TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Transformace veřejného prostoru v Polsku po roce 1989 v dílech polských dokumentárních fotografů

KRZYSZTOF RACOŃ | OPAVA 2019

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Transformace veřejného prostoru v Polsku po roce 1989 v dílech polských dokumentárních fotografů

Mgr. KRZYSZTOF RACOŃ

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

Opava 2019

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Transformace veřejného prostoru v Polsku po roce 1989 v dílech polských dokumentárních fotografů

Transformation of public space in Poland after 1989r
in documentary projects of polish photographers

Mgr. KRZYSZTOF RACOŃ

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. BcA. Rafał Milach, Ph.D.
Oponent: doc. Mgr. Jiří Siostrzonek Ph.D.

Opava 2019

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je přiblížit, jak dokumentární fotografové reagovali na proces transformace veřejného prostoru, probíhající v Polsku po roce 1989. Chronologickým způsobem bude také popsán průběh jevů odehrávajících se v polské krajině a fotografické projekty, jež se jim věnují.

Klíčová slova

fotografie, transformace, veřejný prostor, dokumentární projekty, společenské změny, ekonomický rozvoj, evropská integrace, urbanismus.

Abstract

The topic of this thesis is to present the approach and reaction of documentary photographers on the process of transformation of public space in Poland after 1989. The following work will follow in a chronological order main phenomenons in polish landscapes and photographic projects that focused on them.

Key words

photography, transformation, public space, documentary projects, social changes, economic development, European integration, urbanism

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2018/2019**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Mgr. Krzysztof RACOŃ**
Osobní číslo:	**F140425**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**Transformace veřejného prostoru v Polsku po roce 1989 v projektech polských dokumentárních fotografů**
Téma anglicky:	**Transformation of public space in Poland after 1989r in documentary projects of polish photographers**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Cílem této práce je prezentovat jak na transformaci veřejného prostoru, která proběhla po roce 1989 v Polsku, reagovali dokumentární fotografové. Průběh jevů probíhajících v polské krajině a pozorování probíhajících fotografických projektů bude chronologicky znázorněn. V chronologickém pořadí bude ukazovat průběh jevů, které se odehrávají v polské krajině, a těch, kteří provádějí pozorování fotografických projektů.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Auge M., Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności, vyd.: Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava 2010. Cotton C., Fotografia jako sztuka wspóczesna, vyd.: Wydawnictwo Universitas, Krakov 2010.
Izdebski H., Ideologia i zagospodarowanie przestrzeni, vyd.: Wolters Kluwer Polska, Varšava 2013.
Mazur A., Decydujšcy moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku, vyd.: Karakter, Krakov 2012.
Pištek G., Bardzo duga transformacja, Autoportret 3 (54), vyd.: Maopolski Instytut Kultury, Krakov 2016.
Rosenblum N., Historia fotografii światowej, vyd.: Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biaa 2005.
Smagacz-Poziemska M., Miejsca i nie-miejsca. Strategie oswajania. Autoportret 2, vyd.: Maopolski Instytut Kultury, Krakov 2008.
Springer F., Wanna z kolumnadš. Reportaże o polskiej przestrzeni, vyd.: Wydawnictwo Czarne, Woowiec 2013.
Sowa J., Cień transformacji, Autoportret 3 (54), vyd.: Maopolski Instytut Kultury, Krakov 2016.
Szcześniak M., Normy widzialnosci. Tożsamość w czasach transformacji, Fundacja Bęc Zmiana, vyd.: Instytut Kultury Polskiej UW, Varšava 2016.

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Bc. Rafal MILACH, Ph.D.**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **17. března 2019**

Termín odevzdání bakalářské práce: **26. dubna 2019**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 18. března 2019

Prohlášení

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

Souhlas se zveřejněním

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

Poděkování

Děkuji za neocenitelnou pomoc při psaní teto práce Mgr. BcA. Rafału Milachowi, Ph.D., Velmi také děkuji prof. Vladimíru Birgusovi za otevřenost, pochopení a inspiraci, kterou pro mne byly jeho přednášky. Děkuji všem pedagogům Institutu Tvůrčí Fotografie a mým kolegům za pomoc a inspiraci. Velké poděkování patří také Milanu Biegońovi za překlad této práce a veškerou jeho pomoc.

V Opavě, 15. dubna 2019 Krzysztof Racoń

© 2019 Krzysztof Racoń | ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

INDEX

Obsah

Abstrakt

Prohlášení

Poděkování

Úvod

1. Transformace a veřejný prostor 11
2. Transformace prostoru ve fotografii 13
3. Postprůmyslový prostor 31
4. Veřejně prospěšný prostor 42
5. Prostor soukromé iniciativy 49
6. Architektura a urbanistika období transformace 59
7. Bůh, čest a vlast 76
8. Modernizace 80

Závěr **100**

Seznam literatury **103**

Internetové stránky fotografů **106**

Použité internetové zdroje **108**

Jmenný rejstřík **109**

Úvod

Systémová transformace, ke které došlo ve střední a východní Evropě na počátku 90. let minulého století, úzce souvisí s přechodem z centrálně plánovaného hospodářství na tržní, v politické rovině pak se zavedením modelu parlamentní demokracie. Tato transformace vyvolala následky viditelné v každém směru lidského života. K okamžitým změnám došlo v občanských právech, možnosti provozovat podnikatelskou činnost i ve vlastnických právech. Privatizace, jež zajistila přechod z ekonomického státního systému založeného na státním majetku na systém, jehož motorem měla být soukromá iniciativa a podnikání obyvatel, vyvolala u veřejnosti revoluci. První roky transformace přinesly regresi a úpadek velkých průmyslových podniků, kolem nichž stály mnohatisícové městské čtvrti. Důsledkem tohoto úpadku byla migrace a postupný zánik společenství, která se na těchto územích po několik desetiletí vytvářela. Mnoho postprůmyslových území bylo odsunuto mimo politické diskuse, jiná získávala nový život prostřednictvím vytvoření průmyslových zón.

Bylo to také období, ve kterém bylo v této části Evropy založeno rekordní množství malých firem. Podnikatelé museli v podmínkách nespoutané konkurence intenzivně bojovat o pozornost každého potenciálního klienta. V nových časech se komunikace s klientem ve veřejném prostoru začala odehrávat mnohem intenzivněji než dosud.

Byla to také doba, ve které se polská společnost více než dříve otevírala zahraničním tendencím, módě a dalším životním stylům. Otevření hranic, pracovní imigrace a neomezená turistika uspíšily tempo těchto změn a umocnily potřebu napodobovat zahraniční vzory. Výrazně je to patrné na architektuře období proměn.

Zásadně se proměnila dříve povinně dodržovaná pravidla a rozsah jejich vlivu, které měly centrální i lokální vládnoucí orgány stanoveny pro užívání veřejného prostoru. Nové administrativní rozdělení země zanechalo mnoho měst napospas hledání nových zdrojů financování svého fungování. Proměnlivost zákonů, neustálé změny ve vládě a její politiky spolu s nedostatkem komplexních dlouhodobých plánů rozvoje ekonomiky vytvořilo podmínky, ve kterých si každý vnější investor přizpůsoboval tento prostor podle vlastních potřeb.

Nadřazeným cílem transformace se stalo „dohánění Evropy“ a snižování rozdílu mezi „námi“ a „nimi“. V institucionální sféře měla „onen“ přelomový okamžik představovat integrace s Evropskou unií. Po období transformace vládnoucího zřízení, liberalizace ekonomiky, otevření obchodních možností a přizpůsobení právních standardů podmínkám panujícím v Evropské unii měl přístup k volnému trhu a unijním dotacím zcela smazat jakýkoli rozdíl. Příliv významných finančních prostředků na zlepšení infrastruktury a na společenské cíle měl na Polsko stejně velký vliv jako celá první etapa politické transformace. Období po vstupu Polska do struktur Evropské unie je etapou neustálého budování a přelévání každého poskytnutého zlotého na další kubík betonu.

Vstup do skupiny států „prvního světa“ vyvolal změnu ve vnímání Polska v očích investorů hledajících místo pro uložení svého kapitálu. Po dobách, kdy mezi zahraničními investicemi dominovaly továrny stavěné na zelené louce, začal volný kapitál hledat místo pro své investice do nemovitostí nebo kanceláří v každé doposud nevyužité části center velkých měst. Polské metropole zahušťují svoji zástavbu, ale bohužel ne vždy s ohledem na veřejnou užitečnost vznikajících objektů. Zvětšuje se prostor tzv. „ne-míst“ – anonymních prostor bez lokální totožnosti, podobných milionům jiných na celém světě.

Transformace veřejného prostoru v Polsku je neustále probíhající proces. Celou dobu dochází ke změnám majícím vliv na okolní skutečnost. S ohledem na historický význam vývoje vyvolaného společenskými změnami v roce 1989 byla zvláštní pozornost věnována období hledání nové totožnosti polské společnosti, jejíž odraz můžeme nalézt právě v proměnách polské krajiny.
Předmětem této práce je zjistit, jak na výše uvedené společenské jevy, probíhající v posledních letech, reagovali v Polsku působící dokumentární fotografové. Veřejná diskuse o průběhu a důsledcích transformace se obzvláště v prvních letech týkala hospodářské sféry, politiky a společenských otázek, jež z ní vycházely. Poměrně málo pozornosti bylo věnováno změnám v prostoru a krajině polských měst a obcí. Diskuse o veřejném prostoru se objevila až mnohem později. Zajímavé však může být hledání stop, které nám zanechali fotografové, kteří v tomto období v Polsku působili.

1. Transformace a veřejný prostor

V názvu použitý termín transformace prostoru má za cíl spojit procesy, ke kterým docházelo v polské krajině po roce 1989 s důsledky transformace zřízení.

Transformace zřízení je neustálý proces vnitřních změn probíhajících v různých oborech života, které vedou k zásadním proměnám celého společenského systému.[1] Jde o proces, jenž se odehrává v rámci celého státu, navazuje na transformace vládních struktur a vzájemné vazby a odpovědnosti mezi institucemi. Má charakter přechodného řešení vyznačujícího se tím, že předchozí systém již nefunguje a nový ještě nebyl plně zaveden. Transformace je charakteristická hlubokými změnami nejen v hospodářství, společnosti, ale i ve sféře hodnot.[2] V nové skutečnosti by se „společnost měla přizpůsobit novým politickým a ekonomickým podmínkám a zbavit se starých návyků a praktik ve prospěch nových“.[3]

Termín transformace se začal běžně používat při popisování jevů, ke kterým docházelo ve střední a východní Evropě na přelomu osmdesátých a devadesátých let. V Polsku tento proces začal v roce 1987 ještě komunistickou vládou zavedenými reformami, které položily základy pro vznik tržního hospodářství. Několik let po změně vlády byl zaveden tzv. Balcerovičův plán, který zásadně ovlivnil směřování a tempo probíhajících reforem. Tehdejší vládou schválená politika prosazující koncentraci zásadních reforem do poměrně krátkého období položila budoucí základy hospodářského života. Jestliže vypadá určení počátku transformace zřízení jednoduše, pak stanovení jejího konce je velice obtížné. Pochybnosti vyvolává také otázka, jestli transformace ještě probíhá, nebo skončila spolu se zapojením země do struktur mezinárodních institucí.

Podle definice z polského zákona o plánování a hospodaření s veřejným prostorem [4] je veřejný prostor územím, které má významně přispívat ke spokojenosti obyvatel, zlepšovat kvalitu jejich života a tím i podporovat navazování společenských kontaktů. Dohoda o veřejném prostoru přijatá na 3. kongresu polské urbanistiky pak definuje veřejný prostor jako „společně užívaný prostor, jenž je ve shodě se společenskými pravidly a hodnotami cílevědomě formován člověkem a který

slouží lidem z blízkého i vzdáleného okolí“.[5] Nezávisle na formě vlastnictví je základní podmínkou veřejného prostoru jeho všeobecná přístupnost. Podle této formulace mohou veřejným prostorem být jak městská náměstí, ulice, soukromé obchodní pasáže, tak i velké národní parky. Podle definice španělského sociologa Manuela Castellse je veřejný prostor sférou exprese obyvatel a materiální podporou současných společenských praktik, kde hlavně lidé rozhodují o její formě a společenském významu.[6]

Pojem veřejného prostoru je pevně spojený s oblastí veřejné sféry, tedy nemateriálního prostředí dialogu zaměřeného na dosažení společného dobra.[7] Veřejnou sféru tak tvoří fyzický i virtuální participační prostor, ve kterém si mohou právní subjekty, jednotliví obyvatelé, členové rodin a místních společností i nejrůznější ekonomické subjekty vyměňovat své názory.[8]

V této práci bude předmětem analýzy ilustrace jevů probíhajících pouze v materiálním a fyzickém společném prostoru.

[1] Szczepański J., *Reformy, rewolucje, transformacje*, vyd.: IFiS PAN, Varšava 1999.

[2] Mościbrodzki W., *Etapy transformacji systemowej w Europie Wschodniej,* vyd.: PUW 2008.

[3] Szczesniak M., *Normy widzialnosci. Tożsamość w czasach transformacji,* Fundacja Bęc Zmiana, vyd.: Institut polské kultury UW, Varšava 2016.

[4] Prohlášení maršálka Sejmu Polské lidové republiky ze dne 14. září 2018 týkající se vyhlášení jednotného textu zákona o veřejném plánování a hospodaření (sbírka zákonů z roku 2018).

[5] http://www.tup.org.pl/download/KartaPrzestrzeniPublicznej.pdf, online: (únor 2019).

[6] Castells M., *Społeczeństwo sieci,* vyd.: Wydawnictwo Naukowe PWN, překlad. Maroda M., Varšava 2008.

[7] Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, vyd.: Wydawnictwo Naukowe PWN, překlad. Lipnik W., Varšava 2007

[8] Somers M. R., *Citizenship and the place of the public sphere: Law, community, and the political culture in the transition to democracy,* American Sociological Review, 58 (5), 1993, s. 589.

2. Transformace prostoru ve fotografii

Krajina a prostor, jež člověka obklopují, se staly námětem pro mnoho fotografů prakticky od okamžiku, kdy začala být fotografie vnímána jako umění. Došlo k tomu z důvodů technických omezení (dlouhý čas expozice a nezbytnost používat stativ), ale i potřebě dokumentovat a informovat. V devatenáctém století, v období posledních moderních zeměpisných objevů, se fotografie stala užitečným nástrojem pro předávání a zvěčňování informací o světě.[9]

V Severní Americe posloužily krajinářské fotografie Carletona Watkinse a Timothyho O'Sullivana k dokumentaci dosud neznámých krajin.[10] V roce 1851 založený francouzský památkový úřad Mission Héliographique[11] měl za cíl vytvořit fotografickou dokumentaci architektonických památek ve Francii.[12] Rozvoj měst dokládaly na konci devatenáctého století letecké snímky Paříže a Bostonu[13] vytvořené ve stejnou dobu Nadarem a Jamesem Wallacem Blackem. Přelom století znamenal ve fotografii rozvoj dvou uměleckých směrů, které se do značné míry realizovaly právě prostřednictvím krajinářské fotografie. Piktorialismus byl inspirován impresionistickým malířstvím a francouzským symbolismem a zdůrazňoval hlavně náladovost. Jako příklad umění tohoto směru můžeme uvést snímky českého fotografa Josefa Sudka, který svoji pozornost zaměřil na malé detaily, nenápadná místa a neznámá zákoutí Prahy. Mnoho snímků Sudek vytvořil i ve svém nejbližším okolí.[14]

V piktorialistickém duchu jsou také romantické fotografie New Yorku od Alfreda Stieglitze. Snímky jako „Město ambic", „Starý a Nový York", na kterých vidíme do nebe se pnoucí New York zrcadlící

[9] Rouille A., *Fotografia. Między dokumentem, a sztuką współczesną,* vyd.: Universitas, Krakov 2007, s. 23.

[10] Díla Carletona E. Watkinse věnovaná Yosemitskému údolí. Watkinsovy fotografie měly značný vliv na rozhodnutí Kongresu Spojených států o zachování Yosemitského údolí jako národního parku. Timothy H. O'Sullivan byl členem vědecké výpravy Geological Exploration of the Fortieth Parallel, kterou vedl Clarence King. Expedice zkoumala a dokumentovala okolí podél železnic Union a Central Pacific Railroads a okolí Skalistých hor a Sierra Nevady.

[11] Mission Héliographique je skupina fotografů, již v roce 1851 jmenovala komise pro památkovou ochranu pracující na francouzském ministerstvu vnitra a která měla za cíl vytvořit fotografickou dokumentaci architektonických památek na území Francie.

[12] Rosenblum N., *Historia fotografii światowej,* vyd.: Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 100.

[13] Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) byl prvním fotografem, který fotografoval z ptačího pohledu. Došlo k tomu v roce 1858 během letu balonem nad Paříží. O dva roky později jeho čin zopakoval v Bostonu James Wallace Black.

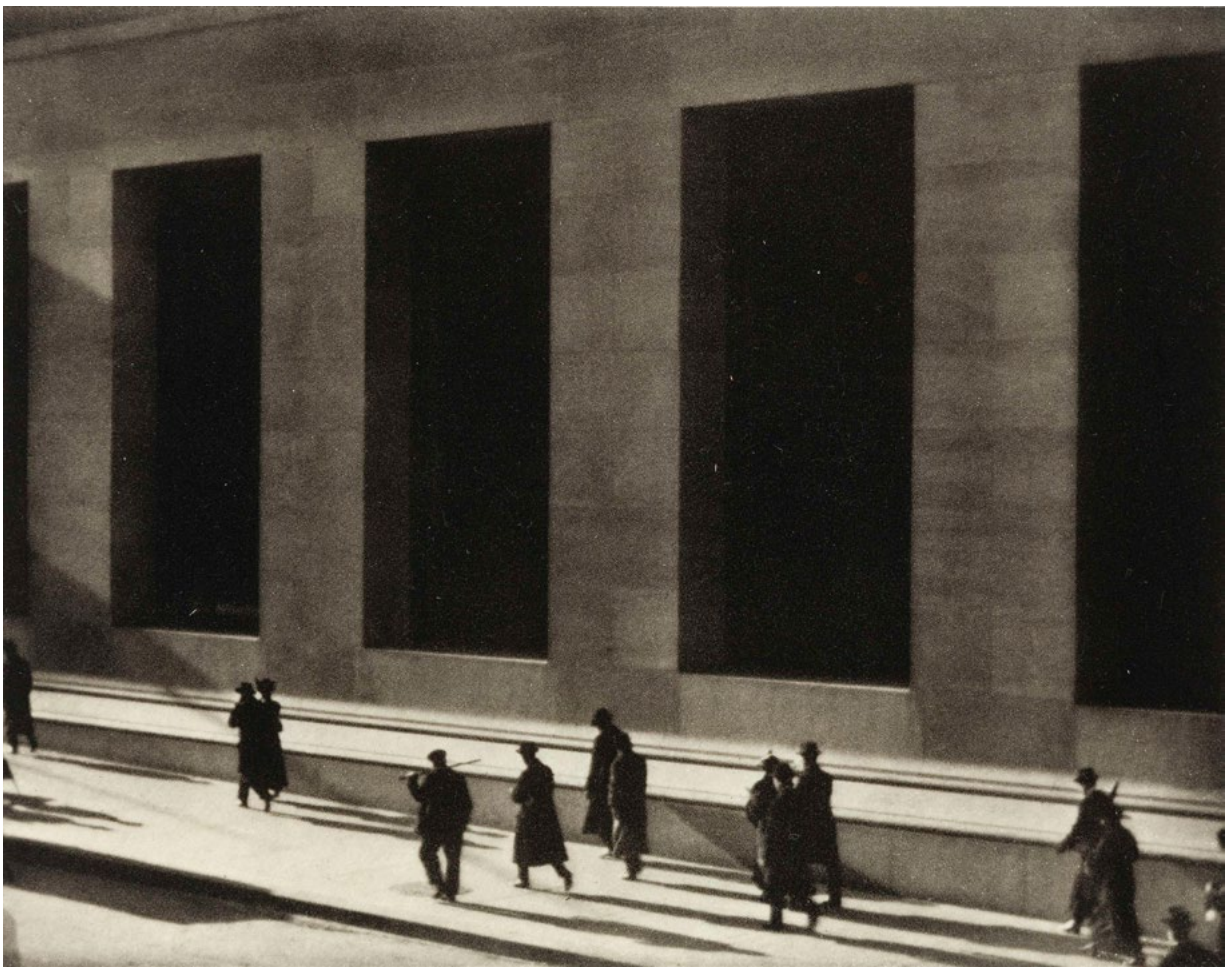
[14] K nejznámějším Sudkovým fotografiím patří snímek zahrady vyfotografovaný přes okno jeho ateliéru.

víru autora v „Ameriku“ jako zemi neomezených možností. Druhým ze zmiňovaných uměleckých směrů ze začátku dvacátého století byla nová věcnost. Ve fotografii se tento směr zaměřoval především na maximálně věrné zachycení představených předmětů. Charakterizovala ho velká hloubka ostrosti, široká škála šedých odstínů a promyšlená kompozice. „Nová věcnost“ v okolním prostoru hledala především projevy modernosti. Odtud pramení i zájem fotografů tvořících v tohoto duchu o průmyslové objekty, součásti strojů, ocelové odlitky, turbíny apod. Představitelem tohoto směru byli mj. Eugen Wiškovský a Albert Renger-Patzsch. Wiškovský dokázal využitím vhodného světla a změny tonality najít ve zdánlivě nefotogenických předmětech a objektech, jakými jsou ocelové pruty a kovové trubky, sugestivní vizuální tvary.[15]

V dokumentární a reportážní fotografii první poloviny dvacátého století se práce s prostorem objevovala neustále. Mezi umělci věnujícími se tématu městské krajiny byl i fotograf a režisér Paul Strand. Jedna z jeho nejznámějších fotografií nazvaná „Wall Street“ představuje ráno ve finanční čtvrti New Yorku a na svou dobu novátorskou kompozicí na sebe zaslouženě upoutává pozornost. Ve výřezu dominují geometrické pravoúhlé tvary budovy JP Morgan, které kontrastují s malými siluetami kolemjdoucích bankovních úředníků. Strand byl zakladatelem sdružení fotografů Photo League,[16] zasazujících se o využití svého umění k prosazování sociálních a politických témat. Společně s fotografem a malířem Charlesem Sheelerem byl také autorem krátkometrážního němého filmu s názvem „Manhatta“, zachycujícího každodenní život v rozrůstající se metropoli.

[15] Z článku Vladimíra Birguse. Zdroj: http://www.funkehokolin.com/index.php?id=702&lang=cz, online: (únor 2019).

[16] Photo League existovalo v letech 1936–1951. Členy sdružení byli mj. W. Eugene Smith, Richard Avedon, Weegee, Robert Frank, Ansel Adams a Edward Weston.



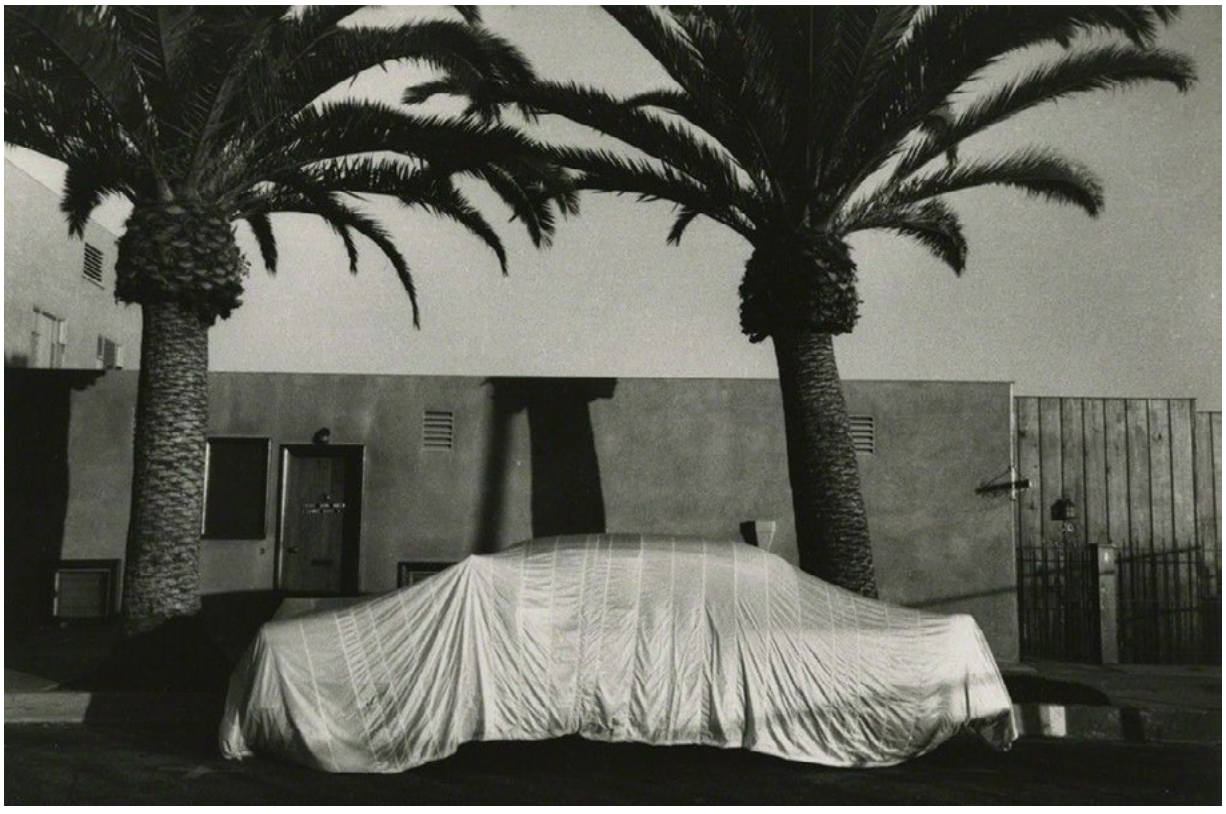
Obr.1. Strand P., *Wall Street*, 1915.

