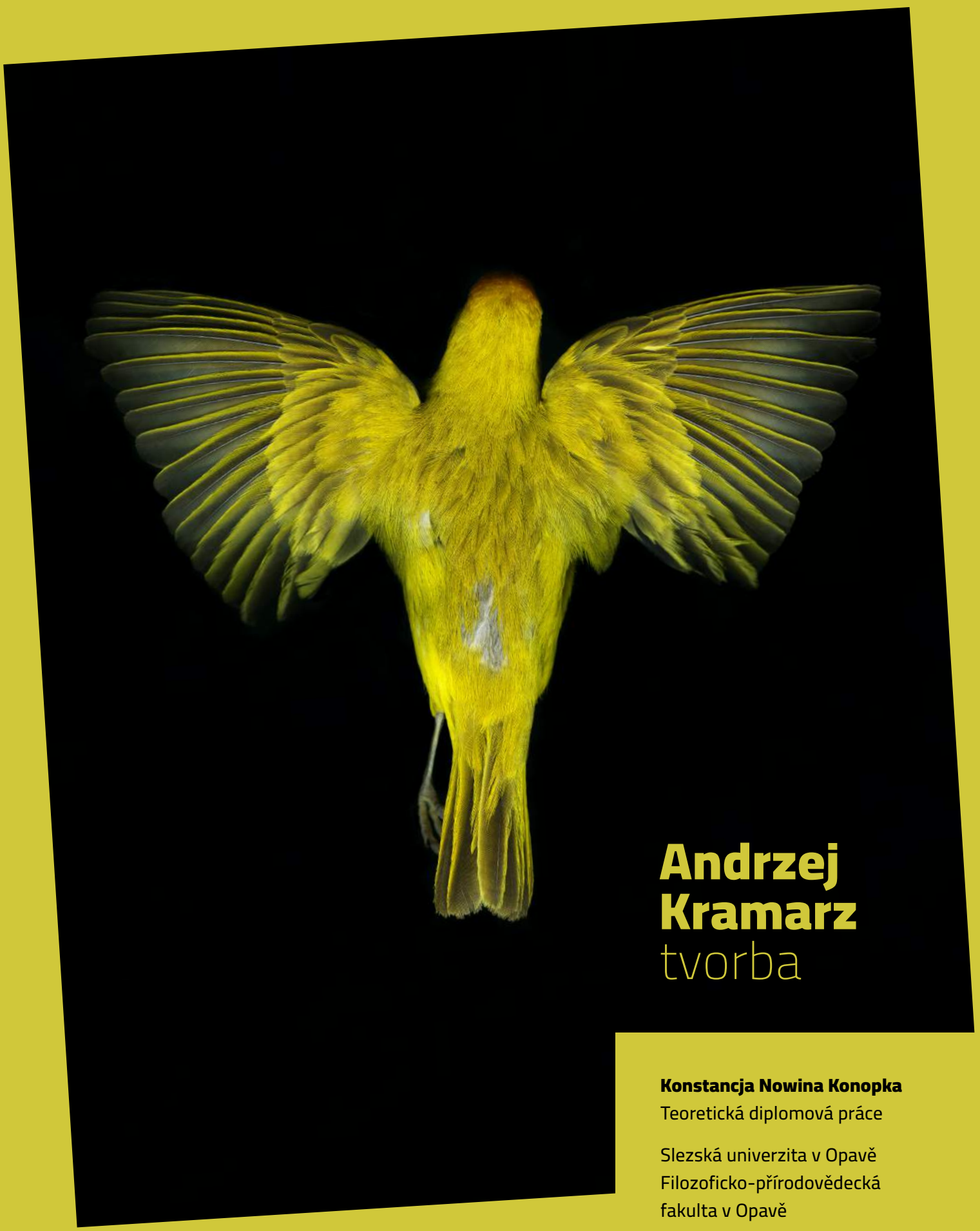


Andrzej Kramarz
tvorba

Konstancja Nowina Konopka

Teoretická diplomová práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie
Opava 2024

Andrzej Kramarz
tvorba

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

Konstancja Nowina Konopka

Opava 2024

Andrzej Kramarz
tvorba / works

Teoretická diplomová práce

BcA. Konstancja Nowina Konopka

Obor: **Tvůrčí fotografie**

Vedoucí práce: **prof. PhDr. Vladimír Birgus**

Oponent: **doc. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.**

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2024

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2023/2024

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	BcA. Konstancja Nowina Konopka, MSc.
UČO:	40844
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Andrzej Kramarz - tvorba
Téma práce anglicky:	T: Andrzej Kramarz - works
Zadání:	Cílem teoretické diplomové práce je představit život a tvorbu Andrzeje Kramarze, jednoho z předních polských fotografů. Tato diplomová práce si klade za cíl vytvořit nástin nejdůležitějších zlomových okamžiků jeho kariéry a ukázat jeho tvůrčí vývoj od reportážního fotografa přes dokumentaristu až po konceptuálního umělce. Práce přibližuje jeho činnost a angažovanost v polské fotografické komunitě a jeho kurátorskou práci na Havaji, a také podrobně představuje jeho tvorbu posledních dvou desetiletí 2003-2023 v Polsku a na Havaji.
Literatura:	Adam Mazur, Historia Fotografii w Polsce 1839-2009, nakladatel: Fundacja Sztuk Wizualnych, Krakov 2009. Adam Mazur, Kocham fotografie, nakladatel: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Varšava 2009. Adam Mazur, Decydujący Moment, nakladatel: Krakater, Krakov 2012. Maria Poprzęcka, Impas, nakladatel: Fundacja Teorii Książki, Gdańsk 2019. Charlotte Cotton, Fotografia jako sztuka współczesna, nakladatel: TAiWPN Universitas, Krakov 2010.
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Vladimír Birgus
Datum zadání práce:	5. 2. 2024

Souhlasím se zadáním (podpis, datum): 6. 2. 2024

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

ABSTRAKT

Tato diplomová práce si klade za cíl představit život a tvorbu Andrzeje Kramarze, jednoho z předních polských fotografů. Vytvořit nástin nejdůležitějších zlomových okamžiků jeho kariéry a ukázat jeho tvůrčí vývoj od reportážního fotografa přes dokumentaristu až po konceptuálního umělce. Práce přibližuje jeho činnost a angažovanost v polské fotografické komunitě a jeho kurátorskou práci na Havaji, a také podrobně představuje jeho tvorbu posledních dvou desetiletí 2003-2023 v Polsku a na Havaji.

KLÍČOVÁ SLOVÁ

Andrzej Kramarz, polská fotografie, polská dokumentární fotografie, polská konceptuální fotografie, reportáž, typologie, portrét, paměť, psychogeografie, archivní fotografie, tvůrčí využití archivu, kurátor, Stefania Gurdowa, Měsíc fotografie v Krakově, Nadace Imago Mundi, Kolektiv Visavis, Weronika Łodzińska-Duda, Stephen Freedman, Pier Fichefeux, Daniel Sheinfeld Rodriguez.

ABSTRACT

This theoretical diploma dissertation presents the life and work of Andrzej Kramarz - a leading Polish photographers. It describes the most significant turning points in his creative career and presents the evolution of his work - from journalistic photography to documentary photography and eventually to conceptual art. The dissertation relates and discusses about the photographic activities of Andrzej Kramarz and his involvement in the word of Polish photography, as well, as describing his curatorial work in Hawaii. It gives a detail account of his works during the period 2003-2023 in Poland and in Hawaii.

KEY WORDS

Andrzej Kramarz, Polish photography, Polish documentary photography, Polish conceptual photography, reportage, typology, portrait, memory, psychogeography, archival photography, creative use of the archive, curator, Stefania Gurdowa, Krakow Photography Month, Imago Mundi Foundation, Visavis Collective, Weronika Łodzińska-Duda, Stephen Freedman, Pier Fichefeux, Daniel Sheinfeld Rodriguez.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM

Souhlasím, aby tato diplomová práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového musea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Opavě, 9. 2. 2024 Konstancja Nowina Konopka

© 2024 Konstancja Nowina Konopka
ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych na tomto místě poděkovala Andrzeji Kramarzovi za čas, pochopení a trpělivost, kterou se mi věnoval během psaní této diplomové práce. Dále bych chtěla poděkovat prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za velkou motivaci a za velkou podporu, neobyčejné a cenné poznámky, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout.

1. Andrzej Kramarz, tvůrčí dráha **17**
První fotografie **17**
1.1. Nezvolená cesta **28**
1.2. Život a především smrt reportéra **34**
1.2.1 Ex Oriente Lux 35
1.2.2 Zvětšenina. Fotografie v rušné době 36
1.2.3 Černé moře 37
1.2.4 Weronika Łodzińska 39
1.2.5 Na cestách po Česku 40
1.2.6 První a poslední diptych 42
1.3 Tvůrčí činnost Andrzeje Kramarze **43**
1.3.1 To nic nevysvětluje 43
1.3.2 Měsíc fotografie v Krakově 44
1.3.3 Archiv Stefanie Gurdowé 46
1.4 Místo ve fotografii **50**
1.5 Směrem k Americe **54**
1.5.1 Tam a zpátky 54
1.5.1.1 IS(not) 56
1.5.1.2 Wyliczanka / One, Two Buckle My Shoe 56
1.5.1.3 Photo Proxima 57
1.5.1.4 „11,41” 57
1.5.1.5 Milpa 58
1.5.2 Těžké začátky 60
1.5.2.1 Cestičky, které překračujeme 61
1.5.2.2 Delineating Queer 61
1.5.2.3 Outlook 61
1.5.3. Podle vlastních pravidel 63
1.5.4. Kurátorská práce Andrzeje Kramarze v East Hawaii Cultural Center 65
1.5.4.1 Pomíjivost (Retrospektiva) 65
1.5.4.2 Pozůstalosti: Dialektika přírody a umělost 65
1.5.4.3 Krajina 66
1.5.4.4 Pomíjivost (Pokračování) 66
1.5.4.5 Damn Animals 66
1.5.4.6 Těsná skrýš 66
1.5.4.7 Rovnoběžně 67
1.5.4.8 Current events 67
1.5.4.9 Procházka v mlze 67
1.5.4.10 Život po životě 68
1.5.4.11 Jemnost: pojme tolik vody, že se rozplyne a topí 68
1.5.4.12 Duchové války 69
1.5.4.13 Čas, který zůstal 69
1.5.4.14 Každé tělo je všechno, co máme 70

2. Tvorba Andrzeje Kramarze v období 2003–2023 **71**
2.1. Jestli ne portrét, tak co? **71**
2.1.1. Domov 71
2.1.2. Věci 96
2.2. Jestli ne krajina, tak co? **103**
2.2.1. Kousek země 103
2.2.2 Smyčky 109
2.2.3 Ulice Mamo 118
2.2.4 Neviditelné mapy 123
2.3. V Království Pele 128
2.3.1. Z druhé strany 130
2.3.2. Evoluce hrnčíře 133
2.3.3 Život je forma a zbytek je pouze perspektiva 138
2.3.3.1 Opony 139
2.3.3.2 Sexuální soška 141
2.3.3.3 XXX 141
2.3.3.4 Portréty muže sado-macho 142
2.3.3.5 Tak bylo řečeno 142
2.3.3.6 Anatomie přežití 143
2.3.4.7 4. min 144
2.3.3.8 Fotografie skřivana 144
2.3.3.9 Vlasy 145
2.3.3.10 Krev 145
2.3.3.11 Nádoby 147
2.3.4 Nová skutečnost 160
2.3.4.1 Pan Smith a jeho vášeň pro fotografii 160
2.3.4.5 Flow 162
2.3.4.3 Pozadí pro paměť 165
2.3.5 Neskutečnost založená na konsensu. Anima, dveře percepce 170
2.3.6. Havajská pohlednice 181

3. Přílohy **184**
3.1 Fotografická dokumentace vybraných kurátorských prací **184**
3.2 Seznam publikací **194**
3.3 Internetové stránky **203**
3.4 Seznam ocenění **204**
3.5 Seznam výstav **205**
3.5.1 Individuální výstavy 205
3.5.2 Skupinové výstavy 207
3.5.5 Kurátorské výstavy a výstavy v rámci kurátorské spolupráce 209
3.5.6 Výstavní design 211
3.6 Jmenný rejstřík **212**

1. Andrzej Kramarz, tvůrčí dráha

První fotografie

Andrzej Kramarz se narodil 27. července roku 1964 jako druhý syn Józefa a Marie Kramarzových. Spolu se svými dalšími třemi bratry vyrůstal v Dębici. Nejstarší bratr se jmenuje Stanisław (1960), mladší dva bratři jsou Marek (1970) a Adam (1974). Andrzej vyrůstal ve velice tradiční katolické rodině, ve které byl velký důraz kladen na zásady a poctivost. První roky svého dětství strávil s matkou a bratrem doma, ale nejraději vzpomíná na výlety na vesnici za dědou z matčiny strany žijícím ve vesnice Łopuchowa. Oba rodiče pracovali v místní velké gumárenské továrně Stomil. Andrzej musel začít brzy chodit do školky, ale nakonec na toto období rád vzpomíná. Byl zvyklý na přítomnost bratra, proto nerad zůstával doma sám. Jednou, když jej matka nechala na chvíli doma samotného a šla do obchodu, vyhodil oknem polštář, vyskočil na něj a utekl.



Fot. |1| Archiv Andrzeje Kramarze. Rodný dům Andrzeje Kramarze v Dębici, během stavby, 60. léta.

Fot. |2| Archiv Andrzeje Kramarze. Andrzej Kramarz klečí na kolenech ve školce u Svatého Mikuláše, rok 1970.



Fot. |3| Archiv Andrzeje Kramarze. Rodinné album Kramarzů, rodiče s dětmi, zleva Andrzej, Marek, Stanisław, v rok 1973.



Andrzej chodil na základní školu Mikuláše Koperníka v Dębici. Nepatřil k hodným žákům a stále stál v koutě. Po určité době si na stání v koutě zvykl a přestal to vnímat jako trest. Pokud měl na Andrzeje někdo nějaký vliv, pak rozhodně ne škola. Andrzej se bál jen otce, jehož tresty za neposlušnost nebo špatné známky byly vždy nepřiměřeně přísné a často i bolestné. Andrzejův otec kladl velkou váhu na poctivost a vzdělání. Oblíbenými předměty Andrzeje byly biologie a geografie. Po hodinách se nejraději věnoval svým zvířatům. Jeho velkým koníčkem byli poštovní holubi, ale rád pozoroval i divoké ptáky. Andrzej pěstoval také akvarijní rybičky, které se mu dařilo i odchovávat a prodávat. Všechny takto získané peníze většinou velmi rychle utratil za další akvária a rybičky. Vždy toužil mít vlastního koně. Tento sen mu zůstal a Andrzej jako dospělý s úsměvem říká, že by na nich nemusel jezdit, ale stačilo by mu se ně dívat. V dětství velmi rád četl knihy, obzvláště ty dobrodružné a napínavé od Jacka Londona a Julese Vernea. Starší bratr Stanisław kupoval magazín *Kontinenty* a Andrzej stejně jako on snil o cestování. Chtěl se v budoucnu stát archeologem, který během svého cestování po světě objevuje v zemi prehistorické předměty. Při výběru střední školy dali rodiče Andrzejovi volnou ruku, ale tím, že žili v Dębici, měl v tomto směru jen omezené možnosti. Andrzej se proto rozhodl po základní škole pokračovat ve studiu na místní průmyslové škole (Zespoł Szkół Mechanicznych w Dębicy). Škola mu umožnila získat maturitu, která mu otevřela cestu k dalšímu vzdělání. V době jeho dospívání byly v Polsku nejoblíbenější kapely *Perfekt*, *TSA* a *Lady Punk*, které pro Kramarze představovaly „vládou kontrolovaný projev vzpoury", stejně jako celá řada hudebních festivalů např. v Jarocině. Fascinovala jej však mnohem komplikovanější hudba než pop-rock. Andrzeji je blízká hudba *Genesis* a *King Crimson*. Později často sáhl po skladbách z kapel ze sdružení Rock in Oppossition a experimentálního Rocku. Oblíbenou činností prováděnou po škole bylo společné zavírání se v pokojích s kamarády a poslouchání hudby. Andrzej Kramarz se v období dospívání s velkým nezájmem díval na jakékoli uniformy a identifikaci se skupinami, subkulturami, protože to podle něj byl projev konformismu. Přestože mu byla filozoficky blízká orientace hippie, nepodléhal žádnému z diktátu mladistvé módy. Nenosil dlouhé vlasy, zvonové kalhoty, ani vojenské boty. Přestože všichni okolo nosili připnuté na klopách nebo na baťozích placky *Sex Pistols* nebo *Scorpions*, Andrzej Kramarz v rámci svého odporu vůči bezmyšlenkovité jednotnosti skupin nosil na svetru připnutou placku Maryly Rodowiczové, což v tehdejší době mezi mladými bylo nejhorším trapasem. Pro odlišení se od panujících trendů nosil pracovní dělnické boty ze Stomilu, na kterých bílou barvou napsal „procházej se v botách Stomil". V roce 1983 odmaturoval a ukončil tak průmyslovou školu se specializací elektromechanik průmyslových zařízení. Spolu se svými kamarády celou dobu hledal způsob vlastní exprese a svého vyjádření. Proto spolu zakládali různé umělecké skupiny, které zpravidla fungovaly jen chvíli a členové těchto skupin se mezi sebou neustále vyměňovali. Andrzej Kramarz byl spoluzakladatelem umělecké skupiny *D.R.U.T.* (Dębicka Rzesza Uprawiaczy Tfórczości - Dębická říše vykonavatelů

tforby)[1] a hudební skupiny *Na Przykład* (Například). Dębická říše vykonavatelů tforby - název umělecké skupiny záměrně obsahoval chyby: věcné i ortografické. Slovo říše bylo přehnané, protože tvůrců skupiny bylo jen hrstka a nikoli celá říše. Ortografická chyba ve slově tvorba souvisela s faktem, že díla mladých umělců nebyla mile viděna v populárním a aktuálním oběhu.



Fot. |4| Magnetofonové kazety skupiny *Na Przykład*, návrh obálky Andrzej Kramarz, fot. Konstancja Nowina Konopka.

V roce 1985 Andrzej Kramarz spolu s Ireneuszem Sochou, Arkadiuszem Franczykem a Andrzejem Sochou iniciovali vznik xero-novin, které nesly název *Drut*. Byl to jeden z prvních polských výtvarných zinů[2], ve kterém se objevovaly jeho první literární a grafické pokusy. V rámci činnosti této umělecké skupiny vyšlo celkem osm čísel tohoto uměleckého zinu. S ohledem na fakt, že v tehdejší době internet, dokonce ani počítače v běžném životě neexistovaly, publikovali autoři svoji tvorbu kopírováním a rozesíláním materiálů jiným polským tvůrčím skupinám poštou. Andrzej Kramarz byl také pod silným vlivem skupiny založené Ireneuszem Sochou *Kirkut-Koncept*. Ireneuszovy zážitky související s přestěhováním se do nového domu postaveného hned vedle židovského hřbitova, budou mít vliv i na tvorbu Andrzeje Kramarze: vrátí se k vztahu mezi pamětí a prostorem jako k tématu, se kterým se jako kluci pokoušeli prorazit v období dospívání. Umělecká skupina *Na Przykład* vznikla v roce 1986, hrála výlučně improvizovanou hudbu, která byla značně ovlivněna inspirací jazzovými skladbami *Sun Ra* (Herman Poole Blount) a německou avantgardní kapelou *Cassiber*. Inspirací k založení kapely byly knihy: *Homo Ludens* - Joanny Huizingiové a *Trzecia Fala* - Alvina Eugene Tofflera. Ideou, která tehdy doprovázela vznik a činnost skupiny *Na przykład*, byla skupinová improvizace prováděná „například" prostřednictvím složení členů kapely, které Andrzej aranžoval před každým koncertem kapely. Jinými slovy bylo Andrzejovou rolí umožňovat setkání na scéně pečlivě vybraným citlivým, charakterním

1. Dębicka Rzesza Uprawiaczy Tfurczości (Dębické říše provozovatelů tforby) - název umělecké skupiny obsahoval záměrné obsahové i gramatické chyby. Slovo říše by se dalo použít jen s přeháněním, protože tvůrců skupiny bylo jen pár, a nikoli celá říše. Gramatická chyba ve slově tvorba souvisela s faktem, že díla mladých umělců nebyla ráda vídána v běžném a kontrolovaném oběhu.
2. Zin - malý nízkonákladový umělecký časopis tištěný nejčastěji na kopírce.

i temperamentním jedincům. Jejich nenadálé setkání během koncertu mělo podle Andrzeje zaručit, že improvizace budou spontánní a svěží, ale zároveň empatické a formálně velmi tvůrčí. Složení kapely bylo určováno pro každý koncert zvlášť a často se měnilo. Nejčastěji se v kapele objevovali: Aleksander Jensko - spisovatel a grafik z Toruně, předčítající své básně a hrající na klávesy, nyní žijící v německém Lübecku, dále Max Maksymilian Boruta hrající na kytaru a Mariusz Błachowicz na housle z industriální skupiny *Hiena z Łańcuta* a nakonec vedoucí celého seskupení *Anti-Music Der Landsch* - Ireneusz Socha - hrající na flétnu, bicí a řadu dalších perkusních nástrojů a předmětů, Bolesław Błaszczyk - podporující kapelu hrou na klavír a elektronické klávesy. *Błaszczyk* dodnes hraje na violoncello ve známé polské kapele *MoCarta*. Bolesław Błaszczyk vystupující také na Varšavském podzimu[3] se v posledních letech přičinil i k záchraně archivu a techniky ze Studia experimentální hudby polského rádia[4.] Andrzej Kramarz se pokoušel hrát na trubku, klarinet, tenorsaxofon a na vlastnoručně vyrobeném hybridu několika nástrojů nazvaném „trompkla". Kramarz na koncertech od začátku promítal své diapozitivy a přehrával upravené pásky se zvukovými efekty, které měly obohatit dojem z celé produkce. Pro přijetí do kapely *Na Przykład* nebyly důležité hudební dovednosti (přestože nebyly bez významu), ale především prezentovaný intelektuální postoj. Proto také byly pro skupinu přátel sporadické koncerty velkým svátkem nejen ve smyslu hudebním, ale i poznávacím a přátelským. Skupina *Na Przykład* však byla pro širší okruh polských hudebníků a hudebních fanoušků neznámá. Skupina byla předchůdcem tvůrčího hraní hudby vycházející ze všech tradic stejně - bez dogmat a předsudků, ale také bez autistického fixování se na hudebního partnera a posluchače, což je bohužel při volné improvizaci velice běžné. Kramarz neváhal ani využívat prvky performance. Nezapomenutelné jsou jeho performance během festivalu *Mimo kontrolu* ve Varšavě v roce 1987, kdy Kramarz s vhodně namixovaným hudebním doprovodem vystoupil ve scénce parodující rockovou hvězdu Freddieho Mercuryho se skupinou *New Order*. Na podzim roku 1986 pozval Kramarz do Dębice amerického klarinetistu a saxofonistu Paula Hoskise, který zrovna tou dobou pobýval v Polsku. Paul Hoskis odehrál improvizovaný sólový koncert v klubovém sálu dębického kulturního domu Śnieżka. Šlo o první koncert moderní improvizované hudby a vůbec první vystoupení amerického hudebníka v Dębici. Hoskis přespal u Kramarze a mladí umělci tak měli možnost diskutovat, podělit se ze svými zkušenostmi i zahrát si spolu improvizované skladby v Kramarzově sklepě. Paul Hoskis měl s sebou profesionální vybavení i s mikrofony, díky kterému bylo možné produkci i nahrávat. Během zkoušení ve stísněné místnosti sklepa jeden mikrofon amerického hudebníka spadl na zem přímo na kočičí výkal. Na památku této události hudebníci svůj koncert nazvali *Kocie gówno* (Kočičinec). Tento bezprostřední kontakt s hudebníkem z nezávislým životem tepajícího Seattlu měl nemalý vliv na hudební povědomí mladých umělců. V letech 1986-1989 odehrála skupina několik koncertů v Krakově, Varšavě, Lublině a Łańcutě. Autorem většiny fotografií dokumentujících období působení „Dębické říše provozovatelů tforby"[5] je přímo Kramarz. Většina dokumentárních fotografií z období aktivního

3. Warszawska Jesień - festival vážné hudby.

4. Studio Muzyki Eksperymentalnej Polskiego Radia.

působení Dębické říše vyznavačů tforby jsou tvorbou Andrzeje Kramarze a Arkadiusze Franczyka, který fotografoval ve chvílích, kdy Kramarz hrál. Přestože umělec význam těchto fotografií bagatelizuje, jsou neobyčejně cenným svědectvím tehdejšího období jejich života.



Fot. |5| Archiv Andrzeje Kramarze. Autoportrét Andrzeje Kramarze, vytvořený během povinné vojenské služby, rok 1984.

