářejí spojení lyrického vyprávění a realistického způsobu zobrazování.

Reportérka Anna Bedyńska opustila svůj klasický přístup k fotografii ve prospěch studia. Zve do něho osoby s albinismem a fotografuje je na bílém pozadí tak, že se do něj téměř ponořují. Na rozdíl od Petersena nevytváří reklamní kampaň a ukazuje, že nemoc a postižení jistého druhu mohou být pěkné.

Zuza Krajewska zase přistupuje k dokumentární fotografii způsobem, který jí nejvíce proslavil, módním. Přehrává příběhy ze svého života a životů svých přítelkyň, soustředí se především na široce pojatý a neupřesněný pojem bytí dívkou a vztahy mezi ženami, ale vylučuje z nich sexuální podtext.

Filip Berendt vypráví o nájemnicích pomocí věci, které se nacházejí v bytech. Aranžuje prostor osob, které nezná, aby nám předal informace o nich vyčtené z věcí, které našel v jejich bytě. Tímto způsobem pokládá otázku, jak řeči, kterými se obklopujeme, mluví o tom, kým jsme.

Na konec já, Rafał Siderski. Na svých fotografiích inscenuji své blízké, abych jim dodal kontext a přivolal vzpomínky. Blízcí se nacházejí na místech, které jsou spojené s osobou, kterou ztratily, odhalují své emoce, umožňují zachytit je v těchto intimních okamžicích smutku.

Polští dokumentární fotografové se ve své práci nevyhýbají využívání inscenování. Rozvoj světa a to, že fotografové uchopili jiná témata, než představení skutečnosti, po nich přirozeně vyžadovalo jiné prostředky zobrazování. Fotografové ve svých pracích řeší otázky, které mají daleko k tvrdé skutečnosti. Vstupují do zóny pocitů a přístupů ke světu. Klasické způsoby zobrazování se u těchto témat projeví jako nedostatečné.

Samozřejmě jsem v této práci neuvedl všechny osoby, které se věnují inscenované fotografii. Schválně jsem pominul ty, kteří se věnují tak zvanému inscenovanému dokumentu, tedy uspořádávají

své fotografie tak, aby vypadaly jako dokumentární, přesto, že jimi nejsou. Jedním z nejdůležitějších umělců využívajících fotografii inscenovanou jako dokument je Zbigniew Libera. Tento zkušený umělec se ve svých posledních pracích, jako je „Freelancer (self portrait)“, sám vtělil do role bezdomovce, hlavní postavy fotografie, kterou cizí tahají z příkopu. Celá situace je vyfotografována v konvenci dokumentární fotografie. Mezi jinými je třeba zmínit osobnosti, jako jsou Anna Orłowska a její cyklus „Leak” nebo Kama Rokicka. Důležitým autorem v tomto významu je také Bownik, který sice ve svém materiálu „Gamers“ spojuje inscenování s dokumentem, ale jeho další práce, např. „Dissassembly” nebo „Kolegové a kolegyně“ už jsou výjimečně inscenované a ztratily tak svůj dokumentární charakter.

Lze předpokládat, že se tato tendence bude prohlubovat. Určitě nevymizí klasický přístup, protože je mnoho fotografů neustále využívá pro dokumentování měnící se skutečnosti, která je obklopuje. Můžeme tedy odvážně říci, že tedy trendy budou probíhat paralelně a fotografové si budou v závislosti na tématech, která uchopí, vybírat k nejvhodnější způsobu zobrazování.