Dalším americkým fotografem angažujícím se svojí tvorbou ve společenských otázkách byl Walker Evans. V roce 1935 byl Evans jedním z fotografů oslovených agenturou Farm Security Administration[17] ke spolupráci na projektu, který měl za cíl ukázat materiálně složitou situaci na americkém venkově v období velké krize.[18] Na snímcích pocházejících ze souboru pro Farm Security Administration najdeme nejen detailní portréty a záběry z domácností, ale i mnoho fotografií prostoru sociologického charakteru – fragmenty městské architektury, snímky ulic a reklamních cedulí. Práce fotografů zapojených do tohoto úkolu zviditelnila výzvy stojící před americkou společností třicátých let dvacátého století. Vyvolala rovněž řadu otázek zpochybňujících základy amerického ekonomického modelu.

[17] Kromě Evanse byli přizváni i Jack Delano, Dorothea Langeová, Russell Lee, Carl Mydans, Gordon Parks, Arthur Rothstein a John Vachon.

[18] Velkou krizí se nazývá období hospodářské recese, která postihla kapitalistické země v letech 1929–1933.

O dvacet let později poválečnou realitu Ameriky a jejích obyvatel ukázal v souboru „Američané“ švýcarský fotograf Robert Frank. Fotografie a později i publikace jsou obrazovými poznámkami z cest, které mu v polovině padesátých let minulého století umožnilo stipendium Guggenheimovy nadace. Frankovi záleželo na zachycení toho, co je „nejvíce americké“. Během cestování po Americe sledoval fascinující ikony zdejší kultury – svítící neony měst, parkoviště plná aut, široké dálnice, bary podél silnic, music boxy, autokina, holičství, americké vlajky nebo portréty politiků. Snímky symbolů a motivů zachycujících esenci toho, co je americké, pak Robert Frank poskládal do jedné, později vydané publikace takovým způsobem, aby ukázal co nejširší společenský rozsah. Jako příklad můžeme uvést snímek nazvaný „Zakryté auto – Long Beach“ z roku 1956, vyfotografovaný v bohaté čtvrti kalifornského předměstí. Mezi budovami a palmami vidíme v popředí pod lesklou hedvábnou látkou schovaný automobil. Jeví se jako předmět zvláštní péče, či dokonce kultu. Symbolizuje pro padesátá léta ve Spojených státech charakteristický étos bohatství a materialismu.



Obr.2. Frank R., *Zakryté auto - Long Beach,* 1956.

Tato fotografie publikovaná v knize „Američané“ z roku 1958 byla na stránce umístěna hned vedle záběru autonehody, která se stala v odlehlém venkovském terénu. Na této druhé fotografii nazvané

„Autonehoda – státní silnice číslo 66, mezi Winslow a Flagstaff“ vidíme čtyři osoby dívající se na zakryté oběti nehody. Za nimi se rozkládá široká plocha porostlá suchými rostlinami a několik skromných budov. Spojení obou fotografií zdůraznilo kontrast mezi uskutečňováním amerického snu a syrovou každodenností lidí žijících v sousedním státu. Na fotografii nazvané „Los Angeles“ z roku 1955 vidíme fragment továrny, na jejíž fasádě je velká podlouhlá šipka upozorňující na směr, kterým se má pod ní vydat procházející, skrčený chodec. Tato fotografie může být vnímána jako kritika Američanů coby konformní společnosti, kde její občané poslušně dodržují všechna nařízená pravidla a schémata. Poukazuje zároveň na chybějící alternativu k určité shora dané dominující ideologii. Frankova fotografická kniha však po svém vydání ve Spojených státech nebylo veřejností přijato příliš dobře. Jeho fotografiím byla vyčítána jednostrannost a nadměrně kritický tón. Kritizována byla rovněž vizuální stránka snímků. Spontánní styl, prolomení klasických kompozičních schémat a odklon od všeobecně oceňovaného stylu „rozhodujícího okamžiku“ Henriho Cartier-Bressona byly záměrným zásahem autora, který nad chladné pozorování postavil subjektivní a spontánní reakce na skutečnost, jež jej obklopuje.

Obr.3. Frank R., *Dopravní nehoda - státní cesta č. 66, mezi Winslowem a Flagstaffem*, 1956.

V šedesátých letech dvacátého století byla již barevná fotografie běžně využívána i v reklamě. Dokumentárními fotografy však stále nebyla považována za stejně vhodný prostředek jejich výpovědi jako černobílý záznam. Jedním z fotografů, který ji uvedl do světa umění, byl William Eggleston, který experimentoval s barvou již od začátku svého uměleckého vývoje, odehrávajícího se ve zdánlivé izolaci od ostatních umělců. Aby Eggleston získal větší intenzitu barev, záměrně přeexponovával negativ. Později s cílem získat zvětšeniny s velmi sytými barvami využíval transferový tisk. Egglestonův novátorský přístup se však neomezoval jen na využití potenciálu, jejž nabízí barevný negativ. Na rozdíl od fotografů působících v tehdejší době se odlišoval zájmem o předměty a všední zákoutí. Tématem jeho fotografií se staly předměty pohozené na úbočí cest, reklamní cedule, zrezivělá dětská kola, potrhané plakáty, elektrické sloupy, silová vedení, staré pneumatiky nebo zničené klimatizace. Egglestone v nich viděl kompozici a krásu přízemního světa. V roce 1976 se v Muzeu moderního umění v New Yorku konala výstava jeho fotografií.[19] Byl to první případ vystavení barevných snímků v dějinách tohoto muzea. Výstava neměla příliš dobrý ohlas, kritiku sklidila hlavně za banálnost vybraných témat, neformální styl autora a jeho způsob práce s barvou. Představovala však zlomový okamžik, po kterém již byla barevná fotografie uznávaná za plnohodnotný výrazový prostředek.

Obr.4. Eggleston W., *Bez názvu*, 1973.

[19] Kurátorem výstavy „William Eggleston Guide“ v Muzeu moderního umění v New Yorku (MoMA) z roku 1976 byl John Szarkowski.

V sedmdesátých letech fotografoval barevně i Stephen Shore. Také on obrátil svoji pozornost na dosud opomíjená a mimo hlavní proud krajinářské fotografie ležící místa – benzinové stanice, nákladní rampy obchodů, zanedbané zahrádky a provinční ulice. Na rozdíl od Egglestona však jeho fotografie prezentují širší pohled na souvislosti americké krajiny. Shore je autorem dvou velkých cyklů, ve kterých hraje hlavní roli prostor a krajina. Projekt „American Surfaces“, vytvořený pomocí kinofilmového fotoaparátu Rollei 35mm, je záznamem cesty po Americe, na kterou se autor vydal v roce 1972. Shore detailně dokumentoval místa, na nichž se zastavil, jídlo, které jedl, postel, na níž spal, toaletu, kterou použil, a osoby, jež na své cestě potkal. „Vidět něco spektakulárního a spatřit v tom fotografický potenciál není ničím zvláštním, ale vidět něco zvláštního a nalézt v tom inspirující pole fotografického průzkumu je tím, co mě zajímá nejvíce.“[20] Jednoduché momentkové[21] barevné fotografie vytvořené během první cesty po Spojených státech byly prezentovány v roce 1972 na výstavě v Metropolitním muzeu umění v New Yorku. Podobně jako v případě již dříve zmiňované výstavy Williama Egglestona nebyly ani tyto snímky přijaty pozitivně.[22] O rok později vyrazil Stephen Shore na další cestu po Spojených státech. Tentokrát s sebou vzal i velkoformátovou kameru 8×10”. Tato technika vyžadovala od fotografa mnohem větší trpělivost a technické znalosti. Byl však značně lépe připravený na fotografování širokých krajin s mnoha detaily. Shoreův cyklus „Uncommon Places“ se skládá především z monumentálních snímků amerických předměstí, křižovatek, parkovišť a benzinových pump. V souboru se objevily i jednotlivé fotografie interiéru a portréty lidí, se kterými se setkal. Přestože veřejnost ze začátku neměla pro Shoreovu fotografii příliš pochopení, měly oba jeho cykly ze sedmdesátých let dvacátého století velký vliv na umění své doby a staly se ve světě fotografie kultovními díly.

Soustředění se na obyčejná všední místa, jež jsou všeobecně považována za nezajímavé a nudné, bylo projevem jasně patrné změny vnímání krajiny jako téma, z dříve poetického a povznášejícího,

[20] Fragment rozhovoru Aarona Schumana se Stephenem Shorem: http://www.aaronschuman.com/shoreinterview.html. online: (únor 2019).

[21] Termínem momentková fotografie („snapshot“) se běžně označuje snímek vytvořený spontánně a bez přípravy. Často jsou technicky nedokonalé a s náhodnou kompozicí nebo neostré.

[22] Shagan S., *Shady character: how Stephen Shore taught America to see in living colour*, online: (únor 2019). https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/09/stephen-shore-america-colour-photography-1970s.

sloužícího k prezentaci bohatství přírody (charakteristický přístup pro fotografie Ansela Adamse), směrem k pohledu více kritickému, zachycujícímu civilizační vliv člověka. Rozhodujícím okamžikem pro tento nový přístup byla v roce 1975 zorganizovaná výstava „Nová topografie: fotografie krajiny pozměněné člověkem“ v Mezinárodním muzeu fotografie George Eastman House v New Yorku. Kurátorem této výstavy byl William Jenkins a připravil na ní díla osmi umělců: Roberta Adamse, Lewise Baltze, Joea Deala, Franka Gohlke, Nicholase Nixona, Henryho Wessela, Bernda a Hilly Becherů a právě také Stephena Shorea, který jako jediný svá díla prezentoval barevně. Použití na svou dobu revolučních formálních a estetických prostředků mělo na další generace fotografů obrovský vliv. Inspiraci momentkovým pojetím „American Surfaces“ můžeme najít i v tvorbě Nan Goldinové, Martina Parra nebo Wolfganga Tillmanse.

Obr.5. Shore S., *ze souboru: Uncommon places,* 1974.

Vliv „Uncommon Places“ je pak patrný v dílech Thomase Struth, Andrease Gurského a Joela Sternfelda. Posledně jmenovaný autor se podobně jako dříve Frank a Shore rozhodl cestovat.

A stejně jako Shore i on s sebou vzal velkoformátovou kameru 8×10“. Výsledkem byl cyklus „American Prospects“, který se skládal z velkých, otevřených krajin plných rovin, hor, předměstí a měst.[23] Sternfeldovy fotografie se vyznačují tonálně sladěnou barevností a kompozicí plnou napětí, ve které můžeme nalézt odezvy tradic pouliční fotografie. V roce 1987 vydaná kniha fotografií „American Prospects“ vyšlo deset let po kontroverzní výstavě Williama Egglestona v newyorském Muzeu moderního umění. Sternfeld touto publikací uzavřel období, kdy barevná fotografie bojovala o své místo jako plnohodnotné výtvarné médium. To, co začali Eggleston se Shorem, našlo svou konečnou konsolidaci a fundamentální akceptaci u Joela Sternfelda.[24]

Obr.6. Sternfeld J., *ze souboru: American Prospects,* 1977-1987.

[23] Vztah člověka a přírody je téma, které se objeví i v mnoha dalších projektech Joela Sternfelda. V roce 2000 začal pracovat na cyklu „Procházka po high line“, ve kterém fotografoval trasu opuštěné lanovky v západní části Manhattanu. Sternfeld fotografoval trasu lanovky ve stejnou roční dobu. Jeho „procházka“ je zajímavou reflexí na téma vztahu mezi přírodou a městem.

[24] Fotografie Joela Sternfelda, Stephena Shorea, Williama Egglestona a Joela Meyerowitze jsou zařazovány do směru nazývaného New American Color.

V dnešní době je americká provincie a krajina malých měst předmětem tvůrčí činnosti amerického fotografa Aleca Sotha. Jeho soubor „Sleeping by the Mississippi“ je dalším fotografickým záznamem z cest, tentokrát vytvořeným na území podél břehu řeky Mississippi, které je nazýváno třetím pobřežím Spojených států. Podobně jako již zmiňovaní průkopníci barevné fotografie i Soth svůj cyklus realizoval s velkoformátovou kamerou. Umožnilo mu to zaznamenat významově bohaté záběry interiérů i otevřených prostředí. Fotografie z cyklu „Sleeping by the Mississippi“ vyvolávají u diváka pocit osamocení, stesku a zamyšlení. Sothovy fotografie se tak přibližují dílům Roberta Franka, jenž dokázal dokonale spojit dokumentární styl s poetickou citlivostí.

Obr.7. Soth A., *Peterův hausbót. Winona, Minnesota, USA,* 2002.

V Evropě měla po druhé světové válce na rozvoj dokumentární fotografie velký vliv tvorba Bernda a Hilly Becherů. Tato dvojice, působící na konci padesátých let dvacátého století, se proslavila především díky typologickým sériím dokumentujícím mizející průmyslovou architekturu. Becherovi přes čtyřicet let fotografovali průmyslové konstrukce – těžní věže, uhelné sýpky, obilná sila, plynové nádrže a tovární budovy. Jejich pozornost lákaly tvary a forma technických staveb. Zajímavé budovy

Becherovi zaznamenávali velkoformátovou kamerou 8×10“. V jejich díle najdeme výrazné odkazy na novou věcnost – tradiční německý fotografický směr. Pro Bechery bylo důležité, aby konkrétní objekt bylo možné abstrahovat od okolí, zbavit jej jakékoli souvislosti s ním a tak co nejvěrněji podat jeho charakter, tvar a formu. Snímky budov pak autoři sestavovali do typologických souborů. Díky tomuto zásahu se rozdíly ve tvarech a formě jednotlivých objektů staly snadno rozpoznatelné. V roce 1970 vydaná kniha „Anonymní sochy“[25] je nejznámějším dílem Bernda a Hilly Becherových. Názvem publikace vzdali hold umění readymade Marcela Duchampa a kniha potvrzovala také fakt, že se Becherovi k budovám, které spolu fotografovali, chovali jako k objektům nalezeným.[26]

Obr.8. Becher B.H., *ze souboru: Hrázděné domy,* 1958-1974.

Jejich fotografická a pedagogická[27] činnost přispěly k popularizaci stylu *deadpan*,[28] ke kterému jsou jejich díla řazena. Chladný, emocionálně prázdný způsob prezentace využívající často se opakující záběry a totožný druh osvětlení se stal charakteristickým znamením düsseldorfské

[25] Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten and Typologien, Industrieller Bau, 1963–1975.

[26] https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers online: březen 2019.

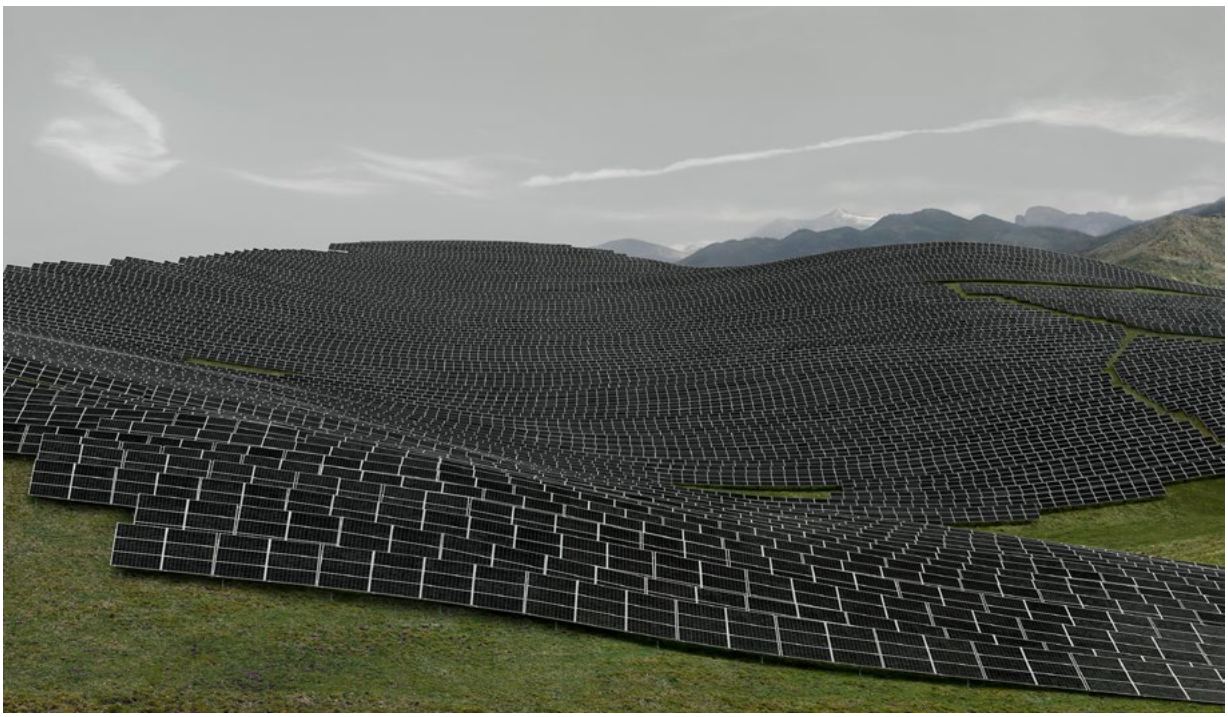
[27] Bernard Becher v období 1976–1996 pracoval jako pedagog na Akademii výtvarného umění (Kunstakademie) v Düsseldorfu.

[28] Cotton C., *The Photograph as Contemporary Art.* vyd.: Thames and Hudson , Londýn 2009 (Nové vydání).

[29] Termínem düsseldorfská fotografická škola se označuje skupina studentů Akademie výtvarného umění v Düsseldorfu působící po roce 1970.

fotografické školy,[29] ke které se kromě Becherových řadí také mnoho jejich pozdějších pokračovatelů – Andreas Gursky, Thomas Ruff, Axel Hütte, Candida Höferová nebo Thomas Struth. Jmenovaní umělci modifikovali styl Becherových a zavedli do něj společnou techniku a způsob nahlížení. Velkoformátové fotografie umělců spojených s düsseldorfskou fotografickou školou představují prostor neutrálním, maximálně dokonalým způsobem. Vyžadují od diváka, aby na fotografiích hledal detaily a sám je interpretoval.

Tento způsob chladného nazírání skutečnosti vidíme na fotografiích Andrease Gurského, které představují místa symbolizující rozvoj globalizace a mezinárodních obchodních vztahů. Mezi veřejnými prostory, jež fotografuje, najdeme pohledy na obchodní burzy, obrovské skladové haly, regály obchodů a průmyslové podniky. Místa, která Gursky vyhledává, jsou vyplněna lidmi, ale nejsou to oni, ale prostor, který je „hrdinou“ snímků. Gurského zajímá i přírodní krajina a to, jak současnému působení lidí podléhá. Jako příklad můžeme uvést fotografii údolí přikrytého fotovoltaickými panely, stopy závodních monopostů formule 1 v bahrajnské poušti nebo nejslavnější Gurského fotografii „Rýn II“, která byla v postprodukci modifikována a zbavena prvků svědčících o přítomnosti člověka. Jeho fotografie vyjadřují chladný, minimalistický, abstraktní pohled s bohatstvím barev a detailů. Z odstupu viděné záběry budí dojem abstraktního malířství, stejně jako záběr pole tulipánů, na kterém jsou teprve při bližším pohledu viditelné detaily jednotlivých siluet pracujících osob.



Obr.9. Gursky A., *Les Mées*, 2016.

V roce 1983 byla francouzskou agenturou pro regionální plánování a činnost DATAR vyhlášena fotografická mise, jejíž cílem bylo portrétování francouzské krajiny osmdesátých let. Ke spolupráci bylo pozváno dvanáct fotografů, kteří po dobu jednoho roku „v chaosu a roztříštění francouzského prostoru měli hledat nové záchytné body".[30] Tento projekt se později rozrostl a nakonec na něm pracovalo osmadvacet umělců, kteří v letech 1984–1988 vytvořili celkem dvě stě tisíc snímků. Jedním z přizvaných fotografů byl i Josef Koudelka, který poprvé ve své tvorbě použil panoramatický fotoaparát. Koudelka se soustředil na region přiléhající ke kanálu La Manche. Jeho černobílé fotografie ukazují krajinu dotčenou následky způsobené stavbou tunelu pod kanálem. Snímky vzniklé v rámci „Fotografické mise transmanche"[31] byly využity jako důkaz pro očividný projev postindustriálního pustošení země v tomto regionu.

Proměnlivostí postprůmyslové krajiny Velké Británie se zabýval John Davies, který během osmdesátých a devadesátých let dvacátého století dokumentoval proces deindustrializace historicky první světové průmyslové společnosti. „Britská krajina" byl projekt, ve kterém se Davies

[30] Roullie A., *Fotografia. Między dokumentem, a sztuką współczesną,* vyd.: Universitas, Krakow 2007, s. 180.

[31] Koudelka J., *Mission Photographique Transmanche,* vyd.: Editions de la Différence, Francie 1989.

pozastavil nad postupným úpadkem velkých průmyslových odvětví ve Velké Británii a následnými proměnami krajiny a lokální společnosti. Na snímcích pocházejících z této série vidíme tradiční architekturu průmyslových měst, budovy dolů, hutí a nádraží. Téměř o tři desetiletí později vytvořený cyklus „Město Fuji“ je svým způsobem reflexí vztahu průmyslu a přírody. Davies na fotografiích pocházejících z tohoto cyklu kombinuje obyčejnou příměstskou krajinu s pohledem na vrcholek hory Fuji na horizontu. Důsledné použití tohoto pohledu na každém záběru podtrhuje kontrast mezi pomíjivostí lidské činnosti a trvanlivostí přírody.

Obr.10. Davies J., *ze souboru: Fuji City,* 2008.

Destruktivní vliv člověka na životní prostředí je předmětem zájmu kanadského fotografa Edwarda Burtynského. Ve svých projektech se obrací na současné globální problémy, jako jsou neregulovaná těžba přírodních surovin, masový konzum, globalizace výroby, hospodaření s odpady, intenzivní industrializace rozvojových zemí, proměna měst ve velké aglomerace nebo nedostatek pitné vody. Aby Burtynsky dokázal zachytit škálu celého jevu, vytváří své fotografie často z odstupu a vysoké

perspektivy, pro jejíž získání využívá přirozený charakter topografie terénu, ale i zvedací plošiny, drony nebo vrtulníky. Velkoformátové a neobyčejně podrobné snímky ukazují fotografované jevy bez jakýchkoli emocí a divák si tak sám může udělat na věc vlastní názor. Název posledního projektu Edwarda Burtynského, na němž začal pracovat v roce 2018 a který nazval „Antropocen“, se vztahuje k aktuálnímu geologickému období,[32] postiženému lidským působením, které popsal laureát Nobelovy ceny v oboru chemie Paul J. Crutzen. Tento projekt má multidisciplinární charakter – vedle fotografií se skládá i z dokumentárního filmu a vědeckého výzkumu zkoumajícího vliv člověka na stav, dynamiku a budoucnost Země.[33]

Obr.11. Burtynsky E., *Naftová pole č.13, Taft, Kalifornie,* 2002.

Transformace zřízení postkomunistických zemí po roce 1989 umožnila dokumentárním fotografům zaměřit svoji pozornost na proměny v krajině i v této části světa. Jedním z prvních projektů období

[32] Stoner A., Melathopoulos A., *Freedom in the Anthropocene: Twentieth-Century Helplessness in the Face of Climate Change.* vyd.: Palgrave Macmillan, 2015.

[33] Osobní stránky Edwarda Burtynského: https://www.edwardburtynsky.com/projects/the-anthropocene-project online: (brezen 2019).

transformace, ve kterém měnící se krajina hrála hlavní roli, byl soubor „Černý trojúhelník“ Josefa Koudelky. V tomto projektu z počátku devadesátých let dvacátého století najdeme černobílé panoramatické záběry krajiny zničené těžbou hnědého uhlí v příhraničním území Česka, Německa a Polska. Se změnou výrazové formy v podobě použití panoramatického fotoaparátu souvisí i nové téma. Koudelka zanechal fotografování člověka zblízka a začal fotografovat pouze krajinu. „Černý trojúhelník“ sice nebyl Koudelkovým prvním krajinářským projektem,[34] ale jak samotný autor zdůrazňoval, právě taková krajina, ve které jsou vidět stopy zanechané současným člověkem, jej fascinovala nejvíce.[35]

Obr.12. Koudelka J., *ze souboru: Černý trojúhelník,* 1993.