I přes velkou snahu neunikl ani Andrzej Kramarz vojenské službě a v roce 1983 nastoupil na dva roky do armády. Nejdříve do Ełku, později byl převelen k ženistům na Okęcie u Varšavy. Bylo to pro něj nejhorší období v životě. V armádě se cítil úplně beznadějně. Jednoho dne poprosil kamaráda, který měl fotoaparát, aby mu udělal tři portréty, které pak spojil do jednoho. V pruhovaném pyžamu se stylizoval do podoby zatčeného vězně a nechal se zvěčnit zepředu a z pravého i z levého profilu. Když uviděl zvětšeniny, měl pocit, že fotografie je skvělý způsob, jak vyjádřit svůj názor beze slov. Kramarz říká, že tehdy vznikla jeho první vědomě vytvořená fotografie v životě. Po Kramarzově propuštění z armády přestávají skupiny, ve kterých mnoho let kumuloval celou svoji tvůrčí energii existovat a přátelé, se kterými je vytvářel se rozjížděli po světě, zakládají rodiny. Jeho dávní přátelé z uměleckých skupin se spojují do „normálních párů", ale Kramarz nemůže vytvořit s jiným mužem registrovaný pár uznávaný okolím. V devadesátých letech v Polsku, v malém městě, v tradiční katolické rodině, se v Kramarzovi prohlubuje pocit vyobcování. Cítí se osamělý a zničen. Přál by si utéct z Dębice, ale nemá kam a nemá proč. Vrací se do práce v mrazírně Iglopol, ve které pracoval již před nástupem na vojenskou službu, mezi jinými proto, aby se této službě vyhnul. Za druhý plat a s matčinou finanční pomocí si koupil první fotoaparát Zenit Xp a vrátil se k fotografii. Užíval si procházky po lese, který byl místem, které mu dávalo pocit bezpečí. V lese vznikaly jeho první samostatné fotografie, které ze začátku považuje za naprosto nepovedené, přestože některé právě díky estetickému dojmu způsobeného chybným zpracováním ocení až o mnoho let později, kdy je využije v díle *Pętle*. Světlocitlivé materiály v Polské lidové republice podléhaly regulaci prodeje, měsíčně si mohl každý koupit pouze

jeden černobílý negativ a dva kusy barevných pozitivů ORWO[5]. V obchodech byly dostupné negativy značky Foto65 sovětské výroby. Kramarz se učil fotografovat sám a zvětšeniny vyráběl podle knižní příručky. První výsledky jeho práce byly velmi slabé, proto další pokusy s fotografií vzdal. Dal výpověď v práci pro Iglopol a odcestoval do Francie. Ve Francii maloval zdi pokojů a za takto vydělané peníze si mohl po svém návratu do Polska, spolu se svým společníkem Bogdanem Medygrałem otevřít v Dębici obchod s oblečením. Ze začátku se jeho podnikání velmi dařilo, prodával barevné pánské obleky. Z Kramarzovy iniciativy se v listopadu roku 1991 koná v Tarnovském divadle poslední nahrávání skupiny *Na Przykład*, kterou hudebníci nazvali *Jazz zmartwychwstania* (Jazz zmrtvýchvstání). Kramarz nějakou dobu po hudebním setkání s přáteli přemýšlel o vydání kompaktního disku s remastrovanými nahrávkami *Jazz zmartwychwstania* a multimediální prezentaci s grafikami, fotografiemi a texty souvisejícími se skupinou a jeho členy. Z peněz získaných ze zrušeného obchodu Kramarz zaplatil pronájem divadla, ozvučení a další výdaje. Zbývající část peněz pak utratil za fotoaparát Nikon 801 S. Nakonec vydavatelské plány opustil ve prospěch fotografie[6]. Rodina jeho nadšení nesdílela, protože se jen toulal po okolí a fotografoval. Jeho prvním uzavřeným cyklem byl soubor s pracovním názvem *Typy Dębickie* (Dębické typy). Jde o obyvatele města, různého pohlaví i věkového průměru, kteří svou odlišnostíale i z různých jiných důvodů upoutávali jeho pozornost. Pokud bychom se podívali hodně do budoucna, zjistili bychom, že se Kramarz k *Dębickým typům* ještě vrátí a dokonce je bude prezentovat nejširšímu publiku.

Fot. [6] [7] [8] [9] Archiv Andrzeje Kramarze. Stránky z alba Andrzeje Kramarze vytvořeného v období 1980-1991 zachycující činnost *Dębické Rzeszy Uprawiaczy Tfurczości* a skupin: *Drut, Na Przykład, Kirkut - Koncept*.

5. ORWO - název firmy, pod jehož názvem část chemického koncernu AGFA po druhé světové válce na území NDR vyráběla od roku 1964 fotografické materiály (negativy, papíry a chemii) a magnetofonové pásky.

6. Zpracováno na základě textů Ireneusze Sochy, *Dębicka Rzesza Uprawiaczy Tfurczości*.







.2 Na Przykład

"POZA KONTROLĄ 8"

"WORKING CLASS HEROES"

U C Z E S T N I K

Upoważnia do wstępu na scenę i do garderoby w dniu występu 29.08



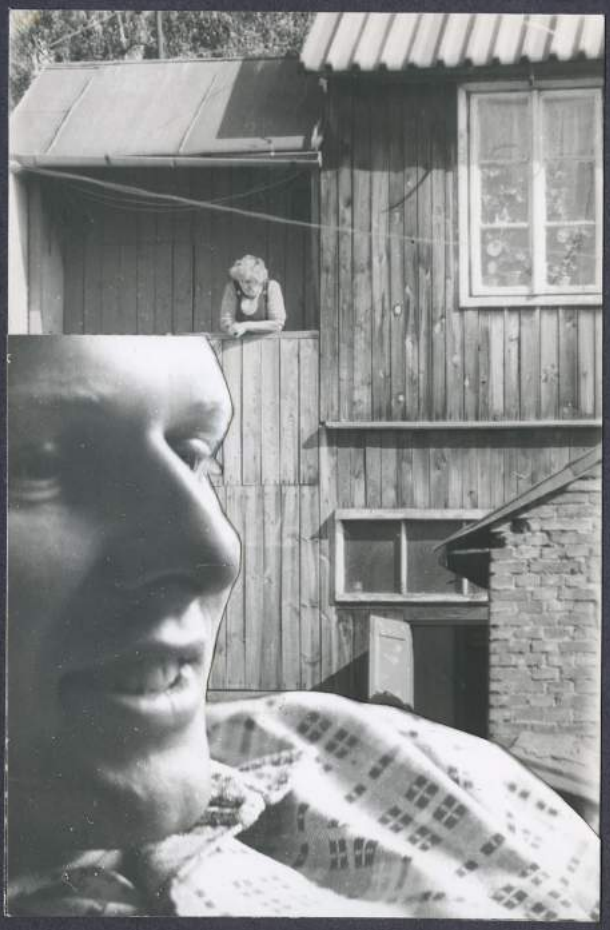












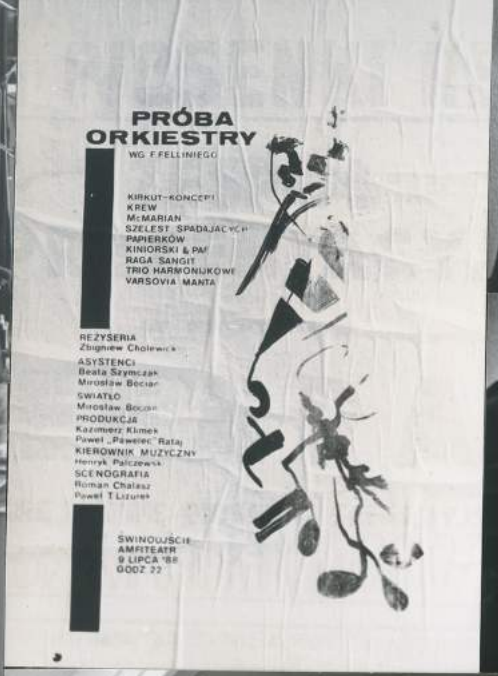











PRÓBA
ORKIESTRY
WG F.FELLINIEGO
KIRKUT-KONCEPT
KREW
McMARIAN
SZELEST SPADAJĄCYCH
PAPIERKÓW
KINIORSKI & PAP
RAGA SANGIT
TRIO HARMONIJKOWE
VARSOVIA MANTA
REŻYSERIA
Zbigniew Cholewicz
ASYSTENCI
Beata Szymczak
Mirosław Bociar
ŚWIATŁO
Mirosław Bocian
PRODUKCJA
Kazimierz Klimek
Paweł „Pawełec" Rataj
KIEROWNIK MUZYCZNY
Henryk Palczewski
SCENOGRAFIA
Roman Chałasz
Paweł T.Lizurej
SWINOUJŚCIE
AMFITEATR
9 LIPCA '88
GODZ 22








OFF FESTIVAL


Na Przykład
Gdzie się Maja
Podziać Ci
co Ich Zraniło.


LUBLIN
19V19∞
koncert
MUZYCY (!):
Andrzej Kramarz:
PROJEKT NP. SAKSOFON.
KLARNET. TROMPKLA.
TAŚMY.
Irek Socha: PERKUSJA
DŹWIĘKI.
Max J.: gitara.
Aleksander Jenyko:
TEKSTY. SŁAJDY. PIANO












ŚWIĘTO
TWOJEJ
MUZYKI







1.1. Nezvolená cesta

Na počátku devadesátých let Andrzej Kramarz vyslyšel naléhání známých a přestěhoval se z Dębice do Krakova. Tou dobou již skoro deset let pracoval na několika fotoreportážích a dokumentech. V období let 1993-1996 pracuje jako fotoreportér. Našel si práci v deníku *Gazeta Krakowska* a po tříměsíční zkušební lhůtě se stal řadovým zaměstnancem. Fotografií se začal profesionálně zabývat v roce 1991. Nepovažoval ji za své nové zaměstnání, ale uvědomělou volbu další životní cesty. Má však velmi malý příjem a práce mu zabírá veškerý čas. Témata, která dostává ke zpracování mu nekompenzují nízký výdělek. Na začátku devadesátých let v Krakově poznává manželský pár psychologů a intelektuálů, se kterými se spřátelí, a kteří mu poskytnou obrovskou materiální, ale i duchovní podporu. Jednoho dne tito manželé Kramarzovi nabídnou, přestože to zní jako žert, kterým nakonec není, že by ho rádi adoptovali. Od tohoto okamžiku je bude mohl oslovovat „mámo“ a „táto“. Po mnoha letech Kramarz s úsměvem vzpomíná, že období jejich přátelství a debat bylo pravděpodobně jeho mnohaletou terapií, ke které se mu adoptivní rodiče nikdy nepřiznali. Díky obrovské podpoře tak nezahodil své plány a cíle spojené s fotografií. K velmi zajímavým dílům, která Andrzej Kramarz pro deník Gazeta Krakowska vytvořil patří reportáž o baru Smok (Drak) ležícím blízko Hlavního nádraží v Krakově. Bar Smok byla na konci své existence legendárním místem setkání krakovského uměleckého světa. S ohledem na přestavbu infastruktury související s fungováním Hlavního nádraží a stavbu Krakovské galerie (obchodního domu) byl bar Smok v roce 2004 srovnán se zemí. K velmi zajímavým a důležitým dílům, které Andrzej Kramarz na počátku své umělecké dráhy vytvořil, patří neobyčejně zajímavá série portrétů místních bláznů, kteří až do konce devadesátých let obohacovali kolorit krakovského náměstí, než se objevilo přesvědčení, že neprospívají vzhledu Krakova v očích západních turistů, jenž po pádu komunistické vlády začali město navštěvovat stále častěji. Fotografie Andrzeje Kramarze jsou jedním z mála svědectví, které se kromě mnoha vzpomínek, historek a anekdot o místních bezdomovcích zachovalo i v obrazové podobě.


NA WŁASNE OCZY

Pan Grajek zaczyna swój koncert najczęściej przed południem. Wódz rozbiera się do naga w porze obiadu, a Szajbus zaczyna krzyczeć o w pół do piątej. Tylko Pani Kwiaciarka z fiołkami pojawia się na starych ulicach dopiero po „Wiadomościach".

MIASTO SZAJBUSÓW

ANNA SZULC
fotografie
ANDRZEJ KRAMARZ

Pan Grajek

Pierwszy Gówniarz Krakowa

Pani Obwarzankarka


NA WŁASNE OCZY

Biała Dama

Szajbus

Pani Kwiaciarka i byli konkurenci


NA WŁASNE OCZY

Rokarz

Fot. |10| |11| |12| Týdeník: *Polityka*, Anna Szulc, *Miasto Szajbusów*, rubrika: *Na własne oczy*, č.39. (2264) z 23. září 2000.

Krakovští občané s povzdechem a sympatiemi vzpomínají na dnes již legendární místní pomatence a nevěnují už takovou pozornost západním turistům, jako na počátku devadesátých let. Fotografie představující nezapomenutelné hrdiny mj. Grajka, Šajbuse a Vůdce, se dočkaly publikace nejen v deníku *Gazeta Wyborcza*, ale i v týdeníku *Polityka* [7].

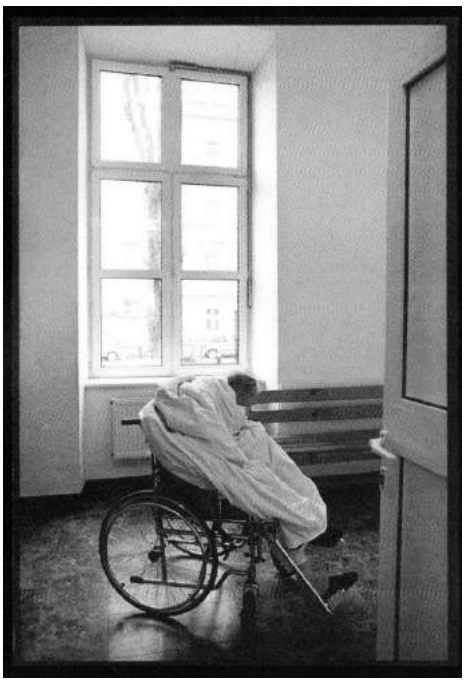


Fot. |13| Archiv Andrzeje Kramarze. Andrzej Kramarz a Marcin Świetlicki splácejí dluh Katarzyně Morstin v kanceláři *Tygodnik Powszechny*.

V roce 1995 Andrzej Kramarz připravil svoji první výstavu *Droga nie wybrana* (Nevybraná cesta) v Centru židovské kultury, pro kterou je mottem úryvek básně Roberta Frosta. Andrzej Kramarz se rozhodl po třech letech práce pro deník zanechat. Nejčastějším zadáním byla totiž reportáž spojená s výjezdy za fotografováním děravých cest nebo autonehod. V roce 1996 se Andrzej Kramarz rozhodl stát fotografem na volné noze, což mu sice přinese nízký a nezřídka i žádný příjem, ale na rozdíl od práce pro deník bude sám rozhodovat o svém čase a výběru témat, které následně plánuje prodávat novinám.

Ze začátku se tento plán moc nedařil, protože deníky neměly zájem o černobílou fotografii, kterou si během let zvykl používat. Na začátku své fotografické dráhy se zajímal hlavně o sociální témata. Často si vybíral náměty jako stáří, nemoci nebo smrt, které mu nebyly příliš blízké a vyvolávaly v něm určitý druh strachu. Přistupoval k fotografii jako k určité zámince k překonání těchto svých obav. Motivy pomíjivosti a křehkosti života, fyzická i psychická postižení pacientů žijících v domově důchodců nebo na interní klinice byly jedním z prvních témat, jež po zanechání práce pro deník Gazeta Krakowska na svých fotografiích Kramarz zpracovával.

7. Anna Szulc, *Miasto Szajbusów*, rubrika: *Na własne oczy*, týdeník: *Polityka*, č.39. (2264) z 23. září 2000, s.108-112.







Fot. |14| |15| |16| Fragmenty z reportáží Andrzeje Kramarze v tisku z domova důchodců v Krakově.

Fotografie vyprávějící o domově důchodců, který stojí na krakovské ulici Helců vznikly na objednávku pro týdeník *Tygodnik Powszechny*. V rozhovoru s Andrzejem Kramarzem se dočteme, že se tohoto tématu ujal velice rád proto, že v jeho rodném domě žádný starší člověk nebyl.[8] Kramarzovi prarodiče zemřeli velmi brzy a on se jich vůbec nedožil. Pro umělce byla možnost pracovat se starými lidmi velmi cennou zkušeností – obohatila jeho způsob myšlení. Jde o cyklus černobílých a velmi dojemných snímků zachycujících všudypřítomnou samotu, bezradnost a nemohoucnost lidí na konci svého života. Pro tyto lidi se úspěch měří počtem ušlých kroků nebo době udržení v rukou hrnku s čajem. Fotografie Andrzeje

8. Maria Herzog-Majewska, *Trudne tematy-rower* (rozhovor s Andrzejem Kramarzem), rubrika: *Magazyn Kulturalny-Kontrapunkty*, týdeník: *Tygodnik Powszechny* z dne 2. února 2003, s.6-9.

Kramarze byly rozsáhle publikovány v časopise *Magazyn Kulturalny Kontrapunkt* vycházejícím jako příloha týdeníku *Tygodnik Powszechny* spolu s cyklem textů na téma stáří a pomíjivost.[9] Andrzej Kramarz fotografoval i v psychiatrické léčebně. Cyklus nazvaný *Nieskończoność poznania* (Nekonečnost poznání) byl otištěn v deníku *Przekrój* v listopadu roku 2001. *„Určením diagnózy psychiatrie ‚vkládá' svého pacienta, a s ním i své pochybnosti do ‚šuplíku', díky tomuto zásahu může někdy dosáhnout zdánlivého vnitřního klidu. Pokud se však psychiatr neuspokojí pouze touto nálepkou etikety s diagnózou a staví si ambicióznější cíl poznat druhého člověka - pak si předem musí přiznat porážku. Cíl se nachází v nekonečnu.*"[10] Černobílé fotografie Andrzeje Kramarze, které vznikly v psychiatrickém ústavu, jsou velmi náladové, plné citu, někdy jsou rozmazané, roztřesené či jinak nedokonalé. Většinu z nich Andrzej Kramarz vytvořil přímo pro tento účel zakoupeným měchovým fotoaparátem 6×9cm s velmi poškozenou optikou, jejíž používání dodávalo snímkům dojem izolovanosti. Fotografické cykly byly prezentovány na výstavách v roce 2002 v galerii Stotrzynaście v Bialystoku a v galerii Hasiora v Zakopaném.



Fot. |17| |18| Snímky z otištěné reportáže Andrzeje Kramarze – *Nieskończoność poznania*.

9. Zpracováno na základě: Jan Kracik, *Być starym dawno temu*; David Moris, *Polowanie na staruszków*; Jacek Filek, *Chwilę pobyć nieco się ociągać* ; Jan Bocheński, *Kawałek prozy*; Anna Mateja, *Zanim pójdziemy do raju*, rubrika: *Magazyn Kulturalny-Kontrapunkt*, týdeník: T*ygodnik Powszechny* č.1/2. (39/40) z dne 12. března 2000.
10. Antoni Kępiński, *Nieskończoność poznania*, kulturní magazín: *Przekrój*, č.46/2943. z 18. listopadu 2001, s. 38-43.

Nabídku zpracovat námět *Klinika* dostal od své kamarádky Anny Wołochové, která jej sice získala jako první, ale Kramarzovi ho přenechala. Ten na tomto dokumentu pracoval téměř rok, do nemocnice chodil skoro denně na několik hodin, někdy i na celý den. Andrzej Kramarz vypráví, že se při každém svém příchodu na kliniku cítil v jistém smyslu sblížený s prostředím, asi jako návštěvník. Profesor Andrzej Szczeklik, primář 2. Fakultní interní kliniky Jagellonské univerzity o Kramarzovi napsal: *„Na klinice se zabydlel velice rychle, téměř doslova v ní bydlel, jako etnolog uprostřed sobě neznámého ostrovního kmene.*“[11] Nejtěžší pro Kramarze byly okamžiky, kdy hrdinové, které znal a které zachytil na negativu, ze dne na den umírali. Umírali také před jeho očima. Autorovi se několikrát přihodily situace, kvůli kterým chtěl s fotografováním skončit. Na svých fotografiích se snažil vyhýbat doslovnosti. Důležitější pro umělce bylo zachytit dojem z daného místa než představit samotné událostí. Při výběru fotografií vynechal všechny drastické záběry, protože si uvědomil, že pro jeho příběh nejsou důležité. Wojciech Wilczyk ve své recenzi výstavy upozorňuje, že *„Témata o smrti a utrpení, která média s velkou oblibou ukazují v případě válek v odlehlých exotických zemích (musí jít přinejmenším o Balkán, či lépe Afghánistán) nebo v případě živelních katastrof, téměř nejsou zpracovávaná v případě, že jde o choroby nebo stáří.*“ [12] Scény, které představuje Andrzej Kramarz *„jsou možná mnohem dojemnější než záběry z válečné fronty. Dotýkají se nás tolik, protože si uvědomujeme, že choroba a postižení se může přihodit každému z nás. Proto bychom se těmto záběrům neměli vyhýbat.”*[13] - zdůrazňuje ve svém článku Agnieszka Kowalska z deníku *Gazeta Społeczna*. Cyklus fotografií byl prezentován na individuálních výstavách v Centru japonského umění a techniky Manggha v lednu roku 2002 a ve Staré galerii ZPAF na Zámeckém náměstí ve Varšavě v dubnu roku 2002. Fotoreportáž získala cenu Grand Prix Portrét na soutěži Portrét Krakova v roce 2001, a v roce 2001 také 2. cenu v soutěži polské novinářské fotografie za samostatnou fotografii v kategorii *Každodenní život*. V letech 1996-2006 pracoval Andrzej Kramarz na mnoha reportážích, které jsou následně publikovány v nejoblíbenějších polských týdenících. Nejraději vzpomíná na spolupráci s týdeníkem *Tygodnik Powszechny*, na jehož objednávku zpracoval kromě fotoreportáží i mnoho portrétů známých osobností. V Kramarzově tiskovém portfoliu najdeme portréty mnoha známých básníků a spisovatelů, jako například Ryszarda Kapuścińského, Czesława Miłosze, Wisławy Szymborské, Herlinga Grudzińského, Jacka Podsiadły, Olgy Tokarczukové, Jerzyho Pilcha, Marcina Świetlického, Magdaleny Tulliové, Tadeusze Pióra a mnoha dalších. Andrzej Kramarz pravidelně mnoho let dokumentuje důležité kulturní události v Malopolsku: Festival židovské kultury v Krakově, mezinárodní festival lidových souborů z nejvzdálenějších konců světa Děti z hor v Nowém Sączi, či Audio Art Festival v Krakově. Andrzej Kramarz si nejvíce považuje práci při dokumentování

11. Zpracováno na základě: Jan Kracik, *Być starym dawno temu*; David Moris, *Polowanie na staruszków*; Jacek Filek, *Chwilę pobyć nieco się ociągać* ; Jan Bocheński, *Kawałek prozy*; Anna Mateja, *Zanim pójdziemy do raju*, rubrika: *Magazyn Kulturalny-Kontrapunkt*, týdeník: *Tygodnik Powszechny* č.1/2. (39/40) z dne 12. března 2000.

12. Wojciech Wilczyk, *Klinika Andrzeja Kramarza, Fototapeta*: http://fototapeta.art.pl/2002/akl.php, online: 19. leden 2019.

13. Agnieszka Kowalska, *Kramarz w Starej* Galerii ZPAF, *Fototapeta*: http://fototapeta.art.pl/2002akl.php, online: 19. leden 2019.

Audio Art Festivalu konajícího se každoročně v listopadu v Krakově, na kterém jsou prezentovány nejnovější počiny v oblasti experimentální a postmoderní hudby hrané na upravených nástrojích a integrující vizuální umění s hudbou. Bývají prezentovány ve formě koncertů, performancí a instalací. Festival uspořádal poprvé v roce 1993 Marek Chołoniewski a další tři desítky let jej úspěšně rozvíjel. Hosty festivalu bylo mnoho skvělých hudebníků a skladatelů z celého světa - např. David Moss nebo Charles Hayward. Andrzej Kramarz fotografoval všechny události na festivalu celých deset let. Tyto Kramarzovy snímky byly prezentovány na výstavě *Audio Art* v roce 1998 v Krzysztoforach v Krakově. Na festivalu se objevila mj. i hudba z uměleckého směru bioart, kdy mikrofony umístěny podél svalů na lidském těle přenášely signál do počítače, a ten je převedl na zvuk. Kramarz rád vzpomíná také na velmi spektakulární pianistovo vystoupení, jehož posledním zvukem v interpretovaném díle byl rachot převrácené obrovské skříně, která spadla až po zatáhnutí jedné tenké nitky připevněné během koncertu k jednomu prstu na ruce hrajícího pianisty.

1.2. Život a především smrt reportéra

V období 1998-2002 Andrzej Kramarz, již bez stálých pracovních závazků, stále častěji opouštěl Krakov a vyrážel na stále delší a vzdálenější cesty v Polsku, ale i zahraničí. Cestování se pro něj stane určitou formou útěku od sociálních témat zatěžujících mysl pomíjivostí a křehkostí existence člověka. Doprovod mladému fotografovi na většině cest dělá skvělý polský spisovatel Jacek Podsiadło. Na daleké cesty oba přátele vyrážejí na kolech. V roce 1998 poprvé spolu navštíví Ukrajinu. Výsledkem této cesty byl neobvyklý obrazový materiál z Huculska, v oblasti Poloniny, který publikován v magazínu *Przekrój* v článku *Mądra głowa w tarapatach* [14] (Chytrá hlava v problémech). Inspirací pro texty byla dětská kniha *Przygody Koziołka Matołka* (Příběhy kozlíka Matouše) Kornela Makuszyńského. V roce 1999 vyráží spolu do Rumunska a o rok později pak z Bialystoku jedou na Litvu, do Lotyšska a Estonska. V roce 2001 se na stránkách *Przekróje* objeví jejich další publikace nazvaná *…poza, naturalnie…* (…mimo, přirozeně…), která je kompilací osobních reflexí z cest a portrétů Jacka Podsiadła v různých zemích.[15] V roce 2002 spolu navštívili Bělorusko a o tři roky později vyrazili na cestu přes Slovensko, Maďarsko, Bosnu a Hercegovinu a Černou Horu do Albánie, což byla jejich poslední společná cesta. Andrzej Kramarz má během cest fotoaparát, který používá pouze pro zachycení vzpomínek z cest a nikoli jako nástroj pro vyprávění příběhů. Cílem společných výprav je poznání, nikoli fotografie. Jeden z - říčním proudem vyhlazených - kousků vyvolává vzpomínky na noc strávenou v Černé Hoře téměř na hranici s Albánií. Kramarz vzpomíná na pozdní večer a společnou večeři u hořícího ohně, kde jako rošt posloužil výplet kola. Krásu kamene a jeho vizuální potenciál Kramarz využil o několik let později v projektu *Pętle* (Smyčky), ale jak vzpomíná, jeho druhý

14. Jacek Podsiadło, *Mądra głowa w tarapatach*, kulturní magazín: *Przekrój*, č.13/2962. z dne 31. března 2002, s.42-49.