Soupis použité literatury

1. Baturó Andrzej, *Z kręgu ITD*, Kraków, text doprovázející výstavu v Muzeu historie fotografie v Krakově, 2007
2. Bosworth Patricia, *Diane Arbus. Biografia*, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B sp. z o.o., 2006
3. Cotton Charlotte, *Fotografia Jako Sztuka Współczesna*, Universitas, Kraków 2010
4. Geffer Philip, *Photography After Frank*, Aperture, Nowy Jork 2009
5. Chodacka Anna, *Wystawa fotografii Oiko Petersena Downtown Collection v: Eksmagazyn 11/2010.*
6. Jaeger Anne-Celine, *Image Makers Image Takers*, Thames&Hudson, Nowy York 2007
7. Kershaw Alex, *Capa. Szampan i Krew*, Warszawa , Wydawnictwo Fontanna, 2008
8. kolektiv, *Fotografia dokumentalna w projektach fotograficznych*, Cieszyn, Galeria Szara, 2005
9. Lechowicz Lech, *Historia Fotografii Część 1 / 1839 – 1939*, Państwowa Wyższa szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2012
10. Lewczyński Jerzy, *Zofia Rydet – Szkic biograficzny*, <http://fototapeta.art.pl/fti-2rydet.html>
11. Mazur Adam, *Decydujący moment*, Kraków 2012, Wydawnictwo Karakter
12. Mazur Adam, *Historie Fotografii w Polsce 1839 – 1939*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009
13. Mazur Adam, *Kocham Fotografie. Wybór tekstów 1999-2009*, 40000 Malarzy, Warszawa Krawiec Zofia, *Prawda w mojej głowie chciałaby wygrać z pięknem. Rozmowa z Zużą Krajewską w: Magazyn Szum*, 26. 07. 2013.
14. Rosenblum Naomi, *Historia fotografii światowej*, Bielsko-

Biała ,Wydawnicwo Baturo grafis projekt, 2005

15. Williams Val, „Martin Parr”, Londyn , Phaidon Pres Limited, 2002

16. www.archeologiafotografii.pl/pl/zofiachometowska

17. www.gurdowa.pl

Jmenny rejstřík

Ackerman Michael 29
Adams Robert 29
Arbus Diane 27
Augustis Bolesław 33
Barney Tina 41
Baturó Andrzej 35
Becher Bernd 29, 103
Becher Hilla 29, 103
Bedyńska Anna 21, 83, 87, 119
Berendt Filip 21, 101, 103, 119
Bownik 121
Brady Matthew 23
Brejdfjord Huldar 73
Brykczyński Jan 37
Capa Robert 23, 25
Cartier – Bresson Henri 23, 25, 27
Carucci Elinor 43
Chomętowska Zofia 33
Crewdson Gregory 39
Ćwik Filip 37
Davidson Bruce 53
Dąbrowski Grzegorz 33, 35
DiCorcia Philip-Lorca 41
Dmitrijev Maxim 25
Egglestone William 27
Ellen Mark Mary 53
Faucon Bernard 39
Faurer Luis 27
Fenton Roger 23
Forecki Mariusz 37
Frank Robert 25
Friedlander Lee 27
Gajda Jan 51
Gilden Bruce 27
Gohlk Robert 29
Grzebieńowski Mieczysław 49
Grzędziński Wojciech 37
Gurdowa Stefania 33
Gursky Andreas 29
Hine Lewis W. 25
Kapisz Stanisław 49
Klein William 27
Kosidowski Jan 35
Kozyrew Yuri 23
Krajewska Zuza 21, 89, 91, 95, 97, 99, 119
Kramarz Andrzej 33
Kramski Damian 35
Krasowsski Witold 35
Lach Adam 37
Lange Dorothy 25
Libera Zbigniew 121
Łuczak Michał 37
Martin Jacquelyn 87
Mazur Adam 89
McCullin Don 23
Meyerovitz Joel 27
Milach Rafał 19, 37, 47, 49, 53, 55, 57, 73, 75, 117
Miller Krzysztof 35
Moffatt Tracey 41
Musiałówna Anna 35
Nachtwey Don 23
Niedenthal Chris 71
O'Sullivan Timothy 23
Orłowska Anna 121
Pańczuk Adam 19, 37, 57, 117
Parr Martin 31
Pawela Krzysztof 35
Petersen Anders 29
Petersen Oiko 19, 65, 69, 117
Piaf Edit 67
Prażuch Wiesław 35
Rayss Agnieszka 37
Riss Jakob A. 25
Rodger George 23
Rokicka Kama 121
Rolke Tadeusz 35
Rydet Zofia 35
Sander August 27
Sawicka Henryka 51
Seymour David „Chim” 23
Sherman Cindy 39
Shore Stephen 27, 29
Siderski Rafał 107, 119
Simon Taryn 43, 113
Sławny Wiesław 35
Sobol Jakob Aue 31
Sokalska Magda 21, 73, 75, 77, 79, 81, 119
Štreit Jindřich 47
Stromholm Christer 31
Stryker Roy 25
Supernak Paweł 37
Szymon Piotr 37, 47
Tomaszewski Tomasz 35, 61
Trzciński Łukasz 37
Wall Jeff 41, 97, 99
Wieczorek Bartek 89, 91
Winograd Garry 25