Proměna krajiny městských periferií zaujala estonského fotografa Alexandra Gronského. Soubor „Pastoral“ z období 2008–2012 je vyprávěním o hledání odpočinku a klidu na okraji rozrůstající se metropole. Přestože Gronsky svůj projekt umístil v přesně dané realitě moskevských předměstí, mají scény, které představuje, univerzální charakter a ilustrují problémy týkající se mnoha současných měst. Gronského velkoformátové fotografie se vyznačují širokými záběry a propracovanou kompozicí. Lidé na snímcích jsou zachycení s odstupem, ale jejich přítomnost a umístění ve výřezu nejsou náhodné. Zachycené scény ve spojení s informačně bohatým pozadím svědčí o několika významových vrstvách jeho fotografií.

[34] Koudelka začal využívat panoramatickou fotografii ve svých projektech v polovině osmdesátých let. Ke spolupráci s francouzskou fotografickou misí agentury pro regionální plánování a činnost (DATAR) se rozhodl poté, co se dozvěděl, že bude mít k dispozici panoramatickou kameru.

[35] Materiál dostupný online na stránce Magnum Agency: https://www.magnumphotos.com/newsroom/environment/josef-koudelka-black-triangle/ online: (březen 2019).

Obr.13. Gronsky A., *ze souboru: Pastoral,* 2019-2012.

Transformace krajiny na území bývalého východního bloku je zpracovávána i v dokumentárních projektech kolektivu Sputnik Photos.[36] Od roku 2008 se členové tohoto kolektivu ve svých souborech věnují zemím a teritoriím bývalého Sovětského svazu, které společně prezentují jako „Ztracena území“. Můžeme v nich nalézt celou řadu záběrů ukazujících krajinu modifikovanou průmyslem, dobývací nebo vojenskou lidskou činností. Výsledek transformace krajiny můžeme vidět na snímcích opuštěné atomové střelnice, uranových dolů, ale i na záběrech rozpadající se architektury a infrastruktury. Společně se snímky nalezených artefaktů a předmětů pocházejících z dávné doby vytvářejí záznam světa, jaký zůstal po pádu Sovětského svazu.

[36] Sputnik Photos je kolektiv založený v roce 2006, který sdružuje dokumentární fotografy zabývající se problematikou zemí bývalého východního bloku.

Obr.14. Sputnik Photos, *ze souboru: Ztracena území,* 2008-2016.

3. Postprůmyslový prostor

Ekonomická transformace na počátku devadesátých let přinesla významné funkcionálně prostorové změny dosavadních území a průmyslových objektů. Úpadek mnoha průmyslových podniků disponujících v dobách socialistického Polska rozlehlými pozemky zanechal v prostoru měst jizvy, jež často dodnes představují problematická území. Základní a nezřídka dodnes nevyřešenou výzvou, před kterou stanula polská města, byla jejich revitalizace.

Michał Cała je fotografem, který již od sedmdesátých let dvacátého století pozoroval měnící se průmyslové prostředí Horního Slezska. Jeho nejznámější, v letech 1975–1992 vytvořený cyklus[37] věnovaný slezské industriální krajině tento region ukazoval v období jeho největšího rozkvětu. Záběry kouřících komínů hutí a továren sousedících s hornickými koloniemi plnými života a obrovské průmyslové areály inspirovaly mnoho fotografů, kteří neváhali dokumentovat soumrak industriální éry.[38]

Obr.15. Cała M., *Bytom Bobrek,* 2006.

Umělec, jenž velkou pozornost věnoval změnám v prostředí průmyslových měst Horního Slezska a obzvláště mizení jejich charakteristické průmyslové architektury, byl krakovský fotograf a básník

[37] Cała M., *Śląsk*, vyd. Baturo, Bielsko-Biała, 1996.

[38] Michał Cała je také autorem cyklu „Śląsk i Zagłębię 2004–2014“, který prezentuje průmyslovou krajinu Slezska a celé uhelné pánve po úpadku a likvidaci hornictví a hutnictví.

Wojciech Wilczyk. V letech 1992–1996 vytvořil svůj první fotografický cyklus věnovaný tomuto tématu „Pejzaż symboliczny“ (Symbolická krajina). Soubor se skládal z dvaceti černobílých snímků v té době bourané koksovny Walenta[39] ve Slezské Rudě. Devadesátá léta dvacátého století příliš nepřála památkám průmyslové a tovární architektury. Tento stav byl způsoben v tehdejší době neexistující účinnou právní ochranou, nedostatkem prostředků na udržení a renovaci objektů, ale i mírou nezaměstnanosti okolního obyvatelstva, zbaveného zdroje příjmů kvůli zavírání nebo restrukturalizaci velkých podniků. V důsledku toho z krajiny mizely cenné budovy i prvky historické architektury. Uskutečňovalo se to hlavně za účasti obyvatel z nejbližšího okolí. Celé čtyři roky Wojciech Wilczyk fotografoval proces postupného rozebírání průmyslových objektů v okolí Slezské Rudy. Jeho fotografie z této série zachycují obrovské betonové budovy koksovny, sila a věže, které podléhaly postupné degradaci. Černobílý styl snímků spolu se zimním obdobím ještě zesilují dojem postapokalyptické krajiny.[40]

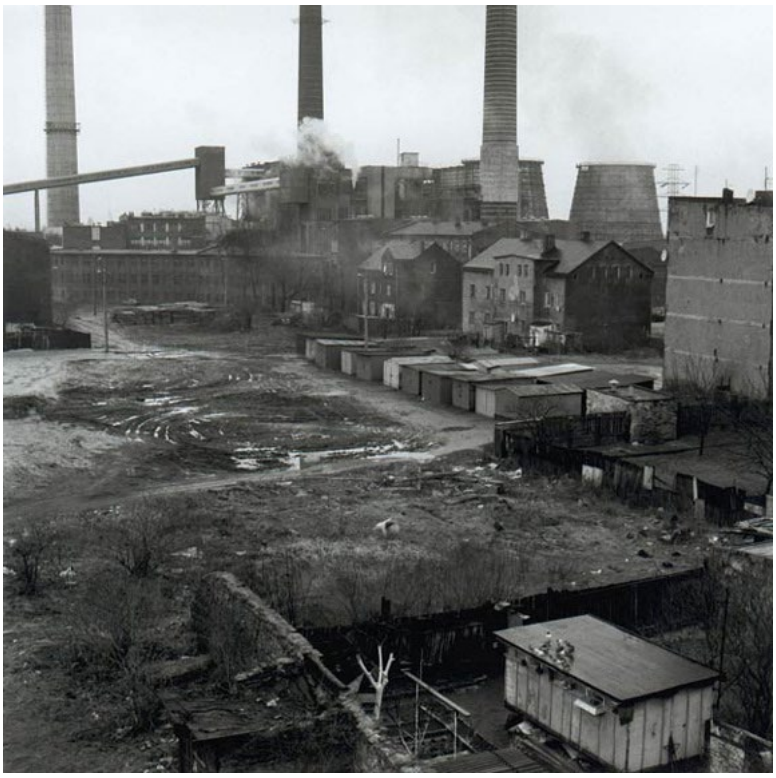
Obr.16. Wilczyk W., *ze souboru: Pejzaż symboliczny,* 1995.

V letech 1999–2003 vytvořil Wilczyk další dokumentární projekt věnovaný postprůmyslovým územím Horního Slezska, jejž pojmenoval „Czarno-biały Śląsk“ (Černobílé Slezsko). Svou pozornost tentokrát soustředil nejen na upadající a postupně bourané průmyslové areály, detaily

[39] Před druhou světovou válkou nesla koksovna název Wolfgang.

[40] V letech 1998–2002 podobný proces likvidace průmyslového areálu (Cementárny Groszowice v Opole) dokumentoval Sławoj Dubiel.

zavřených továren a dolů, ale i na přiléhající obytné čtvrtě. Snažil se tímto způsobem vytvořit příběh o postupujícím ekonomickém úpadku celého regionu a o tom, jak toto území ovlivnila transformace architektury a lidí, kteří v něm žili. Na fotografiích z tohoto cyklu nenajdeme „akci“. Wilczykovy fotografie zachycují hlavně změny v krajině, zatímco lidé jsou na nich patrní pouze prostřednictvím měnícího se prostoru. Hranaté tónované záběry s výraznou dominantou prvního plánu připomínají tvorbu Bernda a Hilly Becherových z düsseldorfské fotografické školy, kteří průmyslovou architekturu fotografovali podobně monumentálním způsobem. Prostřednictvím těchto formálních prostředků si mohl Wilczyk zachovat maximální objektivitu. I přes tuto snahu je však na Wilczykových snímcích patrná nostalgie po umírajících svědcích průmyslové velikosti.[41]



Obr.17. Wilczyk W., *ze souboru: Czarno-biały Śląsk,* 1999-2003.

Wilczykovy práce týkající se změn na území bývalého průmyslového Horního Slezska, začínající sérií „Pejzaż symboliczny“ (Symbolická krajina) a pokračující ve formě projektu „Czarno-biały Śląsk“ (Černobílé Slezsko), vznikaly během bezmála dvou desetiletí. V roce 2001 představil formou výstavy cyklus snímků „Z wysokości“ (Z výšky), jež se staly součástí jeho několik let probíhajícího dokumentárního projektu „Czarno-biały Śląsk“. O rok později Wilczykovi a Krzysztofu Jaworskému

[41] https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-wilczyk online: (březen 2019).

vydalo nakladatelství Klub Polskich Nieudaczników knihu nazvanou „Kapitał w słowach i obrazach“[42] (kapitál ve slovech a obrazech), ve které se objevily Jaworského básně a vybrané Wilczykovy fotografie z projektu „Czarno-biały Śląsk“. V roce 2004 vydalo nakladatelství Galerie Zderzak v Krakově spolu s Hornoslezským kulturním centrem knihu fotografií „Czarno-biały Śląsk“,[43] ve kterém se kromě fotografií objevily i texty Andrzeje Stasiuka a Marka Grygla.

V roce 2003 začal Wilczyk pracovat na souboru „Postindustrial“, ve kterém dokumentoval již nefungující a postupně degradující průmyslové objekty v Polsku a Německu. Valná část snímků z této série vznikla v Polsku, mezi jinými v Jaworzno-Szczatkové, Katovicích-Szopienicích a Krakově. Wilczyk fotografoval opuštěné průmyslové komplexy s použitím stejných formálních postupů jako ve svých předchozích cyklech.

Postprůmyslovou krajinu Slezska fotografoval také glivický rodák Rafał Milach. Na snímcích z fotografické knihy „Szare“ (Tmavé), vytvořeného v letech 2000–2002, se prostor objevuje nejčastěji jako pozadí pro nenápadně pozorované situace z každodenního života. Najdeme zde scény náboženských oslav, hrající si děti na dvorku, chlapce kopající si míč o zeď hornického dvojdomku, ženy usínající v tramvaji nebo muže visícího na odpadkovém koši,[44] Milachovy snímky věrně vystihují atmosféru pozdní fáze transformace Horního Slezska a jsou zároveň jeho rozloučením s postprůmyslovým tématem. Soubor „Szare“ byl jedním z prvních Milachových projektů, vytvořil ho ještě během studia na katovické Akademii krásných umění. Fotografie z této série se od jeho pozdější tvorby liší.

V celém cyklu pak vidíme inspiraci klasickou černobílou reportáží. Výrazné jsou také odkazy na tvorbu Michała Cały, jenž slezský region fotografoval několik desetiletí. To, co spojuje soubor „Szare“ s pozdějšími Milachovými projekty, je jeho zájem o téma transformace zemí bývalého východního bloku.

[42] Wilczyk W., *Kapitał w słowach i obrazach*, vyd.: Zakład Wydawniczy SFS, Kielce 2002.

[43] Wilczyk W. *Czarno-biały Śląsk,* vyd.: Galeria Zderzak, Krakov, Górnośląskie Centrum Kultury, Katovice, 2004.

[44] Milach R., *Szare*, vyd.: Frodo, Bytom, 2002.

Obr.18. Milach M., *ze souboru: Szare,* 2002.

Horní Slezsko se neustále objevovalo i v dílech Arkadiusze Goly, jenž se ve Slezské Rudě narodil. A jako fotoreportér od devadesátých let dvacátého století dokumentoval události a každodenní život na území této slezské průmyslové aglomerace. V jeho tvorbě dominuje klasický, nejčastěji černobílý sociální dokument. Gola ve svých dílech fotografuje lidi velmi zblízka. V souboru „Ludzie z węgla“ (Lidé z uhlí) doprovázel horníky při práci v dole a v dalším cyklu „Po drugiej stronie cegły“ (Na druhé straně cihly) pak proniká dovnitř cihelných obytných kolonií. V cyklu „Hałdy“[45] z roku 2013 pak zachycuje scenérie výsypek hlušiny vznikajících v důsledku těžby uhlí a to, jak se tyto haldy pomalu vkrádají do životního prostoru okolních obyvatel. Na černobílých záběrech Gola ukazuje lidskou činnost jednak z pohledu titulních hald, tedy proměněné přírody jako výsledku lidského působení, jednak z pohledu jen těžko postřehnutelné lidské postavy v krajině. Ve vzdáleném plánu najdeme například amatérského motokrosového jezdce, skupinku mužů sbírajících na haldě zbytky uhlí nebo železa. Tento krajinářský způsob vyprávění odlišuje soubor „Hałdy“ od dřívějších prací autora.

[45] Reportáž získala první místo v soutěži polské novinářské fotografie a cenu BZWBK Press Foto v roce 2013.

Obr.19. Gola A., *ze souboru: Haldy,* 2014-2015.

Soubor „Ubytek“ (Ztráta) Pawła Starzece je portrétem města zasaženého krizí v regionu dosud dominujícího odvětví. Pro město Wałbrzych ležícího v Dolním Slezsku bylo uhlí po mnoho let hlavním zdrojem obživy, ale i jádrem charakteru regionu. V dobách největší slávy mělo město více než sto třicet pět tisíc obyvatel, z nichž v dolech pracovalo přes dvacet tisíc a dalších několik tisíc ve firmách a profesích bezprostředně souvisejících s důlním průmyslem. Práce v dolech dávala obživu horníkům i jejich rodinám, přistěhovalcům, kulturním domům, sportovním centrům, jeslím i mateřským školám. Fungovaly obchody, ve kterých horníci i jejich ženy nakupovali. Byl to systém spojených nádob. Zároveň však patřily wałbrzyžské doly k těm, ve kterých těžba uhlí patřila k nejméně rentabilním. Hornicko-geologické podmínky v nich byly natolik nepříznivé, že zde vytěžené uhlí bylo několikrát dražší než to z Katovic. Jakmile došlo v devadesátých letech k restrukturalizaci důlního průmyslu, byla volba dolů určených k uzavření jasná. V důsledku toho se Wałbrzych stal městem, které pocítilo následky systémové transformace nejsilněji. V krátké době dosáhla nezaměstnanost dvaatřiceti procent a městu se začalo říkat „polský Detroit“. Záchranou mělo být založení speciálních ekonomických zón. Ty však nebyly schopny kompenzovat sociální ani kulturní depresi. Nenávratný konec průmyslu formujícího tento region po dobu posledních několika desetiletí zanechal v prostředí trvalé následky. Paweł Starzec fotografoval Wałbrzych „pět minut

před ekonomickou stabilizací“.[46] Svůj projekt zpracoval barevně a s použitím středoformátového fotoaparátu. Na jeho snímcích vidíme raněnou krajinu a rozpadající se objekty svědčící o ekonomické stagnaci regionu. Vidíme historické budovy proměněné na sklady nebo sběrny kovového šrotu, rozřezané důlní stroje, velké těžební věže a jejich kola ležící opuštěná na poli nebo zarůstající hřiště na úbočí hald. Fotograf se snažil najít odpověď na otázku, co zbylo z uhlí po zavření dolů. Snímky krajin doplňují pouliční scény zachycené v den hornického svátku „Barborka“. Na jednom z nich v popředí vidíme děti ve vlastnoručně vyrobených imitacích hornických čepic. Na autorovu otázku, co si představují pod slovem „górnik“ (horník), děti odpověděly, že znají jen ve městě působící sportovní klub Górnik Wałbrzych.

Obr.20. Starzec P., *ze souboru: Ubytek*, 2012-2014.

Systémová transformace byla v Polsku možná hlavně díky jasně vyjádřenému volání společnosti po změnách. Nedošla by tak daleko ani by neměla tak širokou podporu a společenský mandát,

[46] Projekt vznikal v období 2012–2014. online: https://pawelstarzec.com/Loss online: (březen 2019).

kdyby v předchozích letech nebyla opozice natolik aktivní, že docházelo k dělnickým stávkám a protestům v ulicích měst. Jedním z nejvíce symbolických míst odporu proti komunistické vládě byly Gdaňské loděnice. Právě tam ožil celonárodní nezávislý samosprávný podnikový svaz „Solidarita“ a také tam došlo k prvním jednáním mezi vládnoucí stranou a protestujícími dělníky. V Gdaňských loděnicích dlouhá léta pracoval i vedoucí představitel Solidarity a v prvních demokratických volbách po roce 1989 zvolený prezident Polska Lech Wałęsa.

Dějiny tohoto místa sahají dále než do doby protikomunistické opozice. Lodě zde byly stavěny a opravovány již od konce devatenáctého století. Loděnice pamatují dobu Pruského království, Německého císařství, Svobodného města Gdaňsk, okupaci během druhé světové války i poválečnou obnovu. Byly svědkem dělnických protestů z dob PLR, vznikla zde legendární Solidarita a nakonec se loděnice staly arénou pro nejvýznamnější události polské transformace. Po mocenských změnách se svým osudem přidaly ke stovkám dalších velkých průmyslových podniků v Polsku. Otevření se mezinárodní konkurenci, ztráta dosavadních trhů a odbytišť v bývalých zemích RVHP, drastické omezení státní podpory spojené s šílenou hyperinflací v prvních letech transformace způsobily lavinový nárůst zadlužení loděnic. V důsledku mnoha pozdějších restrukturalizací došlo ke značnému omezení činnosti a obrovské prostory bývalých částí loděnic, kde se stále ještě nacházelo mnoho budov s historickou architekturou a s unikátním charakterem, byly určeny k jinému využití.

Obr.21. Szlaga M., *ze souboru: Stocznia,* 2000-2012.

Obava před nevratnou proměnou postindustriálních území a ztráty historického dědictví Gdaňských loděnic inspirovaly Michała Szlagu, který od roku 2000 změny v jejich prostoru neustále fotografuje. Na začátku svého projektu chtěl Szlaga pouze upozornit místní úředníky, vedení společnosti spravující toto teritorium, ale i normální obyvatele města na výjimečnost architektury tohoto místa a potřebu co nejvěrnějšího uchování jeho originální podoby. Szlaga doufal, že Gdaňsk nezopakuje chyby mnoha severoevropských měst, která se rozhodla úplně zbourat historické přístavní a loďařské aglomerace a poskytnout prostor developerským zástavbám a rychlostním silnicím. Szlaga v sobě uchovával naději, že je ještě šance starým prostorům vdechnout nový život. Začal od podrobné a důsledné dokumentace budov a průmyslové infrastruktury, hal, jeřábů apod. S pomocí historiků vytvořil mapu ztracených míst, ale i těch, jejichž osud ještě nebyl znám.

Jeho fotografie měly kromě dokumentárního i velmi výrazný intervenční charakter, volaly o pomoc pro budovy a objekty, které ještě bylo možné zachránit. Jak vzpomíná samotný autor: „Během bourání jedné z hal byl předkládán posudek, že jde o bezvýznamnou architekturu z padesátých let minulého století. Já jsem však náhodou objevil knihu vydanou před rokem 1912, která obsahovala

snímek stejné budovy s datací z roku 1893.“[47] Tato památkářská práce autora utvrdila, že se stal svědkem ničení stop a památek po přítomnosti Němců v devatenáctém století na Pomořsku, ale zároveň také míst, ve kterých se zrodila legenda Solidarity.

Autor věnoval loděnicím téměř dvě desetiletí svého života. V roce 2002 se rozhodl přestěhovat do místní Kolonie umělců,[48] ležící přímo v loděnici, aby měl neustálý přístup na tato místa během jejich proměn. Pracoval i jako dělník přímo v loděnicích. V roce 2010 spolu s novinářem Maksymilianem Cegielským a kameramanem Jakubem Czerwińským realizovali projekt nazvaný „Global Prosperity“. V jeho rámci společně odletěli do Alangu v indickém Gudžarátu, kde na jednom z největších vrakovišť velkých lodí na světě byly právě rozebírány trupy pěti lodí postavených pro Indii v roce 1980 právě v Gdaňsku.

Projekt Michała Szlagy se skládá především z barevných velkoformátových snímků. Najdeme na nich dokumentaci infrastruktury loděnic, budov, skluzů, hal, jeřábů – všech jak v dobrém stavu, tak i během jejich likvidace. Szlaga se vyhýbal fotografování za jasného slunečného osvětlení a celý soubor ponechal v chladnějších tónech. Kromě fotografií měnícího se území loděnic v souboru najdeme i videosnímky a portréty osob stále ještě pracujících v loděnicích.

V září roku 2013 se konala prezentace knihy Michała Szlagy „Stocznia Szlaga“ (Loděnice Szlaga),[49] kterou vydalo nakladatelství Karrenwall v rámci cyklu „Przemyśleć miasto. Perspektywy gdańskie“ (Promyšlené město. Gdaňské perspektivy). V publikaci jsou kromě tří stovek fotografií vybraných z mnoha tisíců dalších i eseje Jacka Dominiczaka, Adama Mazura, Waldemara Affelta a samotného autora. Důležité je, že pro Szlagu se vydání knihy stalo okolností, která vrátila téma prostor bývalých loděnic do veřejné diskuse. V poslední fázi proměn této čtvrti se vojvodský památkový ústav rozhodl

[47] https://fotoblogia.pl/7121,michal-szlaga-uzywam-fotografie-jako-narzedzie-interwencji, online: (březen 2019).

[48] Gdaňská kolonie umělců je iniciativa a zároveň prostor, jehož součástí je galerie moderního umění a veřejné výtvarné dílny. Hlavním cílem Kolonie je popularizace a propagace umění a organizování kulturních, uměleckých a společenských projektů. V prvních letech působení měla sídlo v prostoru Gdaňských loděnic. Každý z umělců pracujících na jejím teritoriu tehdy procházel stejným vstupním protokolem jako řadoví zaměstnanci loděnic.

[49] Szlaga M., *Stocznia Szlaga*, vyd.: nadace Karrenwall, Gdaňsk 2013.

zapsat na seznam památek šedesát objektů představujících kdysi část území loděnice.

Obr.22. Szlaga M., *ze souboru: Stocznia,* 2000-2012.

Po ukončení práce na knize Michał Szlaga z loděnic nezmizel. Již několik let pravidelně fotografuje okolí Evropského centra Solidarity stojícího u vjezdu do loděnic a sleduje i další změny v jeho sousedství.

4. Veřejně prospěšný prostor

V období, ve kterém ještě probíhal spor o záchranu katovického nádraží před zbouráním, jako jednoho z nejcharakterističtějších realizací brutalistické architektury v Polsku, se Michał Łuczak rozhodl svět, který měl najednou zmizet, nafotografovat. Železobetonová syrová konstrukce bez tradičního zdobení a ornamentů, velké prosklené plochy a atypické betonové kalichy podepírající strop definovaly toto místo stejným způsobem jako lidé, kteří fungovali v jeho útrobách. Łuczakovy fotografie vzniklé v období mezi červnem 2010 a lednem 2011 zařazené do souboru „Brutal“ se nesoustřeďují pouze na bezskrupulózní zaznamenání prvků architektury, ale mají za cíl zachytit atmosféru města a ukázat jeho vnitřní mikrosvět. Svět, před nímž hodně lidí utíkalo, ale který pro jiné znamenal celý život. Łuczak vytvořil fotografický příběh o místě a lidech, kteří zde pracovali a bydleli. O jeho labyrintech a zákoutích.

Obr.23. Łuczak M., *ze souboru: Brutal,* 2010-2011.

Katovické nádraží sloužilo cestujícím od roku 1971 až do roku 2011. Podobně jako v případě jiných nádraží v Polsku nacházeli i v jeho prostoru úkryt „neobyčejní cestující“. Takoví, kteří nikdy neměli žádný lístek ani nenastoupili do žádného vlaku. Právě oni vytvořili uvnitř této brutalistické konstrukce paralelní svět, který existoval na okraji normálního života. A ten jejich svět, před kterým mnozí uhýbali pohledem, se pro mnohé stal neoddělitelnou částí tohoto prostoru. Nádraží bylo místem, jehož se Łuczak zpočátku bál, ale které ho zároveň fascinovalo. „Ze začátku jsem po nádraží chodil a vůbec přitom nevěděl, co budu fotografovat. Místo samotné budovy jsem dělal záběry lidí a vlaků. Chtěl jsem například zachytit charakteristické klepání betonových ploten na estakádě.“[50] Autor si byl vědom, že zachycuje nejen poslední dny vzácné architektury, ale i odcházející svět, který tvořili „neobyčejní cestující“, kteří tento prostor kolonizovali. „Nechtěl jsem, aby nádraží zbourali, ale to, co jsem fotografoval, by i tak časem zmizelo,“ vzpomíná Łuczak.