15. Jacek Podsiadło, *...poza, naturalnie...*, kulturní magazín: *Przekrój*, č.41/2938. z dne 14. října 2001, s.38-43.

a mnohem významnější, než vizuální potenciál se skrývá v paměti, která souvisí s místem nalezení. Společné cesty Andrzeje Kramarze a Jacka Podsiadła přinesou ovoce v podobě dvou skvělých publikací.[16] Jak s odstupem času a s humorem autor vzpomíná - někdy z důvodů překonání složitějších finančních okamžiků musí společně do novin prodávat i materiály s menšími tvůrčími ambicemi, ve kterých se Jacek Podsiadło skryje za pseudonymy Andrzej Popov. V originálních pracích Andrzeje Kramarze a Jacka Podsiadła ve vizuální i textové sféře můžeme prožívat zajímavou cestu dvojice umělců fotografa a spisovatele. Originální a neokázalé texty Jacka Podsiadło okořeněné velkým odstupem, vtipem a fantazií si skvěle nahrávají s neurčitou „cestopisnou fotografií" Andrzeje Kramarze. Společné vztahy dalece odbíhají od klasických záznamů z cest, na které jsme zvyklí v barevných časopisech. Mnoho společných zážitků je pak popsáno i v dalších knihách Jacka Podsiadła. Pro spisovatele se Andrzej Kramarz stane pravzorem své postavy Alvara v románu *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sance* (Život a obzvláště smrt Ageliky de Sance). V roce 2022 vydal Jacek Podsiadło sbírku básní ilustrovanou fotografiemi ze společných cest, Profesor Próchniak o této knize napsal, že Podsiadłovy básně a Kramařovy snímky jsou v tomto příběhu jako dva prolínající se proudy. Rodí se z podobných zkušeností a intuicí a jejich propojení je velice silné. Připomínají nám, že slovo i obraz mohou vzájemně rezonovat (...)" Básník knihu nazval *„Człowiek, który odjechał"*[17] (Člověk, který odjel).

1.2.1 Ex Oriente Lux

V roce 2002 se Andrzej Kramarz na pozvání Grzegorze Dąbrowského připojuje ke skupině fotografů, se kterými pak spolupracuje na dokumentaci pohraničí Polska, Litvy a Běloruska. Společný fotografický projekt pak nese název *Ex Oriente Lux*. Autoři inspirováni americkým projektem Farm Security Administration a *Lidskou rodinou* připravili materiál se zeširoka vnímaným zaměřením na dokumentární a humanistickou fotografii.[18] Projektu se kromě Grzegorze Dąbrowského a Andrzeje Kramarze zúčastnili také Kuba Dąbrowski, Andrzej Górski, Adam Kardasz, Rafał Milach, Piotr Niemczynowicz, Paweł Supernak, Piotr Szymon a Łukasz Wołągiewicz, z nichž většina byla studenty na ITF. Fotografové na svých cestách po severním pohraničí Polska hledali záběry, které by bylo možné zařadit do vizuálně spojitého černobílého vyprávění věrně podávajícího obraz regionu v tehdejší době. Mladí tvůrci na svých fotoaparátech ukazují místa vzdálená od civilizačních transformací, jimž v tehdejší době podléhají ostatní polské oblasti. Kritickým pohledem fotografů se díváme na život na vesnici a v malých provinčních městečkách. Tato místa jsou ve svém duchu pozůstatkem družstevního provizoria. Život hrdinů těchto snímků

16. Andrzej Popow, *W poszukiwaniu straconych widokówek*, deník: *Nowa Trybuna Opolska, Magazyn*, z dne 31. července 1999, s.16-17.
Andrzej Popow, *Rowiurkiem na Atlantydę*, deník: *Rzeczpospolita*, č.16 197 z dne 21. dubna 2000, s.22-25.
17. Jacek Podsiadło, *Człowiek, który odjechał*, 1. vyd., nakladatel: *Wydawnictwo Czarne*, ISBN 978-83-8191-408-6, Wołowiec 2022.
18. Krzysztof Candrowicz, fotografický katalog: *Fotofestiwal-3. Mezinárodní festiwal fotografie v Lodži, Ex oriente lux*, vyd.: *Fundacja Sztuk Wizualnych*, Lodž, 2004.

se točí kolem povrchně uctívaných náboženských tradic. Hrdiny snímků všedních pracovních povinností, ale i záběrů popracovních aktivit doprovází zalíbení v dosyta zapíjených večírcích, které představují důležitou součást života obyvatel. Z fotografií čiší obraz zaostalého Polska postaveného na provizorních řešeních. Všudypřítomná dočasnost dominuje v životě obyvateli krajině celého regionu. Během realizace projektu se Andrzej Kramarz seznamuje s Rafałem Milachem. Od tohoto okamžiku spolu často komunikují a jejich známost v budoucnu přinese výsledky v podobě společných projektů, knih a výstav. Výsledkem společné práce celé skupiny fotografů na východním pohraničí Polska je obsáhlá internetová prezentace[19] a výstava, jež je poprvé prezentována v dubnu roku 2003 během 3. Mezinárodního fotofestivalu v Lodži. V následujícím roce 2004 je pak přestěhována do galerie Arsenał v Bialystoku, pak na Měsíc fotografie v Paříži a také na festival *Interfoto* v Moskvě, nakonec ještě v roce 2005 do fotografické galerie B&B v Bielsku-Bialé.

1.2.2 Zvětšenina. Fotografie v rušné době

V podobném duchu dokumentární a humanistické fotografie se v listopadu roku 2002 odehrála výjimečná scenérie ve varšavském Paláci vědy a kultury s názvem *Powiększenie, fotografie w czasach zgiełku* (Zvětšenina, fotografie v rušné době). Andrzej Kramarz tam prezentoval fotografie ve stylu, který byl zrovna aktuální v tehdejší agentuře Magnum. Pro konečný výběr pak bylo klíčové zpracování Juliusze Sokołowského, který snímky z domova seniorů na Krakovské ulici Helců poskládal do celkového konceptu výstavy. Adam Mazur tuto událost označil za *„frontální útok na samotné centrum Varšavy, mladou a střední generaci autorů soustředěných kolem magazínu Latarnik, spiritus movens prostředí a kurátora výstavy Juliusze Sokołowského."*[20] Výstava byla shrnutím dosavadního působení magazínu *Latarnik* na poli fotografie. Práce Juliusze Sokołowského jsou konfrontovány s amatérskými historickými fotografiemi a díly mladých tvůrců se zřetelnými a odlišnými uměleckými osobnostmi: Andrzeje Kramarze, Jacka Poremby, Pawła Żaka a Andrzeje Georgiewa s oceňovanými a často ve vysokých nákladech publikovanými díly Konrada Pustoły, Przemysława Pokryckého a formace *Warsztat 2000*. Mladé pokolení fotografů doposud svá díla neprezentovala ve velkoměstských galeriích, preferovali raději provincie a okraje kultury. Výstava vyvolala obrovské emoce s ohledem na způsob prezentace, který částečně zasahoval i do fasády budovy paláce. Expozici uvnitř doprovázelo přítmí, součástí aranžmá byla náladová hudba, část snímků nebyla záměrně zavěšená na zdi, ale ponechána organizátory na podlaze a ohrazena od veřejnosti mříží. K prezentovaným fotografiím nebyli přiřazení autoři, což od diváka vyžadovalo značně větší pozornost. Výstavu doprovázel katalog, jenž umožňoval precizně určit autory jednotlivých snímků. Výstava vzbudila velké emoce, obzvláště díky velmi efektnímu zakrytí části fasády budovy, jež je symbolem polsko-sovětského přátelství. Část osob chtěla v předsevzetí vidět *„osvojování černých můr minulosti, zajímavý přístup k veřejnosti nebo příklad umění*

19. *Ex Oriente Lux*: https://www.youtube.com/watch?v=KWPJz9zC9iI, online: 20. březen 2019.
20. Adam Mazur, *Kocham fotografie*, 1. vyd., nakladatel: *Stowarzyszenie 40 000 Malarzy*, ISBN: 978-83-928864-1-9, Varšava 2009, s.28.

bránící se všudypřítomné reklamě. Jiní pak obviňovali fotografy z kýče, megalomanie, znečišťování ikonosféry a dokonce z nedostatku úcty k symbolům města a umělecké architektury."[21] Adam Mazur si všiml, že přestože byla expozice připravená velmi pečlivě a díla nemající strach z tvůrčích experimentů Juliusze Sokołowského, se prezentovala velmi dobře, můžeme jen stěží postřehnout v celistvé expozici nějaký umělecký objev nebo projevy avantgardy. Kritérium novosti bychom mohli uplatnit vůči přítomnosti mladé generace fotografů pouze podmíněně. Podle Mazura potvrdila koalice *Latarnik* orientaci černobílým směrem, ve kterém *chybělo „něco více než vzorek vytáhnutý z chatrče piktorialismu a společenské reportáže v omáčce ze Steichenovské Lidské rodiny, nebo hrsti citátů z mistrů americké nové fotografie*.[22]

1.2.3 Černé moře

Na jaře v roce 2003 se Andrzej Kramarz rozhodl vyrazit na kole na východ do zemí u Černého moře patřících do bývalého východního bloku. Jacek Podsiadło na poslední chvíli společnou cestu zrušil a Kramarz musel vyrazit sám. Nejprve jede vlakem do Oděsy, ze které pokračuje na kole na východ, aby za dva měsíce pokořil Ukrajinu (Krym), Rusko, Gruzii, Bulharsko, Rumunsko a deltu Dunaje, kde svoji cestu ukončil, protože se nemohl vrátit do Oděsy přes moldavskou hranici.[23] Během cesty vytvořil velmi krásnou a neobvykle výtvarnou sérii snímků. Panoramatické černobílé záběry fotografoval přístrojem Hasselblad Xpan. Formát dokonale vyhovoval vyprávění, jež diváka provádělo po cestě podél pobřeží Černého moře. Přes moře tisíce let probíhala kulturní hranice mezi Evropou a Asií, a právě půl století mezi východním blokem a západem. Soubor vypráví o životě lidí, které vždy obklopovala z jedné strany hranice nekonečného Černého moře. V Černém moři se setkávají dva vodní proudy, horní západní a spodní východní. Tato cirkulace vody s velice odlišnými teplotami způsobuje, že v hlubinách tohoto moře prakticky není život. Fotografie Andrzeje Kramarze jsou dokonale zkomponovány a ideálně zredukovány na pouze nezbytně nutné elementy, zároveň však v celé spojité sérii ukazují nesourodost tohoto místa. Na záběrech zachycená dynamika světa se zdánlivě zpomaluje a zanechává v divákovi neklid. Na snímcích je přítomné i napětí existující na hraně dvou světů. Fotografie připomínají výjevy z konce italského neorealismu, jehož hlavním tvůrcem byl Federico Fellini. Cyklus fotografií Černé moře byl velice úspěšný a získal první místo v kategorii každodenní život na soutěži Newsreportáž 2003. Podle mínění člena poroty této soutěže Filipa Ćwika jsou fotografie Andrzeje Kramarze „uměním v čisté podobě". Snímky byly poprvé prezentovány v dubnu roku 2003 na výstavě v krakovské galerii Camelot a o rok později pak v galerii Rząsy v Zakopaném, v Domě tvůrčí práce ve Wigrach a v galerii Marchołt v Katovicích. V zahraničí bylo možné tuto výstavu vidět v Domě umění v Opavě, v galerii Artistů ve foyer kina Art v Brně a ve francouzské galerii

21. Adam Mazur, *Kocham fotografie*, 1. vyd., nakladatel: *Stowarzyszenie 40 000 Malarzy*, ISBN: 978-83-928864-1-9, Varšava 2009, s.31.
22. Adam Mazur, *Kocham fotografie*, 1. vyd., nakladatel: *Stowarzyszenie 40 000 Malarzy*, ISBN: 978-83-928864-1-9, Varšava 2009, s.29.
23. Andrzej Kramarz, Černé moře, rozhovor s Andrzejem Kramarzem, kulturní magazín: *Listy*, č.5/2005, s.87-96.

Arrimage v Nancy. Soubor fotografií od Černého moře vyšel i ve formě knihy[24], kterou vydalo nakladatelství *Suhrkamp Verlag* v Německu. Francouzská verze knihy byla vydána o rok později švýcarským nakladatelstvím Noir Sur Blanc. Fotografický cyklus Andrzeje Kramarze byl fotografickou esejí obsahující různé od sebe odlišné literární narace o regionu Černého moře, v nichž zachycené prostředí je učiněnou výzvou pro poetickou představivost. V textech můžeme najít nejstarší i nejnovější příběhy, které se odehrály mezi Konstantinopolem a Oděsou, Jaltou a Soči, Batumi a Istanbulem.







Fot. |19| |20| |21| Snímky Andrzeje Kramarze, z cyklu *Morze Czarne*.

24. Andrzej Kramarz, Katharina Raabe, Monika Sznajderman, *Odessa transfer*, Skupinová práce, ISBN: 978-3-518-42117-8, 1. vyd., nakladatel: *Suhrkamp Verlag*, Německo, 2009.

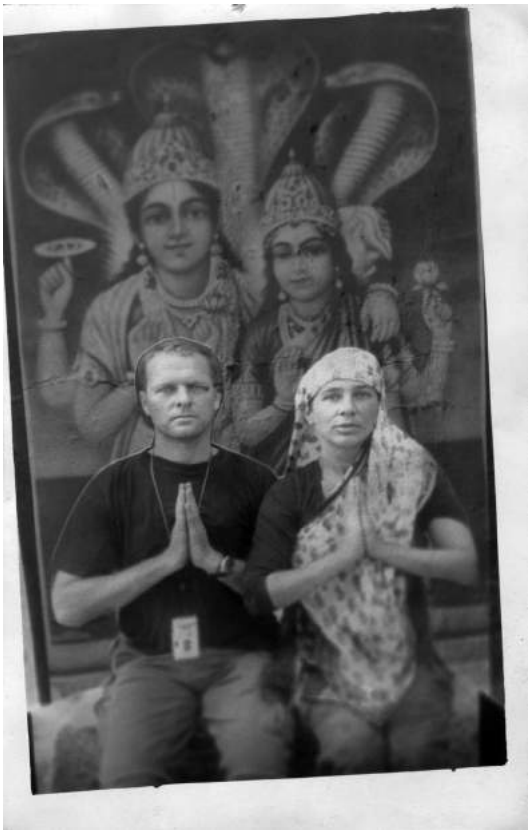
1.2.4 Weronika Łodzińska

Díky úspěchu fotografického cyklu *Morze Czarne* na vernisáži v galerii Camelot se Andrzej Kramarz seznámil s její majitelkou - Veronikou Łodzińskou. Tato mladá, energií překypující umělkyně a kurátorka, absolventka dějin umění, stipendistka Sorbony, absolventka oboru grafika na krakovské Akademii krásných umění. Zakladatelka a dlouholetá kurátorka galerie současného umění *Camelot*, kde organizovala výstavy mj. Magdaleny Abakanowicz, Vladimíra Birguse a Michaela Ackermana. Spojení Kramarze a Łodzińské jejich život velmi změnilo a přineslo ovoce v podobě společné dlouhodobé spolupráce na monumentálním cyklu s názvem *Dom* (Domov), který je podrobněji popsán v kapitole č. 2 této práce. Łodzińska byla také spoluzakladatelkou a členkou programové rady nadace Imago Mundi. Po ukončení společného projektu s Andrzejem Kramarzem pokračovala dál ve svém výzkumu vlivu, jak prostředí definuje člověka, ale již s mnohem širším kontextu. Předmětem zájmu autorky nebyly pouze bytové funkce domu, ale také obývání prostoru v širších historických, společenských i kulturních souvislostech. Příkladem takového spojení byly dva individuální soubory *Wnętrza* - Vnitřky (2005-2007) a *Sale Balowe* - Taneční sály (2005-2007) zachycující dávný dvorní přepych, zničení a degradaci, také ve významu proměn v okruhu určité společenské skupiny. Její díla byla prezentovaná v galerii Zachęta v rámci výstavy *Dokumentalistki* (Dokumentaristky) ve Varšavě v roce 2008.[25] Umělkyně svůj výzkum rozšířila a zaměřila se i na změny, které probíhají v oblasti prováděných průzkumů a v květnu 2022 vystavila v rámci 3. Krakovských setkání výtvarníků v roce 2022 v Novohutském kulturním centru prezentovala snímky nazvané *Domavia 13 lat po wojnie, (Domavia 27 let po válce)* - dokumentující proměny hotelu Domavia v Srebrenici (třináct a dvacet sedm let po válce), který byl v bývalé Jugoslávii v 80. letech 20. století považován za symbol luxusu. V roce 1995 v Srebrenici ozbrojené síly Srbské republiky provedly masakr 8327 muslimů. Umělkyně připravila snímky zdevastovaného hotelu, vytvořené v roce 2008 a v roce 2022, které nám naznačují, že se toto město stále nezvedlo ze všech škod a zničení, ke kterým v 90. letech 20. století došlo. Prázdné, prostřílené hotelové prostory jsou dnes prorostlé pouze trávou a stromy. Fotografie se v tomto případě stává formou zkoumání proměn z místa kdysi tepajícího životem, ze kterého se později stalo místem činu.“ [26]

25. Karolina Lewandowska, Documentalists. Polish Women Photographers of the 20th Century, nakladatel: Wydawnictwo BOSZ, Olszanica a Zacheta Narodowa Galeria Sztuki, Varšava, 2008, fotky: No. 304-309.

26. Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, č. 11 podzim 2023 https://restartmag.art/terytoria-fotografii-wystawa-w-ramach-3-krakowskich-spotkan-artystycznych-2022/, online: 23. leden 2023 rok.





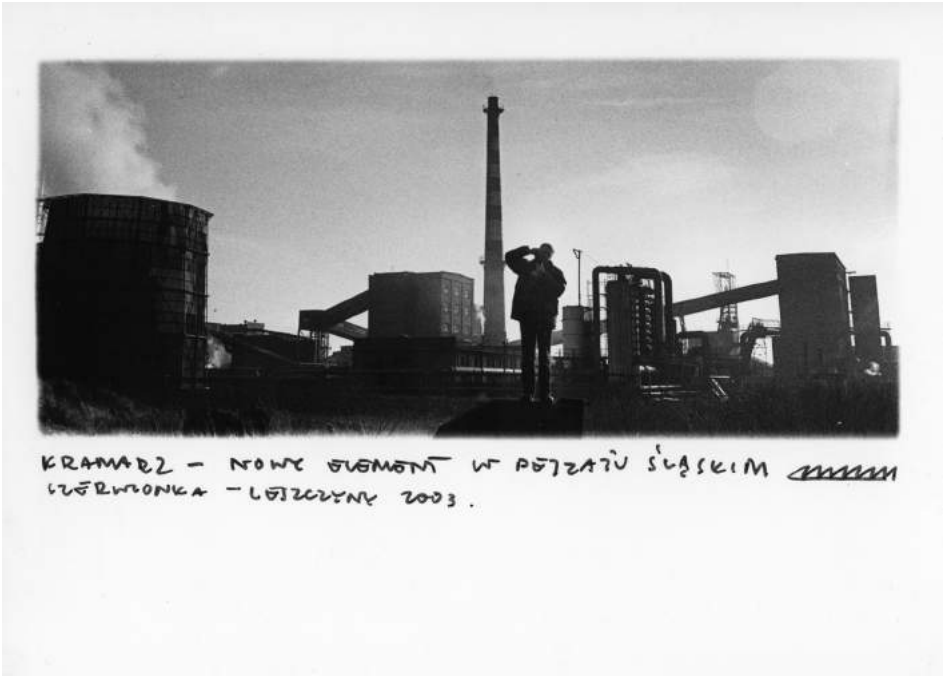
Fot. |22| |23| Archiv Andrzeje Kramarze, na fotografii: Weronika Łodzińska-Duda a Andrzej Kramarz, 2007.

1.2.5 Na cestách po Česku

V roce 2004 začal Andrzej Kramarz studovat na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, který je v současné době jednou z nejlepších fotografických škol v Evropě. Studium na institutu mu doporučili přátelé, kteří tam již studovali. K samotnému přihlášení se a přijímací zkoušce jej přemluvil Grzegorz Dąbrowski. Kramarz nesouhlasil s povrchním přístupem polských týdeníků k publikované fotografii. Bylo to období, ve kterém narůstalo rozčarování směrem, kterým se ubíral novinový trh. Studium nabízelo možnost prohloubit si znalosti z oboru dokumentární fotografie a seberealizace ve vybraných tématech. V Polsku bylo vzdělávání v tomto směru velmi opožděné. Většina škol v Polsku si v tehdejší době neuvědomovala rozvoj dokumentární fotografie ve světě nebo se ji snažila zdánlivě ignorovat.[27] Stejně jako mnoho dalších studentů na institutu, se i Kramarz snažil prodloužit svoji přítomnost na škole, jak nejdéle to bylo možné. Během studia věnoval nejvíce času realizaci cyklu *Dom*. Jako student se mezi pedagogy těšil velkému uznání a kolegové s ním často rádi svoje díla konzultovali. Přátelil se obzvláště s Michałem Łuczakem, Magdou Sokalskou a Katarzynou Sagatowskou. Tyto kontakty pak v pozdějších letech vyústí v mnoho společných předsevzetí, výstav a publikací. Během studia na institutu se účastní mnoha projektů a výstav. Jeho díla se objevila na výstavách organizovaných institutem v Polsku, Čechách a na Slovensku. Práce Andrzeje Kramarze byly prezentovány i na celé řadě individuálních výstav. V roce 2004 byl v Domě umění v Opavě prezentován cyklus fotografií *Morze Czarne*

27. Andrzej Kramarz, Černé moře, rozhovor s Andrzejem Kramarzem, kulturní magazín: *Listy*, č.5/2005, s.87-96.

a o rok později pak i v Galerii artistů ve foyer kina Art v Brně. V roce 2006 v galerii Opera v Ostravě měl svou první zahraniční premiéru projekt vytvořený společně s Weronikou Łodzińskou *1,62 m² domu* (1,62 m² domova). Ve stejném roce tato umělecká dvojice prezentovala svůj cyklus *Dom* na Měsíci fotografie v Bratislavě. V roce 2007 byl cyklus *Dom (Dům)* vystaven i Pražském domě fotografie v Praze. Díla Andrzeje Kramarze byla prezentována i na skupinových výstavách studentů, jako například u příležitosti patnáctého výročí činnosti Institutu tvůrčí fotografie v roce 2004, která byla s názvem *Fifteen* prezentována v pražském Domě fotografie. K výstavě byl vydán skromný katalog s textem Vladimíra Birguse. Tato výstava se pak objevila ještě ve varšavské Staré galerii ZPAF a v litevském Vilniusu. Kramarzova díla byla zařazena i do speciálního jubilejního katalogu nazvaného *25 let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě*, vydaného institutem v roce 2015. Andrzej Kramarz své bakalářské studium ukončil obhajobou diplomové práce, kterou vedl vedoucí institutu prof. PhDr. Vladimír Birgus. Kramarzova teoretická diplomová práce byla věnována jednomu z nejvýznamnějších polských festivalů fotografie, Měsíci fotografie v Krakově. Tématem praktické diplomové práce pak byly *Cela* (Cela), které Kramarz později zařadí i do cyklu *Dom*. Andrzej Kramarz vzpomíná, že po návštěvě cely jednoho mnicha v klášteře dominikánů, se ocitl v prakticky prázdné a naprosto neosobní cele obývané účetním řádu karmelitánů blízko Opole. Šlo o poslední snímky, které v rámci této série vznikly. Prázdná cela karmelitána zbavená veškerých vazeb na svého majitele přiměla Kramarze k reflexi nad tím, jak velký význam v našem životě mají předměty. Tyto úvahy pak zúročí v dalším skvělém souboru nazvaném *Rzeczy* (Věci). Výše zmíněné soubory budou podrobněji popsány v druhé kapitole.



Fot. |24| Archiv Andrzeje Kramarze, fot. Rafał Milach.

1.2.6 První a poslední diptych

S ukončením projektu *Białe Izby* a se začátkem práce na souboru *Hobbyści* (Hobbysté) v rámci cyklu *Dom* dostává Andrzej Kramarz nabídku od Juliusze Sokołowského, předsedy sdružení *Latarnik* na rezidenční výtvarný pobyt ve Francii. Spolu se dvěma dalšími umělci Jakubem Pajewským a Iwonou Grodzkou se tak ocitne v Nancy, městě v Lotrinsku na východě Francie. Ze začátku měl v plánu zpracovat námět o vlivu krále Stanislava Leszczyńského na historii tohoto francouzského města. V letech 1737-1766 byl tento král posledním lotrinským knížetem a po vyhnání ze země se spolu se svojí ženou Kateřinou Opalinskou nastálo usídlil v Nancy. Po příjezdu do Nancy pozornost umělce upoutá v Le Corbusierově duchu postavené sídliště Haud du Lièvre ležící vysoko nad městem. Rozlehlé modernistické sídliště z betonových panelů sice ze začátku působí opuštěným dojmem, ale obývá jej téměř čtyři tisíce lidí, patřících k padesáti dvěma různým národnostem, přičemž převážně jde o imigranty. Andrzej Kramarz během rezidenčního pobytu vytvoří sérii fotografií, které spojil do diptychů portrétů obyvatel sídliště s modernistickými prostory sídliště. Ideou celého projektu bylo ukázat dualismus ve kterém imigranti žijí. Kramarz však nakonec se svým výsledkem ani s jeho prezentací nebyl spokojen a s odstupem několika let na jeho adresu s humorem říká, že to *„byl v jeho životě první a naštěstí i poslední diptych, který vytvořil*“. Rezidentní pobyt je zakončen společnou výstavou ve Francii, ke které je vydán i katalog. Výstava je následně přestěhována do galerie Loch Camelot v Krakově. Pro Kramarze však tento příběh ještě nekončí, protože během rezidenčního pobytu objevuje na sídlišti obrovský potenciál pro rozvoj cyklu *Dom*. O rok později se do Nancy vrací i s Weronikou Łodzińskou-Dudou, aby uvnitř pracovali na cyklu *Imigranci* (Imigranti) zařazeného do cyklu *Dom*. Łodzińska s Kramarzem se rozhodnou v sídlišti ubytovat, přestože je okolními lidmi vnímáno jako nebezpečné. Ve Francii šlo o období velmi spektakulárních a drastických manifestací, během nichž bylo zapáleno mnoho automobilů. Umělci v dalším roce využívají výhody, které jim přináší pobyt v rámci rezidence, a kromě práce na svém projektu ještě vedou výtvarné dílny v sídlištní klubovně pro seniory a kurs dírkové fotografie pro postižené děti. Na konci pobytu byla v galerii na sídlišti uspořádána i výstava, na které jsou prezentovány díla Andrzeje Kramarze z cyklu *Morze Czarne*. Z důvodu pozdější večerní hodiny plánovaného zahájení vernisáže se na ní neobjevil žádný novinář, protože se všichni obávali o svoji bezpečnost na sídlišti po setmění. Na výstavu tak dorazili až další den ráno.