V konečném výběru snímků se nakonec objevily i záběry samotné nádražní haly. Záběry jsou symetrické a s jednoduchou kompozicí. Jako příklad můžeme zmínit fotografii bezpečnostní kamery ochranky uchycené na památkově chráněných betonových kališích, podzemní chodby vedoucí na perony nebo záběr cestujících čekajících u pokladny. Na některých snímcích se navíc objevují autorem neplánované efekty v podobě přesvětlení, neostrostí nebo dvou expozic přes sebe překrytých, jako v případě záběru cestujících jdoucích po schodech, na němž se pouze jeho středová část jeví jako ostrá. Rozmazání na krajích a překrytí dvou záběrů přes sebe ještě umocňují tento snový výjev. Tyto efekty však byly naprosto náhodné, způsobila je závada na fotoaparátu, který autor používal. Michał Łuczak tento soubor vytvořil s použitím velkoformátové kamery Graflex 4×5”. Volbu tohoto přístroje zdůvodnil tím, že se ani on ani budova nádraží ve své brutalistické, syrové architektuře „nepřizpůsobila“ současné době. Dominujícím prvkem tohoto cyklu však jsou snímky lidí a obzvláště portréty. Záběry vytvořené z velké blízkosti, často při použití zábleskového zařízení, představují protiklad k o něco sentimentálnějším záběrům nádražní architektury. Na jednom ze snímků vidíme muže s krucifixem na krku. Konfrontační pohled, zkřivený nos, hluboké vrásky ve tvářích a obrovské dlaně udržují v divákovi pocit napětí. Stejným dojmem působí i portrét krátce ostříhaného mladého muže. Silně stlačená ústa na jednu stranu vyvolávají pocit napětí,

[50] http://slaskie.naszemiasto.pl/artykul/pamietacie-jeszcze-brutala-z-katowic-michal-luczak-nie,3146413,art,t,id,tm.html, online: (březen 2019).

nejistoty, či dokonce ohrožení, na druhou stranu je však hluboký pohled fotografovaného člověka velmi uklidňující. Takové dvojsmyslnosti jsou charakteristické i pro ostatní portréty.

Bezprostřední blízké záběry mohou připomínat tvorbu amerického fotoreportéra Weegeeho. Jak přiznal samotný autor, soubor „Brutal“ vznikl po období fascinace tvorbou Anderse Petersena a Diane Arbusové, což vysvětluje podobnost s jejich stylem portrétování.

Obr.24. Łuczak M., *ze souboru: Brutal,* 2010-2011.

V roce 2011 bylo brutalistické nádraží v Katovicích úplně rozebráno. Na jeho místě vznikla obchodní galerie, do které bylo zakomponováno moderní nádraží ze skla a oceli. Soubor „Brutal“ Michała Łuczaka se stal dokumentem místa, jež už neexistuje, a lidí, kteří zmizeli spolu s touto historickou budovou. V roce 2012 vyšla stejnojmenná fotografická kniha „Brutal“, kterou graficky upravila Anna Nałęcka. Publikace svými velkými rozměry a syrovou formou koresponduje s „neforemností“ a „nepraktičností“ dávného vlakového nádraží a jeho neschopnosti přizpůsobit se současným očekáváním. Kniha „Brutal“ v roce 2013 získala cenu za nejlepší fotografickou publikaci roku v kategorii knih vydaných vlastním nákladem autora. Celý náklad knihy byl rychle rozebrán.

Vydání knihy mimo propagaci samotného projektu vyvolalo o historii architektury bývalého nádraží nečekaný zájem a vyvolalo i diskuse o komercializaci veřejného prostoru v Polsku. „Kniha bývá využívaná jako argument pro lidi, kteří toto nádraží nenáviděli a nyní jsou velice rádi, že nádraží již neexistuje. Já tady nejsem od toho, abych poskytoval argumenty nebo protiargumenty – vytvořil jsem tu knihu ze sentimentálních důvodů k tomuto místu. Chybí mi staré nádraží jako budova. Byl jsem toho názoru, že se nemělo bourat. Mám dojem, že zničením zajímavé architektury, kterou na Slezsku máme, hodně ztrácíme,“[51] říká Łuczak.

Obr.25. Łuczak M., *ze souboru: Brutal,* 2010-2011.

Zbourání katovického nádraží a vybudování obchodní galerie na jeho místě představovaly svérázné znamení doby. Prodej nádražního prostoru developerským firmám pro stavbu obchodní galerie a následná degradace užitkových funkcí v nově vzniklých budovách byly mechanismem, který se opakoval i v mnoha jiných polských městech. Stal se důkazem toho, o jaký prostor Poláci stáli, jaký potřebovali a který se jejich zastupitelé odhodlali schválit.

[51] http://slaskie.naszemiasto.pl/artykul/pamietacie-jeszcze-brutala-z-katowic-michal-luczak-nie,3146413,art,t,id,tm.html, online: (březen 2019).

Záznam změn podobného charakteru, ale v jiné formální vrstvě vytvořil v Poznani Mariusz Forecki. Jeho cyklus nazvaný „Wolne tory“ (Pomalé koleje) jsou reportáží o změnách, ke kterým došlo během dvaceti let v bezprostředním okolí poznaňského hlavního vlakového a autobusového nádraží, kdy na jejich místě v roce 2013 vznikla nová obchodní galerie. Černobílé fotografie, z nichž většina vznikla ještě na začátku devadesátých let, zachycují tehdejší život v přinádražním prostoru, včetně například ještě fungujícího celního úřadu. Na snímcích z tohoto období vidíme před celním úřadem čekající řidiče, podnikatele a další osoby. Většina fotografií v tomto cyklu však ukazuje období před vybudováním a otevřením nového objektu. Vidíme zde lidi pohybující se po již částečně uzavřené nádražní hale a využívající poslední otevřené stánky s občerstvením a službami. Forecki se soustřeďuje především na zachycení emocí vyvolaných u uživatelů nového prostoru.

Na jeho fotografiích vidíme nervozitu a tápání cestujících, entuziasmus mladých, kteří čekají na moderním, čistém nádraží, vznešenou náladu městských úředníků nebo znepokojení a stres zaměstnanců v nákupní galerii. Na rozdíl od Michała Łuczaka, jenž fotografoval katovické nádraží před zbouráním a postavením nového objektu na jeho místě, se Mariusz Forecki soustřeďuje na samotný okamžik této změny.

Obr.26. Forecki M., *ze souboru: Wolne tory,* 2013.

Expanze obchodních galerií zachycená na Łuczakových a Foreckého fotografiích je jedním z nejviditelnějších projevů komercializace a metropolizace veřejného prostoru v Polsku posledních

let. Tento jev má globální charakter.[52] Můžeme pozorovat stále častější tendenci současné společnosti využívat širokou paletu nabídek poskytovaných na jediném místě (obchodů, kin, bank, zábavních parků pro děti apod.). Bez ohledu na lokalizaci a velikost plochy je cíl provozovatelů neměnný – soustředění co největšího počtu společenských a veřejných funkcí na jednom místě a přenesení těžiště života města do svého prostoru. Na jejich destruktivní roli z pohledu městského života upozorňuje Marta Smagacz-Poziemska, která si myslí, že současné obchodní galerie jsou „rozmachem procesů zpředmětňujících člověka, vytvářejících z něho konzumenta, vykořeňujících člověka a odebírajících městu totožnost".[53] V tomto procesu právě „noví uživatelé města", tedy korporátní subjekty a lidé byznysu, mají zásadní vliv na přetváření a organizaci města a městské krajiny.[54] Taková „metropolizace" města směřuje k jeho postupnému přeobrazení do podoby tisíců dalších na celém světě. Pozorujeme tento proces na příkladu vlivu mezinárodních korporací, přetvářejících centrální městské čtvrti na uzavřené obchodní prostory, vytvářejících celé kancelářské celky v periferních čtvrtích a prostřednictvím fenoménu uzavřených sídlišť.[55] Rozprostírání tohoto typu „nehostinných" prostranství, přestože jde o tendenci probíhající v mnoha současných městech, se považuje za příklad degradace veřejného prostoru.[56]

Současný technický městský prostor byl předmětem zájmu Agnieszky Rayss. Ve svém projektu z let 2012–2014 nazvaném „Tu zaczyna się koniec miast" (Tady začíná konec měst) se věnuje místům všeobecně přehlíženým, ale představujícím jejich skelet, představující základ správného fungování města: čističkám odpadních vod, vodovodním sítím, kolejovým trakcím, překladištím apod. V projektu „Tu zaczyna się koniec miast" autorka rozšířila a prohloubila hledání, vycházející

[52] Przestrzeń życia Polaków (Životní prostor Poláků), zpráva vypracovaná skupinou nezávislých odborníků pro polského prezidenta Bronisława Komorowského, http://www.sarp.org.pl/pliki/1908_53fdc64bb3140-pzp_spistresci_1.pdf, online: (březen 2019).

[53] Smagacz-Poziemska M., *Galeria Handlowa jako podwórko,* Autoportret 3 (54) vyd.: Małopolski Instytut Kultury, Krakov 2016, str. 78.

[54] Sassen S., *Globalizacja. Eseje o nowej mobilności ludzi i pieniędzy,* przeł. J. Tegnerowicz, vyd.: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakov 2007.

[55] Jałowiecki B., Łukowski W. (red.), *Fragmentacja i prywatyzacja przestrzeni, Gettoizacja polskiej przestrzeni miejskiej,* vyd.: Wydawnictwo SWPS Academica i Wydawnictwo Naukowe Scholar, Varšava 2007, s. 11–28.

[56] Szatan M., *Zanikanie przestrzeni publicznej we współczesnych Miastach,* zdroj: www.palimpsest.socjologia.uj.edu.pl č. 2, online: (březen 2019).

ze společné práce s kolektivem Sputnik Photos na projektu „Miejsce Odległe”. Tento projekt se věnuje funkcím, které plní řeka Visla ve varšavské městské zástavbě. Ve svém navazujícím projektu se Agnieszka Rayss soustředila na prostor míst „funkčních, ale skrytých před očima obyvatel“.[57] Na fotografiích z tohoto cyklu vidíme objekty, jež nám nepřipomínají ty, které máme v paměti nebo svých představách. Město na jejích fotografiích má připomínat kosmický prostor nebo jinou planetu, o které toho nevíme mnoho. Tento výsledek Agnieszka Rayss získává fotografováním v konkrétních světelných podmínkách, v přesně danou denní dobu, buď ráno nebo za soumraku.
V roce 2016 si autorka vydala vlastním nákladem publikaci „Tu zaczyna się koniec miast” uzavírající práci na tomto projektu. Její grafický návrh její připravila Anna Nałęcka a text pro ni napsal Filip Springer.

Obr.27. Rayss A., *ze souboru: Tu zaczyna sie koniec miast,* 2015.

[57]Citát z rozhovoru Moniky Szewczyk-Wittek s Agnieszkou Rayss. Zdroj: https://www.fotopolis.pl/inspiracje/wywiady/26321-graniczne-stany-miasta-rozmowa-z-agnieszka-rayss online: (březen 2019).

5. Prostor soukromé iniciativy

Období transformace zanechalo v polské krajině řadu jizev, symbolů nesplněných očekávání a osobních porážek. O zklamaných nadějích paralelně, bez vzájemného ovlivnění, vyprávějí v roce 2005 vznikající cykly Konrada Pustoły „Niedokończone domy“ (Nedokončené domy), „Niedokończone fabryki“ (Nedokončené továrny) a snímky Nicolase Grospierra z cyklu „Niewypłacalni“ (Nerentabilní).[58] Tyto projekty spojuje jak společné téma – v nedokončeném stavu zanechané kostry obytných domů,[59] tak i forma prezentace – oba autoři provádějí typologickou evidenci objektů pomocí velkoformátových kamer.[60]

Ve Švýcarsku narozený sociolog a fotograf Nicolas Grospierre, který od roku 1999 žije ve Varšavě, se zajímá především o modernistickou architekturu v Polsku a východní Evropě. Jako milovník estetiky pozdního modernismu a brutalismu ve svých dílech ukazuje zapomenuté a ignorované budovy a interiéry, které mnozí považují za přežitky minulé doby. Grospierrova díla charakterizuje „objektivní“ způsob fotografování. V jeho projektech můžeme nalézt cykly skládající se z mnohokrát opakovaných, vizuálně stejných záběrů. Velice detailním způsobem dokumentárně zvěčňuje místnost po místností nebo budovu po budově.[61] V souboru „Niewypłacalni“, vytvořeném v letech 2003–2005, Grospierre podobným způsobem fotografoval průčelí nedokončených rodinných domů.

Tvorbu Konrada Pustoły jistě nasměrovalo k sociálním tématům i jeho ekonomické vzdělání.[62] Jak přiznal v rozhovoru s Tomaszem Kwaśniewským: „Moje snímky jsou pokusem o vizuální zpracování temné stránky turbokapitalismu. Ty nedokončené domy jsou potvrzením smutku a prohry, které zažilo mnoho z nás.“[63] Na Pustołových fotografiích se zimní náladou je fotografovaný objekt

[58] V ang. verzi „Non economically viable“.

[59] I fabrik jako v případě série „Niedokończone fabryki“ Konrada Pustoły.

[60] Pustoła svůj projekt realizoval přístrojem 4×5” avšak Grospierre využil čtvercový formát. Podobným způsobem jako Grospierre zachytila nedokončené domy na Podhalí, stavěné díky výdělkům posílaným ekonomickými emigranty, i Natalia Dołgowska.

[61] Jako v souboru „Hotel Europejski“.

[62] Diplom z Varšavské univerzity.

[63] Z článku „Dom, w którym nie chce mieszkac“ Tomasze Kwasniewského, Gazeta Wyborcza 16. 1. 2007.

většinou ve středové kompozici. Můžeme si všimnout jasnou inspiraci tvorbou Marka Powera[64] a americkým stylem straight-forward photography, charakteristickým spíše objektivní prezentací než interpretací skutečnosti. Forma „objektivní“ dokumentace, blízká fotografiím Becherových, charakterizuje i Grospierrovu tvorbu. Na rozdíl od Pustoły se však Grospierre nevyhýbal intenzivnímu osvětlení a objekty, které si vybíral, fotografoval za různého počasí. Důležité pro něj byly estetické dojmy, jež hrozivé skelety nedokončených budov vyvolávaly. Upozorňoval na fakt, že tyto neoriginální, nezřídka přímo kýčovité návrhy domů díky vnějším znakům svědčícím o lidských dramatech nyní paradoxně získávaly na „ušlechtilosti“.

Většina domů a továren, které oba fotografové zdokumentovali, byla financována prostřednictvím úvěrů a půjček poskytovaných v tehdejších podmínkách velmi vlídné ekonomické konjunktury prvních let přeměn.[65] Při následném zpomalení světového hospodářského růstu na konci devadesátých let nastala krize a přišla vlna bankrotů. V důsledku toho mnoho lidí ztratilo možnost dalšího financování svých závazků. Pozastavené stavby, budované nezřídka na pozemcích pro tento účel zbavených ornice nebo stavěných přímo na nepřipravených parcelách, jsou v podobě pouhých skeletů hořkou památkou zklamaných očekávání, rodinných tragédií a „hořkou lekcí temné stránky ekonomiky volného trhu“.[66]

[64] Se kterým tři roky spolupracoval na Powerově projektu „Melodia dwóch pieśni“.

[65] Téma a způsob práce autorů může připomínat cyklus snímků „Homes for America“ Dana Grahama z roku 1965, který fotografoval typizované rodinné domy na amerických předměstích. Jeho projekt analyzoval problematiku rozvoje výstavby řadových domů jako nové formy městského životního stylu.

[66] http://konradpustola.org/unfinished-houses-3/, online: (březen 2019).

Obr.28. Pustoła K., *ze souboru: Niedokończone domy*, 2005.

Obr.29. Grospierre N., *ze souboru: Niewypłacalni*, 2005.

V roce 2007 byly soubory „Niedokończone domy“ a „Niewypłacalni“ společně prezentovány v poznaňské galerii Arsenał na výstavě Antifotografie. Projekt „Niedokończone domy“ byl pak mnohokrát vystaven v zahraničí, mimo jiné v Kolíně nad Rýnem, Mexiku, Hartfordu, ale dvakrát také v globální ekonomickou krizí postiženém Španělsku.

Podobným způsobem jako Pustoła a Grospierre fotografovala v roce 2015 nedokončené domy stavěné horaly z Podhalí i Natalie Dołgowska. Cyklus „To wszystko Ameryka” se skládá z celkových záběrů opuštěných budov získaných středoformátovým fotoaparátem 6×6cm nasnímaných důsledně přímo zepředu vždy stejným způsobem. Každá z těchto budov v sobě skrývá jeden příběh. Některé nebyly dokončeny z důvodu chybějících finančních prostředků, jiné z důvodu opětovné emigrace stavitele a další z nezjištěných osobních příčin. Snímky domů Natalia Dołgowska doplňuje fotografiemi ze soukromých alb horalů.

V období transformace v Polsku prošly změnami jak skupinová totožnost, tak očekávání od státu, ale i samotné mezilidské vztahy. Ve sféře hodnot a sociálních postojů došlo k posunu směrem k soukromé iniciativě a samostatnosti financované prostřednictvím spolupráce a společného financování nákladů. Došlo k jevu atomizace, uvědomění si společnosti, že si každý musí pomoci sám. Opakovány byly výzvy, aby lidé řešili všechno svými silami, přestali spoléhat na pomoc státu a byli vynalézaví.[67] Polský sociolog a kunsthistorik Jan Sowa tuto ztrátu společenského kapitálu potřebného pro správnou organizaci veřejného prostoru s odstupem času uznal za určitý „stín transformace“.[68] Podle Sowy pak následek ztráty společenské důvěry byl dokonce takový, že od devadesátých let se nejlépe dařilo aktivitám, které bylo možné dělat samostatně nebo v úzkém rodinném kruhu nebo blízkých přátel. Nedostatek efektivní spolupráce komplikoval proces organizace a prohluboval všudypřítomný chaos.

Cyklus fotografií „U Adasia“ (U Adama) vytvořil Konrad Pustoła v roce 2003. Jeho snímky úsměvným způsobem ukazují, jak primitivní polský kapitalismus agresivně vtrhl do polského

[67] Woś R., *Neoliberalizm udaje, że nie jest ideologią* – rozhovor, Autoportret 3 (54), vyd.: Małopolski Instytut Kultury, Krakov 2016, str.13.

[68] Sowa J., *Cień transformacji,* Autoportret 3 (54), vyd.: Małopolski Instytut Kultury, Krakov 2016, str. 4.

veřejného prostoru. Představuje působení nevelké firmy „U Adasia“ z Legionowa. Titulní Adaś je majitelem firmy zaměřené na levnou reklamu – nejrůznější reklamní tabule, vývěsní štíty, nálepky a plachty. Na Pustołových snímcích však nenajdeme jediný záběr hlavního hrdiny ani obyvatel Legionowa. Autor svoji pozornost místo toho zaměřil na projevy aktivit této firmy. Středoformátovým fotoaparátem vytvořené barevné fotografie ukazují vlezlou reklamu a její expanzi do okolního prostoru. Vizuální sdělení umocnilo „crossování“ světlocitlivého materiálu a tím vyvolalo efekt zlomených, nepravdivých barev, podobných jako při použití filmů ORWO Color z bývalé NDR. Použité výrazové prostředky zdůraznily kritický postoj autora k pozorovanému jevu. Pustoła sám říká: „Poslední dobou si uvědomuji, že ekonomické vzdělání, obzvláště dějiny ekonomického myšlení, a společenské jevy stále častěji ovlivňují témata mých prací. Zajímám se například o změny pracovních podmínek, výrobních metod a důsledky těchto změn v životě lidí. Souvisí to s pomíjivostí, odcházením určitých fragmentů skutečnosti, místo kterých přicházejí nové, zpravidla mnohem umělejší a chatrnější.“[69]

V roce 2012 byl cyklus „U Adasia“ zařazen na výstavu „Postdokument: Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989“ (Postdokument: Nepředstavený svět. Dokumenty polské transformace po roce 1989) prezentovanou v galerii CSW Zamek Ujazdowski. Kromě snímků byl součástí Pustołovy expozice zvukový záznam ironické reklamy „Litanie na pána polské iniciativy“, která uváděla své posluchače do svébytného transu, umocňovala pocit chaosu, ledabylosti a pulzujícího nízkého byznysu.[70]

Exploze podnikání prvních let transformace vyvolala vedlejší efekt v podobě zaplavení veřejného prostoru všudypřítomnou reklamou. Jev, na který jako jeden z prvních upozornil Konrad Pustoła, ani po letech neztrácel nic ze své intenzity a v dílech polských fotografů se objevil ještě mnohokrát.

[69] http://konradpustola.org/info/ online: (březen 2019).

[70] https://www.dwutygodnik.com/artykul/3307-naiwna-wiara-w-reprezentacje-postdokument-w-csw.html online: (březen 2019).

Obr.30. Pustoła K., *ze souboru: U Adasia*, 2003.

„Życie po życiu“ (Život po životě) je fotografický cyklus Wojciecha Wilczyka vytvořený v letech 2004–2006, ve kterém autor zachycuje svérázné využívání již nepojízdných automobilů, jež jsou přetvářeny na pouliční reklamy, květináče a jiné dekorace. Na Wilczykových snímcích můžeme vidět různé projevy nápaditosti a zručnosti majitelů autovraků. Místo aby vraky putovaly do sběru, začínají nový život umístěním na sloupech, střechách, zasazením do stěn domů nebo proměnou na květináče. Většina Wilczykem zachycených vozidel vznikla v „minulém století“ na výrobních linkách domácích automobilek. Vozidla Maluch, Polonez, Żuk a Syrena[71] či z NDR importované Trabanty se pak v nové ekonomické realitě, proměněné na komerční reklamy, staly svědectvím období transformace a výrazem adaptace polské společnosti na nová pravidla kapitalismu.

[71] Názvy oblíbených, v Polsku vyráběných osobních a nákladních automobilů.

Obr.31. Wilczyk W., *ze souboru: Życie po życiu*, 2004-2006.

Projekt „Życie po życiu“ je prvním dokumentárním projektem, ve kterém Wilczyk pracoval s barvou. Podobně jako ve svých ostatních dílech se však soustřeďuje na úspornost formálních prostředků a volí jednoduchý, čtvercový formát, centrální kompozici, rozptýlené světlo a vyhýbá se zachycení lidí na záběrech.

V druhé polovině roku 2006 Wojciech Wilczyk začal pracovat na projektu nazvaném „Niewinne oko nie istnieje“ (Nevinné oko neexistuje). Tentokrát se předmětem jeho zájmu staly budovy synagog a modliteben patřící původně židovskému obyvatelstvu. Autor se rozhodl nafotografovat všechny zachovalé objekty v Polsku, svědčící o někdejší silně náboženské i institucionální přítomnosti židovského společenství. Wilczykovým průvodcem byla práce Eleonory Bergmanové a Jana Jagielského „Zachowane synagogi i domy modlitwy w Polsce — katalog“ (Zachovalé synagogy a modlitebny v Polsku – katalog), vydaná Židovským historickým institutem v roce 1996. Fotograf se zajímal o to, v jaké formě a funkci tyto budovy v současné době fungují a jakou roli jim vepsaly

současné společensko-ekonomické podmínky a to, co zůstalo v paměti o vyhlazení Židů na polském území. Wilczyk se nevyhýbal typologickému představování objektů a zachycoval budovy vždy v centrální kompozici, ale někdy i spolu s jejich přilehajícím okolím. Rozdílnost výřezu mu umožnila jednak účinněji zachytit současný stav zachované architektury, jednak soustředit svoji pozornost na blízké okolí. Vidíme zaparkované automobily, reklamní tabule umístěné na fasádě, cedule a plakáty s jasně patrnými charakteristickými znaky současnosti.[72] Rovnoměrné a rozptýlené světlo, jež najdeme na většině jeho fotografií, pomohlo autorovi ukázat současný stav budov a zdůraznit barvu fasád nebo provedené změny v konstrukci budov.

Obr.32. Wilczyk W., *ze souboru: Niewinne oko nie istnieje,* 2008.

V roce 2009 galerie Atlas Sztuki i Korporacji Ha!art vydala Wilczykovi knihu „Niewinne oko nie istnieje“. Z více než pěti tisíc osmi set fotografií, které během dvou let práce na projektu Wilczyk vytvořil, se v knize objevilo tři sta sedm. Snímky byly seřazeny alfabeticky podle místa, kde byly vytvořeny. Tato dokumentační a katalogová kompozice měla za cíl vyvolat dojem seznamu památek.

[72] https://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-wilczyk-niewinne-oko-nie-istnieje, online: (březen 2019).

Snímky doprovázejí popis historie místa, ale i záznam rozhovorů, jež se autorovi podařilo získat s náhodně potkanými lidmi. Kromě tohoto zdánlivě dokumentárního a objektivně „inventarizujícího“ způsobu práce nabízí autor i kritický pohled. Při fotografování objektů, z nichž vyplývá chuť skrýt minulost fotografovaných budov, se Wilczyk ptá, jakou roli v krajině současného Polska tato místa zaujímají.