1.3 Tvůrčí činnost Andrzeje Kramarze

1.3.1 To nic nevysvětluje

Po mnohaleté spolupráci s největšími barevně ilustrovanými polskými týdeníky a magazíny v Polsku se Andrzej Kramarz stává velmi populárním fotografem, ale zároveň se cítí být zklamaný trhem s fotografií, který by rád aktivně ovlivnil. Kramarz tvrdí, že je nutné tuto situaci buď změnit nebo odjet pryč. Z tohoto důvodu se v roce 2006 rozhodl společně s Łukaszem Trzcińským, Wojciechem Nowickým, Weronikou Łodzińskou-Dudou a Piotrem Trybalským založit nadaci Imago Mundi[28], jejímž hlavním cílem bylo zobecnit a propagovat fotografii jako umění prostřednictvím vydavatelské, výstavní a edukační činnosti a dále ji šířit jako univerzální médium a dále prosazovat současnou, ale i archivní polskou fotografii ve světě. Pojem Imago Mundi označuje „obraz světa". Název měl odpovídat misi - ukázat skutečnost a její různé tváře a uznat rovnocennost každé autorské vize. K pomoci s činnosti nadace jej přizval Łukasz Trzciński a Przemysław Krzakiewicz, jenž spolu tvoří kolektiv Visavis soustřeďující fotografy, různé nezávislé tvůrce a novináře. Nadace má také za úkol finančně, mediálně a organizačně podporovat projekty realizované prostřednictvím nadace Imago Mundi. Pojem Visavis označuje „tváří v tvář", což je obraz situace, kdy se fotograf stává bezprostředním svědkem nějaké události. Současně svým jménem navazuje i na název kultovní královské hospody. Výsledkem činnosti nadace a kolektivu je v říjnu roku 2006 otevření výstavy na přímo na náměstí v Krakově, nazvané *Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia* (Małopolska. Fotografie. To nic nevysvětluje) a o rok později vydání obsáhlé stejnojmenné knihy fotografií. Tato kniha ukazuje region úplně jiným způsobem, než jsme zvyklí v tomto typu publikací vídat. Jak se můžeme v jeho úvodu dočíst: „*Neexistovaly zakázané nebo nařízené směry, byla to volná jízda.*"[29] Andrzeji Kramarzovi a nadaci Imago Mundi velmi záleželo na tom, aby kniha představovala autorský způsob nahlížení na tento prostor.[30] Představené fotografie jsou souborem mnoha narací. Fotografové užívající různé techniky prezentují různorodý způsob přístupu k tématu a od sebe odlišných vizí Malopolska. Jako jedinou společnou vlastností všech prací zařazených do alba se jeví být snaha uniknout typické představě regionu, na kterou si divák přivykl v do té doby publikovaných albech věnovaných Malopolsku. „*Patnáct fotografů odkrylo neznámou tvář malopolské země. V tomto albu nenajdeme landszaft - malebný Krakov, miniaturní Lanckoronu nebo unaveného poutníka na cestě na Jasnou Horu. Pokud se umělci nakonec rozhodli zpracovat zprofanovaná témata, pak z nich dokázali vytěžit hloubku udivující dokonce i místní obyvatele.*"[31] Album

28. Členy nadace Imago Mundi jsou kromě Andrzeje Kramarze a Łukasze Trzcińského a Wojciech Nowicki, Weronika Łodzińska-Duda a Piotr Trybalski.

29. Kuba Dąbrowski, Andrzej Georgiew, Andrzej Kramarz, Przemysław Kozakiewicz, Piotr Lelek, Weronika Łodzińska, Krzysztof Miękus, Wojciech Nowicki, Wojciech Prażmowski, Konrad Pustoła, Szymon Rogiński, Piotr Trybalski, Łukasz Trzciński, Zerka Project, *Fotografie. To niczego nie wyjaśnia*, skupinová práce-*Fundacja Imago Mundi, Małopolska*, 1. vyd.: *Małopolski Instytut Kultury w Krakowie*, ISBN: 978- 83-923892-3-1, Krakov 2007, s 9.

30. Magda Huzarska-Szumiec, I*ntymna Małopolska* (rozhovor Andrzejem Kramarzem), deník: *Gazeta Krakowska*, z dne 5. října 2006, s.16.

31. Kubisowska Katarzyna, *Galicja i oko Boga w aparacie*, rubrika: *Kultura, deník*: *Gazeta Wyborcza*, z dne 9. října 2007, s.19.

obsahoval díla fotografů zaangažovaných v kolektivu Visavis. Projektu se nakonec zúčastnili: Kuba Dąbrowski, Andrzej Georgiew, Andrzej Kramarz, Przemysław Krzakiewicz - „el Emo", Piotr Lelek, Weronika Łodzińska, Krzysztof Miękus, Wojciech Nowicki, Konrad Pustoła, Wojciech Prażmowski, Szymon Rogiński, Piotr Trybalski, Łukasz Trzciński, Zorka Projekt (Monika Redziszová, Monika Bereżecka). *Nadace zorganizovala několik desítek velkých výstav v plenéru a multimediálních expozic, mezi kterými je nejdůležitější 802 procent normy. V červenci roku 2007 byly gigantické portréty novohutských předáků práce vyvěšeny na fasádách Paláce vědy a kultury ve Varšavě, doplněné multimediální expozicí v mramorovém sálu paláce. Špinavé, omítkou pokryté lešení posloužilo jako instalační systém a nabídlo konfrontaci tehdejší čelní politické elity s tvrdou prací. Předpokladem bylo prostřednictvím fotografií Nové Hutě vyprávět o polské realitě tehdejších doby.*[31] Nadace se velmi silně angažovala i v dalších dvou ročnících Měsíce fotografie v Krakově.

1.3.2 Měsíc fotografie v Krakově

„Historie Měsíce fotografie v Krakově sahá do roku 2001, kdy byla založena Nadace vizuálního umění".[32] Tehdejším posláním festivalu bylo spojení různých výstavních aktivit ve stejnou dobu a pod jedním společným heslem. Po čtyřech letech pravidelných společných výstav se tehdejší ředitel Aleksander Matczewski rozhodl svěřit další zodpovědnost za organizaci celé akce Tomaszi Gutkowskému, který pak ke spolupráci přizval ještě Karola Hordzieje. V roce 2005 se Měsíc fotografie nekonal, aby se v úplně nové podobě vrátil v dalším roce. V roce 2006 se díky Karolu Hordziejovi připojuje k organizačnímu týmu i Andrzej Kramarz. Jako první je zvolená programová rada, jejíž úkolem je průběžné vylepšování programu celé události. Andrzej Kramarz se práce v radě ujal velice aktivně. K organizaci Měsíce fotografie byla na Kramarzovu žádost přizvána i nadace Imago Mundi, která spolu s nadací vizuálního umění několik let spolupracovala na plnění úkolů spojených s festivalem. V roce 2006 došlo k prvním velmi zásadním změnám ve struktuře organizace festivalu. Program Měsíce byl rozdělen na národní a tematickou sekci. V roce 2006 byly v národní sekci představeny tvůrčí úspěchy maďarské fotografie. Organizování národních sekcí finančně podporovala velvyslanectví jednotlivých zemí, což bylo velice důležité hlavně v prvních ročnících festivalu, který prakticky neměl žádné finanční zdroje na realizaci celé akce. V rámci hlavního programu festivalu byly prezentovány mj. díla legendárního českého fotografa Jindřicha Štreita, Martina Kollára, Michaela Ackermana, Konrada Pustoły a dalších[33]. V letech 2007-2008 zastával Kramarz funkci uměleckého ředitele a byl i členem programové rady festivalu. Kramarz po dobu tří let společně s Hordziejem a Gutkowským utvářeli stále se měnící vizi celé události. V tomto období také docházelo k největším změnám struktury a programu, díky kterým získal Měsíc fotografie tak vysokou uměleckou úroveň a každoročně se řadí do čela nejlepších evropských festivalů fotografie. V roce 2007 byl program festivalu rozdělen na národní sekce, tematický program a program OFF. Program

32. Andrzej Kramarz, Měsíc fotografie v Krakově. Teoretická bakalářská práce, Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě, vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus.
33. Program festivalu Měsíc fotografie v Krakově, ISBN 83-921528-1-6.

národní sekce byl věnován úspěchům německých fotografů. Podařilo se tehdy získat práce legendy německé fotografie a průkopníka sociálního portrétu Augusta Sandera, ale i dalších pokračovatelů slavné *Düsseldorfské školy*. V rámci tematické sekce věnované válce připadla role hostujícího kurátora fotografovi prestižní agentury Magnum - Markovi Powerovi. Výstava věnovaná problematice globálního ohrožená terorismem nazvaná *Teatry wojny* (Divadla války) byla nainstalována ve výjimečné scenérii bývalé fabriky smaltovaného nádobí Oscara Schindlera, ve které Steven Spielberg natáčel film *Schindlerův seznam*. Jádrem hlavního programu bylo několik desítek individuálních výstav prezentovaných v rámci bloku *Znaki szczególne* (Zvláštní znamení), jenž byl autorským výběrem kurátorů festivalu.[34] V Krakově se tak konaly výstavy předních světových fotografů Martina Parra, Anderse Petersena, Olivere Siebera, Adama Broomberg a Olivera Chanarina.[35] Po vzoru nejnovějších světových trendů bylo poprvé pro potřeby festivalu v samotném centru Krakova pronajato šest bytů, ve kterých byly nainstalovány výstavy. V roce 2008 bylo rozhodnuto v rámci národní sekce představit veřejnosti přínos domácích polských fotografů. Průvodním námětem tematické části hlavního programu Měsíce fotografie v Krakově bylo „Mládí". Organizátoři připravili soubor individuálních projektů odkazujících se přímo na aktuální jevy související s tímto pojmem. V roce 2008 se Andrzej Kramarz kromě práce na přípravě programu festivalu zároveň ujal role kurátora výstav v obou tematických sekcích festivalu. V rámci průvodního festivalového téma, podle kterého byly prezentovány jevy související s pojmem mládí, představil Kramarz výstavu nazvanou *Zatrzymani* (Zadržení). Prezentovaný projekt se opíral o archivní materiály. Kramarzova narace je příkladem vernakulární lidové fotografie[36.] Kramarz na výstavě prezentuje *z* Institutu paměti národa zapůjčené dokumenty a protokoly o zatýkání, sepsané po první stávce v PLR. Výpovědi mladých zatčených vedou k sepsání obvinění a dalších navazujících úkonů.[37] Autorovi projektu se podařilo zajistit několik stovek protokolů zadržených náctiletých během poznaňských nepokojů v roce 1956. Zadržení mladí lidé byli často zatýkání pod absurdními záminkami, například krádeže pytlíku bonbonů, většina z nich však byla zadržena na základě smyšlených důvodů. Výstava ukazuje účastníky mládežnické vzpoury vyvolané touhou po změnách skutečnosti v éře socialismu. S podobnými souvislostmi pracuje i výstava Barbary Klemmové, dokumentaristky *politického a společenského života v Německu, prezentovaného na výstavě,1968 - obraz revolty' na jejíž snímcích byly zachyceny bouřlivé události, které jsou pro mnoho lidí synonymem mladické revolty*.[38]

34. Vladimír Birgus, Měsíc fotografie v Krakově 2007: https://fotografmagazine.cz/?magazine=mesic-fotografie-v-krakove-2007, online: 23. leden 2023 rok.
35. Vladimír Birgus, Měsíc fotografie v Krakově 2007: https://fotografmagazine.cz/?magazine=mesic-fotografie-v-krakove-2007, online: 23. leden 2023 rok.
36. Vernakulární fotografie - spočívá na prezentaci nalezeného, nejčastěji amatérského materiálu v nových zpravidla galerijních souvislostech. Nejběžnějším příkladem tohoto směru jsou výstavy policejních dokumentací nebo nudných pohlednic z dob PLR.
37. Joanna Wojdas, *Rewolucja już była? Miesiąc Fotografii w Krakowie*, z dne 14. května 2008, Polityka: https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/255165, online: 10. leden 2019.
38. Joanna Wojdas, Polityka, Rewolucja już była? Miesiąc Fotografii w Krakowie, z dne 14. května 2008, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/255165, online: 10. leden 2019.



Fot. |25| Na židli, zleva: Jiří Siostrzonek, Václav Podestát, vzadu, zleva: Aleš Kuneš, Vladimír Birgus, Weronika Łodzińska-Duda, Karol Hordziej a Andrzej Kramarz, před galerií Camelot, Měsíc fotografie v Krakově, v rok 2006.

1.3.3 Archiv Stefanie Gurdowé

V rámci národní sekce bylo v programu festivalu v roce 2008 prezentováno mj. umělecké dědictví Zofie Rydetové a Stefanie Gurdowé. Jedním z nejdůležitějších předsevzetí, jež Kramarz v roce 2008 uskutečnil, byla výstava věnovaná dílu Stefanie Gurdowé nazvaná *Stefania Gurdowa. Klisze przechowuje się*, (Negativy se uchovávají) jejíž kurátorem byl spolu s Agnieszkou Saborovou. Výstava byla prezentována v rámci Měsíce fotografie v synagoze Kupa. Expozici doprovázela premiéra knihy s nově nalezenými snímky Stefanie Gurdowé, na jejíž přípravě se podílel i Kramarz. Publikaci nazvanou *Stefania Gurdowa. Klisze przechowuje się* vydala nadace Imago Mundi spolu s Etnografickým muzeem Seweryna Udzieli v Krakově. Kniha byla vydána ve dvou jazycích, polsky a anglicky. Objevily se v ní texty Jerzyho Lewczyńského, Dariusze Czaje a Agnieszky Saborové. Autorem grafického návrhu a úpravy fotografií byl Andrzej Kramarz. O rok později byla publikace porotou mezinárodní soutěže The Best Photography Book Award uznáno za jednu ze sta nejlepších knih vydaných v roce 2015.[39] V případě této knihy přesahovalo Kramarzovo pracovní zapojení do tohoto projektu daleko běžnou kurátorskou a spoluautorskou činnost. I okolnosti nalezení díla zapomenuté fotografky byly neobvyklé. Andrzej Kramarz při návštěvě svého rodného města během večeře se známými uslyšel příběh o výjimečném nálezu, k němuž došlo během rekonstrukce v jednom dębickém domě. V roce 1997 Dorota a Jerzy Gorznikovy prováděli rekonstrukci na půdě a během prací bylo za zbouranou stěnou nalezeno více než dvanáct set velmi poškozených fotografických desek. Gorznikovi předali neobvyklý nález Regionálnímu muzeu v Dębici v naději, že tam o něj bude náležitě postaráno. Tento příběh Kramarzovi nedal spát a rozhodl se muzeum navštívit,

39. Etnografické muzeum: http://etnomuzeum.eu/wydawnictwa/stefania-gurdowa-kliszeprzechowuje-sie, online: 9. březen 2019.

ale ředitel popírá, že takovou sbírku v muzeu mají. Díky kontaktům s novináři nakonec zjistí, že desky má přímo Kucab a rozhodne se ředitele ještě jednou navštívit. Během další návštěvy však zjistí, že desky jsou velmi poškozené a jen z několika z nich bylo možné vyrobit fotografie. Nejdříve Kucab ukázal Kramarzowi reprodukce těchto desek, které zaměstnanci muzea vyrobili. Snímky vytiskli na obyčejném papíře ve formátu A4 a ty pak vystavili v klipech na malé výstavě v prostorách muzea. Ke způsobu reprodukce měl Kramarz velké výhrady a požádal tedy o možnost nahlédnout do originální sbírky, přičemž učinil další, tentokrát hrůzný objev, kterým byl způsob uchování sbírek. Skleněné desky ležely na sobě nebo přes sebe namačkány do krabic a plastikových rámečků přímo na podlaze nebo na vlhké půdě celých jedenáct let od svého objevení. Ředitel Ryszard Kucab sbírce v tehdejší době nepřipisoval příliš velký význam a všechny nedostatky při zabezpečení sbírek vysvětloval skromnými prostředky jimiž muzeum disponuje. Zároveň neprojevil žádnou snahu tento soubor předat jiné, vhodnější instituci, která by se o jeho zabezpečení mohla náležitě postarat. Naprostou ignorací otřesený Kramarz nabídl pomoc, a tak skleněné desky za účelem jejich ošetření a digitalizace od Kucaba získal a mohl z nich vytvořit i náležité reprodukce. Po získání souboru z muzea začaly několik let trvající práce Kramarzem svolaného týmu, který nakonec cennou sbírku zachránil. Stříbrné desky byly očištěny a pečlivě archivovány před dalším poškozením. Podařilo se je kvalitně digitalizovat a vyrobit i nejlepší možné reprodukce. Kramarz pro tyto účely použil vlastní finanční prostředky. V tomto týmu pracovali: Ewelina Lasota, Michał Łuczak, Bożena Bieńkowska, Agnieszka Sabor. Po získání souboru z muzea se rozběhla několik let trvající záchranná práce vzácného souboru. V týmu zachraňujícím archiv Stefanie Gurdové pracovali Ewelina Lasota, Michał Łuczak, Bożena Bieńkowska, Agnieszka Sabor. Během restaurátorských prací probíhal i dlouhý proces získávání informací o jejich autorce. V dějinách polské fotografie o ní není ani jedna zmínka a už vůbec ne na internetu. Rozkrytí jejího osudu se stává neobyčejně důležitým doplněním celého nálezu. Nakonec se po dlouhé době podaří alespoň zlomkem její tvorbu a život přiblížit.[40]

Stefania Gurdowa se narodila v Bochni v roce 1888. Pracovat s fotografií se učila u Władysława Garguły, který ve městě měl ateliér umělecké fotografie. Další praxi Gurdowa získala ve Lvově. Po několika letech se přestěhovala do Dębice, kde si v roce 1923 otevřela vlastní fotografický salón. V tehdejší době nebylo obvyklé, aby se žena věnovala takové práci nebo dokonce sama podnikala. Válka tvůrčí činnost Stefanie Gurdowé přerušila, ale po jejím skončení se umělkyně opět rozhodne pokračovat ve fotografickém podnikání. Stefanie Gurdowa zemřela v roce 1968. Po její smrti musela rodina její byt vyklidit. Ve složité poválečné době a po mnoha letech komunistického teroru polská společnost žila v obrovském strachu a budoucnost a v přesvědčení o blížící se další nevyhnutelné globální válce. Fotografie Stefanie Gurdowé mohou zachycovat pro komunistické orgány nevhodné záběry. Její

40. Kramarz Andrzej, *Stefania Gurdowa. Klisze przechowuję się*, skupinová práce, autoři: Czaja Dariusz, Kramarz Andrzej, Lewczyński Jerzy, Sabor Agnieszka, 1. vyd., nakladatel: F*undacja Imago Mundi a Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli*, ISBN: 978-83-925914-4-3, Krakov, 2008.

nejbližší rodina - dcera a vnučka žili ve Francii a jejich návrat do Polska v tehdejší době nebyl možný. Nikdo se nechtěl ujmout riskantního uschování autorčina archivu, takže byl hned po její smrti odvezen z domu a zakopán v jámě u cesty. Najatý povozník musel obrovskou sbírku negativů, filmů a fotografií převážet po částech.[41] Jak se povedlo Kramarzovi později zjistit od dalších svědků pamatujících si Stefanii Gurdowou, byly skleněné negativy zakopány s největší pravděpodobností na místě, jež po letech přikryla hustá obytná zástavba a další hledání celého archívu tak není možné. Nalezené fotografie jsou tedy jen zlomkem díla, které po Stefanii Gurdowé zůstal. Snímky byly dobovou užitou fotografií, používanou na doklady.[42] „Soubor je přehledem neobvyklé galerie postav, ze který se společnost města skládala."[43] Vidíme zde celý průřez předválečných obyvatel Dębice v jejich oblečení a společenských rolích, které jim při pohledu na tyto snímky můžeme přisoudit. Sbírka nalezených fotografií se z valné části skládá z dvakrát exponovaných negativů. Jak předpokládají badatelé její sbírky, se Gurdowa, stejně jako mnoho dalších fotografů ve své době prostě snažila ušetřit. Dvojnásobně exponovaný portrét v tomto případě nebyl uměleckým záměrem. Při pohledu na portrét máme dojem, že se na nás portrétovaní dívají. S pohledem přímo do objektivu, ve svátečním oblečení, soustředění, nervózní a napjatí. *Setkání se znovuzískaným svědectvím v podobě často poškozených a poškrábaných fotografií, staví diváka do situace bezradnosti a neklidu vyvolaného jejich nepřítomností*.[44] Z fotografií se na nás dívají dvojice lidí: ženy a muži různého věku, různých profesí, bohatí i chudí. Nemáme jistotu jestli šlo o nějaký záměr nebo dílo náhody, nebo možná i o něco jiného.

Výstava připravená pro Měsíc fotografie v Krakově, odkrývající postavu Stefanie Gurdowé, se stává senzací přitahující pozornost mnoha médií nejen v Polsku, ale i v zahraničí. Popularita souboru způsobila, že se k němu opět hlásí ředitel Kucab a žádá jeho okamžité vrácení. Andrzej Kramarz, který nedůvěřuje profesionalitě ředitele ani provinční instituci, se po konzultaci s právníky rozhodl nevrátit soubor dębickému muzeu, ale právoplatné majitelce a dědičce, vnučce Stefanie Gurdowé žijící ve Francii. Ředitel Kucab zklamaný svojí neúčastí na úspěchu, jehož jediným přínosem tak zůstává, zdá se okolnost, že celý soubor nevyhodil na smetiště, rozpoutal proti Andrzeji Kramarzovi v médiích válku. Jeden z novinových titulků z tohoto období zní: „*Hrozí nám krádež století*". Fotografie se vracejí právoplatné majitelce a neobvykle cenné, ale bohužel jen částečné dílo Stefanie Gurdowé je zachráněno před zničením. Dějiny polské fotografie je bohatší o skvělý objev, na kterém má obrovskou zásluhu mnoho lidí, jak skromně uvádí Kramarz, ale je těžké si představit, co by se s autorčiným dílem stalo, kdyby Kramarz nezasáhl.

41. Ibidem.
42. Ibidem.
43. Joanna Jopek, *Podwójne naświetlanie*, deník: *Dziennik Polski*, z dne 19. května 2008, s.9.
44. Joanna Jopek, *Pułapki i metafory*, týdeník: *Tygodnik Powszechny*, č.21. z dne 25. května 2008, s.35.





Fot. |26| |27| Archiv Stefanie Gurdowé.

1.4 Místo ve fotografii

Po změně politického zřízení se Polsko vyrovnávalo z hluboké krize, jež zasáhla všechna odvětví kultury, včetně fotografie. V roce 1997 vznikl první internetový magazín *Fototapeta*[45] a k již dlouhodobě vycházejícím fotografickým rádcům *Foto* a *Foto Kurier* se v roce 1999 připojil i měsíčník *Pozytyw*, jenž měl však vyšší ambice a očekávání než doposud vycházející časopisy, nedlouho po něm se objevuje i čtvrtletník *Kwartalnik Fotografia*. V roce 1998 se v Poznani poprvé koná Bienále fotografie a o čtyři roky později v Lodži okruh lidí okolo Krzysztofa Candrowicze zorganizuje první Fotofestival. Z iniciativy Aleksandra Matczewského se v roce 2002 koná první Měsíc fotografie v Krakově. Mnoho fotografů spolu soutěžilo o své místo v bohatě ilustrovaným novinových přílohách deníků jako *Rzeczpospolita* a *Gazeta Wyborcza,* ale i ve stále větších nákladech vycházejících týdenících *Polityka*, *Przekrój* a dalších. Od roku 1999 získávají téměř každoročně polští fotografové ocenění v mezinárodních soutěžích *World Press Photo* nebo *Pictures of the Year*. Objeví se i první pokusy o vyhlášení novinářských soutěží, ale teprve v roce 2005 přinesou tyto snahy výsledky a vyústí ve vyhlášení soutěží majících delší tradici, jako *Grand Press Photo* a již dva roky neorganizovanou soutěž *BZWBK*. Fotografové spolu soutěží nejen o ceny, ale i pro svůj subjektivní pocit - o to kdo se stane mistrem svého tématu. *A tak o primát v reprezentaci romské menšiny bojuje Tomasz Tomaszewski s Piotrem Wójcikem. Na nemocnici jako vhodné fotografické téma sází Andrzej Kramarz, Anna Bedyńska a opět i Tomasz Tomaszewski. Opuštěné domy fotografuje paralelně Konrad Pustoła, Maciej Stępiński a Nicola Grospierre. Tradičně fotografy velmi oblíbené Slezsko je tématem pro Sławoje Dubielu, Andrzeje Ślusarczyka, Wojciecha Wilczyka, Michała Cału, Jerzyho Wierzbického, Rafała Milacha a opět Tomasze Tomaszewského.*[46] Největší organizace sdružující fotografy Svaz polských uměleckých fotografů - ZPAF z důvodu své zkostnatělosti a přestárlé struktury neschopné transformace slabě se orientující v aktuální celosvětové tvorbě ztrácí svůj význam a zůstává na okraji zájmu ve většině polských kulturních centrech. *Institucionálně konec éry transformace naznačuje v roce 2002 výstava Wokół Dekady. Fotografia Polska lat 90.‘ (Kolem desetiletí. Polská fotografie 90. let.), která měla představit přehled polské fotografie devadesátých let a kterou připravil Krzysztof Jurecki, Adam Sobota a Krzysztof Cichosz.*[47] V článku Vladimíra Birguse z roku 2005 se dočteme, že „*výstava nejen opominula celosvětově známého portrétistu, Krzysztofa Gierałtowského a práce dokumentaristy Tomasze Tomaszewského, ale především si nevšímala velké skupiny mladých dokumentaristů a autorů jako např. Grzegorze Dąbrowského, Mariusze Foreckého, Andrzeje Górského, Jakuba Dąbrowského, Anny Sielské, Pawła Supernaka, Agaty Kubieňové, Seweryna Puchały, Andrzeje Marczuka*

45. Fototapeta - první polský internetový portál, založený v roce 1997, věnoval se výlučně fotografii, vycházel z kopírovaného xero-zinu distribuovaného Markem Grygielem, mnohaletým uměleckým ředitelem varšavské Malé galerie a kurátorem Centra současného umění Ujazdovský zámek.

46. Adam Mazur, *Historia fotografii w Polsce 1839-2009*, 1. vyd., nakladatel: *Fundacja Sztuk Wizualnych*, ISBN: 978-83-928967-2-2, Krakov 2009, s.8.

47. Adam Mazur, *Decydujący Moment*, 1. vyd., nakladatel: *Karakter*, ISBN: 978-83-62376-20-9, Krakov, 2012, s. 9.

a řady dalších. Mladší generace, která hledala inspiraci v Andreasu Gurském, Cindy Shermanové nebo Martinu Parrovi, a nikoli v Zbigniewu Dłubakovi.[48] Podle Vladimíra Birguse nebylo možné pozorovat, že by jejich přítomnost v současné polské fotografii byla v posledních letech vůbec prezentována. A to i přesto, že se jejich díla objevovala v mnoha magazínech a fotografických periodikách - například *Fotografia*, *Pozytyw* nebo *Kwartalnik Fotograficzny*. Ignorována byla i díla představená na fotografických festivalech v Lodži, Krakově či Varšavě prezentující polskou fotografii způsobem mnohem všestrannějším, než vyplývalo z výstavy v Muzeu umění v Lodži v roce 2002. O několik let později, v červnu roku 2006, je tvorba této opomíjené skupiny mladých fotografů vystavena v Centru současného umění ve Varšavě.[49] Kurátor výstavy Adam Mazur pro potřebu odlišení prezentace děl především mladší generace této skupiny, ale nepochybně také aby vyprovokoval její odběratele k diskusi, zavedl pojem *Nowi dokumentaliści* (Noví dokumentaristé).[50] Uvádí to ve své publikaci, která je sbírkou vybraných textů popisujících proměny v polské fotografii na přelomu let 1996-2006[51]. Tímto nově zavedeným označením chtěl záměrně navázat na legendární výstavu *New Documents*[52], zorganizovanou Johnem Szarkowským v Muzeu moderního umění v New Yorku v roce 1967. Cílem bylo pohlédnout na prezentovaný směr prizmatem revize v umění dokumentu, kterou musíme provést nejen s ohledem na změny, které na konci šedesátých let začal v umění prosazovat Szarkowski, ale rovněž pokud vezmeme do úvahy aktuální změny, které můžeme pozorovat na výstavě *Documenta*[53] *v Kasselu*. Pojem *Noví dokumentaristé* se tak bude objevovat i ve stále obsáhlejších publikacích věnovaných dějinám polské

48. Vladimír Birgus, *1,62 Square meter of home*, kulturní magazín: *Imago*, č.21. zima 2005, s.2-8.
49. V červnu roku 2006 v centru současného umění Zamek Ujazdowski se konala skupinová výstava pečlivě připravených děl autorů narozených většinou v šedesátých a sedmdesátých letech. Výstava byla nazvána *Nowi dokumentaliści* (Noví dokumentaristé). Kurátorem výstavy byl Adam Mazur a výstavu připravil spolu s Markem Grygielem. Na výstavě vystavovali tito autoři: Anna Bedyńska, Agnieszka Brzeżańska, Nicolas Grospierre, Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga, Andrzej Kramarz, Weronika Łodzińska, Zuzanna Krajewska, Franciszek Mazur, Rafał Milach, Igor Omulecki, Krzysztof Pijarski, Przemysław Pokrycki, Igor Przybylski, Konrad Pustoła, Szymon Rogiński, Wojciech Wilczyk, Albert Zawada, Krzysztof Zieliński, Ireneusz Zjeżdżałka a Zorka Project (Monika Bereżecka, Monika Redzisz).
50. Adam Mazur, *Kocham fotografie*, 1. vyd., nakladatel: *Stowarzyszenie 40 000 Malarzy*, ISBN: 978-83-928864-1-9, Varšava 2009. s.197-198.
51. Ibidem.
52. New Documents byla významnou dokumentární výstavou v Muzeu moderního umění v New Yorku v roce 1967. Kurátorem byl John Szarkowski. Fotografie vystavili tito autoři: Diane Arbusová, Lee Friedlander a Garry Winogrand. John Szarkowski tvrdil že dosud bylo cílem dokumentární fotografie upozornit na to, co je na světě špatně, jako způsob, jak obrátit pozornost a vyvolat zájem po změnách. Tyto názory na fotografii výborně reprezentovala v roce 1958 vydaná kniha Roberta Franka *Američané*. Fotografie prezentovaná na této přelomové výstavě jsou náhodné, momentní snímky z obyčejného života, někde na neznámém americkém venkově nebo ve velkých městech jako Chicago, San Francisco, New York. Fotografům šlo o to, aby ukázali život v celé své kráse, nic neskrývali, nevylepšovali, nebo nějak ovlivňovali skutečnost. Vliv této výstavy byl obrovský, její radikální přístup způsobil, že je uznávaná za jednu z nejvíce přelomových v dějinách. Výstava zvedla také vlnu kritiky a objevila se také celá řada jejích analýz v nejvlivnějších denících a časopisech jako New York Times, Newsweek, Arts Magazine.
53. Documenta - jedna z nejdůležitějších výstav moderního umění na světě konající se každých pět let v německém Kasselu a probíhající celkem 100 dnů.

fotografie. Úspěchy polského dokumentu a reportáže tak jak je doposud známe v podání Tomasze Gudzowatého, Tomasze Tomaszewského, Chrise Niedenthalla nebo Witolda Krassowského, jsou postaveny proti novým názorům odrážejícím se v tvorbě mladé generace umělců. Noví dokumentaristé vědomě odmítají „umělecké gesto". *„Místo toho, aby vytvářel estetický azyl, konfrontuje tvůrce pomocí fotografického aparátu odběratele s reálným obrazem."*[54] Tím obrazem má být skutečnost zbavená z uměleckého sevření, která současnému odběrateli nabídne mnohem silnější vzrušení než svět umělcem vizuálně interpretovaný v piktorialistickém duchu. *V novém dokumentu, přes svou příbuznost s reportáží, která se však posouvá do pozadí, je zásadní analytický aspekt činnosti tvůrců, kteří reaktivují a rozšiřují tradici zosobněnou v polském umění Zbigniewem Dłubakiem.*[55] Noví dokumentaristé však pro Adama Mazura začínají práci tam, kde s ní Dłubak skončil. Pozorování je výchozím bodem pro zkoušku porozumět skutečnosti. Adam Mazur inspirovaný texty Waltera Benjamina naznačuje, že v oblasti zájmu určité části generace malých fotografů z konce devadesátých let a počátku nového tisíciletí se nacházejí *„fragmenty skutečnosti, které by v zásadě mohl zachytit každý, ale nakonec to nedělá nikdo. Podobně jako v případě Ready Mades Marcela Duchampa nebo surrealistických Objects Trouvees, je podstatné gesto nalezení a přidání nového významu, v tomto případě objektům zachyceným na snímcích. Dokumentace zbavená patosu umožňuje pohlédnout na skutečnost novým způsobem.*[56] Mazur rovněž ukazuje, že postoj Nových dokumentaristů je velice vzdálen od jednoznačnosti v hodnocení, protože z jedné strany představují tito tvůrci určitý druh „odboje" vůči dosavadní prezentaci světa a na druhou stranu jejich díla často dávají rozmanitost mediální tapetě. Většina z mladých dokumentaristů je kromě tvůrčí práce profesně spojena s různým druhem médií. Díky přítomnosti mladých tvůrců v médiích si Mazur uvědomuje tvůrčí možnosti a potenciál pro další rozšíření. Jako příklad uvádí mj. díla Andrzeje Kramarze, ale i autorů skupiny Zorka Projekt, jež je nutno vnímat jako průkopnickou činnost v dějinách polské fotografie a jejichž cílem je stvořit novou ikonografii.[57] Ve sbírce článků, použitých později jako úvodní texty v *Dějinách polské fotografie*, Adam Mazur mezi mladými dokumentaristy obzvláště silně zdůrazňuje na poli nového dokumentu přítomnost nejen Andrzeje Kramarze, ale i Rafała Milacha, Konrada Pustołu, Przemysława Pokryckého, Anetu Grzeszykowskou, v Zorka Projektu pak: Moniku Bereżeckou a Moniku Rediszovou a Zuzannu Krajewskou. Výstava se těšila velké oblibě a byla velmi široce komentována v médiích a napříč celým tvůrčím prostředím. Objevilo se tehdy ale i mnoho kritických komentářů, obzvláště z prostředí reprezentujícího pohled na dokument lišící se od názoru prezentovaného mladými tvůrci, ale i jiných. Adam Mazur v textech připravených k výstavě použil formulaci „Nový dokument", což podle mínění jiných kritiků umění bylo již definovaným a určeným pojmem pro dějiny fotografie, který byl v tomto případě použitý nesprávným způsobem. Mnoho v té době vlivných tvůrců,

54. Adam Mazur, *Kocham fotografie*, 1. vyd., nakladatel: *Stowarzyszenie 40 000 Malarzy*, ISBN: 978-83-928864-1-9, Varšava 2009, s.197-198.
55. Ibidem.
56. Adam Mazur, *Kocham fotografie*, 1. vyd., nakladatel: *Stowarzyszenie 40 000 Malarzy*, ISBN: 978-83-928864-1-9, Varšava 2009, s.200-201.
57. Ibidem.

reprezentujících spíše klasičtější způsob vedení narace, takových jako Tomasz Tomaszewski nebo Witold Krassowski, budou do dnešního dne využívat záměrné slovní zakopnutí Adama Mazura ke kritice nejen kurátora, ale i tvorby mladých tvůrců a využívat ho jako zbraň v boji s odlišným obrazem světa. Adam Mazur touto výstavou nepochybně vrazil hůl do mraveniště a probudil tím silně antagonistické prostředí fotografů v Polsku k diskuzi. Tato výstava umožnila proniknout na salóny umění velké části skvělých tvůrců mladého pokolení. Andrzej Kramarz se prosadil ve světě fotografie na přelomu devadesátých let. Od počátku devadesátých let se zabýval fotoreportážemi a dokumentární fotografií ze začátku v duchu tradiční černobílé umělecké fotografie navazující subtilním způsobem na tvorbu jejích klasiků nejen vizuálně, ale i co se týče volených témat. Příkladem takových děl mohou být fotografie z cyklu *Klinika* a *Morze Czarne*. Na počátku prvního desetiletí roku 2000 *můžeme zpozorovat, jak živel fotoreportáže postupně ustupuje přirozenému konceptuálnímu fotografickému dokumentu.*[58] Spolupráce s Weronikou Łodzińskou-Dudou byla počátkem neobvyklé proměny ve fotografickém životě umělce. Společně vytvořený fotografický cyklus *Dom* v letech 2003-2009 přeplněný barvami s e*stetikou etnografického atlasu, tradiční sociologickou fotografií a konceptuální ukázněnou typologií*[59] tvoří neobvyklé a bohaté vyprávění o současných formách bydlení. V roce 2008 Kramarz publikuje sérii fotografií nazvanou *Rzeczy*, která představuje dokumentární záznam současné materiální kultury. V roce 2009 poprvé prezentuje *Kawałek Ziemi*, multimediální projekt o vztahu prostoru a paměti. Svůj zájem o paměť Kramarz rozvíjí ve své badatelské a kurátorské činnosti[60] při práci na výstavě a v knize věnované dílu Stefanie Gurdowé z let 1921-1937. *V roce 2011 ve varšavské galerii Reflexy představil individuální výstavu Pętle, vyjadřující otázky ohledně vlastních spojení s prostorem - na cestování a usazení se, na paměť a zapomínání.*[61] V dalším díle se vrací ke vztahu paměti a prostoru a během několikaletého pozorování se snaží nakreslit psychogeografickou mapu ulice Mamo v Hilu, což se mu nakonec podaří v díle *Niewidzialne Mapy #2* (Neviditelné mapy). V roce 2014 publikuje další knihu spojující mnoho autorových tvůrčích cest a prostřednictvím zašlých památek nalezených v opuštěném domě postaví odběratele před volbu, jestli dál hledat nějaký jejich význam nebo konečně akceptovat nalezenou „Vanitas vanitum". Kramarz je známý i jako skvělý pedagog na Akademii fotografie v Krakově, editor knih, kurátor výstav, spolupracovník nadace Imago Mundi a fotografického kolektivu Visavis a mnohaletý spolupořadatel Měsíce fotografie v Krakově. Andrzej Kramarz svými díly odehrál velmi důležitou roli pro dokumentární fotografii v Polsku na přelomu konce devadesátých let a počátku nového desetiletí. Jeho tvůrčí dílo představuje mimořádně významnou výpověď a cenné dědictví v polské fotografii. Již téměř deset let žije ve Spojených státech, což způsobilo, že jeho popularita v Polsku velmi klesla, ale jeho tvůrčí dílo neztratilo na významu. Ve fotografickém prostředí je považován za jednoho z nejlepších současných

58. Adam Mazur, *Decydujący Moment*, 1. vyd., nakladatel: *Karakter*, ISBN: 978-83-62376-20-9, Krakov, 2012, s.142-145.

59. Ibidem.

60. Ibidem.

61. Mazur Adam, *Decydujący Moment*, 1. vyd., nakladatel: *Karakter*, ISBN: 978-83-62376-20-9, Krakov, 2012. s.142-145.

fotografů a tento názor sdílí nejen jeho talentovaní a velké autoritě se těšící kolegové z branže, jako Rafał Milach, ale rovněž vlivní a všeobecně vážení, nezávisle na sobě v různých uměleckých odvětvích působící kurátoři jako Katarzyna Sagatowska, Joanna Kinowska nebo Karol Hordziej. Kramarzovo jméno je nejednou uváděno v nejúplnějším a nejrozsáhlejším díle věnovaném fotografii v Polsku nazvaném *Historia Fotografii w Polsce 1939-2009*, jehož autorem je Adam Mazur, a které vydal spolu s Nadací vizuálního umění v Krakově v roce 2009. Kramarzova tvůrčí činnost byla také popsána v první knize věnované profilů osobností a dílu nejvýznamnějších tvůrců polské umělecké, reportážní i módní fotografie po roce 2000 ve velmi rozsáhlé prezentaci nazvané *Rozhodující okamžik*, vydané nakladatelstvím Karakter v Krakově v roce 2012, jejíž autorem byl rovněž Adam Mazur. Poslední publikací, která Andrzeji Kramarzovi zajišťuje přítomnost na polském trhu jsou *Niewidzialne mapy* (Neviditelné mapy). Po jejich rozprodání všech jejich exemplářů už stopa po autorově tvorbě zmizí. Po roce 2017, čili od svého vzniku, reprezentuje Andrzeje Kramarze galerie Jednostka ve Varšavě, kterou vede Katarzyna Sagatowska, mající v polské fotografickém prostředí velkou autoritu. Tato galerie nemá příliš velkou průbojnost na velice hermetickém uměleckém trhu s fotografií, a tím více ani s uměním.

1.5 Směrem k Americe

1.5.1 Tam a zpátky

Andrzej Kramarz spolu se svým bratrem od dětství snil o cestě do Spojených států. Snil o ní při čtení cestopisných knih a magazínů, na hodinách zeměpisu, snil o ní i při sbírání nejrůznějších obalů ze západního světa v sedmdesátých a osmdesátých letech. Snil ještě více, kdy do Dębice poprvé přijel americký hudebník Paul Hoskis z - nezávislým životem tepajícího - Seattlu. Stanisławu Kramarzovi, jenž získává mezinárodní sportovní úspěchy v zápase, se jako prvnímu z obou bratří podaří Spojené státy navštívit i získat zelenou kartu, umožňující ve Spojených státech žít nastálo. Andrzej byl životem v Polsku a obdobím komunistického režimu velmi unavený. Přestože v Polsku již probíhala jednání „u kulatého stolu“ a mělo za sebou i první demokratické volby, byla ekonomická situace v Polsku v období politické transformace velmi složitá, protože například jeden kinofilm stále 5 dolarů, přičemž průměrný plat byl po přepočtení přibližně 35 dolarů. V roce 1996 si i Andrzej poprvé splní svůj sen o cestě do Spojených států a odletí do Chicaga. Kramarzův přítel Bogdan Medygrał, se kterým měl v Dębici obchod s oblečením, mu pomáhá najít krátkodobou práci. Přepočet dolaru na zloté je stále velmi příznivý a příjem z práce, byť jen za několik měsíců, mu umožňuje shromáždit značnou sumu (na živobytí v polských podmínkách). První Kramarzovou prací bylo šití čepiček pro psy, které mu sice příliš nevyhovuje, ale ví, že konečně je ve své vysněné Americe. Když mu končí vízum, vrací se v řádném termínu, aby nepřišel o možnost vízum v budoucnu znovu získat. Po návratu do Polska ho neopouští myšlenka na další cestu po Spojených státech. Po dvou letech, v roce 1998 se Kramarzovi podaří opět získat turistické vízum, tentokrát na deset let. Během své druhé cesty nejdříve navštívil Salem v Oregonu a dokonce získá i práci jako fotoreportér pro deník Gazeta Krakowska. Vízum umožňuje Kramařovi častější cestování, Během své druhé cesty nejdříve navštívil Salem v Oregonu a později

i Honolulu, kde začal pracovat v bratrově obchodě se suvenýry. V roce 2006 získává Andrzej Kramarz zelenou kartu, jež mu umožňuje vycestovat do Spojených států natrvalo a získat legální práci. Z druhé cesty do Honolulu přivezl také sérii fotografií, která je otištěná v magazínu Przekrój. Na přelomu let 2007 a 2008 je již známým a uznávaným fotografem, jehož díla získávají hodnotná ocenění a rády je vystavují nejlepší galerie. Podporuje také svou autoritou mnoho kulturních institucí, některé sám zakládá, přednáší na školách a navrhuje grafiku. Pouze v rodném městě se občas v novinách objeví článek o Kramarzovi jako o „zloději století". Kulturní akce, které Kramarz svojí autoritou podporuje často dosahují vysoké úrovně, přestože nemají na realizaci svých poslání dostatečnou finanční podporu. Organizace každé kulturní události vyžaduje komplikované a riskantní finanční přípravy, jejíž výsledkem nejčastěji je, že získané prostředky sotva stačí na pokrytí základních nákladů. Časem se také ukazuje, že se situace na novinovém trhu neustále zhoršuje. Nadace Imago Mundi a kolektiv Visavis, které měly ovlivňovat mj. formování tohoto trhu, na něj mají zanedbatelný vliv. Dokumenty a reportáže se v novinách objevují stále méně. Novinový tisk a barevné magazíny začínají mizet z trhu. Originální pohled na svět nenajde širší uplatnění v tisku a noviny mají stále menší zájem o uměleckou fotografii. Trh s uměním v Polsku je dodnes velmi slabě rozvinutý a dobrá fotografie je stále více vytlačována povrchními snímky z agentur. Tento nepříznivý trend pro fotografii na novinovém trhu se v nejbližších letech příliš nezmění. V roce 2010 se Kramarz rozhodl nastálo odcestovat do Spojených států a nakonec se usídlí na Havajských ostrovech. Na Havaji bydlí i jeho starší bratr Stanisław. Prvním místem, na kterém soustřeďuje svoji tvůrčí pozornost je ulice Mamo ve městě Hilo na Havaji, kterou několik měsíců pozoruje. Výsledkem uměleckého hledání byla multimediální výstava *Niewidzialne Mapy #2* (Neviditelné mapy #2). Na okraji města nachází ruiny opuštěného domu, jež se stanou inspirací pro další autorskou knihu, nazvanou *Niewidzialne Mapy*. Andrzej Kramarz se celou dobu vrací i do Polska a někde mezi Dębicou, Krakovem a Hilo vzniká jeho velmi osobitý projekt nazvaný *Pętle* (Smyčky). V roce 2011 se účastní projektu *Zmiany sezonove* (Sezónní změny) pro sdružení D'arte v Mielci, jehož kurátorem byl Wojciech Nowicki. Projekt *Zmiany sezonove* byl věnovaný podkarpatskému vojvodství viděnému z různých perspektiv. Projektu se Kromě Kramarze zúčastnili i Łukasz Trzciński, Przemysław Krzakiewicz, Kuba Dąbrowski a čtyři fotografové ze sdružení J'arte. Během pobytu v Polsku se kromě setkání s rodinou a přáteli věnuje zahajování výstav, přednáškám na Akademii fotografie v Krakově a celé řadě autorských setkání. Doplňuje také svoje vzdělání magisterským studiem na Akademii krásných umění Jana Matejky v Krakově. I během pobytu ve Spojených státech nestále spolupracuje s polskými fotografy, rád se dělí o svůj obrovský výtvarný cit a kurátorské zkušenosti. Výsledky Kramarzovy kurátorské činnosti, jež byly prezentovány na Měsíci fotografie v Krakově v letech 2006-2008, udělaly velký dojem na Rafała Milacha, který je členem jednoho z nejvýznamnějších fotografických kolektivů v Polsku. Andrzej Kramarz svými znalostmi a neobyčejnými schopnostmi pomáhal při přípravě dvou knížek vydaných kolektivem. V rámci spolupráce s fotografickým kolektivem Sputnik byl kurátorem knih a výstav pro projekty *IS(not)* a *Wyliczanka / One, Two Buckle My Shoe* vydaných v roce 2011. Tyto projekty uzrávaly v hlavě umělce, který neustále cestoval tam a zpátky mezi Polskem a Spojenými státy. Knihy, pro které byl Kramarz kurátorem:

1.5.1.1 IS(not)

IS(not) a *Wyliczanka / One, Two Buckle My Shoe* vydaných v roce 2011. Kniha *IS(not)* je sbírkou fotografií, které byly výsledkem cest po Islandu, které se zúčastnili fotografové kolektivu Sputnik: Adam Pańczuk, Michał Łuczak, Jan Brykczyński, Agnieszka Rayssová a Rafał Milach. Fotografie v knize doprovázejí texty pěti islandských spisovatelů: Sindri Freyssonové, Hermanna Stefanssona, Kristin Heidy Kristinsdottirové, Sigurbjorg Prastardottirové, Huldara Breidfjorda. Autoři při práci na projektu procestovali ostrov v náhodně vybraných dvojicích tvořených vždy jedním fotografem a novinářem. Někdy vize autorského dua spolu souzněly, někdy však přece jen docházelo k tvůrčím konfrontacím vzhledem k odlišným tvůrčím idejím. V centru jejich zájmu byl tajemný ostrov na severu, ležící v polovině cesty mezi Evropou a Amerikou. Ve snaze překonat stereotypy v myšlení se snažili najít individuální zkušenost. Naraci začíná série poetických portrétů lidí v různých odstínech blankytu, kteří věří v existenci elfů. V okamžiku, kdy se fotograf oddal fascinaci mytologií ostrova, rozhodl se spisovatel Freyson ve svém textu rozepsat o iritujícím mýtu: Island - zem, v níž žijí elfové. Fotografie Brykczyńského a Kristinsdóttirové se týkají téma vztahu lidí a zvířat v těžkých horských podmínkách. Těžké životní podmínky, jež příroda na Islandu nabízí, působivě zpracovává i Łuczak a Stefansson, jenž právě tento aspekt ostrovního života zkouší zpracovat. Černobílé velmi syrové fotografie vyvolávají dojmem samoty a odloučení. Se syrovými Łuczakovými snímky dobře kontrastují jemné a životodárné záběry vody, jež byly průvodním motivem fotografií Rayssové a textů Prastardottirové. Voda je jedním z nejdůležitějších bohatství ostrova. Vyprávění uzavírá bohatost Milachových záběru, který se dychtivě snaží zaznamenat všechno, co na své cestě potká. Scény zaznamenává na IPhone, Instax, ale i na sbírku různých fotoaparátů, od malého kompaktu až po velkoformátovou kameru. Fotografova vize příliš nevyhovuje novináři Breidfjordovi, jenž Milacha doprovází, což několikrát zmíní i ve svém textu. Spisovatel v eseji vyjádřil úvahu, co by se stalo, kdyby fotografoval za Milachovými zády. Jaký obraz ostrova by vznikl, kdybychom zachytili záběry, ke kterým se fotograf ve své vizi Islandu odvrátil zády. Andrzej Kramarz uznává, že šlo o jednu z nejsložitějších kurátorských výzev, jaké dosud realizoval. Musel spolu spojit pět různých vizí, lišících se nejen vybranými tématy, ale také velmi od sebe formálně odlišnými obrazy. Výsledkem byla v roce 2001 vydaná společná práce, která se chlubí velkým uznáním, dobrými recenzemi a mnoha cenami. Výstava doprovázející knihu byla prezentována v různých podobách na více než padesáti výstavách v Polsku i ve světě. O rok později na motivy této knihy kolektiv vydá podobnou knihu *Stand By*.