Devadesátá léta dvacátého století a první dekáda století nového byly v polské architektuře obdobím velké náklonnosti k nejrůznějším potřebám polské společnosti. Z jedné strany v návaznosti na polskou historii a „mýtus polského dvorku“, regionalismus, svébytný „návrat z bytu do domu“, na druhou stranu pak megalomanství, výstavba zámků na rozlehlých pozemcích a „kašírovaných rezidencí“. Stejně jako v devatenáctém století, kdy si nově vznikající třída průmyslových magnátů objednávala u tehdejších architektů paláce a avantgardní rezidence ve snaze dokázat šlechetnost svého původu, tak i transformace devadesátých let měla své „Evropské tygry“[73] – vítěze období transformace. Podle Michała Wiśniewského,[74] spoluzakladatele Institutu architektury, nadace prosazující diskusi na téma polského veřejného prostoru, „chyby, omyly, zakopnutí, nepovedené projekty období proměn možná i natrvalo poskvrnily polská města a vesnice“.

Snaha uspokojit potřeby probouzející se nové střední třídy vyhovovala Wacławu Goźlińskému, majiteli svatebního domu „Venetia Palace“ ležícího blízko Varšavy. Tento v roce 2008 postavený dům byl inspirován přepychem Dubaje a Las Vegas a podle podnikatelského plánu měl vyhovět potřebám a vkusu tisíců Poláků, jejichž představa o luxusu se opírala o dovážené americké seriály a telenovely osmdesátých let. Fascinován rostoucí popularitou tohoto objektu se Piotr Małecki, jenž je členem skupiny Napo Images, rozhodl scenérii tohoto místa nafotografovat.[75] Projekt „Opera mydlana“ (Mýdlová opera), jejž Małecki vytvořil v roce 2011, je zajímavým záznamem očekávání a představ Poláků o luxusu z počátku jednadvacátého století, viděných z pohledu transformace. „Musí to být pohádkové a bohaté. Varšavanům již nestačí okázalé svatby, chtějí mít oslavu jako

[73] „Tygrysy Europy“ – polský komediální seriál, rež. Jerzy Gruza. Vysílaný v letech 1999–2003.

[74] Wiśniewski M., *Architektura wyparta,* Autoportret 3 (54), vyd.: Małopolski Instytut Kultury, Krakov 2016, str. 30.

[75] Venetia palace fotografoval a popisoval i Filip Springer v díle „Wanna z kolumnadą“.

z tisíce a jedné noci,“[76] čteme v popisu projektu. Małeckého fotografie demaskují povrchnost celého podniku. Pro majitele i jeho zákazníky není důležité, že zblízka všechno vypadá groteskně, že obrazy jsou levné imitace a výzdoba restaurace a hotelu pouze napodobuje standardy hotelových sítí. Důležitá je pro ně pouze velikost celého podniku a pocit přepychu. Odpovídá ambicím hostů, kteří se zde baví. Małecki nefotografuje pouze budovy a okolí, přestože na jeho snímcích najdeme umělé jezírko, nedokončené zámecké chodby nebo v trávě pohozené imitace antických sloupů. Autor vchází mezi lidi a účastní se zábavy organizované na území „paláce“. Fotografuje oslavy zásnub i svateb, portrétuje novomanžele na schodech do vířivky, obsluhu připravující oslavy, a dokonce samotného majitele svatebního domu. Přestože autor použil čtvercový formát, mají snímky velice reportážní charakter.

Obr.33. Małecki P., *ze souboru: Opera mydlana,* 2011.

[76] http://napoimages.com/soap-opera-story/, online: (březen 2019).

6. Architektura a urbanistika období transformace

Transformace vládnoucího zřízení po roce 1989 poskytla prostor a naději na předefinování polské urbanistiky a umožnila vytvořit harmonické podmínky využití prostoru. V prvních letech transformace byly tyto naděje spojovány s možností zavedení nového právního pořádku, který by reguloval hospodaření s prostředím, jakož i objevením nových účastníků, tedy investorů a developerů.[77] Transformace však očekávanou synergii nepřinesla. Ve výsledku byla doba intenzivního budovatelského rozkvětu promarněna a místo nových pozitivních řešení v plánování měst přinesla prostorový chaos. Jeho projevem se stávalo bezpodmínečné odevzdávání neuralgických městských oblastí soukromým investorům, nekontrolované rozšiřování zástavby a kolonizace periferií v podobě nákupních center na předměstích, navrhovaných bez občanské vybavenosti v podobě škol, školek a kulturních center. Pro období transformace pak byla charakteristická mimo jiné hojně vznikající oplocená sídliště. Jak tvrdí polská architektka a urbanistka Magdalena Staniszkisová, „vyhovovaly polskému schématu „podnikatelského“ přístupu ke strategii rozvoje“.[78]

Stav polského veřejného prostoru byl tématem, které se neustále objevovalo v publicistické a reportážní tvorbě Filipa Springera. Springer svoji novinářskou kariéru začal jako fotoreportér polské fotografické agentury Forum. Jak sám vzpomíná, během práce na agenturních úkolech z automobilových závodů konajících se v horském prostředí si uvědomil, že jej nefascinovaly emoce závodů ani panenská příroda a scenérie, ve které se závody konaly, ale architekturou degradovaná krajina. Fascinace veřejným prostorem, jež se v něm pomalu probouzela, přinesla ovoce v podobě projektu „Miało być ładnie“ (Mělo to být krásné, 2009), ve kterém svou pozornost zaměřil na nepovedené pokusy o estetizaci domácího prostředí. Na fotografiích z tohoto cyklu vidíme například hlavu jelena ozdobenou lampami, fantastickou fontánu uprostřed šedivého dvorku nebo dřevěný pahýl natřený lesklou barvou. Ve fotoreportáži ze stejného roku „Płacz nad rozlanym miastem“ (Pláč nad rozlitým městem) se Springer zaměřil na jev exurbanizace, tedy nekontrolované

[77] Piątek G., *Bardzo długa transformacja,* Autoportret 3 (54), vyd.: Małopolski Instytut Kultury, Krakov 2016, str. 43.

[78] Staniszkis M., *Polityka i Urbanistyka,* Autoportret 3 (54), vyd.: Małopolski Instytut Kultury, Krakov 2016, str. 54.

a špatně naplánované rozrůstání města. Exurbanizace, na rozdíl od plánované suburbanizace, je procesem nekontrolovaným, nejčastěji způsobeným vysokou poptávkou po nové zástavbě a charakteristické jsou pro něj agresivní, škodlivé developerské praktiky k životnímu prostředí.[79]

Obr.34. Springer F., *ze souboru: Przestrzeń niczyja*, 2013.

V obou zmiňovaných cyklech, jakož i v pozdějších reportážích věnovaných veřejnému prostoru, charakterizuje Springerovy fotografie zaměření na prvky nebo detaily, které vyvolávají jednoznačně silné emoce. Nejčastěji jde o věci „ošklivé“ nebo prostě jen nepovedené. V roce 2010 začal Springer pracovat na souboru věnovaném důsledkům vysychání terénu způsobeného povrchovým hnědouhelným dolem v okolí jezera Gopło. V důsledku otevření nové pánve v Tomisławicích zmizelo na dva tisíce malých tůní a jezírek, což vyvolalo i postupné vysychání samotného jezera. Celý cyklus „Nie ma jeziora“ (Jezero je pryč) je prezentován formou fotokastu. Tuto formu Springer využil již několikrát, mimo jiné v projektu realizovaném pro Greenpeace o někdejším největším rybářském přístavu v Polsku, Dziwnowie nad Dziwnou.

[79] Izdebski H., *Ideologia i zagospodarowanie przestrzeni,* vyd.: Wolters Kluwer Polska, Varšava 2013.

Obr.35. Springer F., *ze souboru: Nie ma jeziora,* 2010.

Filip Springer je známý především díky knihám reportáží věnovaným veřejnému prostoru. Jeho knižní debut „Miedzianka. Historia znikania“ (Miedzianka. Příběh mizení)[80] byl celý věnován historii sedmisetletého dolnoslezského městečka, po kterém nezůstalo ani stopy. V roce 2012 vydaná jeho druhá kniha „Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u“[81] (Špatně narozené. Reportáže o architektuře PLR) je přehledem nedoceněných modernistických architektonických návrhů z období PLR. O rok později vydaná kniha „Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach“[82] (Zaczyn. O Zofii a Oskaru Hansenových) je biografickou reportáží věnovanou páru vizionářských architektů, kteří měli možnost tvořit v dobách PLR. V roce 2013 vydaná kniha „Wanna z kolumnadą.

[80] Springer F., *Miedzianka. Historia znikania,* vyd.: Czarne, Wołowiec 2011.

[81] Springer F., *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*, vyd.: Karakter, Krakov 2012.

[82] Springer F., *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach,* vyd.: Karakter, Krakov 2013.

Reportaže o polskiej przestrzeni“ (Vanna s kolonádou. Reportáže o polském prostředí) obsahuje terénní reportáže a fotografie z cest po Polsku. Springer se v ní zajímal o nejrůznější formy kýče a prostorového chaosu.[83] V samostatných kapitolách se autor postupně zaměřuje na nekontrolovaná rozšiřování měst, stavební libovůli velkého i malého kapitálu, reklamní plochy u silnic, kýčovitě pohádkovou architekturu, na fenomén polských plotů a provedení tepelné izolace panelových domů, pro které zavedl pracovní název „pastelóza“. Po tomto depresivním pohledu na polský vkus a lhostejnost vůči nejbližšímu okolí zpracovaném v projektu „Wanna z kolumnadą“ si v následující publikaci o polském prostředí za svůj cíl Springer vybral pozitivní příklady současné architektury. V roce 2016 vydaná „Księga zachwytów“ (Kniha uznání) popisuje funkcionalistické budovy dobře zasazené do okolí nebo takové, jejichž ambicí bylo vytvoření příjemného společného prostředí. Springer je rovněž autorem v roce 2015 vydané knihy „13 pięter“[84] (13 pater), zabývající se bytovou situací v Polsku ve dvacátém století, a knihy „Miasta Archipelag. Polska mniejszych miast“[85] (Městský archipelag. Malá polská města), obsahující sérii reportáží věnovaných bývalým vojvodským městům. Springerovy fotografie zabývající se prostorem charakterizuje relativně větší odstup objektivu od fotografovaného motivu. Autorovi záleží na tom, aby zachytil, do jaké míry daná budova zapadne do prostoru, jaké tvoří interakce s již existujícími objekty a uživateli.

Springerova plodná činnost na knižním trhu přispěla ke značné popularizaci diskuse o funkčnosti a estetice společných prostor. Rozšířila diskusi na téma kvality architektury a urbanistiky v Polsku mimo hermetický okruh urbanistů a architektů. Springerova aktivita zároveň inspirovala mnoho fotografů, kteří svou pozornost zaměřili na myšlenky, kterým se ve svých knihách věnoval.

Typicky městská bytová zástavba rozprostírající se na předměstích a postupně pronikající i na volná pole se stala předmětem zájmu krakovského fotografa Łukasze Knitera. Série snímků nazvaná „Lewandowe wzgórza“[86] (Levandulové hory) vypráví o tom, jak se dnes rozrůstají polská

[83] Tématu prostorové sladěnosti se věnoval i Piotr Sarzyński („Wrzask w Przestrzeni“, vyd.: Polityka).

[84] Springer F., 13 *pięter,* vyd.: *Wydawnictwo* Czarne, vyd.: Wołowiec 2015.

[85] Springer F., Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast, vyd.: Karakter, Krakov 2016.

[86] Snímky publikuje na autorském blogu: enclosed-space.blogspot.com, online: (březen 2019).

města. Na jeho fotografiích, majících neskrývaný intervenční charakter, můžeme vidět, že se tak neděje podle určené prostorové strategie, jež předpokládá harmonický rozvoj urbanizace města, ale podle diktátu developerů. Kniter navštěvuje nově budovaná obytná sídliště, z nichž je mnoho oplocených a má vlastní ochranku. Názvy jako „Pahorek“, „Dolina“, „Enkláva“ a „Polana“ používají při pojmenovávání svých investic developeři, kteří chtějí vesnicky znějícím názvem přesvědčit své klienty k usídlení na zdánlivé vesnici nebo daleko od města. Kniter také demaskuje donucovací metody podsouvající potřebu bezpečí, kterému jsou často vystavováni obyvatelé nově vznikajících sídel. Fakt oddělování komplexu od zbytku okolí plotem, bránou, ochrankou hlídající klid nebo cedulemi s informacemi o zákazech míčových her, vstupu na trávník a podobně svědčí o tom, že při návrzích současného životního prostoru jsou opomíjeny velmi důležité otázky integrace místní společnosti. Dvanáct fotografií pocházející z cyklu „Lewandowe Wzgórza“ bylo prezentováno na výstavě „Wreszcie we własnym domu. Dom Polski w transformacji“ (Konečně ve vlastním domě. Transformace polského domu), zorganizované v roce 2016 v rámci festivalu Varšava ve výstavbě.

Obr.36. Kniter Ł., *ze souboru: Lawendowe wzgórza*, 2015.

Od roku 2009 se pravidelně koná festival Varšava ve výstavbě, věnovaný designu, architektuře a veřejnému prostoru. Festival společně organizují Muzeum moderního umění ve Varšavě a Muzeum Varšavy. Jeho hlavním posláním je analyzovat procesy mající vliv na vzhled a kvalitu metropolitní krajiny. Přestože název festivalu odkazuje na Varšavu, je problematika vnímána univerzálně a popisuje jevy probíhající v celé zemi. Každý ročník je připravován na jiné téma, podle kterého se připravuje výstava, organizují se setkání, konference a vzdělávací aktivity. Heslem osmého ročníku, konajícího se v roce 2008, bylo „Nareszcie we własnym domu“ (Konečně ve vlastním domě). Toto heslo navazovalo na slogan odříkávaný známými herci a osobnostmi z veřejného života v období zavádění Balcerowiczova plánu v prvních letech transformace: „Konečně jsme ve vlastním domě. Nestůj, nečekej. Pomoz!“ Odkaz na okamžik systémových proměn měl za cíl upozornit na změnu subjektu formujícího bytovou politiku v Polsku. Umožnění „soukromé iniciativy“ na konci osmdesátých let a pozdější rozvoj bytové výstavby, podporovaný stále dostupnějšími hypotečními úvěry, silně ovlivnily možnost plánování veřejného prostoru v Polsku posledních let. Důsledkem těchto procesů byl narůstající jev suburbanizace, gentrifikace a masové výstavby ohrazených sídlišť. Hlavním cílem osmého ročníku festivalu, připraveného společně s Institutem architektury, bylo blíže nahlédnout proměny domu a bytového prostředí v Polsku v období transformace. Organizátory zajímaly politické, ekonomické a sociální aspekty architektury.[87] Na výstavě připravené v rámci festivalu byly představeny procesy ovlivňující výstavbu polských domů. Výstava se věnovala architektonickým a urbanistickým otázkám a prezentovala typologie jedno- a dvougenerační architektury, ale odkazovala se i na společenské aspekty prezentací moderních stylů v bydlení. Zvláštní pozornost při debatách a výzkumu evoluce polské totožnosti v období transformace byla věnována zrození střední třídy. Bylo zjištěno, že její životní styl, aspirace a mentalita mají bezprostřední vliv na vzhled okolního prostoru. Pozornost byla věnována také roli médií při vymezování kritérií úspěchu, kdy jedním z nich je okolnost vlastnictví domu se zahradou za městem.[88] Na výstavě byla kromě publikací, ukázek filmů, televizních

[87] https://magazynszum.pl/we-wlasnym-domu-warszawa-w-budowie-8/, online: (březen 2019).

[88] http://wyborcza.pl/7,112588,20949715,festiwal-warszawa-w-budowie-jak-dlugo-bedziemy-znosic-to-ze.html, online: (březen 2019).

seriálů a rozhovorů s odborníky prezentována také řada fotografických a filmových projektů dokumentujících proměny v polském prostředí po roce 1989. Našly se tam i typografické cykly odhalující urbanistické a architektonické absurdity polského prostředí, jako například nedokončené domy v souboru „To wszystko Ameryka“ (Za to všechno může Amerika) Natalie Dołgowské, sídliště bez zeleně na fotografiích Krzysztofa Eberleho nebo stavby na předměstích, nezřídka uprostřed polí a bez dostupné veřejné infrastruktury Jędrzeje Sokołowského. S varšavskou galerií Raster spolupracující Łukasz Gorczyca a Michał Kaczyński prezentovali svoje díla z cyklu „Dom Polski“ (Polský dům), věnovaného malým komerčním stavbám: nejrůznějším kioskům, gastronomickým stánkům a pavilonům.[89] Nicolas Grospierre využil fotografii při výrobě makety panelového domu s barevnou fasádou. Na výstavě se objevily i snímky Wojciecha Wilczyka z cyklu „Prestiž“ (Prestiž), na kterých zachytil současné bytové domy s pochybnou architekturou. Krajinu v okolí menšího města na severu země v období před vstupem Polska do Evropské unie ukázal na svých snímcích Krzysztof Zieliński.

[89] V projektu vedeném od roku 1999 sbírají snímky nejrůznějších příkladů spontánních laciných rozšíření, rekonstrukcí, zdobení a „vylepšení“ drobné užitkové architektury bez „estetických zbytečností“ (z autorské stránky projektu: http://raster.art.pl/dom/info.htm), online: (březen 2019).

Obr.37., Obr.38. Muzeum moderního umění ve Varšavě, veletrh „Wreszcie we wlasnym domu. Dom Polski w transformacji“, 2016.

Projekt „Pas startowy“ (Vzletová dráha) Grzegorze Ziemiańského vypráví o průběhu investiční bytové zástavby na území zrušeného letiště v krakovské městské čtvrti Czyżyny. Otázka využití těchto pozemků byla mnoho let předmětem rozvášněných veřejných diskusí. Obyvatelé okolních sídlišť letiště bránili před expanzí developerských firem argumenty, že by zástavbou tohoto území město přišlo o přirozené vzdušné koridory a zhoršilo se tím již tak špatné ovzduší v Krakově. Podobně jako Szlaga v projektu „Stocznia“ i Ziemiański zaujal stanovisko jedné ze stran, která se aktivně zasazovala o ochranu vzletové dráhy před její proměnou na další sídliště. Na snímcích z tohoto souboru můžeme vidět poslední roky fungování vzletové dráhy jako osobitého parku pro obyvatele přilehlých mnohatisícových sídlišť. Kromě fotografií zachycujících proměnu letiště na staveniště vidíme i záběry předmětů nalezených na jeho území, nebo dokonce snímky majitele získané z paměti mobilního telefonu, který byl na letišti nalezen. Na Ziemiańského fotografiích nenajdeme nostalgii po odcházejícím starém světě, ale chladnou dokumentaci změn. Hněv a protest proti změnám probíhajícím v posledních letech v prostředí polských měst.

Obr. 39. Ziemiański G., *ze souboru: Pas startowy,* 2012.

Na potřebu vymezení se a oddělení od „cizích“, zpracovanou již Filipem Springerem v projektu „Wanna z kolumnadą“, odkazuje ve svém souboru s názvem „Tuja“ (Túje) i Piotr Bekas. Túje je jehličnan z čeledi cypřišovitých, který Poláci v posledních letech hojně využívají nejen jako ozdobu ve svých zahradách, ale i na ochranu soukromí. Zdánlivě k dekoračním účelům vysazovaná dřevina je následně multiplikovaná a nejčastěji slouží k ochraně před vstupem na pozemek či před zvědavými, závistivými nebo hodnotícími pohledy. Vyjadřuje tím samým dnešní nechuť dělit se o intimitu, ale i potřebu výrazného označení osobního vlastnictví. Na záběrech zbavených lidské přítomnosti z tohoto nevelkého souboru najdeme túje různého věku a velikosti. Spojuje je však funkce – dekorativně doplňují již existující oplocení.

Obr.40. Bekas P., *ze souboru: Tuja,* 2015.

Jak naznačuje sociolożka Małgorzata Szatanová,[90] pro šťastný společenský život je nutné otevřít se odlišnosti, protože právě odlišnost, a nikoli útěk před různorodostí může nivelovat význam a rozměry kultury strachu, může eliminovat nepokoje a obavy společnosti. Panující kulturu strachu a obsese ohledně bezpečnosti považuje za jeden z hlavních aspektů ekonomických důvodů degradace veřejného prostoru.

Tomasz Wiech, inspirovaný záplavou městského prostředí reklamou vybízející ke koupi bytů v nově budovaných sídlištích, vytvořil cyklus nazvaný „Witajcie w raju“ (Vítejte v ráji). Cyklus se skládá z fragmentů vizualizací prezentovaných developerskými firmami ve svých marketingových kampaních. Nejčastěji na nich vidíme šťastné obyvatele již dokončené investice. Přestože Wiechovy snímky nezachycují prostor probíhající stavby ani billboardy, ale nabízejí zajímavou odpověď na

[90] Szatan M., *Zanikanie przestrzeni publicznej we współczesnych Miastach*, zdroj: www.palimpsest.socjologia.uj.edu.pl č. 2, 2012.

otázku stavu veřejného prostředí v Polsku a subjektů odpovědných za jeho formování. Kromě zpracování důležité společenské problematiky obsahuje také humornou nástavbu. Na detailech Wiechem zachycených vizualizací vidíme podivně vypadající nepřirozené situace. Vyvolávají dojem, jako by pocházely z počítačových her simulujících reálný život. Záběr elegantně oblečené ženy s pohledem upřeným na prázdnou fasádu nebo pár na balkoně odvrácený k sobě zády jako by upozorňovaly na chyby v téměř dokonale naprogramované hře.

Obr.41. Wiech T., *ze souboru: Witajcie w raju,* 2012-2016.

Velkoformátové reklamy zaplavující prostor polských měst se staly středem pozornosti i pro varšavského fotografa Pawła Czarneckého. Czarnecki se kromě fotografování věnuje i grafice a streetartu.[91] V roce 2015 vytvořil ve Varšavě sérii snímků pohledem přes okna pokrytá velkoprostorovými reklamami. Na fotografiích zařazených do souboru „Pokój z widokiem“ (Pokoj s výhledem) tak vidíme přes sebe se překrývající dvě vrstvy – zblízka fotografované fragmenty několikapatrových reklam a za nimi se skrývající městský prostor. Tímto specifickým filtrem získaný

[91]Autor mj. projektu „Do rany przyłóż“, série keramických pláství nalepovaných na fasády varšavských budov nesoucích stopy po bojích za druhé světovéa války.

efekt, zesilující barevnost a překrývající obraz sítí velkých pixelů, vytvořil zdání, že máme co do činění nikoli s fotografií, ale s počítačovou grafikou nebo abstraktní malbou. V roce 2015 získal Czarnecki za tento cyklus první cenu v soutěži novinářské fotografie BZWBK Press Photo v kategorii každodenní život. Projekt Pawła Czarneckého, podobným způsobem jako již zmiňovaný soubor „U Adasia“ Konrada Pustoły, již poněkolikáté obnažil agresivní expanzi primitivního kapitalismu stavějícího partikulární podnik korporace nad dobro společnosti.[92]

Obr.42. Czarnecki P., *ze souboru: Pokój z widokiem*, 2014-2015.

Ubíjející chaos městského prostoru byl tématem, kterému ve svých dílech věnoval i multimediální umělec Kobas Laksa. Jeho nejznámějšími díly na téma urbanizace jsou fotokoláže z cyklu „Projekt miejski Warszawa“ (Městský projekt Varšava) a ve spolupráci s Nicolasem Grospierrem projekt „Hotel Polonia. Drugie życie budynków“ (Hotel Polonia. Druhý život budov). V souboru „Projekt miejski Warszawa“ Kobas Laksa využil snímky, které vytvořil v různých místech hlavního města. Spojením motivů objevujících se na různých snímcích Laksa vytvořil obraz autoutopické metropole

[92] http://automatichouse.home.pl/autoinstalator/wordpress8/portfolio/vintage-stapler/, online: (březen 2019).

budoucnosti. Jeho díla z tohoto cyklu ukazují město jako chaotické a ubíjející monstrum. Druhý zmiňovaný projekt „Drugie życie budynków“, připravený pro 11. mezinárodní bienále architektury v Benátkách v roce 2008, je tvořen šesti futuristickými vizualizacemi „druhého života“ v posledních letech dokončených známých objektů v Polsku. K vytvoření těchto futuristických vizí Kobas Laksa využil Grospierrovy fotografie těchto míst. Na objednávku dvojice kurátorů Jarosława Trybusie a Grzegorze Piątka je Laksa postupně upravoval a úplně jim tak měnil význam. Tímto způsobem se ze svatostánku v Licheniu stal vodní park, z kancelářské budovy Metropolitan na Piłsudského náměstí ve Varšavě se stalo vězení, mrakodrap Rondo 1 se změnil na několikapatrový hřbitov, z luxusního sídliště Marina Mokotów byl utečenecký tábor, z univerzitní knihovny obchodní galerie a z nového terminálu varšavského letiště zemědělské pole. Přestože se prezentované scénáře dnes jeví jako nereálné, dotýkaly se otázek, jež se mohou objevit i v budoucnu: Jaká bude budoucnost knihoven, až budou knížky zdigitalizovány? Co se stane ze svatostánku, až přestanou lidé chodit do kostela? Jak bude vypadat pohřeb, až dojde místo na hřbitově? apod.[93] Prezentace tohoto projektu v Benátkách měla velký úspěch a byla oceněna Zlatým lvem.