1.5.1.2 Wyliczanka / One, Two Buckle My Shoe

Dalším společným záměrem Kramarze a kolektivu Sputnik byla *Wyliczanka* (Říkanka). Kniha představuje soubor fotografií vytvořených dětmi ze čtyř různých míst v Polsku, jejichž práce vedli fotografové kolektivu. V červenci roku 2011 na čtyři různá nejvzdálenější místa Polska vyrazily karavany. V každém z nich byla dvojice fotografů a jeden animátor kultury. Karavany se zastavovaly v malých obcích

a městečkách a nabízely dětem fotografické dílny, zaměřené nikoli na obsluhu fotoaparátu, ale na rozvoj inspirativního vidění. Děti dostaly jednorázové fotoaparáty, které jim umožnily svoje pozorování fotograficky zachytit. Děti se nemusely věnovat technickým aspektům, protože tento druh fotoaparátu funguje pouze v automatickém režimu. Díky tomu mohly celou svoji pozornost při práci soustředit na zachycení toho, co uznaly za důležité. Andrzej Kramarz svou koncepcí knihy jejich upřímný a svěží pohled na svět nijak nenarušil. Forma, úprava i prezentace fotografií a dětské myšlenky sepsané Kubou Dąbrowským věrně˘ podávají ducha svobodného myšlení. Tato kniha obsahuje trochu dynamiky doprovázející zábavu, kdy malí tvůrci nemusí nikomu nic dokazovat. Tato kniha byla velmi zajímavým experimentem pro dospělé, a lekcí jak se dívat zblízka, přímo, bez natahování obrazu na mlhavé ideje, bez pseudointelektuálních omezení, bez pochybností. Je výpovědí, která pro své pochopení nevyžaduje komplikovaný algoritmus. Přestože je to pouze říkanka, představuje to, co bylo pro autory „důležité", „je o něčem" a je „nějaké".

1.5.1.3 Photo Proxima

Andrzej Kramarz se také zúčastnil vědeckého projektu Photo Proxima organizovaného Etnografickým muzeem v Krakově ve spolupráci s Muzeem dějin fotografie Fratelli Alinari v Itálii. Výsledkem je kniha vydaná v roce 2012. Andrzej Kramarz je autorem koncepce celé knihy, ale i spoluautorem jejich textů. *Kniha vznikla jako výsledek experimentu a opírala se o archivy čtyř˘ partnerů projektu Photo Proxima: Etnografického Muzea v Krakově, Malopolského vojvodství, Francouzského institutu paměti moderního písemnictví (IMEC) a italské Nadace dějin fotografie Fratelli Alinari. První část je fotografický příběh, který začíná sedmi sekvencemi snímků. Každá z nich svým vlastním způsobem otevírá celý soubor.*[62] V druhé části jsou prezentovány eseje vybraných autorů z Francie, Itálie a Polska. Kniha byla oceněna na jedné z nejvýznamnějších soutěží v Polsku organizované Sdružením polských nakladatelů˚ knih. Oceněné publikace získávají možnost zúčastnit se výstav konajících se na mezinárodních knižních veletrzích, mj. ve Frankfurtu nad Mohanem *Buchkunst International 2013* a na soutěži *Best Book Design from all over the World* v Lipsku.

1.5.1.4 „11,41"

Andrzej Kramarz dlouhá léta kurátorsky podporoval tvůrčí činnost Michała Łuczaka a byl autorem koncepce a grafické úpravy knih *Brutal* vydané v roce 2012 a *11,41* vydané o rok později. Kniha *Brutal* je příběhem o budově katovického hlavního nádraží postaveného v roce 1972 v brutalistickém směru.[63] V PLR byly syrové betonové konstrukce, ze kterých nádraží vzniklo považovány za symbol modernosti

62. Gruszka Dorota, Kramarz Andrzej, *Proxima*, 1. vyd., nakladatel: *Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli v Krakowie*, ISBN: 978-83-61369-18-9, Krakov, 2012.

63. Brutalizmus - směr architektury pozdního modernismu vznikly na konci čtyřicátých let dvacátého století. Brutalizmus předpokládal, že nejdůležitější jsou: prostor, konstrukce a citlivé zpracování použitých materiálů. Změnil architekturu z abstraktní na expresivní. Název pochází z francouzského slova brut, označujícího drsný, ve smyslu povrchu materiálu, pojem začal první používat Le Corbusier.

a blahobytu. O mnoho let později byla zchátralá budova v centru největší industriální aglomerace v Polsku *sice stále místem, kde lidé nastupovali a vystupovali z vlaků, ale také se stala územím ovládnutým neobyčejnými „pasažéry", kteří neměli žádný lístek a nikdy nenastoupili do žádného vlaku.*[64] Vytváří paralelní svět na úbočí normálního života, říká. Jörg Colberg ve své recenzi doporučující knihu vzkazuje, že forma a návrh knihy dokonale souzní s jejím obsahem a kontextem. *„Obzvláště jejích velké rozměry umožnují divákovi plně se ponořit do okolí železničního nádraží a zároveň způsobují, že portréty jsou velmi blízké.*[65] Kniha v roce 2013 získala cenu pro nejlepší fotografickou publikaci roku v kategorii knih vydaných vlastním nákladem (*Polish Photobook of the Year self published category*).

1.5.1.5 Milpa

Kromě spolupráce s fotografy z kolektivu Sputnik stal Andrzej Kramarz také autorem koncepce knihy Krystiana Bielatowicze *Milpa* vydané v roce 2012. Bez mála čtyři roky se autor vrací do Střední Ameriky, aby šel ve stopách lidí, jejichž život hluboce leží v místních tradicích a aby dokumentoval jejich život. Je to kniha plná velmi klasických černobílých fotografií, které se Bielatowiczowi nakupily z jeho jednotlivých cest. Vzpomínky ožívají v nečekaných okamžicích. Dobrodružství je jedné cesty ovlivňují ty co následují. Mění se fotoaparáty a způsoby nazírání. Někdy se autor pokouší něco zachytit v rámci nějaké definice, někdy zaznamenává jen volné imprese.

Kramarz si splněním svého snu o životě na souostroví stále není jistý a neví, jestli je to místo, na kterém chce zůstat nastálo. Životem na ostrově je od světa izolován, někdy se cítí jako v ráji, někdy jako v Dębicy, ze které se vždycky snažit uniknout. Na podzim roku 2012 si Kramarz kupuje dodávku, tiskárnu, fotopapír a vyráží na vysněnou cestu po osmačtyřiceti amerických státech. Bez jakýchkoli plánů, ani těch „fotografických". Jediné, co si určí je, že se bude živit pouze prodejem snímků vytvořených během cesty a že bude cestovat nanejvýš deset měsíců°. Jak sám říká, dává do sázky dvacet let zkušeností profesního fotografa, v zemi, ve které není tak známý jako v Polsku, v těchto nových podmínkách chce však dělat to, co umí nejlépe - fotografii.[66] Během cestování mu má pomáhat speciálně založená internetová stránka, na kterou má v plánu umisťovat svoje díla v omezených sériích a průběžně je prodávat. Z takto získaných prostředků se bude snažit financovat svoje cestování po všech amerických státech. Pro Andrzeje Kramarze je jeho cesta určitým druhem experimentu. Je si vědom, že bude vidět Ameriku očima emigranta. Neměl v plánu tvořit dějiny Ameriky. Tento způsob realizace projektu ho napadla v roce 2010, v období, kdy se přestěhoval z Polska na Havaj. Kramarz si nebyl jistý,

64. Michał Łuczak: http://www.michal-luczak.com/brutal-book.php, online: 29. březen 2019.
65. Jorg Colberg, Review: *Brutal by Michał Łuczak*, http://jmcolberg.com/weblog/2013/01/review_brutal_by_michal_luczak/, online: 29. březen 2019.
66. Joanna Kinowska, *Miejsce Fotografii, Promised Land / Ziemia Obiecana Andrzeja Kramarza,* rozhovor s Andrzejem
Kramarzem, z 29. ledna 2013 roku, Miejsce Fotografii: http://miejscefotografii.blogspot.com/2013/, online: 20. únor 2019.

jestli na ostrově najde svoje místo, nebo se tam bude cítit izolovaný, proto se rozhodl vyrazit na cestu, aby se mohl ujistit v rozhodnutí, jestli zůstat na ostrovech nebo je opustit a vydat se jinam. Během předchozích cest měl možnost poznat New York, Los Angeles, Miami, Seattle i San Francisco. Tentokrát si naplánoval vidět Ameriku zespodu a nikoli jako produkt vystřižený z hollywoodského filmu, plný liftingu nebo skvělé charakterizace. Chtěl vidět všechna místa, kam nikoho nezavedou oči ani během třítýdenní dovolené. Kramarz se rozhodl vyrazit z Kansas City ve státě Missouri, přes Kansas, Colorado, Arizonu, Nevadu, Kalifornii, pobřežím Oregonu a státu Washington do Seattlu. Ze začátku se vydal cestou vytýčenou průkopníky fotografie Lewisem a Clarkem, ale již v Denveru v Coloradu se ukázalo, že je tam pro Kramarze, jehož příbytkem byl pouze obytný vůz, příliš zima. Jel tedy do Texasu a inspirován filmem Paříž, Texas Wima Wenderse zatoužil po projížďce po pustinách, poušti, malých osadách a nejrůznějších periferiích. Jediným velkým městem, které navštívil byl Houston. Při pokusu najet na dálnici se mu však pokazilo auto, a tak Kramarzovo cestování spíše řídila realita než přesný plán. Po vynucené zastávce v Las Vegas zakončil svoji cestu a vrátil se na Havaj. Kramarz si splněním svého snu o životě na souostroví stále není jistý a neví, jestli je to místo, na kterém chce zůstat nastálo. Životem na ostrově je od světa izolován, někdy se cítí jako v ráji, někdy jako v Dębici, ze které se vždycky snažit uniknout. Na podzim roku 2012 si Kramarz kupuje dodávku, tiskárnu, fotopapír a vyráží na vysněnou cestu po osmačtyřiceti amerických státech. Bez jakýchkoli plánů, ani těch „fotografických". Jediné, co si určí je, že se bude živit pouze prodejem snímků vytvořených během cesty a že bude cestovat nanejvýš deset měsíců. Jak sám říká, dává do sázky dvacet let zkušeností profesního fotografa, v zemi, ve které není tak známý jako v Polsku, v těchto nových podmínkách chce však dělat to, co umí nejlépe - fotografii.[67] Během cestování mu má pomáhat speciálně založená internetová stránka, na kterou má v plánu umisťovat svoje díla v omezených sériích a průběžně je prodávat. Z takto získaných prostředků se bude snažit financovat svoje cestování po všech amerických státech. Pro Andrzeje Kramarze je jeho cesta určitým druhem experimentu. Je si vědom, že bude vidět Ameriku očima emigranta. Neměl v plánu tvořit dějiny Ameriky. Tento způsob realizace projektu ho napadla v roce 2010, v období, kdy se přestěhoval z Polska na Havaj. Kramarz si nebyl jistý, jestli na ostrově najde svoje místo, nebo se tam bude cítit izolovaný, proto se rozhodl vyrazit na cestu, aby se mohl ujistit v rozhodnutí, jestli zůstat na ostrovech nebo je opustit a vydat se jinam. Během předchozích cest měl možnost poznat New York, Los Angeles, Miami, Seattle i San Francisco. Tentokrát si naplánoval vidět Ameriku zespodu a nikoli jako produkt vystřižený z hollywoodského filmu, plný liftingu nebo skvělé charakterizace. Chtěl vidět všechna místa, kam nikoho nezavedou oči ani během třítýdenní dovolené. Kramarz se rozhodl vyrazit z Kansas City ve státě Missouri, přes Kansas, Colorado, Arizonu, Nevadu, Kalifornii, pobřežím Oregonu a státu Washington do Seattlu. Ze začátku se vydal cestou vytýčenou průkopníky fotografie Lewisem a Clarkem,

67. Joanna Kinowska, *Miejsce Fotografii, Promised Land / Ziemia Obiecana Andrzeja Kramarza*, rozhovor s Andrzejem Kramarzem, z 29. ledna 2013 roku, Miejsce Fotografii: http://miejscefotografii.blogspot.com/2013/, online: 20. únor 2019.

ale již v Denveru v Coloradu se ukázalo, že je tam pro Kramarze, jehož příbytkem byl pouze obytný vůz, příliš zima. Jel tedy do Texasu a inspirován filmem Paříž, Texas Wima Wenderse zatoužil po projížďce po pustinách, poušti, malých osadách a nejrůznějších periferiích. Jediným velkým městem, které navštívil byl Houston. Při pokusu najet na dálnici se mu však pokazilo auto, a tak Kramarzovo cestování spíše řídila realita než přesný plán. Po vynucené zastávce v Las Vegas zakončil svoji cestu a vrátil se na Havaj.

1.5.2 Těžké začátky

Bratr Andrzeje Kramarze požádal jeho jménem o zelenou kartu umožňující legální pobyt i stálou práci ve Spojených státech již v roce 1991. Andrzej Kramarz na tuto kartu čekal 15 let ale v roce 2015 ji nečekaně získal. Umožnila mu vycestovat a plné právo žít ve Spojených státech, ale aby tuto možnost mohl využít, musel splnit podmínku, že vycestuje v určeném termínu během následujících tří měsíců. Splnění této podmínky však bylo pro člověka, který je zapojený do celé řady dlouhodobých projektů velmi těžké. Zvlášť vyčerpávající okamžikem pro něj byl Měsíc fotografie, během kterého bylo ve stejnou dobu zahájeno téměř 50 výstav. Festival měl tou dobou také velmi malý rozpočet a odměna pro Kramarze pokryla jen přibližně 80 procent nákladů za telefonní hovory, který mu přišel v souvislostí s organizací festivalu. Kromě úspěchů festivalu, pozitivního ohlasu a dobrého jména, které se podařilo organizátorům vybudovat se nepodařilo ze strany města Krakova získat dostatečnou podporu pro další činnost podle zaběhlých pravidel, což v roce 2022 skončilo fiaskem této události organizované. Organizace festivalu dávala Kramarzovi mnoho pozitivní energie, neobyčejných emocí, ale přinášel s sebou i obrovskou únavu. Proto se rozhodl využít svou zelenou kartu a odcestovat do Spojených států. Andrzej Kramarz během svého pobytu v období od roku 2011 do 2017 přednáší o fotografii na Hawaii Community Collage pro začínající a středně pokročilé fotografy a na University of Hawaii od roku 2013 do 2017 pro pokročilé studenty, kde se zaměřuje především na práci v temné komoře a podpoře studentů v uměleckých projektech. Andrzej Kramarz má velice rád pedagogickou práci. Jedinou potíž mu při práci činí hodnocení. Od roku 2015 do 2016 působil Kramarz ve funkci uměleckého ředitele v East Hawaii Cultural Center. Do galerie Kramarz přišel v roce 2015, tehdejší ředitel se o finanční stránku provozu galerie příliš nezajímal, především zanedbával přípravu a podávání žádostí o granty, prostřednictvím kterých by bylo možné financovat výstavy. I přes různé obtíže a komplikace se Kramarzovi podařilo jako kurátorovi realizovat několik výstav, mezi nimiž byly např. tyto:

1.5.2.1 Cestičky, které překračujeme

The Paths We Cross: A look at Korean and Korean-American Culture, Art and History on the Big Island (Cestičky, které překračujeme: pohled na korejskou a korejsko-americkou kulturu, umění a historii na Velkém ostrově) jedná se o výstavu, která probíhala od 3. února do 25. února roku 2017. Výstava vznikla ve spolupráci

s katedrou humanitních věd UH Hilo, komisí pro otázky rozmanitosti rektora UH Hilo, Student Equity, Exellence & Diversity na Univerzitě Hawaii v Manoa (SEED). Výstavu podpořila také Havajská rada pro otázky humanitních věd a Korejské nadace. Výstava zkoumá korejskou kulturu a korejskou totožnost ve spojitostí s Havají jako zajímavé křižovatky různých imigračních vln. Na výstavě svoje díla prezentovaly grafička Hae Kyung Seo ze Soulu, jejíž díla spojují různé kulturní tradice a odrážejí rostoucí zájem Havajanů o korejskou kulturu, dále současný korejský umělec Byoung Yong Lee, který emigroval na Hilo, a který strávil poslední dekádu svého života studiem duchovních témat a motivoval místní korejskou společnost ke zvýšení zájmu o svoji kulturu. Tvorbu obou autorů doprovází narace zrcadlící triumfy i traumata historie, které nevyhnutelně ovlivnily místní historii a názory místních obyvatel.

1.5.2.2 Delineating Queer

Delineating Queer (Nakreslit Queer) je výstava, která probíhala od 5. do 27. května roku 2017 a prezentovala díla devíti autorů: Amber Aguirre, Mary Babcock, Tobiase Brilla, Geralda Luceny, Karola Radziszewského, Richarda Renaldiho, Daneza Smithe, Chada Statese a Steva Yee. Projekt obsahoval obrazy, přehlídku graffiti, video, poetickou hudební vložku a instalace. Kramarzovi velmi záleželo na tom, aby se nejednalo o výstavu o osobách LGBTQ, ale aby reflektovala tematiku sexuality z různých úhlů pohledu mj. prostřednictvím příkladů, jak křehké je pojetí akceptace ve veřejném prostoru nebo u rodinného stolu.

1.5.2.3 Outlook

Outlook (Perspektivy) jedná se o výstavu probíhající v období od 1. do 29. června roku 2018. Výstava prezentovala čtyři umělce: Philipa Junga, Andrzeje Kramarze, Minny Lee a Laurela Schultze. Snahou fotografů bylo chladným způsobem zachytit atmosféru prostředí kde žijí, ale přitom se vyhnout zaměření pozornosti na konkrétní objekt. Kramarz se nečekaně rozhodl připojit ke skupině havajských fotografů a prezentoval fotografie vytvořené v Polsku. Jeho snímky výborně korespondovaly s díly ostatních autorů. Šlo o jediný případ, kdy se Kramarz rozhodl podpořit celistvost sdělení prezentace prezentováním svého díla.

V roce 2017 se Andrzej Kramarz rozhodl opustit pozici pedagoga na Hawaii Community Collage i na University of Hawaii, ale i místo uměleckého ředitele na East Hawaii Cultural Center. Rozhodl se tak z důvodu sporu s tehdejším nadřízenými jak na univerzitě tak i v East Hawaii Cultural Center, který neplnil podmínky vzájemné spolupráce a způsobil Kramarzovi velké finanční problémy. Kramarz se proto rozhodl otevřít vlastní fotografické studio a pracovat i jako fotograf na zakázku. Díky svému fotografickému ateliéru vytvářel především fotografickou dokumentaci prací jiných umělců, především malířů, sochařů apod. Andrzej Kramarz si tehdy procházel velmi složité období plné velkých finančních, osobních i profesních potíží. I přes své velké problémy se Kramarzovi podařilo překonat

nástrahy osudu, a to především díky přátelství a podpoře, kterou mu tehdy nabídl Hans Santiago a sochař Stephen Freedman. S tímto umělcem se seznámil v roce 2008 během svého druhého pobytu na Havaji. Stephen Freedman je umělec, sochař a majitel nevšední a nezávislé galerie umění. Andrzej Kramarz během jedné návštěvy v East Hawaii Cultural Centru dozvěděl o její existenci na ostrově a ihned se rozhodl ji navštívit. K návštěvě galerie bylo nutné se předem telefonicky objednat. Stephen Freedman své hosty v galerii, kterou byla jeho zahrada osobně prováděl. Název galerie idspace souvisí s pojmem ID odvozený z teorie Sigmunda Freuda a nikoli od zkratky ID znamenající identifikační průkaz totožnosti. V návaznosti na definice Sigmunda Freuda popisuje celkově autonomní a subjektivní svět vnitřních pocitů člověka odtržených od fyzické skutečnosti, ve kterém jsou potřeby okamžitě uspokojovány prostřednictvím snů. Při prohlídce zahrady mohli mít návštěvníci pocit, že zahrada je pro sochaře důležitější než jeho vlastní tvorba. V zahradě umělce se nacházela sbírka několika stovek druhů orchidejí. Freedman vždycky věnoval velkou pozornost tomu, kam by měl novou sochu umístit, snažil se o to, aby byla v dokonalém souznění s florou, která ji obklopuje. Divákovi v zahradní galerii se snadno mohlo stát, že přehlédl nebo šlápl na objekt, který dokonale zapadl do okolní přírody. Vedle rozlehlé zahrady vyplněné sochami byl ateliér, malá komorní galerie, ve které občas visely velkoformátové černobílé fotografie nářadí řemeslníků inspirované díly Walkera Evanse. Tato výstava byla podle Andrzeje Kramarze jedinou promyšlenou výstavou fotografií, kterou na ostrově Hilo viděl. První setkání Kramarze s Freedmanem trvalo čtyři hodiny a okamžitě mezi nimi vznikla nit tvůrčího porozumění. Freedman se také zajímal o Kramarzovy knihy a výstavy o Stefanii Gurdové. Kramarzova výstava *Pętle* byla naplánována ve Freedmanově galerii v roce 2010. Přestože galerie měla za sebou již téměř deset let činnosti, výstava se nakonec nekonala z důvodu nepříjemných sousedských vztahů. Během jedné vernisáže, na kterou přijelo mnoho hostů, kteří své automobily zaparkovali před vjezdem na pozemek, vtrhnul soused na území galerie a začal vyzývat hosty k modlitbám a víře v boha. Po svém vykázání z pozemku Freedmanem podal oznámení na úřad města obviňující umělce z provádění nelegálního podnikání v galerii. V roce 2019 tak došlo k uzavření galerie idspace. Výstava Andrzeje Kramarze se pak nakonec konala pod patronátem galerie idspace v East Hawaii Cultural Center. Rozhodnutí úředníků donutilo Freedmana hledat pro galerii idspace nové místo. Nakonec ji přestěhoval do centra hlavního města ostrova Hilo, kde působila dva roky až do okamžiku, kdy ji zaplavila voda. Vlastník nemovitosti, který tento prostor pronajímal galerii, se však rozhodl objekt již znovu neopravovat ani uhradit ztráty galerie z pojištění, takže galerie idspace byla opět uzavřena. Během své dvouleté činnosti však zaznamenala mnoho výstavních úspěchů. Konala se tam výstava fotografií Stefanie Gurdové, jejíž kurátorem byl Andrzej Kramarz. Během své dvouleté činnosti se Kramarzovi společně s Freedmanem povedlo realizovat několik uměleckých předsevzetí, mezi něž můžeme zařadit mj. výstavy neobyčejného umělce Shinga Hondy. Galerie idspace po svém uzavření v Hilo nefungovala až do roku 2021.

1.5.3. Podle vlastních pravidel

V červnu roku 2019 Kramarz zahájil v East Hawaii Cultural Center dlouho připravovanou a velmi komplexní výstavu *Life is just a form, rest is a point of view* obsahující velký přehled vlastní tvorby. Výstava vyvolala v uměleckém prostředí na Havaji mimořádně pozitivní ohlas. Získala si také uznání vlivných osob, které se rozhodly finančně přispět na činnost East Hawaii Cultural Center a tím usnadnit Kramarzovi se vrátit k práci v galerii. Andrzej Kramarz souhlasil a přijal místo ředitele a kurátora galerie v East Hawaii Cultural Center, ale pod podmínkou, že bude rezignovat jeho bývalý nadřízený zastávající funkci finančního ředitele. S finančním zázemím podporujícím jeho tvůrčí aktivity je konečně schopen realizovat svoje kurátorské plány, ale tentokrát už podle vlastních pravidel. Díky zkušenostem získaným při organizaci Měsíce fotografie v Krakově může Kramarz konečně realizovat vize svých kurátorských předsevzetí, kde výchozím bodem práce je vždy průvodní téma výstavy. Někdy svoji vizi realizuje prostřednictvím skupinových výstav umělců a někdy prezentací individuálního díla, na prvním místě je u něj však vždy odběratel, jenž bude vždy chtít autorovo umění vnímat jako zážitek a nikoli jako umělcův pomník. Kramarz se rozhodl nevystavovat svoji individuální tvorbu, protože si myslel, že to není vhodné vzhledem k jeho pozici kurátora a ředitele galerie East Hawaii Cultural Center. Kramarz si myslí, že vystavování vlastní tvorby v galerii, o kterou se stará, by mu svazovalo ruce a nedovolilo by mu náležitě pracovat s ohledem na témata, která v galerii zpracovává a tvůrce, které v galerii vystavuje. Mohl by se také setkat s námitkami, že určitá díla odmítá vystavit, ale svoje díla vystavuje. Tématika výstav, které Kramarz připravuje v rámci svých předsevzetí je velmi různorodá, fotografie se však na výstavách objevuje jen zřídka. Podle Andrzeje Kramarze fotografie na Havaji není na rozdíl od malířství sochařství a keramiky na příliš vysoké úrovni. Pokud chtěl v galerii udržet vysokou úroveň prezentovaných děl, musel z tohoto důvodu oslovovat umělce pracující s jinými médii než fotografie. Kdyby disponoval většími finančními prostředky na pozvání umělců z kontinentální části Spojených států a Evropy, určitě by mnohem častěji využil možnost prezentovat fotografie v galerii, bohužel však jsou při realizaci vizí peníze stále zásadním omezením. Umělce většinou navštěvuje osobně, aby se s jejich dílem seznámil přímo. Neustále se snaží si rozšiřovat svůj obzor. Pokud při výběru autorů narazí na pochybnosti v hodnocení tvorby, pak se orientuje podle názoru známých odborníků. Kramarz rád používá multimédia, především zvuk, který mu umožňuje působit na více smyslů současně. Andrzej Kramarz klade velký důraz na to, aby se výstavy neopakovaly. Vnímá každé kurátorské předsevzetí jako novou výzvu. Důležitou součástí jeho kurátorské činnosti je práce s prostorem. Formáty a formy expozic pokaždé přizpůsobuje vybranému prostoru. Expozice díla na výstavě působí na Andrzeje Kramarze podobně jako úprava obrázků do knihy. Po letech praxe se Kramarz někdy snaží komponovat prostor pomocí „ticha“ a někdy zase „přítomnosti“. Příprava výstav je pro Andrzeje Kramarze především hledání rovnováhy mezi významem a formou. Velkou pozornost věnuje také tomu, aby divák měl přístup k celé tvorbě, proto se snaží práce vybírat a rozmisťovat tak, aby jedna nevyčnívala a nestrhávala celou pozornost vzhledem k ostatním a aby spolu netvořily lineární naraci. Prioritou kurátora není určovat pořadí rozmístěných

děl, protože výběr směru prohlídky často závisí přímo na divákovi. Divák při prohlídce výstavy by měl mít možnost vidět dynamiku většiny prací a jejich vzájemný vztah, ale při bližším kontaktu s jednotlivými díly by měl mít možnost objevit další obsahy a souvislosti, které mezi díly jsou. Andrzej Kramarz se jako kurátor snaží zdůrazňovat silné body, které diváka dobře vedou a přitahují. Při určování silných bodů výstavy je pro Kramarze důležité, aby nepřitahovaly celou divákovu pozornost a umožňovaly divákovi plynuje přecházet na jiná místa. Výstava musí celou dobu balancovat mezi vizuálností a významem. Pro Kramarze je důležité, aby mezi díly byl dialog, aby spolu korespondovala a polemizovala. To, jakým obrazem se Kramarz rozhodne zahájit výstavu a jakým ji uzavřít, je proměnlivé a nesouvisí vůbec s náladovostí, ale se změnou uvažování, proto dokonce i v případě stejného projektu je málo pravděpodobné, že ta samá díla budou v jiném prostoru vystaveny stejně. Kramarz zdůrazňuje, že navrhování výstavy nikdy nesouvisí s náladou, ale spíše s místem, prostorem, odběratelem a otázkami souvisejícími s cílem výstavy. Kramarz v odpovědi na otázku, jak se naučil být kurátorem řekl, že nikdy nečetl žádné příručky, ale samozřejmě se učil tak, že sledoval jiné výstavy, ale to co nejvíce ovlivnilo jeho schopnost komponovat prostor byla láska ke knihám a než začal pracovat či budovat naraci v prostoru, pečlivě analyzoval, jak ta výpověď funguje v knize. Prvním takovým objevem pro něj byla kniha *Antoni Rząsa* Magdy Ciszewské-Rząsy a Juliusze Sokołowského vydaná v roce 2004, ve které se černobílými fotografiemi soch prolínají tři nezávislé narace: fotografie kritiků umění komentujících sochy a osobní korespondence sochaře s bratrem. Konstrukce a grafické zpracování této knihy na Kramarze velmi zapůsobilo a poprvé si uvědomil, jak mnoho různých výrazových prostředků můžeme využít k budování narace a vytváření neobyčejně vzrušujícího dojmu. Pro Kramarze tato kniha byla zkouškou objevování, které tak silně už nikdy podruhé nezažil. Byla také bodem zvratu, díky kterému se začal dívat na stavbu prezentace úplně jinak. *„Když přemýšlím o prostoru galerie jako o prostoru v knize, tak se od sebe samozřejmě liší, protože jedna je plochá a druhá trojrozměrná, ale v obou případech naraci stavíme na určitých silných bodech, které diváka vedou a následně vyplňujeme to, co je mezi nimi.“* To, jakým způsobem budou jednotlivá díla spolu rezonovat, bude samozřejmě záležet na konkrétní verzi. Kramarz v rámci své práce odlišuje činnost při aranžování výstavy od kurátorské a spolukurátorské činnosti. Kramarz pod pojmem aranžování chápe koncepci, jak by výstava měla vypadat až budou práce hotové, uvědomuje si rozhodnutí o místech, na kterých budou autorova díla v prostoru umístěna, ale je to autor, kdo sám rozhodne o výběru konkrétních prací. V Polsku se v převážné většině právě této činnosti říká kurátorská práce. Kramarz s úsměvem přitakává *„proto jsou dneska všichni kurátoři!“* Spolukurátorská činnost je spolupráce umělce na vytváření vize výstavy během dlouhého procesu společné výměny myšlenek mezi umělcem a kurátorem. Kurátorská činnost - je výběr tématu a realizace vize využívající fragment tvůrčího portfolia nebo několika autorů. Všechna díla pak vybírá kurátor, který rozhoduje o formě jejich prezentace a souvislostech, ve kterých je divák uvidí. Kramarz říká, se cítí být kurátorem tehdy, když: *„Vymýšlí celou ideu, když vymýšlí koncepci výstavy, když na ni zve hosty a když má vliv na výběr prací a jejich aranžování ve výstavním prostoru.“*

1.5.4. Kurátorská práce Andrzeje Kramarze v East Hawaii Cultural Center

1.5.4.1 Pomíjivost (Retrospektiva)

Impermanence (Retrospective) (Pomíjivost) (Retrospektiva) je výstava, která probíhala od 7. do 28. února roku 2020 a prezentovala retrospektivní výstavu tvorby Shingo Hondy. Na výstavě se objevily jeho díla na papíře, plátně a v různorodých tištěných formách, ale i jeho sochy. Honda se narodil v roce 1944 v Japonsku a v 60. letech spolupracoval s uměleckou skupinou Mina-Ha v Japonsku. Později emigroval do Los Angeles ve Spojených státech, kde se stal zenovým mnichem a poznal i svoji životní partnerku, spisovatelku Lynne Farr. Na Havaj přijel v roce 2005 a žil tam až do své smrti v roce 2019. Kritik umění Amaury Saint Gilles o tomto umělci napsal, že charakteristickým rysem jeho tvorby je práce s bílým prostorem. Kramarz o Hondových dílech říká, že kdybychom se na jeho obrazy dívali doslovně, mohli bychom v nich spatřit určitý druh expresionismu. Kurátor si však myslí, že Honda má k fotografii blíže než mnoho jiných autorů, protože se zajímá především o pomíjivost okamžiku. Tato myšlenka se objevuje v celé tvorbě, která se někdy odráží ve světle a někdy i v lidech. Umělec po sobě zanechal obrovské a zároveň dojemné dědictví. Kramarz jeho tvorbu studuje a v budoucnu ji plánuje i vydat. Dosud naskenoval přibližně 2400 snímků již prodaných děl a vytvořil přes 500 fotografických reprodukcí.

1.5.4.2 Pozůstalosti: Dialektika přírody a umělost

Remains: Dialectics of Nature and Artifice (Pozůstalosti: Dialektika přírody a umělosti), jde o výstavu, která probíhala od 5. do 31. června roku 2020. Výstava prezentovala vize dvojice umělců: Piera Fichefeuxe a Daniela Sheinfelda Rodrigueze. Remains podle koncepce kurátora nabízela pohled na blížící se katastrofickou budoucnost, která je důsledkem vlivu lidstva na planetu. Je to přehled záhadných krajin a artefaktů zachycujících hypotetické pozůstalosti našeho druhu v případě, že by lidstvo přestalo existovat. Podle názoru kurátora práce odrážely aktuální globální atmosféru. Výstava prezentovala sochy a instalace site-specific a využívala širokou paletu materiálů a médií. Výstava prostřednictvím tvůrčí interpretace dvou umělců prezentovala dialektiku přírody a umělosti. Podle Kramarze byla jednou z nejsložitějších výstav, které připravoval, protože umělci používali různá média, která na první pohled spolu vůbec nerezonovala.

1.5.4.3 Krajina

Landscape (Krajina), jde o výstavu probíhající od 8. srpna do 28. září roku 2020, na které byla prezentována díla Patricka O'Kierseye. Mezi vystavenými díly byly obrazy, které vznikaly v období několika desetiletí. Mnoho z nich vzniklo před autorovým přestěhováním se z Kalifornie na Havaj. Po celou dobu, kterou umělec trávil v tiché pracovně na svahu sopky nad městem Honoka byla díla i autor pod velkým vlivem klimatu a místa. Vlhkost nedalekého lesa, plíseň a mikroorganismy způsobily, že hrubé, odvážné a výrazné vrstvy barvy, jejichž odstín však nebyl původní, protože autorův pohled se lišil od intenzity originálu, nakonec vlivem klimatu

zmatněly. Umělec se však také vlivem času a prostředí velmi změnil. O'Kiersey se během přípravy výstavy namísto obnovování obrazů věnoval jejich budoucnosti. Některé umyl tlakovou myčkou, jiné vydrhnul hrubým štětcem, přidával vrstvy barev a laků a celkově jim dával novou podobu. Silná vrstva fixačního laku tak budí dojem, že by mohla vznikající díla uchránit před dalším vlivem přírody a zadržet nebo zastavit proces stárnutí. Tvorba v tropickém prostředí nám však připomíná naši dohodu s přírodou. Tato umělecká díla, stejně jako sám umělec inspirovaný přírodou, zůstává její součástí.

1.5.4.4 Pomíjivost (Pokračování)

Impermanence (Continues), (Pomíjivost) (Pokračování) je výstava, která probíhala od 7. do 27. listopadu roku 2020 a prezentovala retrospektivu tvorby Shingo Hondy. Prezentace navázala na výstavu z února stejného roku a obsahovala díla na papíru a sochy.

1.5.4.5 Damn Animals

*Damn Animals (*Zatracená zvířata) je výstavou, která probíhala od 6. do 26. února roku 2021. Šlo o individuální výstavu prezentující kresby Tobiase Brilla. Díla byla velmi radikální a části diváků mohla připadat příliš obscénní, což bylo důvodem, proč se je galerie na Havaji zdráhaly vystavovat. Výstava v EHCC, jejíž kurátorem byl Kramarz, nebyla cenzurována. Egoismus a potřeba okamžitého zadostiučinění „Zatracených zvířat" v názvu kreseb vyvolávala rozruch a chaos. Snahou je jen dobře bavit až do okamžiku, než začne jít do tuhého. *Damn Animals* odrážejí dynamiku kondice lidstva, které jsme všichni součástí.

1.5.4.6 Těsná skrýš

Tight Hide (Těsná skrýš) je výstava, která se konala od 5. června do 30. července roku 2021. Jednalo se o první individuální výstavu postmodernistického umělce Kena Littleho. Umělec prezentoval sochy podobné trofejím, ale vytvořené z nalezených kulturních artefaktů. Na kostru, která slouží k vycpávání zvířat umělec nalepil různé předměty, kterými oplývá naše civilizace a vytvořil tak svoji vlastní instalaci. Kurátor si záměrně vybral zvířata, jejichž endemičnost je na ostrově hodně diskutována. Ken Little je absolventem Akademie umění v Utahu, kde přednáší o sochařství. Je uznávaným umělcem, jemuž se již podruhé podařilo získat umělecké stipendium na National Endowment of the Arts. Littleho díla byla prezentována na více než 40 autorských výstavách ve Spojených státech i v zahraničí.

1.5.4.7 Rovnoběžně

Parallel (Rovnoběžně) je výstavou, která probíhala od 7. srpna do 24. září roku 2021 a byla třetí výstavou v cyklu, která měla velmi bohatý a úctyhodné dílo Shingo Hondy z Japonska.

1.5.4.8 Current events

Current events je název výstavy, který v sobě obsahuje určitou dvojsmyslnost, protože v angličtině tato fráze znamená probíhající události, ale i mořské proudy, které každoročně na Havaj přinášejí tuny odpadků z celého světa. Výstava probíhala od 2. října do 26. listopadu roku 2021. Kurátorem tohoto neobyčejného předsevzetí byl Andrzej Kramarz. Koncept výstavy se snažil povzbudit veřejnost k určité aktivitě a zároveň posunout hranice toho, co znamená umění. Výstava připravená ve spolupráci s Hawaii Wildlife Found prezentuje hromady plastikového odpadu a průmyslových rybářských sítí, které vyplavily vlny na pláž Kamilo Beach. Odpad, včetně starých zubních kartáčků, dětských hraček, polámaných brček a neidentifikovatelných kousku plastu nasbírali dobrovolníci v období mezi červencem a zářím roku 2021. Toto jednoduché emocionální gesto mělo za cíl přimět diváky, aby se mířili s faktem, že dnešní odpadky z umělé hmoty jsou zítřejší ekologickou katastrofou. Odpadky, které byly sesbírané a následně jako umělecké artefakty vystavené v galerii doplňoval multimediální doprovod v podobě promítání oceněného filmu *Albatross* Chrise Jordana o ptácích na ostrově Midway v Pacifiku, jejichž těla jsou plná plastů. Vystaveny byly také snímky Erica Edwarda a Laurel Schultz. Jednalo se také o výstavu, která na svou realizaci vyžádala největší náklady.

1.5.4.9 Procházka v mlze

Walking Through Mist (Procházka se v mlze), Phan Nguyen Barker. Jedná se o autorskou výstavu, která se konala od 5. prosince do 22. ledna roku 2121. Phan Nguyen Barker je umělkyní, která se narodila ve Vietnamu v době pádu Francouzské Indočíny, kdy se země rozdělila na severní část, kde vládli komunističtí rebelové a jižní část, kde vládl bývalý císař. Tato výstava je zasazena do pozadí války ve Vietnamu a představuje dojemné vizuální vyprávění o cestě mladé dívky z venkovského domu v severním Vietnamu na jih a nakonec i do Ameriky. Výstava spolu kombinuje několik médií a materiálů, se kterými autorka pracuje. Andrzej Kramarz tuto výstavu připravil v rámci kurátorské spolupráce a autorka byla pro Kramarze novým objevem.

1.5.4.10 Život po životě

After life (Život po životě) je název skupinové výstavy, která probíhala od 4. června do 29. července roku 2022. Výstavy se zúčastnili tito autoři: Henry Bianchini, Patrick Daniel Sarsfield, Daniel Sheinfeld Rodriguez, Randy Takaki a Lonny Tomono. *After Life* je výstavou druhého života stromů interpretovaného sochaři, které Kramarz oslovil ke spolupráci. Kramarz vnímá dřevo jako materiál a chce vidět, jakými nejrůznějšími způsoby je možné ho transformovat. Inspirací k realizaci tohoto námětu byla částečně i předchozí výstava, jejíž součástí byl všudypřítomný plast ležící na zemi. Kurátor si položil otázku: co by se stalo s lesy, kdybychom plast nahradili dřevem? Nahodilé adaptace lesa se projevují v metaforách sochy, ať už v přehnaně prohnutých tvarech, objektech vyřezaných ze starých kmenů, roztřepených zbytků papíru, nebo ohněm zuhelnatělých kousků dřeva. Ze dřeva vytvořené neutilitární

umění vzniklo bez hmatatelného důvodu. *After Life* je výstavou druhého života stromů interpretovaného sochaři, kteří se podobně jako naši předkové vracejí do lesa, aby se na něj podívali více zblízka.[68]

1.5.4.11 Jemnost: pojme tolik vody, že se rozplyne a topí

Finální vzhled výstavy byl výsledkem spolupráce umělkyně a kurátora. Část vystaveného souboru pocházela z portfolia autorky a část vznikla v souvislosti s výstavou během dlouhého procesu její přípravy. Autorka pracuje s velmi různorodými materiály, ale na tuto výstavu připravila díla vytvořená z voskovaného pergamenu (podobný papíru na pečení). Autorská spolupráce Andrzeje Kramarze spočívala v tom, že tuto umělkyni navštívil a zeptal se jí, jestli by nechtěla vystavit svoje díla, při jejichž výrobě použila pergamen, protože při realizaci myšlenky této výstavy mu velmi záleželo na tom, aby byly použity jen velmi jemné materiály. Autorka souhlasila a Kramarzovi popsala, jaká díla plánuje vytvořit. Kramarz si vybral ta, která již byla hotová a odpovídala jeho konceptu výstavy, ale zároveň autorku požádal, aby začala pracovat na nových nápadech, které se mu velmi líbily a vyhovovaly svými rozměry a rozsahem galerijnímu prostoru. *Deliquesce: absorbing so much water as to liquify and melt away* (Jemnost: pojme tolik vody, že se rozpustí a rozplyne). Jde o individuální výstavu vizuální umělkyně a performerky Mary Babcock, která probíhala od 3. prosince do 27. ledna roku 2023. Mary Babcock přednáší o sochařství a souvisejících technikách na Fakultě umění a dějin umění Havajské univerzity v Manoa. Její díla byla vystavována na mnoha výstavách na Havaji i v zahraničí. Svoji cestu si její díla našla i do známých veřejných sbírek, včetně Muzea umění v Los Angeles. Základním médiem Mary Bradcock je voskovaný papír používaný v domácnosti na pečení, který si vybrala s ohledem na jeho jemnost a malou životnost. Její díla jsou velmi pracná a poukazují na lidskou krátkozrakost při pokusech ovládnut sílu přírody pro vlastní potřebu. Bradcock inspirovaná mnoha zaoceánskými naracemi spojuje svoje díla a ukazuje lidskou aroganci v podobě svého osobitého politického gesta.

1.5.4.12 Duchové války

Ghosts of war (Duchové války) je výstavou, která se konala od 4. února do 31. března roku 2023. Jejím kurátorem byl Andrzej Kramarz, který k účasti na výstavě oslovil pět autorek a s každou z nich rozvíjel jinou naraci. Kramarze inspirovala ženská perspektiva na válku. Na výstavě bylo použito několik médií. Dana Kavelin ve svém filmu *Letter to Turtledove* (Dopis do Turtledove) spojuje amatérské záznamy nalezené na internetu, které byly natočeny po ruské invazi na Krym v roce 2014 s archivními díly z Donbasu z roku 1930, kdy se tento region stal vařícím kotlem stalinské industrializace. Její poetický text spojuje odlišné materiály do surrealistické protiválečné básně, zmiňující manipulaci s dějinami a dehumanizaci celého ukrajinského regionu. Malířka Reem Bassous, která přežila libanonskou občanskou

68. *East Hawaii Cultural Center*: https://ehcc.org/content/after-life-exhibition, online: 4. leden 2024.

válku pobíhající v letech 1975 až 1990 dnes žije na Havaji a vypráví o vzpomínkách ze svého mládí a zasazuje osobní zkušenosti do historických souvislostí plných historických nepokojů a dějin svého národa. Historie starožitného a současného Bejrútu je traumatem místa a obyvatel jejího rodného města. Gamma Trace je subtilní dílo polské umělkyně Moniky Niwelinské, které vzniklo na poušti v Novém Mexiku, přibližně 60. mil na sever od White Sand National Monument. Dne 16. července pod krycím jménem Trinity Site zde byl poprvé proveden test jaderného výbuchu. Umělkyně zkoumá, jestli je země v této oblasti ještě radioaktivní a používá světlocitlivých měděné desky, na které nechává působit gamma záření v radioaktivním poli. Gongsan Kim je korejskou umělkyní žijící od roku 1997 ve Spojených státech, která ve svých dílech vzdává hold obětem severokorejského režimu. Její rituální performance spočívá v provádění vrstvených soch – oltářních podobizen, které měly léčit zraněné duše a zavražděné oběti diktatury, vhozené do masových hrobů bez náhrobků a jmen. Morfologie války Svitlany Biedarievy se koncentruje na myšlence, že každá společnost rodí vlastní netvory. Svitlana využívá obrazy z evropských iluminačních rukopisů a bestiářů, které následně digitálně upravuje a dává tak na vědomí, že absurdita historie se ani po letech nemění.“[69]

1.5.4.13 Čas, který zůstal

The Time That Remain (Čas, který zůstal) je název výstavy, která se konala v období od 7. dubna do 7. června roku 2023. Autorka Bruna Stude při vytvářené svého díla řídila důsledky lidské činnosti na životní prostředí. Její výstava *The Time That Remain* sleduje drastické změny v přírodě a mizení endemických druhů, které souvisejí s přírodou na Havaji a na světě. Její velkorozměrné instalace dokumentují křehkost a citlivost ohrožených druhů sídlišť. Její díla kombinují vlastní fotografie, nalezené obrázky, které následně upravuje a fotogramy rostlin inspirované tvorbou Anny Atkins. Stude, která nyní žije na ostrově Kaua, se narodila v roce 1958 v Chorvatsku a vyrůstala na pobřeží Dalmácie. Většinu své kariéry strávila dokumentováním mořského života. Později se stala umělkyní samoukem. Svoje díla vytváří ve volném prostoru kolem svého domu a tento proces přináší přírodu i do její temné komory. Vyvolané obrázky oplachuje deštěm, čímž umožňuje přírodě stát se součástí tvůrčího procesu.

1.5.4.14 Každé tělo je všechno, co máme

Every Body Is All We Have (Každé tělo je všechno, co máme) je výstavou, která probíhala od 16. června do 25. srpna roku 2023 a jejím kurátorem byl Andrzej Kramarz. Na výstavě se podíleli tito autoři: Reem Bassous, Lynn Hershman Leeson, Katarzyna Kozyra, Sue Schroeder, Jennifer Scully-Thurston a Maga Ćwieluch. V úvodním slovu k výstavě se Kramarz odvolává na text z roku 1641, ve kterém René Descartes popsal dualismus jako víru v oddělenost mysli a těla, což jinými slovy řečeno znamená, že mysl může existovat i mimo tělo a tělo nemůže myslet. Myšlenka, kterou tento názor obsahuje odporuje úspěchům na poli současné neu-

69. *East Hawaii Cultural Center*: https://ehcc.org/content/ghosts-war, online: 4. leden 2024.

rochirurgie, která „opět spojila mysl a tělo, a tím vysvětlila neoddělitelný svazek mezi myslitelem a myslí; předtucha se opravdu projevuje ve střevech; bolest srdce se stává i orgánům; cítění, myšlení a bytí existuje v každém kousku našeho těla. Na výstavě *Every Body Is All We Have* Andrzej Kramarz prezentoval pokusy umělců prováděné s tělem: někdy vlastním, někdy cizím: syntézy vlastní s cizí mysli, mysli a těla, látky a mysli - dualismus je vyvrácen a oslavován.“[70] Výstava prezentuje neobyčejně vzrušující film Lynn Hershman *Leeson* z 80. let, ve kterém umělkyně v dojemném příběhu vypráví o svých zkušenostech, zneužívání a zavržení z důvodu obezity, které ji poznamenaly na celý život. Maga Ćwieluch v práci nazvané *Dandys* vypráví o povrchnosti těla po tom, když se dozvěděla, že osoba, se kterou několik let žila, není tou, za kterou se vydával. Maga fotografovala nahé muže, kterým pomocí koláže přidávala honosné oblečení a doplňky. Andrzej Kramarz prezentoval také dvě díla Katarzyny Kozyry z cyklu *Olympia*. První snímek zachycuje autorku na nemocničním lůžku v době, kdy bojovala s rakovinou. Tento snímek navazuje na obraz Edgara Degase. Druhá fotografie zachycuje Krzysztofa Czerwińského, zbitého a zahaleného do červenobílé vlajky jako do rubáše, kterého potkala na mostě.

70. *East Hawaii Cultural Center*: https://ehcc.org/content/every-body-all-we-have, online: 4. leden 2024.

2. Tvorba Andrzeje Kramarze v období 2003–2023

Tato kapitola popisuje nejvýznamnější díla dvou desetiletí tvůrčího díla Andrzeje Kramarze, které vytvořil v Polsku a během své havajské emigrace. Tato díla se vzájemně prolínají, proto se autorka této práce rozhodla napsat o každém z nich, doplnit je o svoje dosavadní zjištění a obohatit je o nově dokončená díla. V první podkapitole *Jestli ne portrét, tak co?* je popsáno nejmonumentálnější Kramarzovo dílo, které vzniklo v rámci uměleckého dua s Weronikou Łodzińskou-Dudou. Autorka chtěla zdůraznit, že kromě antropologických, sociologických a společenských aspektů této rigoristické konceptuální typologie můžeme tuto práci posuzovat i jako efektivní strategii portrétování, a to jak v souvislostí s jednotlivými hrdinů série *Dom*, tak i lidské přirozenosti jako v sérii *Věci*. Druhá podkapitola *Jestli ne krajina, tak co?* - popisuje díla, která autor různým způsobem definuje prostor v souvislostí s pamětí, osobními vzpomínkami a psychogeografií, aby nakonec diváka plně zanechal v prostoru velmi malého domku v deštném pralese. Ve třetí podkapitole *V království Pele* popisuje díla, která vznikla několik let po autorově emigraci na Havaj. Andrzej Kramarz v nich rozvíjí mnoho svých pozorování, ale to, čím se toho dílo odlišuje od jeho ostatní tvorby, je dominující vliv okolní ostrovní přírody, která se odráží ve zpracovávaných tématech a formách jeho tvorby.

2.1. Jestli ne portrét, tak co?

2.1.1. Domov

Andrzej Kramarz začal v roce 2003 spolupracovat s Weronikou Łodzińskou-Dudou na fotografickém projektu *Dom* (Domov). Na tomto projektu společně pracovali déle než pět let. Spolupráce přinesla neobyčejné a velmi silně rozvinuté umělecké předsevzetí, u jehož základu ležela velmi prozaická výzva. První dílo z cyklu *Dom* bylo inspirováno uměleckým experimentem s názvem *Domowa atmosfera* (Domácí atmosféra), které iniciovala dvojice Marta Miśkowiec a Monika Kozień-Świce, která se tou dobou věnovala animací různých kulturních událostí, jež oslovily různé umělce, aby jim zaslali svoje díla s tímto heslem. V rámci této tvůrčí výzvy jim měli autoři zasílat obrazy, fotografie, texty i různé druhy impresí bez formálních omezení apod. Andrzej Kramarz a Weronika Łodzińska-Duda se rozhodli navzdory všeobecné představě domova výzvu obrátit a vyprávět příběh o lidech, kteří svůj domov v podstatě nemají. Tehdy ještě vůbec netušili, že půjde o začátek dlouhodobé spolupráce obrovského rozsahu. Dokument je typologií originálních osobností, ale i přes svůj název se neomezuje na pouhou prezentaci domu v jeho klasickém chápání a podobě. Projevuje se to jak ve formě, ale i ve volbě témat společné mnohaleté tvůrčí činnosti této autorské dvojice. Obecně vzato práce vypráví o člověku vnímaném pohledem na okolí, ve kterém se nachází a věcí, které si kolem sebe hromadí. Autoři nás v projektu *Dom* zbavují jakékoli možnosti vizuálního vnímání tváře. Z obrazů je odstraněno to, na co jsme při pohledu na portréty lidí zvyklí. Postavy se na snímcích neobjevují. Celá naše pozornost je nasměrována na metodický způsob fotografování interiéru, napřímo, bez zbytečných efektů a bez jakéhokoli zásahu fotografů. Výjevy na snímcích jsou charakteristické vyrovnanou, přehlednou a neutrální estetikou a zachycují místa

chladným až vědeckým pohledem, podobným jako při technice deadpan. Výběr míst, ve kterých se bude narace odehrávat je také daleko od běžného vyobrazení domu. Občas jde o prostory spojené s nekonečným putováním, které nám budou spíše připomínat určitý ekvivalent nebo náhražku domu, jenž si je člověk schopný vytvořit jako např. okolo lůžka v noclehárně pro bezdomovce, v kabině řidiče tahače nebo v cirkusové maringotce. Někdy jde o místa, která v nás vyvolávají silný dojem dočasnosti a připomínají nám spíše něco na způsob úschovny nebo čekárny, ve které obyvatelé čekají na lepší život v materiálním a někdy v duchovním rozměru. Takový dojem mohou vyvolávat pohledy do místností ve francouzské ubytovně pro běžence a emigranty, předsvatební pokoje egyptských dívek, ale i cely kontemplujících mnichů na cestě ke spasení nebo pokoje hinduistů čekajících na smrt a nirvánu. Někdy jsou „domovy" vytvářeny okázale a připomínají muzeální sály nebo kostelní oltáře, na kterých vlastníci celá léta hromadí cenné předměty a uctívají jejich kult. Takový dojem mohou zanechávat v divákovi pokoje sběratelů nebo horalské bílé jizby.