Obr.43. Laksa K., *ze souboru: Projekt Miejski Warszawa,* 2015.

[93] Mazur A., *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, vyd.: Karakter, Krakov 2012.

Architektura bydlení na malých městech byla tématem cyklu „Szara kostka“ (Šedá kostka) Łukasze Skąpského, jehož série představuje obytné domy vytvořené podle stejného vzoru a projektu s charakteristickým tvarem kostky. Typologický styl zachycení, spočívající ve fotografování budov stejným způsobem – přímo zepředu, umožnil povšimnout si drobných změn na fasádě a konstrukci budov, které majitelé provedli oproti originálnímu projektu. Potvrdilo to potřebu lidí i přes ideologické záměry autorů návrhů přizpůsobit si tuto formu výstavby, prosadit si individuální charakter domu a odlišit se od davu. „Szara kostka“[94] je částí rozsáhlejšího projektu Skąpského s pracovním názvem „Domopolo“, jenž dokumentuje polskou provinční architekturu. Jeho druhou částí s názvem „Wypoczynek“ (Odpočinek) je série portrétů majitelů domů v jejich interiéru, inspirovanou souborem Zofie Rydetové „Zapis Socjologiczny“[95] (Sociologický záznam).

Obr.44. Skąpski Ł., *ze souboru:Szara kostka,* 2011-2014.

V architektuře transformace přinesla „triumf první fáze postmodernismu, klasických různobarevných projektů připravovaných odhodlanými a po individuálním úspěchu dychtícími architekty, jejichž

[94] Angielska nazwa projektu to Grey cube. zdroj: Strona autorska: http://skapski.art.pl/projekty/grey-cube/ online: (únor 2019).

[95] „Zapis socjologiczny“ je cyklus, na kterém Zofie Rydetová pracovala v sedmdesátých a osmdesátých letech. Je to soubor černobílých fotografií obyvatel různých regionů Polska vytvořených uvnitř jejich bytů. Velkou antropologickou a historickou hodnotu představoval fakt, že Rydetová fotografovala tyto lidi v přirozeném prostředí jejich domova. Łukasz Skąpski při práci na souboru „Wypoczynek“ (Odpočinek) chtěl ověřit, jak moc se změnilo prostředí polského domova během posledních dvaceti let.

základním cílem bylo odstřihnutí se od šedivé, modernistické krajiny sídlišť lidového Polska“.[96] Jak tvrdí polský architekt a urbanista Marek Budzyński, „postmodernismus přinesl pokus o změkčení socialistického modernismu, pokus o nalezení člověka a detailu“.[97]

Na tento detail upozorňuje také Paulina Korobkiewiczová. Její cyklus nazvaný „Disco polo“ je cestou po zemi, která za jakoukoli cenu touží odčarovat šeď a architektonickou monotónnost předchozího systému. Na snímcích Korobkiewiczové vidíme pokusy o „kolonizaci“ veřejného prostoru prostřednictvím estetických zásahů inspirovaných představami o Západu, blahobytu a modernosti. Tato tendence k radikálnímu odstřižení se od minulosti, posílená o nedostatky ve vzdělání a povědomí Poláků o formování společného prostoru, přinesla ovoce v podobě kýče v polské krajině. Korobkiewiczová fotografuje mrtvý svět, detaily budov, fasád, reklam a průčelí diskoték. Její fotografie mají dokumentární povahu. Soustřeďuje se na drobné elementy v prostoru. Svět, jejž zachycuje, nám umožňuje nahlédnout do něčeho zásadního, zahlédnout touhy a očekávání Poláků z období proměn. Titul série odkazuje na populární hudební styl devadesátých let, charakteristický jednoduchou opakující se melodií a naivními texty. Inspirací pro autorku byla estetika hudebních klipů, estrádních kostýmů a veřejných představení, která jsou velmi zřejmým příkladem pokusů o imitaci pozorovaných a vyobrazených západních příkladů.

[96] Wiśniewski M., *Architektura wyparta, Autoportret 3* (54), vyd.: Małopolski Instytut Kultury, Krakov 2016. str. 30.

[97] Rozhovor s Markem Budzyńským, *Postmodernizm polski.* Architektura i urbanistyka, str. 14/15.

Obr.45. Korobkiewicz P., *ze souboru: Disco polo,* 2015.

Pro změnu moderně provedený projekt „Rozwój“ (Rozvoj) Pawła Starzece je lineárním souborem „náhod“, různých příkladů urbanistiky a architektury z období transformace. Starzec v něm pokračuje v úvahách již dříve zpracovávaných v projektech „Ztráta“ a „Beton“, které se týkaly transformace prostoru, a snaží se pochopit a ukázat podobu geopolitických změn uhelné pánve a Bělehradu. V projektu „Rozvoj“ na architektonických a urbanistických příkladech realizace z období transformace se snažil ilustrovat v posledních letech probíhající procesy deindustrializace, suburbanizace, gentrifikace, ghettoizace a komercializace veřejného prostoru v polských městech. Starzec se zajímal jak o projevy nespoutané volnosti polských architektů devadesátých let (v tomto stylu nafotografované postmodernistické budovy Ilmetu ve Varšavě, vratislavského Solpolu a křivé domy v Sopotech), tak i chyby v prostorovém plánování (ghettoizace sídliště Dudziarska), „kuriózní“ dům na varšavské Osiecké ulici, největší pomník Jana Pavla II. na světě, jakož i „různé slepé ulice infrastruktury“ (opuštěná nádraží a přívoz ve Svinoústí). Všechny tyto stavby autor považoval za „odrazové body na myšlenkové mapě sloužící vizualizovanému spojení mezi obdobím po roce 1989 a současným městským prostorem v Polsku“.[98] Záměrem autora nebylo kritizovat autory nebo vlastníky fotografovaných objektů, ale pochopit to, co rozhodovalo

[98] Citát s rozhovoru s autorem online: (únor 2019).

o výsledné podobě, formě a užitečnosti daného prostoru. V tomto duchu Starzec analyzuje pro celý blok postkomunistických zemí společné procesy, jako jsou emulace představ o Západu ve veřejném prostoru nebo nekontrolované rozrůstání měst a to, jak se tyto procesy projevily přímo v Polsku. Starzecovy fotografie korespondují s autorovou sociologickou tezí, že privatizace prostoru způsobuje rozvrstvení společnosti a průmyslový charakter mnoha oblastí je již prakticky nečitelný. Ve svých fotografiích, vytvořených s použitím středoformátového fotoaparátu Mamiya 7, se Starzec soustřeďuje na krajinu a umístění komentovaných objektů v prostoru.

Obr.46. Starzec P., *ze souboru: Rozwój,* 2018.

7. Bůh, čest a vlast[99]

Dvojice českých fotografů Lukáš Jasanský a Martin Polák[100] začala v roce 2012 pracovat na cyklu věnovaném současné polské sakrální architektuře. Inspirací pro ně byl jednak fenomén vysoké religiozity Poláků, ale i kontrast s nízkým vyznáním k jakémukoli náboženství panujícím v Česku. Rok před začátkem práce na projektu v Polsku vytvořili Jasanský a Polák cyklus věnovaný vstupům do modliteben v Česku registrovaných náboženských vyznání. Několik desítek barevných fotografií pocházejících z tohoto cyklu ukazuje „diskrétní" přítomnost náboženských uskupení v českém veřejném prostoru. O to silněji jejich pozornost přilákaly v posledních desetiletích vznikající a pro svůj účel velice vhodných, ale architektonicky nezvládnutých budov právě v Polsku. Snímky z tohoto cyklu představují objekty ve svém okolí silně dominantní, často pompézní a kontroverzní, přesně v duchu neomodernismu panujícího v devadesátých letech v Polsku. Jasanský a Polák pro realizaci svého souboru použili středovou kompozici a kostely fotografovali z odstupu, díky čemuž je zachytili i s jejich okolím. Způsob práce české dvojice připomíná již dříve uvedené cykly Konrada Pustoły „Niedokończone domy" a Nicolase Grospierra „Niewypłacalni".

[99] Heslo polské armády představující idealizované vyjádření věrnosti státu.

[100] Dvojice českých fotografů pracujících společně od osmdesátých let 20. stol. Jejich tvorbu charakterizuje ironická banálnost a všednost.

Obr.47. Jasanský L. i Polák M., *ze souboru: Kostely, kostely,* 2012.

Proces sakralizace polského veřejného prostoru, který v posledních letech ještě zesílil v souvislosti s udělením pontifikátu Jana Pavla II., je často interpretován jako svébytná kompenzace za čtyři desetiletí desakralizace veřejného prostoru.[101] Lucyna Przybylska, autorka publikace věnované tomuto jevu, v něm vidí odpověď na ideovou prázdnotu a obtíže období transformace, ale i přímý důsledek úpadku socialismu v roce 1989.

V roce 2009 začal Wojciech Wilczyk pracovat na projektu věnovanému graffiti fotbalových fanoušků. Okolnost přítomnosti tohoto druhu graffiti ve veřejném prostoru v Polsku nebyl na počátku jednadvacátého století ničím novým, avšak Wilczyk upozornil na intenzifikaci tohoto jevu a na značně ostřejší slovní útoky, než byly v osmdesátých letech, namířené proti sympatizantům znepřátelených fotbalových klubů. Důvodem nárůstu těchto nenávistných narážek se stalo stále

[101] Przybylska L., Sakralizacja przestrzeni publicznych w Polsce, vyd.: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdaňsk 2014.

běžnější objevování homofobických, antisemitských obratů a nabádání k násilí nebo zjevné přání smrti. Zajímavé pro autora bylo také objevení graffiti připomínajících památku mrtvých fanoušků nebo těch zatčených během tajných fanouškovských bitek,[102] připomínající politická graffiti v ulicích Belfastu nebo Baskicka. Politika a pro tuto společenskou skupinu specifická narace se nakonec objevily i v graffiti fotbalových fanoušku. Setkávaly se tak odkazy vychvalující hrdiny varšavského povstání, druhé světové války, ale i komentáře aktuálních událostí jako imigrační krize nebo názory namířené proti sympatizantům stran jiných než konzervativních. Právě tato „invaze patriotismu" spojená s objevením nenávistných projevů během dvacátého a jednadvacátého století byla „popíchnutím", které Wilczyka přimělo k práci na projektu „Święta Wojna" (Svatá válka),[103] kterému se věnoval v letech 2009 až 2014.

Obr.48. Wilczyk W., *ze souboru: Święta wojna*, 2009-2014.

Autor se soustředil na tři lokality, kde antagonismus mezi rozvášněnými kluby byl nejsilnější a kde se konflikt přeléval do veřejného prostoru nejzřetelněji. V cyklu „Święta Wojna" se objevují snímky z Krakova, Lodži a z Horního Slezska. Wilczykovy fotografie si udržují styl nové topografie, jejíž jedním z hlavních předpokladů je výrazná práce s prostorem proměněným člověkem. Najdeme zde použití velké hloubky ostrosti, rozptýleného světla, záběry přímo na fotografovaný objekt a často také záběry bez lidí. Ve snaze o zachycení celých rozsáhlých graffiti, ale i jejich okolí používá Wilczyk panoramatický fotoaparát. Snímky ze série „Święta Wojna" však nemají za cíl nástěnné malby pouze evidovat, ale hlavně ukázat, jak se jazyk nenávisti, kterým se vyjadřují, vkrádá do každodennosti a tím samým postihuje i projevy násilí ve veřejném prostoru.

[102] Fyzický souboj fanoušků dvou znepřátelených fotbalových klubů.

[103] https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/wilczyk-swieta-wojna-miedzy-kibicami/, online: (březen 2019).

Obr.49. Wilczyk W., *ze souboru: Święta wojna,* 2009-2014.

V roce 2014 vydalo knihu fotografií „Święta Wojna“ nakladatelství Karakter. Put Kniha obsahuje téměř čtyři stovky záběrů fanouškovských hesel, graffiti a nápisů rozdělených podle jednoduchého geografického klíče. Wilczyk názvy měst nahrazuje hesly převzatými z polské popkultury: Krakov je zde nazýván městem nožů, Horní Slezsko „Oberschlesien“ a Lodž se skrývá pod názvem „Żydzew“. Kromě fotografií se v knize objevily i texty prof. Joanny Tokarské-Barikové a Anny Zawadské, jež celému projektu přidávají antropologicko-kulturní komentář, a esej Adama Mazura umožňující umístit projekt „Święta Wojna“ do kontextu celé tvorby Wojciecha Wilczyka.

8. Modernizace

Britský fotograf Mark Power, člen agentury Magnum, byl v roce 2004 přizván k účasti na projektu Euro Visions, jehož cílem bylo připravit výstavu věnovanou deseti novým členským zemím EU. Mark Power si vybral Polsko. Jeho původním záměrem bylo vytvořit dokumentární soubor o změnách, ke kterým v Polsku došlo v důsledku transformace související se vstupem do Evropského společenství. Po návratu ze dvou cest v rámci tohoto projektu se Power rozhodl, že se do Polska vrátí ještě několikrát. Výsledkem těchto návratů je archiv čítající více než dva tisíce dvě stě fotografií, na jehož základě vznikla výstava prezentována na Měsíci fotografie v Krakově v roce 2010, ale i kniha „Melodia dwóch pieśni“ (Melodie dvou písní), kterou ve stejném roce vydala nadace Fundacja Sztuk Wizualnych.

Marka Powera fascinovala krajina polských měst a městeček, vesnické krajiny, místa vzdálená od center a značených turistických tras. Svoji pozornost soustředil hlavně na periferie. Fotografoval odřené stěny městských domů, staveniště, parkoviště, poházené odpadky, interiéry ještě nedokončených budov, kolejové trakce, elektrické vedení, pouliční bary, neuklízené dvorky a sídliště. Autor se neomezoval pouze na zobrazení konkrétního tématu nebo regionu. Přestože se v souboru objevily fotografie z míst symbolicky významných pro proměnu Polska, jako gdaňské loděnice, nesoustředil se Power pouze na prvky představující důsledky ekonomické transformace. Jeho fotografická cesta Polskem (na které jej doprovázel již v této práci zmiňovaný Konrad Pustoła) ukazuje spíše pohled cizince nacházejícího krásu v krajině „druhé třídy“ nebo v zákulisí toho, co se nejčastěji objevuje na pohlednicích. Jak sám zdůrazňoval v rozhovoru pro deník *Gazeta Wyborcza*,[104] velké potěšení mu dělalo fotografování na místech, která pro fotografa nikdy nepředstavovala žádné téma.

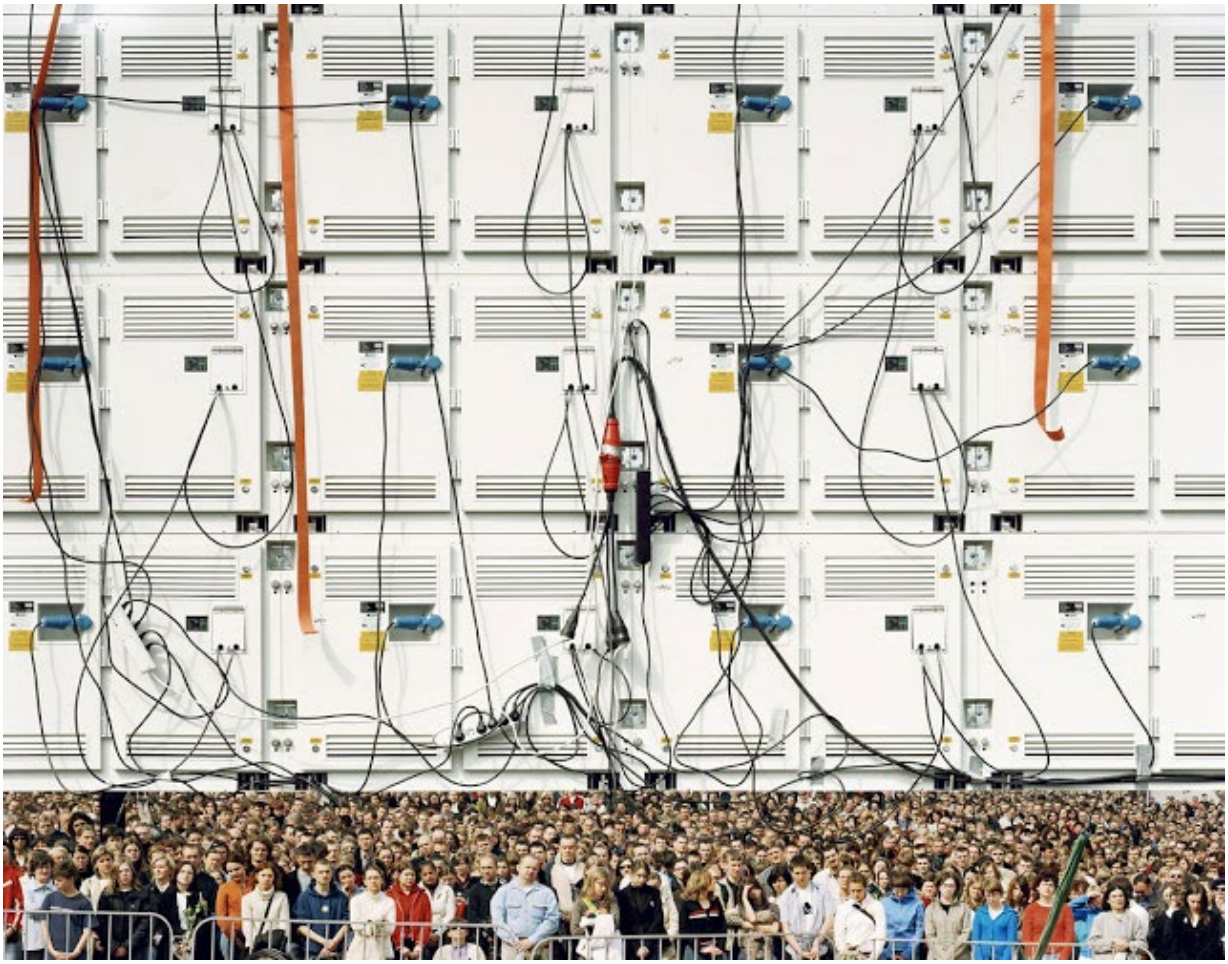
[104] http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,9001482,Czy_jestes_z_tej_Polski_.html, online: (březen 2019).

Obr.50. Power M., *ze souboru: Melodia dwóch pieśni*, 2004-2010.

Převážnou většinu děl ze souboru „Melodia dwóch pieśni“ představují záběry krajin. Lidé se na snímcích objevují jen zřídka a nejčastěji jsou „utopení“ v okolí. V souboru najdeme také několik portrétů a fotografií přímo zaplněných lidmi (jako ty z televizního přenosu pohřbu Jana Pavla II. nebo z letní pláže), přesto však záběry „opomíjeného prostředí“ tvoří hlavní část Powerova vyprávění.

Projekt „Melodia dwóch pieśni“ byl v Polsku přijat nejednotně. Wojciech Wilczyk při hodnocení vydané knihy poukazoval na to, že přestože jsou Powerovy fotografie řemeslně perfektně provedené, prezentují „povrchní pohled a odchylují se od zpracování jakéhokoli závažnějšího tématu“,[105] a Powerem vyfotografované prostory a motivy nazval „němé a zbavené obsahu“. Powerův projekt ocenil i Alec Soth, jenž jeho knihu označil za jednu z nejzajímavějších fotografických publikací roku 2010.

[105] Citát z blogu Wojciecha Wilczyka: https://hiperrealizm.blogspot.com/2010/05/melodie-dwoch-piesni-najlepiej-wielu.html, online: (březen 2019).



Obr.51. Power M., *ze souboru: Melodia dwóch pieśni*, 2004-2010.

Současné Polsko hledající svoji totožnost bylo také předmětem zájmu Tomasze Wiecha. Wiech, který v letech 2004–2010 spolupracoval s krakovskou redakcí deníku Gazeta Wyborcza, pro niž vyřizoval objednávky na dokumentaci toho, co je v regionu „důležité a zásadní“, vytvořil v prvních letech jednadvacátého století ceněný záznam transformace polské krajiny. Ve většině svých dlouhodobých dokumentárních projektů se Wiech věnuje právě zachycení těchto změn.

V prvním z projektů nazvaném „Park“, vytvořeném v letech 2007–2009, vypráví o procesu postupné proměny Vojvodského parku kultury a oddechu v Chořově v ruiny. Titulní park byl založen v padesátých letech dvacátého století v jednom z nejvíce průmyslových a znečištěných míst v Polsku. Podle předpokladů měl být „oázou“, ve které se měla ocitnout malá zoologická zahrada, lunapark, rozárium, planetárium, sportovní stadion, tenisové kurty, výstaviště, koupaliště a restaurace.

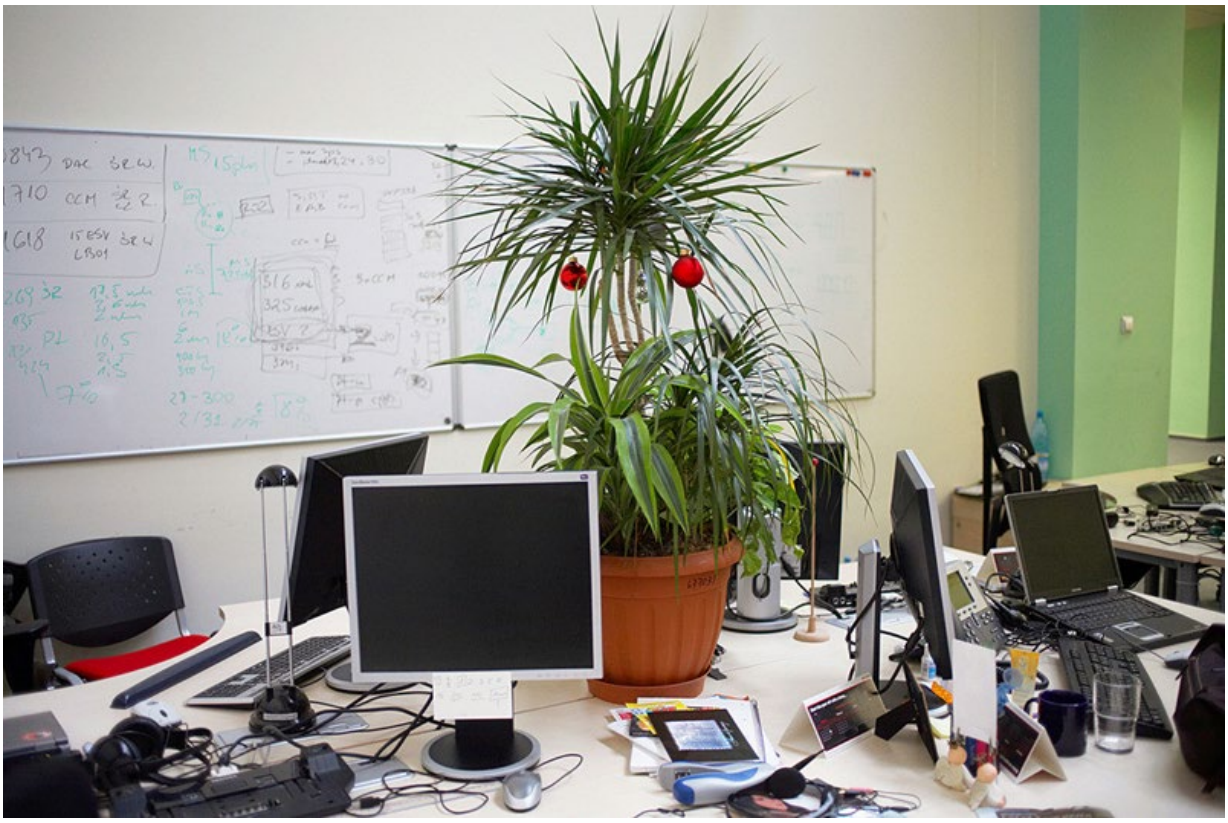
V socialistickém Polsku, tedy v období příznivé politické i ekonomické konjunktury pro těžký průmysl Horního Slezska, se na takové účely nešetřilo prostředky. Park mnoho let přitahoval obyvatele měst z celé slezské aglomerace. Ekonomický schodek osmdesátých let a po něm nastupující privatizace a úpadek mnoha podniků těžkého průmyslů vyvolaly omezení veřejných prostředků, jež do Horního Slezska dlouhá léta plynuly. Chátrající chořovský park se stal symbolem změn, k nimž docházelo na území celého Polska. Na Wiechových fotografiích vidíme mechem porostlé sochy, zvířata v zoo i betonové dinosaury.[106] Vedle nich jako by vyrůstal nový svět: barevné obchůdky s hračkami made in China, kabinety hrůzy a reklamami ověšené pivní zahrádky. Při práci na cyklu věnovaném chořovskému parku pracoval Tomasz Wiech s fotoaparátem Holga. Podexponováním na okrajích a neostrostí získávají jeho rozmazané čtvercové záběry snově-pohádkovou auru.

V roce 2008 se v krakovské galerii Pauza konala výstava Wiechova projektu nazvaná „Chorzów Dream“.

[106] Podobné téma fotografoval v roce 1999 ve svém cyklu „Bialo-czerwono-czarna“ (Bílo-červeno-černá) Wojciech Prażmowski. Na svých fotografiích upozornil na to, že proměny prvních let transformace se nedotkly stejnou měrou všech území země a že jejich intenzita v menších městech byla mnohem nižší. Jeho objektivem zachycené provinční Polsko na konci dvacátého století stále ještě neslo výrazné stopy předchozího období. Na Prażmowského snímcích můžeme vidět pomníky letadel, betonové dinosaury, vycpané jeleny, kovová zvířata, kolotoče a lavičky ve tvaru labutí. Projekt „Bialo-czerwono-czarna“ si zachovává náladovost a nostalgii, nutí nás přemýšlet nad pomíjivostí míst, na kterých se zastavil čas a kde větší změny v prostoru měly teprve přijít. Prażmowski svůj projekt nafotografoval černobíle s použitím středoformátového přístroje Mamiya 6×6 cm.

Obr.52. Wiech T., *ze souboru: Park,* 2007–2009.

V druhém projektu, nazvaném „Coś osobistego“ (Něco osobního), pokračuje ve vyprávění o „novém světě“. Tentokrát jde o kancelářské prostory krakovských korporací, které v naší ekonomické skutečnosti přejaly roli dřívějších fabrik a manufaktur zaměstnávajících tisíce lidí. Tématem tohoto projektu vytvořeného v letech 2007–2010 je soukromí osob pracujících pro mezinárodní koncerny. Jak samotný autor přiznává, ze začátku byla jeho představa o těchto prostorách jiná. Během přípravy na projekt očekával hermetické, nepřátelské, anonymní prostory a v nich se pohybující mladé lidi v dokonale padnoucích košilích a oblecích. To, co však nejvíce zaujalo Wiechovu pozornost, bylo osvojování si těchto kanceláří jejími pracovníky, personalizace veřejného kancelářského prostoru a jeho postupné zabydlování. Na fotografiích pocházejících z této série vidíme různé projevy porušování chladných korporátních procedur: stoly jsou ozdobeny narozeninovými balonky, na stěnách kójí visí přilepené dětské kresby, tu a tam jsou vidět narychlo nalepené momentky z dovolené. Jedna z fotografií z tohoto cyklu nazvaná „Śniadanie w korporacji“ (Snídaně v korporaci) přinesla autorovi v roce 2009 třetí cenu v soutěži World Press Photo.



Obr.53. Wiech T., *ze souboru: Coś osobistego*, 2007–2010.

Kromě prosazení se na mezinárodní scéně přineslo Wiechovi ocenění v soutěži i námět na pokračování projektu v širším měřítku. Jak samotný autor přiznává, po vyhlášení výsledků, ale ještě před slavnostním večírkem, se při prohlížení archivu a přípravě prezentace zorientoval, že z doposud realizovaných snímků jsou mu nejblíže právě ty, které mají ironický, citlivě kritický charakter, a že právě takovým způsobem by chtěl vyprávět o všudypřítomné realitě v Polsku. Ve stylu, který sám nazývá „trochu směšným, trochu ironickým, ale ve své podstatě smutným“. Několik dalších let strávil Wiech cestováním po Polsku a hledáním, jak sám říká, absurdních a kontrastních okamžiků. Nejvíce ho zaujaly změny, ke kterým došlo za posledních dvacet let, a to, jak polská společnost funguje mezi tím, co zůstalo z PLR, a tím, co do Polska přišlo ze Západu. Výsledkem těchto cest pak byl projekt „Polska. W poszukiwaniu diamentów“ (Polsko. Hledání diamantů).

Obr.54. Wiech T., *ze souboru: Polska. W poszukiwaniu diamentów*, 2009–2012.

Wiech na začátku práce na svém projektu plánoval, že bude fotografovat hlavně lidi v krajních a absurdních situacích.[107] Postupně však rezignoval a upustil od situačních záběrů, na které byl zvyklý ve své redakci, a zaměřil se raději na snímky spíše krajinářské. Na záběrech, které měly zachytit „kvintesenci současnosti“, se důležitějším než rozhodující okamžik stal prostor. Wiech na nich objevil „oázu svobody“ a důkaz toho, že od teď je možné téměř všechno. Bez omezení stavět, bourat, přetvářet. Materiál, který nakonec vznikl, pak z jedné třetiny tvoří absurdní a situační snímky (klečící věřící před kostelem, muž přidržující rakev kolmo dolů v odpadkovém kontejneru, nevěsta vybírající peníze z bankomatu), další třetinu náladové záběry (deštník unášený větrem nebo skleněná protihluková stěna zastříkaná sněhovou břečkou) a třetí třetinu krajinářské snímky (zaparkovaná auta na stráni, stánek s občerstvením u jezera stylizovaný jako hrad, v širém poli stojící dům se žluto-modrou střechou). Pozornost si zaslouží, s jakou lehkostí Wiech nachází situace, jež ho zajímají. Při pohledu na jeho fotografie si neuvědomujeme tisíce kilometrů, které musel procestovat, ani stovky hodin strávených při čekání na vhodné světlo nebo „rozhodující okamžik“.

[107] https://www.szerokikadr.pl/fotograf-miesiaca/tomasz-wiech, online: (březen 2019).

Autor rezignoval také na hledání dokonalé kompozice. Často postaví diváka přímo před zachycenou scénu, aniž mu dá možnost uhnout pohledem nebo utéct. Dariusz Bochenek z portálu Culture.pl však upozorňuje, že jednoduchost stojí v opozici k bohatému obsahu a významu vyprávění. Wiech se s klidem dívá na Polsko, které všichni známe z cest nebo procházek. „Jeho objektiv není zlý, nezdůrazňuje polské neúspěchy, jen je jednoduše dokumentuje.“[108] Některé Wiechovy fotografie prostřednictvím scény s několika plány navozují dojem Brueghelových obrazů. Jako příklad uveďme snímek vytvořený v Świebodzinu, kde je v prvním plánu zachycen malý bazar a v druhém podsvícená figura největšího Ježíše na světě.

Obr.55. Wiech T., *ze souboru: Polska. W poszukiwaniu diamentów,* 2009–2012.

V roce 2012 vyšla Wiechovi kniha fotografií „Polska. W poszukiwaniu diamentów“ (Polsko. Hledání diamantů), jejíž vydání financoval autor sám díky stipendiu „Młoda Polska“ (Mladé Polsko) od Národního kulturního centra. Autorovy fotografie doplňují texty Michała Olszewského, graficky pak knihu připravil Wojciech Kwiecień-Janikowski. „Polska. W poszukiwaniu diamentów“ byla oceněna redakcí magazínu Photo-eye, která jej zařadila mezi nejlepší fotografické knihy roku 2012. Kniha byla rovněž ve finále soutěže o Fotografickou publikaci roku 2012 v kategorii knih vydaných

[108] https://culture.pl/pl/artykul/szarosc-w-obiektywie-wiecha, online: (březen 2019).

vlastním nákladem. Tomasz Wiech svůj fotografický projekt o Polsku téměř celý vytvořil pomocí digitální zrcadlovky.

Proces integrace s Evropskou unií, začínající v polovině devadesátých let, jehož kulminačním bodem byl vstup do struktur společenství v roce 2004, byl hlavní prioritou polské hospodářské politiky v období transformace. Přestože se mohlo zdát, že se proces přistupování týkal hlavně otázek právně-institucionálních požadavků, splnění sanitárních standardů a podobně, měl přímý vliv na využívání veřejného prostoru. Nevyhnutelnost otevření hranic, volného pohybu zboží a služeb a nabídka investičních možností ještě před samotným okamžikem vstupu proměny v polském prostředí významně urychlily. V rámci unijní regionální politiky mající za cíl srovnání rozdílů mezi jednotlivými regiony v Polsku byly v rámci finančního období 2007–2013 přiděleny nejvyšší finanční prostředky právě na obnovu infrastruktury. Nutnost jejich včasného a úplného vyčerpání se stala prioritou všech polských vlád. Maximální využití této všeobecně akceptované civilizační rozvojové šance se stalo cílem, který nemohla zpochybnit žádná politická síla. Léta přicházející po vstupu do Evropské unie jsou obdobím dohánění infrastrukturních nedostatků. Strukturální fondy, jejichž finančních dotací se Polsko stalo největším příjemcem, umožnily a urychlily realizaci mnoha komunikačních projektů. Postupně se zvětšovala síť rychlostních silnic a dálnic, zvedala se úroveň také cest nižší úrovně. Polské „komunikační koridory“ se začaly více podobat těm „mezinárodním“. Pohyb nákladních automobilů vedoucí nejčastěji úzkými cestami jedním průběžným pruhem centry měst a vesnic se přenesl na evropské standardy plnící dálnice a rychlostní silnice. Podél nich se místo motorestů, barů a neuklízených parkovišť objevily prostorné stanice obsluhy řidičů a mezinárodní sítě restaurací typu fastfood. O komplexu mnohaleté zaostalosti v oblasti silniční infrastruktury může svědčit i to, že právě pokrok v této oblasti byl, a pro Poláky i nadále je, důležitým testem v přístupu k „normálnosti“ a každou vládou je považován za prioritu. Tento fenomén neunikl pozornosti fotografů pozorujících polské prostředí.

„Droga nr. 92“ (Silnice č. 92) je fotografický cyklus Mariusze Foreckého vyprávějící o změnách v infrastruktuře bývalé mezinárodní trasy, která po vybudování rovnoběžně probíhající dálnice byla zredukována na komunikaci místní úrovně. Titulní silnice č. 92 po mnoho let představovala

polskou část mezinárodní trasy E30 vedoucí z irského Corku do ruského Omsku. Právě po ní plynul hlavní proud automobilového provozu a tranzit zboží v obou směrech. Byla jednou z hlavních tras spojujících Polsko se Západem. Po vybudování dálnice A2 vedoucí na německé hranice se její charakter změnil a od té doby začala ve větší míře sloužit okoložijícím lidem. Na Foreckého snímcích vidíme typické prvky krajiny „období proměn“, objevující se však i u jiných fotografů, jako umělé palmy, plastoví zubři restaurace podobné hradům nebo kamenné lvy. Nejzajímavěji se jeví portréty osob a interiéry pochybných lokálů ležících podél této silnice, nejčastěji zastaváren a restaurací.

Obr.56. Forecki M., *ze souboru: Droga nr 92*, 2014.

O důsledcích rozvoje silniční infrastruktury vypovídá i cyklus Krzysztofa Pacholaka „Tranzyt“ (Tranzit). Autor se v něm zaměřuje na viadukty, estakády, tunely, komunikační průchody a mnoho dalších objektů, které Marc Augé nazval „ne-místa“.[109] Nárůst prostoru sloužícího pouze k přemisťování

[109] Augé M., Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności, vyd.: PWN, Varšava 2010.

mezi bodem A do bodu B je nepřímým důsledkem globální funkcionalizace veřejného prostoru.[10] Zvlášť patrné je to ve městech silně postižených automobilovou dopravou, rozdělených širokými dopravními tepnami a rozlehlými předměstími. Takovým městem je právě Varšava, kterou Pacholak fotografuje. Fotograf se v popisu svého projektu přiznává k fascinaci fotogeničností „ne-míst". Jeho černobílé fotografie zdůrazňují jejich syrovou monumentálnost, anonymitu a nehostinnost vůči nemotorizovaným uživatelům.

Obr.57. Pacholak K., *ze souboru: Tranzyt,* 2014.

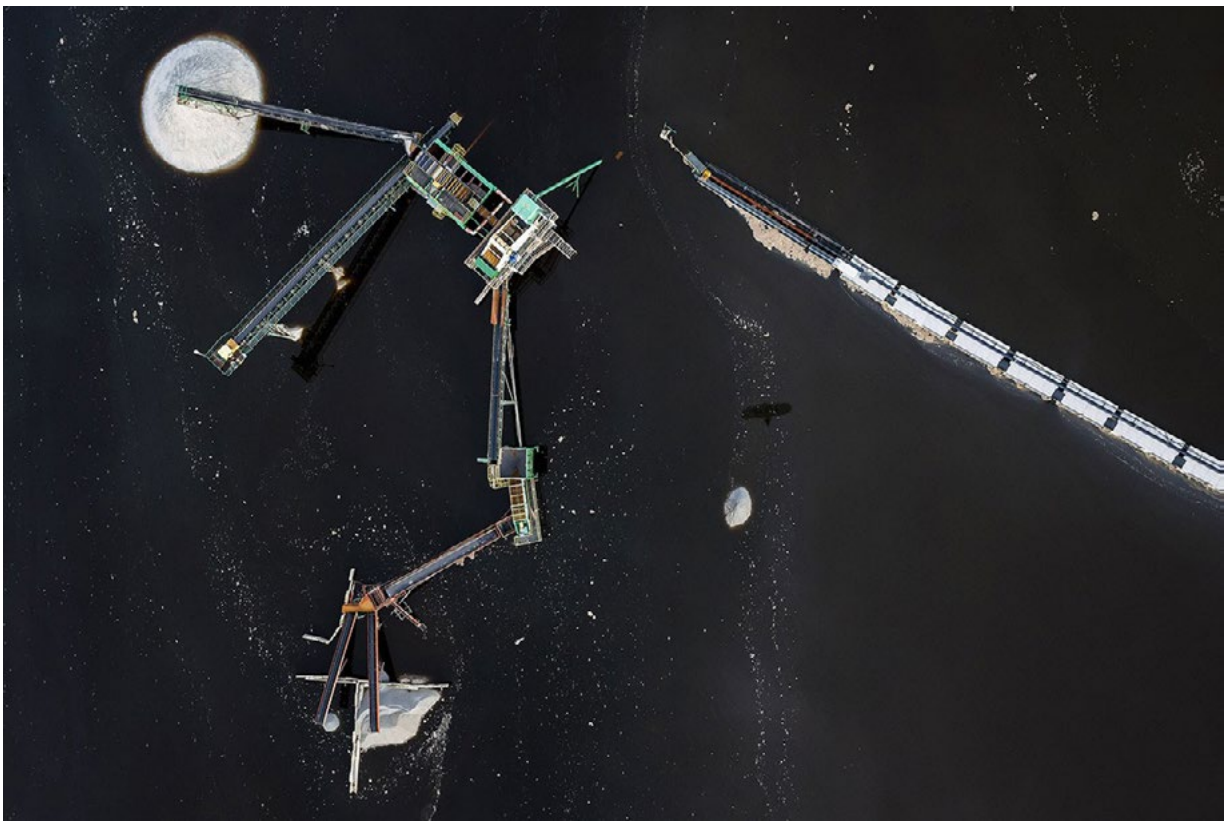
Nutnost vést podrobné účetnictví finančních prostředků poskytnutých na zlepšení infrastruktury vedla orgány zodpovědné za jejich investování k plnění přesně určených kritérií a termínů realizace. Po letech recese ve sféře veřejného financování se polské veřejné subjekty ocitly tváří v tvář problému bohatství. Snaha o maximální využití finančních dotací přinesla ve veřejném prostoru hmatatelné výsledky, jako příklad můžeme uvést reportáž kieleckého fotografa Krzysztofa Zająca zaměřenou

[110] Hołub A., Współczesna przestrzeń publiczna. Terapia patologii czy rozwój nowych terenów – poszukiwanie przesłanek projektowych, [w:] Kochanowski M. (red.), Przestrzeń publiczna miasta postindustrialnego, vyd.: Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2002.

na stavbu protihlukových stěn na trase 786 z Kielců do Włoszczowy. Tento fotografický projekt, oceněný v roce 2015 na fotografické soutěži BZWBK Press Foto, prezentuje v celém Polsku běžný jev ohrazování a izolování komunikačních tahů od okolní krajiny. Tyto stavby se však staly pevnou součástí i tras vedoucích středem měst, ale stejně tak i těch, které často vedou v otevřené krajině. V případě těch druhých se faktor ochrany lidských obydlí před hlukem míjí účinkem, protože v okolí žádná obydlí nejsou. Investice, již Zając nafotografoval, se stala předmětem inspekce nejvyššího kontrolního úřadu, která zjistila, že v tomto úseku mohlo být protihlukových stěn postaveno až o 93 procent méně. Reportáž Krzysztofa Zająca ukazuje zásah vysokých bariér do zemědělské krajiny.

Obr.58. Zając K., *ze souboru: Trasa numer 786,* 2014–2015.

Vliv civilizace na životní prostředí je tématem, které se neustále objevuje i v tvorbě Kacpera Kowalského. Kowalski se specializuje na fotografii z ptačího pohledu. Jeho snímky vznikají z perspektivy paraglidingového letu, a přestože budí dojem čistých, minimalistických, silně estetických záběrů, a jak sám autor říká, abstraktních „vzorů“, dotýkají se často i důležitých společenských témat. Jako příklad můžeme uvést jeho snímky z roku 2010 z povodně v okolí Sandoměře, kdy mu let nad tragédií odehrávající se pod ním umožnil zachytit celý rozsah povodňových škod.



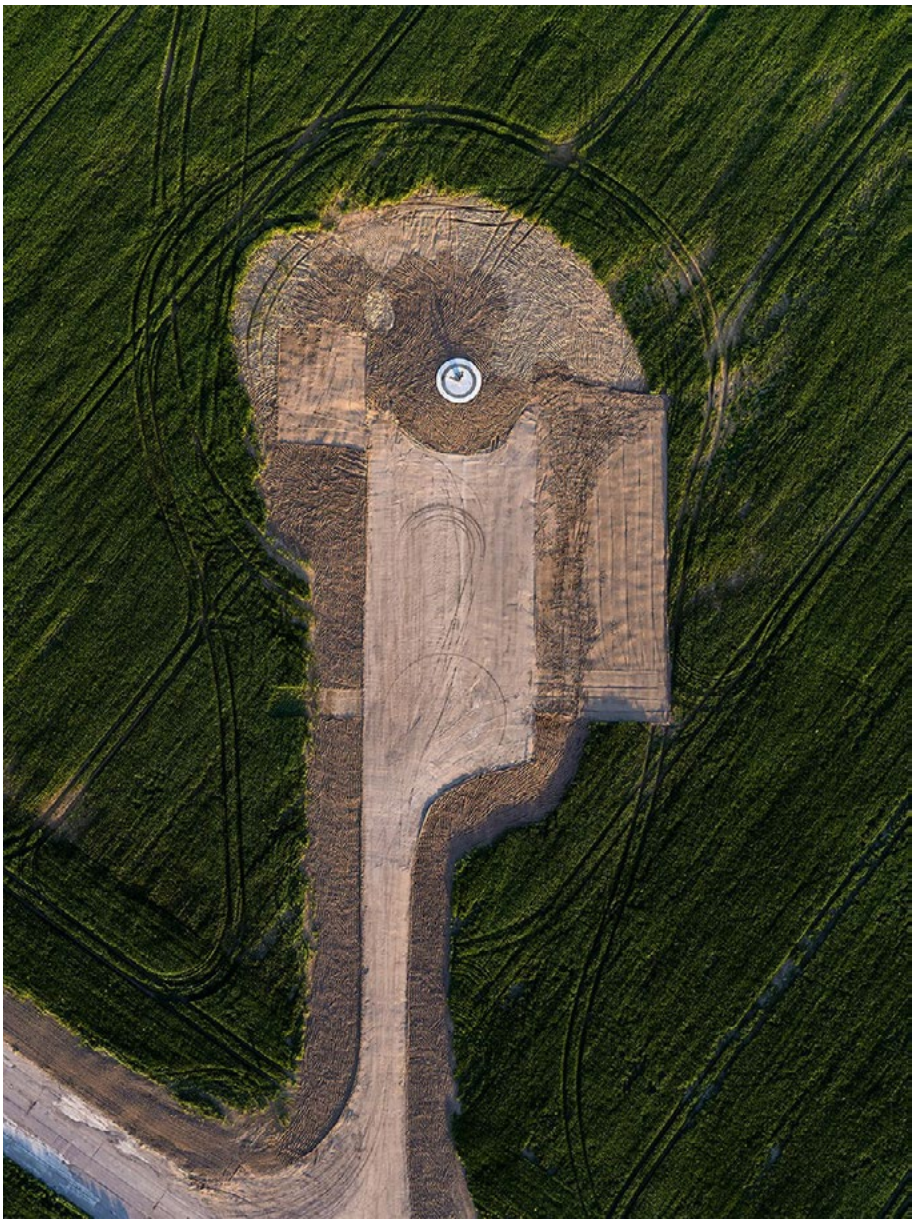
Obr.59. Kowalski K., *ze souboru: Powódz z nieba*, 2010.

Krásu toho, co je zmařené, můžeme vidět i v cyklu „Zakaz wstępu. Toksyczne piękno“ (Vstup zakázán. Toxická krása), ve kterém Kowalski přelétává nad povrchovými doly, smetišti, chemičkou vyrábějící kyselinu dusičnou nebo sklady hlušiny v měděném dole. Perspektiva a odstup umožňují autorovi zachytit svět z pohledu nedostupného běžným lidem. Jak samotný autor v rozhovoru říká, velmi mu při práci pomáhá jeho původní studium: „Vystudoval jsem architekturu, takže se na svět dívám prizmatem svého vzdělání a ukládám si všechno do map a kreseb.“[111]

[111] https://olga-drenda.fotoblogia.pl/2035,caly-czas-patrze-pod-nogi-i-stale-zauwazam-cos-nowego-rozmowa-z-kacprem-kowalskim, online: (březen 2019).

Obr.60. Kowalski K., *ze souboru: Zakaz wstępu. Toksyczne piękno,* 2012–2014.

Kowalského fotografie vyvrací způsob vnímání toho, co je všeobecně spojováno se znečištěním a „špinavými“ důsledky zásahu člověka do přírody. Kromě již dříve zmiňovaného projektu „Zakaz wstępu. Toksyczne piękno“ je transformace polské krajiny viditelná v sérii věnované větrným elektrárnám, v poslední době hojně budovaným u polského pobřeží. Větrné farmy jsou na jednu stranu zdrojem čisté energie a symbolem civilizačního rozvoje a aspirace Polska na zařazení ke skupině národů „prvního světa“. Na druhé straně však stále vyvolávají odpor společnosti. Bývají často stavěny na migračních trasách ptáků a prostřednictvím zvuků, vibrací a pohybů, které vydávají, způsobují u obyvatel v jejich blízkosti pocit ohrožení. Větrné elektrárny na Kowalského fotografiích získávají abstraktní formy připomínající profily lidských hlav. Připomínají také kruhy v obilí a teorie o neidentifikovaných létajících objektech. Záměrem autora mělo být poskytnutí důvodu k reflexi nad přirozenou energií a její další kapitolou v diskusi o civilizačním portrétu člověka.



Obr.61. Kowalski K., *ze souboru: Głowy*, 2015.

Motiv cesty, který úspěšně posloužil ve dvacátém století americkým fotografům při fotografování své země, se rozhodl použít i fotograf agentury Napo Maciej Jeziorek. Díky stipendiu Ministerstva kultury a národního dědictví udělenému Jeziorkovi v roce 2012 mohl vyrazit na cestu kolem Polska po příhraničních oblastech, pro kterou si vytyčil jediný cíl: popsat Polsko v okamžiku transformace. „Chtěl jsem vidět a zachytit změnu, Polsko v procesu, jeho okraje, ale jen to nejzajímavější," cituje Piłsudského. „Ono již není takové jako před dvěma dekádami, ale k tomu vysněnému má ještě daleko."[112] Bezprostřední inspirací pro něj byly fotografie Roberta Franka a Stephena

[112] https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1560531,1,kadry-z-polskich-obrzezy.read, online: (březen 2019).

Shorea. Nekladl si žádné konkrétní cíle nebo pravidla ani si neurčoval, o co se bude zajímat nejvíce. Fotografoval všechno, co připoutalo jeho pozornost. Na cestu si vzal několik fotoaparátů Olympus Mju, kterými pořizoval momentky z cest, a středoformátovou Mamiyu 6×7”, již používal pro krajinářské záběry. Užívání maličkých pohotových kompaktních přístrojů mělo za následek instagramový charakter[113] jeho snímků. Momentkový charakter záběrů byl typický i pro slavný cyklus Stephena Shorea „American Surfaces“, který Jeziorka velmi inspiroval. Záleželo mu však na vypracování vlastního přístupu k tématu. Při fotografování hledal takové záběry, na kterých byl buď blízký detail, nebo úplný odstup. Úplný odstup najdeme i na krajinářských záběrech, na nichž je patrná inspirace snímky z projektu „Uncommon places“ Stephena Shorea.

Obr.62. Jeziorek M., *ze souboru: Fragmenty,* 2012.

Jeziorek se statickými, důkladně zkomponovanými záběry snaží estetizovat zachycený prostor, který se v Polsku v období transformace často vymyká ze své jasné definice. Na jeho snímcích

[113] Přestože v rozhovoru s autorem tvrdil opak, není aktivním uživatelem Instagramu.

najdeme barevné střechy domů, panelovou „pastelózu“ nebo obrovské estakády, pod kterými stojí malý obchůdek. Jeziorek se rozhodl svůj projekt realizovat na předměstích zcela záměrně. Při pohledu na jeho snímky nenajdeme záběry velkých událostí z titulních stránek novin. Místo nich uvidíme například fotografii alternativní mládeže na festivalu OFF v Katovicích, odpočívající na nákladové rampě velkoskladů stojících na okraji lesa. V prvním i druhém plánu jsou dvě skupinky mladých lidí na pikniku. V pozadí je vidět dominující, chladnou a drsnou architekturu továren. O Jeziorkových snímcích Filip Springer napsal: „Pobíhá s formičkou okolo rozváleného těsta. Vykrajuje si ty nejlepší kousky. Žádná objektivní pravda v tom není a nikdy ji tam ani nenajdeme.“[114] Jediným omezením se stává překonávaná trasa. Ta vede přes menší města na hranicích Polska. Fotografování na cestách není Jeziorkovi nijak cizí, již dříve několikrát cestoval po Indii, vedl fotografické dílny a pracoval na několika vlastních dokumentárních projektech. Tentokrát ho však, jak sám přiznává, zaujala vlastní země. Svůj záznam několikaměsíční práce pak Jeziorek skládá do souborů, kterým říká „Fragmenty“. „Nikdy se nepodaří obsáhnout všechno. Zůstávají pouze okamžiky. Každý si z nich může poskládat svůj příběh.“[115] Realizace projektu zabrala Macieji Jeziorkovi čtyři měsíce, během kterých se na cestu vydal třikrát. Po určité době, když začal mít problémy s vybavením, Jeziorek zjistil, že jeho projekt začíná být jako země, kterou fotografuje: „… nekonečný, provizorní, vousatý a diskotékový, ale zároveň plný odhodlání pro jakoukoli změnu.“[116] V roce 2019 se „Fragmenty“ Macieje Jeziorka objevily mezi třemi ziny[117] věnovanými Polsku,[118] jež vydalo nakladatelství Pixhouse. Pro tuto publikaci byly vybrány téměř všechny krajinářské snímky z projektu „Fragmenty“.

[114] https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1560531,1,kadry-z-polskich-obrzezy.read, online: (březen 2019).

[115] Ibidem.

[116] https://culture.pl/pl/dzielo/maciej-jeziorek-fragmenty, online: (březen 2019).

[117] Zin – forma nepravidelného malonákladového novinového magazínu věnovaného nejčastěji kultuře.

[118] Soubor se skládá ze snímků z projektů „North America“ Krzysztofa Orłowského, „Odwrót “ Tomasze Libosky a „Fragmenty“ Macieje Jeziorka.

Obr.63. Jeziorek M., *ze souboru: Fragmenty,* 2012.

Odlišným způsobem se rozhodl vyprávět o probíhajících změnách v Polsku Patryk Karbowski. Vědom si toho, že velké množství procesů se ve tvářích měst stává stále méně patrných a že mnoho jevů v posledních letech ztratilo rys něčeho nového a nezvyklého, namířil svůj objektiv na středně velké město na severu Polska. „Moc jsem chtěl udělat snímky o ‚středním' Polsku, bez ukazování výstředností přitahujících pozornost, bez zbytečné komičnosti."[119] „Halfway" je jeho návratem do rodného Włocławku. Nejde však o pouhou sentimentální cestu do dětství s touhou objevovat, kolik se toho změnilo. Karbowski stopy po změnách hledá v tom, co se děje nyní. Snaží se, aby vzniklé snímky mohly mít co nejuniverzálnější charakter. Fotografuje to, co se lidem nejvíce pojí se slovy: nové, moderní, dobré.[120] Autor pozoruje proces modernizace města střední velikosti, zajímá se o to, jak jsou probíhající kulturně-společenské změny filtrovány skrz místní mentalitu

[119] http://miejscefotografii.blogspot.com/2016/04/patryk-karbowski-rozmowa.html, online: (březen 2019).

[120] Ibidem.

a historii. Na snímcích Patryka Karbowského tak vidíme, jak se baví děti na bohatě vybavených a bezpečných hřištích, protihlukové bariéry chrání lidi před hlukem a okolní panelové domy získávají se zateplením i nové barvy. Díváme se na pozlacenou figurku uprostřed zahrady. Vidíme také trojici osob sledujících na billboardu vizualizaci nově upraveného městského prostoru.

Obr.64. Karbowski P., *ze souboru: Halfway,* 2014–2015.

Nová prostranství, inaugurace objektů a městské večírky doprovází entuziasmus obyvatel a lokálních politiků. Na jednom ze snímků vidíme připravený sál na banket těsně před zahájením akce. Na dalším pak dvojici mužů v oblecích, kteří čekají na vybavení prázdné prostorné kanceláře. Karbowski ve svém projektu ukazuje, jak v Polsku po vstupu do Evropské unie dochází k poevropštění prostoru. Jeho snímky vytvořené středoformátovým fotoaparátem vypadají, jako by byly „průhledné“. Nejsou na nich žádné pokusy o hledání akce ani zachycení důležitých městských událostí. Karbowski před divákem žádný nový svět neobjevuje. Nebyl to ani jeho záměr. Místo toho se díváme na zdánlivě poklidné situace, na ničím nepřekvapující všední každodennost měst

střední velikosti. Pokud si ve „Fragmentech“ Macieje Jeziorka zachycujících téma prostředí menších měst povšimneme prvků estetizující práce s výřezem a později dokonce i pouliční fotografie, pak záběry z Karbowského souboru „Halfway“ vypadají, jako by byly ilustrací scénografie nějakého filmu. Lidé jsou zde zachyceni z odstupu a nedívají se směrem do objektivu. Působí dojmem nepřítomných, ztracených v nové realitě. Jak o tomto projektu říká Michał Dąbrowski, „hořkosladká ironie Karbowského ve svém výřezu zachycuje okamžik transformace polských měst, specifické směsi minulosti a modernosti, nostalgie a naděje“.[121] V roce 2015 vydal Institut vizuální kultury o tomto projektu fotografickou knihu.

Obr.65. Karbowski P., *ze souboru: Halfway,* 2014–2015.

[121] https://culture.pl/pl/dzielo/patryk-karbowski-halfway, online: (březen 2019).

Závěr

Období přicházející po roce 1989 bylo v Polsku érou intenzivních změn. Proměnám podléhalo politické zřízení, hospodářský systém i společenská pravidla. Úpadek politického systému opírajícího se o centrální řízení země postavil lokální představitele moci před nutnost samostatně určit nová pravidla spravování veřejného prostoru. Technologický rozvoj a globalizace dodatečně umocnily procesy společné závislosti a vzájemného ovlivňování mezinárodních subjektů v hospodářské i kulturní sféře. Transformace devadesátých let urychlila mnoho procesů, které v polské krajině zanechaly trvalou stopu. V této práci jsme popsali etapy evoluce veřejného prostoru: deindustrializaci, komercializaci, suburbanizaci, sakralizaci a metropolizaci, a následně uvedli fotografické projekty věnované těmto jevům. Z pohledu výskytu těchto jevů jsme zaznamenali klíčové události jako: průběh transformace zřízení, ekonomickou transformaci spolu s liberalizací podnikatelské činnosti, administrativní reformu země, přístupový proces a vstup do struktur Evropské unie. Přestože vypadá definice zdrojů evoluce krajiny (v posledních letech očividné) jednoduše, pochybnosti vyvolává otázka, zdali procesy, jež nyní pozorujeme, jsou ještě následkem období transformace, anebo a do jaké míry jsou pouze odrazem celosvětově se projevujících procesů globalizace. Na tuto otázku se ptá Grzegorz Piątek v článku „Bardzo długa transformacja“. Jak můžeme stanovit datum konce transformace? Byl to okamžik předcházející Euru 2012,[122] kdy v období přelomu prolomily dominantní výstavbu komerčních staveb návrhy prvních kulturních stánků a sportovní infrastruktury v duchu mezinárodní estetiky, budované podle mezinárodních standardů? Dosáhli jsme snad už okamžiku, ve kterém se Poláci konečně vyléčili z technického a estetického komplexu zaostalosti vzhledem k Západu? Stalo se snad koncem éry transformace „rozpuštění se v globalizaci“?[123] Vědomí výjimečnosti a historické vážnosti probíhajících procesů v Polsku motivovalo mnoho tehdejších dokumentárních fotografů. Podobně jako již v předchozích částech zmiňovaní Paul Strand, Walker Evans, Robert Frank, Stephen Shore nebo Andreas Gursky tak i současní tvůrci se snažili zachytit dějinný okamžik historie Polska, jakým byla transformace devadesátých let. Konec starého světa, jakým byl úpadek těžkého průmyslu a velkých výrobních a těžebních podniků, byl jedním z prvních témat zpracovávaných

[122] Mistrovství Evropy ve fotbale v roce 2012 organizované společně Polskem a Ukrajinou.

[123] Grzegorz Piątek, *Bardzo długa transformacja,* Autoportret 3 (54), vyd.: Małopolski Instytut Kultury, Krakov 2016, str. 43.

již od poloviny devadesátých let. Fotografie Wojciecha Wilczyka a Michała Cały v opozici k tehdejšímu dominujícímu tématu sociální reportáže vyprávěly o probíhajících změnách v Polsku právě prostřednictvím krajiny. Konrad Pustoła a Nicolas Grospierre pomocí emocí zbavených, tradicím düsseldorfské školy blízkých fotografií nedokončených domů upozorňovali na sociální břemeno tehdejších změn. Projevy ekonomického oživení v prostoru jsme našli mimo jiné v projektech „U Adasia“ Konrada Pustoły, „Życie po życiu“ Wojciecha Wilczyka, „Opera Mydlana“ Piotra Małeckého a „Brutal“ Michała Łuczaka. Ve všech zmiňovaných cyklech se objevila různě artikulovaná, ale přece jen kritika nové skutečnosti. Výrazně intervenční charakter pak mají fotografie Filipa Springera, Grzegorze Ziemiańského a Łukasze Knitera, jimiž se přičinili k oživení diskuse o kvalitě společného životního prostoru v Polsku, která v prvních letech transformace chyběla. Najít pořádek a krásu v chaosu se pokoušel Kacper Kowalski, fotografující polskou krajinu z ptačího pohledu, nebo Paweł Czarnecki, tvořící atraktivní vizuální obrazy města viděné skrz reklamní plachty. Na cestu krajinou plnou „svébytné“ absurdity se vydali také Tomasz Wiech a Maciej Jeziorek. Většina výše zmíněných souborů jsou autorskými projekty. Omezení výběru pouze na dlouhodobé dokumentární projekty vyloučilo nepravidelně realizované a bez širší analýzy zpracovávané novinové publikace, ale umožnilo se soustředit na projekty, které daný jev sledovaly delší dobu. Některé z nich, jako „Polska. W poszukiwaniu diamentów“ Tomasze Wiecha nebo „Fragmenty“ Macieje Jeziorka, sice vznikaly s podporou z veřejných zdrojů, ale inspirace a impuls k jejich realizaci každopádně pocházely od samotných autorů, toužících pracovat na vybraném tématu. Specifičnost společného novinového trhu, kde je stále méně místa pro hlubší reportáž, způsobovala, že mnohé z výše uvedených projektů se dostaly k širšímu kruhu odběratelů až v podobě vydaného alba nebo fotografické knihy. Tak tomu bylo i v případě na mezinárodních knižních soutěžích oceňovaných publikací Michała Łuczaka, Wojciecha Wilczyka, Tomasze Wiecha, Michała Szlagy, Marka Powera, Kacpera Kowalského a Patryka Karbowského. Kromě knih byly dalším významným médiem výstavy, fotografické festivaly a novinářské soutěže.

S dobou se měnil i způsob zpracovávání témat. Mezi výše zmíněnými díly tak můžeme nalézt prvky reportážní fotografie („Szare“ Rafała Milacha, „Opera mydlana“ Piotra Małeckého), klasickou krajinářskou fotografii zpracovanou velkoformátovou kamerou (mj. Mark Power), pouliční fotografie (na některých záběrech z cyklu „Polska. W poszukiwaniu diamentów“ Tomasze Wiecha), typologii

architektury (jako např. v souboru „Kościoły, kościoły“ dvojice Jasanský–Polák, „Szara kostka“ Łukasze Skąpského) nebo použití fotografické postprodukce (koláže Kobase Laksy).

Nezávisle na vybrané formě zvědavost umělců stále vyvolávala otázku, co se skrývá za měnící se krajinou a co transformace prostoru říká o totožnosti lidí, kteří v něm žijí.

Seznam literatury

Augé M., Nie-miejsca. *Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności,* vyd.: Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava 2010.

Cała M., *Śląsk,* vyd.: Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biała 1996.

Castells M., *Społeczeństwo sieci,* vyd.: Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava 2008.

Cotton C., *Fotografia jako sztuka współczesna,* vyd.: Wydawnictwo Universitas, Krakov 2010.

Dymnicka M., Jałowiecki B., Łukowski W., *Osiedla za bramą a ciągłość kulturowa i społeczna w kształtowaniu przestrzeni miejskiej. Gettoizacja polskiej przestrzeni miejskiej,* vyd.: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Psychologii Społecznej Academica, vyd.: Wydawnictwo Naukowe Scholar. Varšava 2007.

Frank R., *The Americans,* vyd.: Steidl Verlag 2008.

Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej,* vyd.: Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava 2007.

Hołub A., Kochanowski M., *Współczesna przestrzeń publiczna. Terapia patologii czy rozwój nowych terenów – poszukiwanie przesłanek projektowych, Przestrzeń publiczna miasta postindustrialnego,* vyd.: Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2002.

Izdebski H., *Ideologia i zagospodarowanie przestrzeni,* vyd.: Wolters Kluwer Polska, Varšava, 2013.

Jałowiecki B., Łukowski W., *Fragmentacja i prywatyzacja przestrzeni, Gettoizacja polskiej przestrzeni miejskiej,* vyd.: Wydawnictwo SWPS Academica i Wydawnictwo Naukowe Scholar, Varšava 2007.

Jeziorek M., *Fragmenty,* vyd.: PIX.House, Poznaň 2018.

Kabowski P., *Halfway,* vyd.: Instytut Kultury Wizualnej, Varšava 2015.

Łuczak M., *Brutal,* vlastní náklad, Katovice 2012.

Maffesoli M., Majer A., *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych,* vyd.: Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava 2008.

Mazur A., *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku,* vyd.: Karakter, Krakov 2012.

Milach R., *Szare, vyd.*: Frodo, Bytom 2002.

Mościbrodzki W., *Etapy transformacji systemowej w Europie Wschodniej,* vyd.: Wydawnictwo PUW 2008.

Piątek G., *Bardzo długa transformacja,* Autoportret 3 (54) 2016.

Power M., *Melodia dwóch pieśni,* vyd.: Fundacja Sztuk wizualnych, Krakov 2010.

Przybylska L., *Sakralizacja przestrzeni publicznych w Polsce,* vyd.: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta,* vyd.: Wydawnictwo Universitas, Krakov 2005.

Rosenblum N., *Historia fotografii światowej,* vyd.: Wydawnictwo Baturo, Bielsko-Biała 2005.

Rouille A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną,* vyd.: Wydawnictwo Universitas, Krakov 2007.

Sassen S., *Globalizacja. Eseje o nowej mobilności ludzi i pieniędzy,* překlad. Tegnerowicz J., vyd.: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakov 2007.

Smagacz-Poziemska M., *Galeria Handlowa jako podwórko,* Autoportret 3 (54) 2016.

Smagacz-Poziemska M., *Miejsca i nie-miejsca. Strategie oswajania.* Autoportret 2, 2008.

Springer F., *13 pięter,* vyd.: Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.

Springer F., *Księga zachwytów,* vyd.: Agora, Varšava 2016.

Springer F., *Miasto Archipelag,* vyd.: Karakter, Krakov 2016.

Springer F., *Miedzianka. Historia znikania,* vyd. Czarne, Wołowiec 2011.

Springer F., *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni,* vyd.: Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.

Springer F., *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach,* vyd.: Karakter, Krakov 2013.

Springer F., Źle urodzone. *Reportaże o architekturze PRL-u,* vyd.: Karakter, Krakov 2012.

Sputnik Photos, Stracone Terytoria. *Niekompletny Spis Rzeczy,* vyd.: Sputnik Photos, Varšava 2016.

Sowa J., *Cień transformacji,* Autoportret 3 (54) 2016.

Staniszkis M., *Polityka i Urbanistyka,* Autoportret 3 (54) 2016.

Szlaga M., *Stocznia Szlaga,* vyd.: Fundacja Karrenwall, Gdańsk 2013.

Szczepański J., *Reformy, rewolucje, transformacje,* vyd.: IFiS PAN, Varšava 1999.

Szcześniak M., *Normy widzialnosci. Tożsamość w czasach transformacji,* Fundacja Bęc Zmiana, vyd.: Instytut Kultury Polskiej UW, Varšava 2016.

Sztompka P., *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza,* vyd.: Wydawnictwo Naukowe PWN, Varšava 2005.

Wiech T., *Polska. W poszukiwaniu diamentów,* vlastní náklad, Krakov 2012.

Wilczyk W. *Czarno-biały Śląsk,* vyd. Galeria Zderzak, Krakov, Górnośląskie Centrum Kultury, Katovice 2004.

Wilczyk W., *Kapitał w słowach i obrazach,* vyd.: SFS, Kielce 2002.

Wilczyk W, *Niewinne oko nie istnieje,* vyd.: Atlas Sztuki i Korporacja Ha!art, Lodž, Krakov 2009.

Wilczyk W., *Życie po życiu,* vyd.: CSW Zamek Ujazdowski, Varšava 2007.

Wlśniewski M., *Architektura wyparta,* Autoportret 3 (54) 2016.

Woś R., *Neoliberalizm udaje, że nie jest ideologią* - rozhovor*,* Autoportret 3 (54) 2016.

Internetové stránky fotografů

Piotr Bekas: http://piotrbekas.pl/

Edward Burtynsky: https://www.edwardburtynsky.com/

Michał Cała: http://www.michalcala.pl/index.php

Paweł Czarnecki: http://pawel-czarnecki.pl/

John Davies: http://www.johndavies.uk.com/

Natalia Dołgowska: http://dolgowska.com/

Arkadiusz Gola: http://www.arekgola.com/

Alexander Gronsky: https://www.alexandergronsky.com/

Nicolas Grospierre: https://www.grospierre.art.pl/

Andreas Gursky: http://www.andreasgursky.com/en

Krzysztof Eberle: http://mouthstrappedinstatic.blogspot.com/

William Eggleston: http://www.egglestontrust.com/

Mariusz Forecki: https://www.forecki.pl/

Lukáš Jasanský a Martin Polák: http://jasansky-polak.svitpraha.org/

Maciej Jeziorek: http://maciejjeziorek.pl/

Patryk Karbowski: http://www.patrykkarbowski.com/

Łukasz Kniter: http://enclosed-space.blogspot.com/

Paulina Korobkiewicz: https://www.paulinakorobkiewicz.com/

Kacper Kowalski: http://www.kacperkowalski.pl/en

Michał Łuczak: http://www.michal-luczak.com/

Piotr Małecki: http://www.piotrmalecki.com/

Rafał Milach: http://rafalmilach.com/

Krzysztof Pacholak: https://pacholak.net/

Mark Power: https://www.markpower.co.uk/

Konrad Pustoła: http://konradpustola.org/

Łukasz Skąpski: http://www.skapski.art.pl/

Stephen Shore: http://stephenshore.net/

Filip Springer: http://filipspringer.com/?lang=pl

Paweł Starzec: https://pawelstarzec.com/

Joel Sternfeld: https://www.joelsternfeld.net/

Jędrzej Sokołowski: http://test.flattenimage.pl/jedrek/

Alec Soth: https://alecsoth.com/photography/

Michał Szlaga: http://szlaga.blogspot.com/

Tomasz Wiech: http://www.tomaszwiech.com/

Wojciech Wilczyk: https://hiperrealizm.blogspot.com/

Krzysztof Zając: http://www.szarack.pl/

Krzysztof Zieliński: http://zielinski.pictures/

Grzegorz Ziemiański: http://www.grzegorzziemianski.pl/

Použité internetové zdroje

https://artmuseum.pl/en

www.autoportret.pl/en

www.bryla.pl

www.bzwbkpressfoto.pl/15/

www.culture.pl

www.dwutygodnik.com

www.fotoblogia.pl

www.fotopolis.pl/

www.grandpressphoto.pl

www.instytutarchitektury.org/

www.krytykapolityczna.pl

www.magnumphotos.com

www.miejscefotografii.blogspot.com/

https://missionphoto.datar.gouv.fr/accueil

www.napoimages.com

www.magazynszum.pl

www.polityka.pl

www.sztukawizualna.org

www.sputnikphotos.com/

www.szerokikadr.pl

www.tate.org.uk

www.theguardian.com

www.vice.com

Jmenný rejstřík

A

Adams Ansel 20

Adams Robert 20

Affelt Waldemar 40

Arbus Diane 44

Augé Marc 89

B

Balcerowicz Leszek 11, 64

Baltz Lewis 20

Becherovi Bernd a Hilla 20, 22, 23, 24, 33, 50

Bekas Piotr 67

Bergman Eleonora 55

Bochenek Dariusz 87

Burtynsky Edward 26, 27

C

Cała Michał 31, 34

Cartier-Bresson Henri 17

Castells Manuel 12

Cegielski Maksymilian 40

Crutzen Paul 27

Czarnecki Paweł 69, 70, 101

Czerwiński Jakub 40

D

Davies John 25, 26

Dąbrowski Michał 99

Deal Joe 20

Dołgowska Natalia 52, 65

Dominiczak Jacek 40

Duchamp Marcel 23

E

Eberle Krzysztof 65

Eggleston William 18, 19, 21

Evans Walker 15, 100

F

Forecki Mariusz 46, 88, 89

Frank Robert 16, 17, 20, 22, 94, 100

G

Gohlke Frank 20

Gola Arkadiusz 35

Goldin Nan 20

Gorczyca Łukasz 65

Goźliński Wacław 57

Gronsky Alexander 28

Grospierre Nicolas 49, 50, 52, 65, 70, 71, 76, 101

Grygiel Marek 34

Gursky Andreas 20, 24, 100

H

Hansenovi Zofia a Oskar 61
Höfer Candida 24
Hütte Axel 24

J

Jagielski Jan 55
Jan Pavel II 74, 77, 81
Jasanský Lukáš 76, 102
Jenkins William 20
Jaworski Krzysztof 33, 34
Jeziorek Maciej 94, 95, 96, 99, 101

K

Kaczyński Michał 65
Karbowski Patryk 97, 98, 99, 101
Kniter Łukasz 62, 63, 101
Korobkiewicz Paulina 73
Kowalski Kacper 91, 92, 93, 101
Kwiecień-Janikowski Wojciech 67

Ł

Laksa Kobas 70, 71
Łuczak Michał 42, 43, 44, 45, 46, 101

M

Małecki Piotr 57, 58, 101
Mazur Adam 40, 79
Milach Rafał 34, 101

N

Nadar 13
Nałęcka Anna 44, 48
Nixon Nicolas 20

O

Olszewski Michał 87
O’Sullivan Timothy 13

P

Pacholak Krzysztof 89, 90
Parr Martin 20
Petersen Anders 44
Piątek Grzegorz 71, 100
Polák Martin 76, 102
Power Mark 50, 80, 81, 101
Przybylska Lucyna 77
Pustoła Konrad 49, 50, 52, 53, 70, 76, 80, 101

R

Rayss Agnieszka 47, 48
Renger-Patzsch Albert 14
Ruff Thomas 23
Rydet Zofia 72

S

Sheeler Charles 14
Shore Stephen 19, 20, 21, 95, 100
Skąpski Łukasz 72, 102
Smagacz-Poziemska Marta 47
Sokołowski Jędrzej 65
Soth Alec 22, 81
Sowa Jan 52
Springer Filip 59, 60, 61, 62, 67, 96, 101
Staniszkis Magdalena 59
Starzec Paweł 36, 74, 75
Stasiuk Andrzej 34
Sternfeld Joel 20, 21
Stieglitz Alfred 13
Strand Paul 14, 100
Struth Thomas 20, 24
Sudek Josef 13
Szatan Małgorzata 68
Szlaga Michał 39, 40, 41, 66, 101

T

Tillmans Wolfgang 20
Tokarska-Bakir Joanna 79
Trybuś Jarosław 71

W

Wallace Black James 13
Wałęsa Lech 38
Wessel Henry 20
Watkins Carleton 13
Wiech Tomasz 68, 69, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 101
Wilczyk Wojciech 32, 33, 34, 54, 55, 56, 57, 65, 77, 78, 79, 81, 101
Wiškovský Eugen 14
Wiśniewski Michał 57

Z

Zając Krzysztof 90, 91
Zawadzka Anna 79
Zieliński Krzysztof 65
Ziemiański Grzegorz 66, 101

Transformace veřejného prostoru v Polsku po roce 1989 v dílech polských dokumentárních fotografů

Krzysztof Racoń

Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecké fakulty v Opavě,
Slezské univerzity v Opavě

2019

Vedoucí práce: Mgr. BcA. Rafał Milach, Ph.D.
Oponent: doc. Mgr. Jiří Siostrzonek Ph.D.
Spolupráce na grafické úpravě: Ingrid León

Překlad: Milan Biegoń
Jazyková korektura: Aleš Antošík

Počet stran: 115
Počet normostran: 82
Počet úhozů: 153 547

Fotografie na obálce: Czarnecki P., ze souboru: Pokój z widokiem, 2014-2015.