První série fotografií *1,6m² domu* vznikla v krakovské ubytovně pro bezdomovce. V roce 2003, tedy v době kdy tento soubor vznikl, byla novohutská městská noclehárna na ulici Kornela Makuszyńského vedená pod patronátem polského Červeného kříže největším ústavem tohoto typu v Polsku. Tato ubytovna pro lidi bez domova existuje dodnes. V roce 2003 v zimních měsících mohlo v tomto středisku přespat i tři stovky osob. Mnoho klientů noclehárnu využívalo jen příležitostně v zimních měsících, ale našli se i tací, kteří v ní pobývali dlouhodobě. Snímky Kramarze a Łodzińské-Dudy vyprávějí o lidech žijících na okraji společnosti, jejichž soukromý prostor a všechny cenné předměty se nacházejí na ploše 1,6m². Název souboru je odvozen od velikosti plochy, kterou mají ubytovaní k dispozici. Autoři uvádějí, že je práce na tomto souboru fascinovala. Andrzej Kramarz v jednom z mnoha rozhovorů uvedl, že dokonce i když člověk nemá domov, tak přesto má potřebu ho organizovat. Fotografie jsou výjimečné svojí dokonalostí, kterou se podařilo dosáhnout díky použití panoramatického fotoaparátu Hasselblad X-Pan, který si umělci vypůjčili z opavského Institutu tvůrčí fotografie. Studenti si tento výjimečný fotoaparát mohou stále půjčovat, protože v něm vidí nejen technické možnosti, ale talisman, který držela v rukou celá řada mistrů fotografie, jako právě Andrzej Kramarz. Díky použití panoramatického fotoaparátu Hasselblad X-Pan, bylo možné tento prostor zachytit bez deformací a bez dodatečných zásahů do obrazu.[71] Prostor na fotografiích má s představou rodinného domu jen málo společného. Občas se klienti nocležny snaží okolo dočasně poskytnutého lůžka vytvořit alespoň malou náhražku soukromého prostoru. *Jejich životní prostory připomínají značně zredukované miniatury skutečného života, který si většina z nich na horizontu života uchovala jako svůj sen. "*[72] *„Název souboru je odvozený od průměrné velikosti lůžka v noclehárně pro bezdomovce a kontrastuje se zachycenými pokusy o individualizaci*

71. Monika Kozień, *Domowa atmosfera*, kulturní magazín: *Magazyn Sztuki*, č.30/04. ISSN 1733-4535.

72. Vladimír Birgus, *Heim auf 1,62m²*, kulturní magazín: *Photonews, Zeitung für fotografie*, č.6. C 3107, červen 2006, s.22-23.

jediného kousku prostoru, který zůstal lidem bez základních existenčních materiálních potřeb. Zásadní částí projektu je textový komentář k fotografiím, který prostřednictvím jednotlivých lidí analyzuje sociální kontext bezdomovectví v současném Polsku"[73] Bezdomovci jsou „odstranění ze záběru" a jejich nepřítomnost na fotografiích zanechává dodatečný a velmi silný význam. *„V tomto cyklu Veronika Łodzińska-Duda s Andrzejem Kramarzem spojili nápad s koncepci, typickou pro polskou fotografii druhé poloviny minulého století s technickou dokonalostí velkoformátových barevných fotografií, navazující na díla představitelů düsseldorfské fotografické školy - Andrease Gurského, Thomase Strutha nebo Candidu Höferovou.*[74] V květnu roku 2004 umělci poprvé prezentovali tato svoje díla formou výstavy v rámci festivalu Měsíc fotografie v Krakově v galerii Camelot. Projekt tehdy vyvolal velmi silný dojem a byl mnohokrát publikován v tisku, a to nejen věnovanému fotografii nebo umění. Volba sociální problematiky zpracovávané v projektu vyvolala neobyčejný zájem médií. Výsledek projektu byl podrobně představen a popsán na stránkách celonárodního týdeníku *Tygodnik Polityka*.[75] Wojciech Wilczyk v prosincovém čísle čtvrtletníku *Obieg* z roku 2004 popisuje výstavu s názvem *Dom* Weroniky Łodzińské-Dudy a Andrzeje Kramarze jako nejzajímavější prezentaci Měsíce fotografie v Krakově v roce 2004. Vedoucí Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, prof. Vladimír Birgus na stránkách čtvrtletníku *Imago* píše, že právě tato práce představuje počátek neobyčejně zajímavé kolekce, která získala uznání na mnoha fotografických soutěžích a byla prezentována na festivalech fotografie v Krakově, Lille, Bielsku-Bialé a Bratislavě, Musée (akcent) de la Vie Wallonne, Liege, v Belgii. *„Úspěch vedl autory k volnému pokračování, při kterém vytvořili sociologicky podobné, stejně výmluvné a z fotografického pohledu velmi atraktivní cykly o interiérech u různých sběratelů, v kabinách řidičů kamionů, celách mnichů, nebo tzv. bílých pokojích na Podhalí, které nesloužily k bydlení, ale byly součástí místních náboženských tradic. Celý cyklus ‚Dom' je obsahově i stylově velmi spojitý, jednotlivé jeho části se však neopakují, nezastiňují, ani neutlačují, ale naopak se vzájemně podporují a doplňují."*[76]

V letech 2003 až 2004 pracovali oba autoři na Podhalí, kde vytvořili cyklus snímků nazvaných *Białe Izby* (Bílé pokoje). Jejich fotografie dokumentují pro horalské tradice velmi charakteristické místnosti. Tradiční domy v horách se dělily na dvě místnosti: bílé a černé. V černé jizbě, nazývané také kouřovou, bylo ohniště nebo kamna. Dým z ohniště nebo kamen se usazoval na zdech, proto se místnosti také říkalo černá. Rodina, někdy dokonce velmi početná, každý den žila okolo kamen v černé místnosti. Bílá místnost byla zamčená a nacházely se v ní nejcennější předměty. Místnost byla svátečně uklizená a nazdobená, ale nebyla obývaná ani přístupná pro návštěvy. Bylo v ní chladno a vlhko. Jednou týdně byly její stěny omyty kartáčem. Po určité době získalo dřevo bílou barvu. *Nesmělo se v ní spát, přestože*

73. Adam Mazur, Historia Fotografii w Polsce 1839 - 2009,
vydal: Fundację Sztuk Wizualnych, Kraków 2009, ISBN 978-83-928967-2-2, s.283.
74. Vladimír Birgus, *1,62 Square meter of home*, kulturní magazín: *Imago*, č.21. zima 2005, s.2-8.
75. Wojtek Kocołowski, *1,62m²*, rubrika: *Na własne oczy*, týdeník: *Polityka*, č.44 (2476). z 30. října 2004, s.116-121.
76. Vladimír Birgus, *1,62 Square meter of home*, kulturní magazín: *Imago*, č.21. zima 2005, s.2-8.

v ní byla velká postel, nesmělo se v ní jíst, přestože v ní byl stůl a židle.[77] *Bílý pokoj se otevíral pouze během největších svátků - na Vánoce, Velikonoce, první přijímání, křtiny, oblékala se v něm nevěsta a loučilo se zde se zemřelými.*[78] Vznikala vlastně jen jako na ukázku. Její hlavním a nejdůležitějším místem byla stěna přímo proti vstupu dekorovaná barevným kobercem, na kterém byly nejčastěji symetricky zavěšeny obrazy představující panenku Marii, Ježíše a kříž, vedle kterého někdy visel také svatební portrét hospodářů. Vedle nich stály figurky související s náboženským kultem a svíčky ozdobené umělými květinami. Později se v bílých jizbách začaly objevovat předměty představující luxus a znamení doby, jako televize ozdobená vyšívaným ubrusem, mraznička nebo jiné dárky z Ameriky, jako umělohmotné ubrusy nebo panenky. O zámožnosti domu svědčil také počet podušek v bílém pokoji, které se běžně nepoužívaly, později se zásadním elementem stalo množství dárků zaslaných rodinou z Ameriky. Obyvatelé někdy poukazují na to, že bílý pokoj pro ně představuje určitý druh zákristie, přestože oltář by byl rozhodně vhodnějším přirovnáním. Jerzy Piątek ve své práci poukazuje na velkou podobnost mezi snímky z cyklu *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet, a to nejen s ohledem na vybrané téma, ale i estetiku. Jerzy Piątek zjišťuje, že společnými vlastnostmi projektu *Dom* a tří děl Zofie Rydetové je nejen tématika domu, ale i způsobu jeho fotografování – dokumentární a typologický. Umělci fotografují životní prostor lidí takový, jaký je. Nearanžují scény, nerozmisťují žádné předměty, nepřidávají žádné prvky. Toto přirovnání přesně odpovídá souboru *Białe Izby*[79], který svojí tématikou toto přirovnání přináší. Fotografie Rydetové podobně jako v případě souboru Łodzińské-Dudy a Andrzeje Kramarze poskytují mnoho cenných etnografických informací, přestože se zaměřují na úplně jiný druh výpovědi. Na rozdíl od fotografií Zofie Rydetové je vyprávění Kramarze a Łodzińské-Dudy v celém rozsahu záměrné a s jasným cílem vedou diváka na místa na hranici chápání pojmu domov a pomocí předmětů, kterými se člověk obklopuje se snaží jej charakterizovat. Fotografie Kramarze a Łodzińské-Dudy jsou v tomto případě záměrně stavěny do podobné vizuální konvence, jsou důsledně zbavené samotných osob, díky čemuž vytvářejí velmi spojité sdělení v reálném čase. V případě snímků Zofie Rydetové je tomu jinak, ty získávají svůj význam až později. Pokud si uvědomíme tento fakt, je těžké s tímto srovnáním souhlasit.

Podobné zpracování „Domovů", vytvářených nejen na ukázku, najdeme ve dvou dalších dílech autorské dvojice. V sérii Hobbiści (Hobbysté) prezentuje Weronika Łodzińska-Duda a Andrzej Kramarz interiéry bytů lidí odrážejících jejich nejrůznější sběratelské koníčky. Fotografie vznikly v období 2005 až 2007 a můžeme na nich vidět od podlah až pod strop naskládané sbírky nejrůznějších, často neobvyklých předmětů. Můžeme vidět „*soukromé muzeum přírody nebo slezský myslivecký dům*

77. Andrzej Kramarz a Łodzińska-Duda Weronika, *Projekt Dom*, kulturní magazín: *Reporter Magazyn*, léto 2006.

78. Zuzanna Grębecka, *Białe Izby*, rubrika: *Wysokie Obcasy, deník: Gazeta Wyborcza*, č.5 (349). z dne 24. prosince 2005, s.42-45.

79. Jerzy Piątek, *Vliv tvorby Zofie Rydetové na současnou polskou fotografii po roce 2000*, Bakalářská práce, Slezská Univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus, Opava rok 2018, s.86-92.

s dvěma stovkami trofejí ulovených zvířat z Polska, Sibiře, Asie či Afriky.[80] Akvária táhnoucí se podél celých stěn malého bytu v osmém patře panelového domu. Sbírku dvou tisíc figurek naivního umění shromážděných v jednoho pokoji, který je zároveň ložnicí vlastníka sbírky. Na fotografiích vidíme, jak lidé, oddáni své životní posedlosti mění svůj vlastní domov na rezervaci podivných předmětů. Předměty z kolekce zabírají prostor celého bytu a jen těžko si můžeme představit, kde jeho obyvatele spí, jedí nebo pracují. Při prohlížení fotografií vidíme, jak původně nevinné koníčky člověka naprosto ovládly a staly se jeho závislostí.

Podobný charakter náhražky domova a soukromí připomínají snímky vytvořené Kramarzem a Łodzińskou-Dudou v roce 2005 v rámci souboru nazvaném *Tiry* (Kamiony). Umělci zaměřují svoji pozornost na interiéry kabin kamionů, které si jejich řidiči adaptují pro svoji potřebu. Pro řidiče je kamion nejen pracovištěm, ale i místem odpočinku a spánku. V doprovodných textech publikace se můžeme dočíst, že řidiči kamionů tráví většinu roku mimo domov a jsou neustále na cestách. Fotografované kabiny řidičů jsou jako malé domky, ale vybavené jak postelí, tak i volantem. *Manželky řidičů někdy svým mužům šijí neobyčejně okázalé budoárové záclony*[81], připomínající baldachýny nad postelí Ludvíka XVI. Mnoho předmětů, které na fotografiích vidíme nám může připomínat nespoutané chlapské dobrodružství. Prsa a penisy jsou neodmyslitelné dekorativní prvky většiny kamionových kabin. Vojciech Orliński[82] říká, že v něm tato série fotografií vyvolává vzpomínky na cestovatelské sny z dětství. Popis fotografií připomíná dobrodružnou literaturu a vnitřky kabin přirovnává ke kajutám námořníků. V dekorativnosti kabin nachází dědictví mnohaleté tradice začínající u námořníků ze Středozemního moře. Námořníci, nemajíce jistotu svého návratu z plavby se odvolávali na dávnou ochránkyni, jejíž kult podlehl ve středověku vlivu křesťanství a proměnil se na mořskou hvězdu (Stella Maris). V kabinách řidičů kamionů častěji narazíme na kult ženy, blízký svému starobylému pravzoru. Takovéto přirovnání se jeví jako neobvykle trefné.

Místa, která v nás budou v převážné většině vyvolávat dojem prostor neobydlených, ale kde jejich obyvatelé přesto čekají na lepší život, tentokrát v duchovním rozměru, představuje soubor fotografií *Cela* (Cela). Tentokrát celý soubor připravil pouze Andrzej Kramarz. Fotografie vznikaly v rozmezí let 2005 až 2007 a představují fotografický záznam především asketických klášterních interiérů. Cela je jediným soukromým prostorem, jaký mnich má. Nejčastěji jde o jeden pokoj. Místnost je nejčastěji zároveň pracovnou, ložnicí i obývacím pokojem. Pro mnicha není domov životním cílem, ke kterému by měl spět a vytvářet jeho reálnou podobu. Není ani splněním žádné základní touhy. Je spíše důsledkem duchovní volby. Cela v klášteře

80. Andrzej Kramarz a Weronika Łodzińska-Duda, *Kto tu rządzi*, rubrika: *Wysokie Obcasy*, deník: *Gazeta Wyborcza*, č.52 (350). z dne 31. prosince 2005, s.36-41.
81. Karolina Dudek a Sławomir Sikora, *Widać kto wesoło zamieszkuje świat, rozhovor s Weroniką Łodzińską-Duda i Andrzejem Kramarzem*, kulturní magazín: *Barbarzyńca*, 3-4 (16-17) 2009. s.3-24.
82. Wojciech Orliński, *Sypialnia z kierownicą*, rubrika: *Wysokie Obcasy, deník: Gazeta Wyborcza*, č.1 (351). z dne 7. ledna 2006 roku, s.36-39.

je přidělena, a to, jak má vypadat, závisí nejen na charakteru jejího obyvatele, ale i na pozici, jakou zaujímá v hierarchii a na řádu samotného vyznání.

Nálada plná očekávání a naděje na lepší život obsahuje série fotografií *Pokoje panieńskie* (Panenské pokoje). Weronika Łodzińska-Duda tento cyklus zařazený do projektu Dom vytvořila samostatně v koptské čtvrti Moqattam v egyptské Káhiře. Tato čtvrť je smetištěm pro celé dvanáctimilionové město a v některých jeho částech se odpadky vrší až do výšky čtyřpatrové budovy. Všichni obyvatelé čtvrti se živí tříděním odpadků, které přivážejí na dvůr svého domu a spolu s celou rodinou je pak třídí. V doprovodném textu k fotografiím od Marty Eloy Cichocké[83] se můžeme dočíst, že panny z názvu projektu věnují hodně pozornosti snění a představám o lepší budoucnosti. Umělkyně při popisování ponuré nálady celé čtvrti přirovnává panenské pokoje dívek k poupatům růží na smetišti a místa, na kterých bydlí panny před svatbou označuje za veselý příbytek. Tyto prostory ve srovnání s ponurým, či přímo apokalyptickým okolím autorce připadají přehnaně malebné. Weronika Łodzińska-Duda označuje tento stav za „obývání světa veselým způsobem".[84]

K tématice cestování má blízko i projekt *Cirkusové maringotky* z Ukrajiny, ve kterém oba autoři pokračovali další sérií fotografií v rámci cyklu *Dom*. Narace odkrývá zákulisí práce cirkusových umělců, jejichž život se více než šest měsíců˚ točí kolem cestování a pro než jsou cirkusové maringotky místem, ve kterém tráví většinu svého života. Z rozhovoru s Andrzejem Kramarzem se můžeme dozvědět, že „*cirkusový umělec pracuje tak dlouho, jak dlouho mu vydrží kondice a pokud má atraktivní program. Jeho práci určuje smlouva a jeho život ovládá stres - který nesouvisí pouze s vystupováním, ale i s tím, na čem je závislý, tedy nutností se neustále přemisťovat.*"[85] Při prohlížení fotografií si však můžeme povšimnout značné odlišnosti od velice barevných snímků s množstvím detailů z předchozích souboru autorské dvojice. Obrazy, které vidíme, tyto detaily postrádají a prostor se jeví ponurý a smutný. Zákulisí práce cirkusových umělců a jejich životní prostor je poněkud strohý a úsporný. Předměty, jenž se nacházejí v soukromém prostoru ložnic cirkusáků nevytvářejí bohaté kolekce a jsou spíše sbírkou věcí nepostradatelných pro vlastní přežití. Fotografie, na které se díváme, boří stereotypní představy, jaké si můžeme vytvářet o místech tohoto typu. Životní prostor cirkusových umělců je zbaven „jarmarečního pozlátka", které doprovází každodenní práci umělců i samotný cirkus z pohledu, který známe jako diváci. Přes celkový dojem, který tento málo využitý a nezabydlený prostor cirkusových vozů vyvolává, představují cirkusové

83. Marta Eloy Cichocka, *Pokoje Panieńskie*, rubrika: *Wysokie Obcasy*, deník: *Gazeta Wyborcza*, č.10 (463). z dne 8. března 2008, s.54-57.

84. Karolina Dudek, Sławomir Sikora, Widać kto wesoło zamieszkuje świat, Barbarzyńca, 3-4 (16-17) 2009, s.3-24.

85. Karolina Dudek, Sławomir Sikora, Widać kto wesoło zamieszkuje świat, Barbarzyńca, 3-4 (16-17) 2009, s.3-24.

maringotky celý jejich život a pokud přebývají i mimo cirkusové vozy, považují tato místa za „čekárny".

Dojem dočasnosti vyvolávají snímky Andrzeje Kramarze a Weroniky Łodzińské-Dudy z cyklu Imigranci (Imigranti), které autoři vytvořili na sídlišti Haut du Lièvre ve Francii, ležícího u francouzského města Nancy. Už z dálky na sebe sídliště upozorní svými vysokými panelovými domy postavenými v padesátých letech v období modernismu. Jedna z budov tohoto sídliště je dlouhá čtyři sta padesát metrů a velmi dlouho byla považována za nejdelší obytný dům v Evropě. V sedmi velmi podobných domech, viditelných z širokého okolí, bydlí přibližně čtyři tisíce lidí patřících k padesáti dvěma různým národnostem.[86] Snímky, tvořící tento cyklus, zařazený do série Dom představují byty rodin čekajících na udělení azylu. *Klíčem k výběru fotografovaných míst v případě emigrantů byl salón - kde se scházely rodiny, a jenž byl místem, kde život vřel nejvíce.*[87] Umělci se na svých fotografiích zaměřili na různorodém přístupu běženců a imigrantů k obsazenému prostoru. Jedni do Francie přenesli zvyky ze svých rodných zemí a kultur a vytvářeli v obsazených místech malou náhražku připomínající jim rodný domov, jiní pak vnímali své obydlí za dočasné a omezovali množství svého vybavení na minimum.

Neobyčejně silný dojem vyvolávají fotografie Andrzeje Kramarze a Weroniky Łodzińské-Dudy ze souboru *Dom Tymczasowy* (Dočasný domov), vyprávějící o místech, ve kterých hinduisté čekají na smrt a nirvánu. Snímky vznikly v roce 2007 během cesty do města Váránasí v Indii. Lidé přijíždějící sem z různých zemí věří, že smrt na tomto místě umožňuje dosažení okamžité nirvány a vytržení z kruhu dalších inkarnací. Vyznavači Šívy přicházejí do „domů zemřelých". Někteří z nich na smrt čekají i více než deset let. Podle obyvatel domu „kdo umírá ve Váránasí, je šťastný"[88] Autoři tentokrát bez použití přídavného osvětlení dokumentují stísněné kobky, ve kterých lidé čekají na smrt. Na fotografiích je pouze přirozené světlo, jehož zdrojem je zpravidla malé okno v místnosti. Obyvatelé okolo sebe mají nejrůznější obrázky a předměty spojené s náboženstvím a kultem. Denně tráví čas modlitbami a meditací, aby se mohli soustředit na čekání na smrt. Nad Gangou na Ghatech (kamenných schodech vedoucích do řeky) jsou dvě spáleniště mrtvých, z nichž se dým ze spálených těl line až do patrových budov stojících poblíž.

Práce Kramarze a Łodzińské-Dudy byly mnohokrát prezentovány, oceňovány a velice široce popisovány v médiích. Fotografie byly prezentovány na výstavách v Polsku, Francii, Německu, Velké Británií, Česku, na Slovensku, v Řecku, v Maďarsku, v Bulharsku a Belgii. V Polsku bylo možné vidět jejich díla v rámci mnoha výstav mj. v galerii Camelot v rámci Měsíce fotografie v Krakově v roce 2004, v Etnografickém národním muzeu v Gdaňsku v roce 2010, v Dolnoslezském centru fotografie Domek

86. Agata Szymborska, *Śmierć Blokowiska*, rubrika: *Wysokie Obcas*y, deník: *Gazeta Wyborcza*, č.40 (390). z dne 7. října 2006, s.46-50.

87. Karolina Dudek, Sławomir Sikora, Widać kto wesoło zamieszkuje świat, Barbarzyńca, 3-4 (16-17) 2009, s.3-24.

88. Alicja Korzeniowska, *Poczekalnia*, rubrika: *Wysokie Obcasy, deník: Gazeta Wyborcza*, č.42 (495). z dne 25. října 2008, s.58-61.

Romański ve Vratislavi v roce 2011 a také během Fotofestivalu v Bielsko-Bialé. Fotografie umělců z cyklu Dom byly vystaveny i v zahraničí, a to například na Měsíci fotografie v Bratislavě v roce 2005, v Pražském domě fotografie v roce 2007 a v Geni Tzami v Soluni v roce 2008. Pětiletá práce Andrzeje Kramarze a Weroniky Łodzińské-Dudy na projektu Dom byla mnohokrát oceňována jak v Polsku, tak i v zahraničí. Autoři získali ocenění v mnoha prestižních soutěžích jako například EPSON Photo Art Award 2005, Photopoland 2007 a Newsweek Polska. Dlouholetý a neobvykle cenný dokumentární záznam se však nikdy nedočkal svého souborného vydání v knižní podobě. Celý cyklus je velmi přesvědčivý hlavně díky obsahové spojitosti a profesionálnímu fotografickému provedení a je nepochybně jedním z nejzajímavějších a nejoriginálnějších souborů současné polské fotografie[89], pro který je těžké najít srovnání. Je také zásadním přínosem do současné světové fotografie, i když svět si na tento projekt příliš často nevzpomene. Fotografie Kramarze a Łodzińské-Dudy jsou neobvyklé různorodostí prezentovaných světů, odkrývajících rozdíly nejen ve způsobu bydlení v různých částech světa, ale rovněž mnoho společných souborů spojujících lidi s různým sociálním a společenským statusem z geograficky vzdálených oblastí, díky čemuž se dokonale zařazují do zákonitosti současné antropologie. Hledáním těchto společných prvků v mnoha fotografiích můžeme objevit proces imitace neboli následování sousedů. Autoři tento jev prezentují na příkladě tří sérií. V souboru vytvořeném v Nancy je vidět, že si imigranti přiváželi stejné pohovky a stejně je rozmisťovali. Vždy nad nimi zavěšovali snímek nebo obrázek představující Mekku. Imitace jsou vidět i v projektu *Białe Izby* - přičemž nejde o záležitost spojenou s tradicemi nebo vkusem, ale pouze s faktem, že všichni měli rodiny v Americe, které každému posílaly identické věci - ty samé květiny, ubrousky, tapiserie, stejné panenky a každý příjemce měl i stejný nápad, kam a jak je umístit.[90] Autoři si všímají podobnosti situací v domech pro bezdomovce, kteří si dekorují svoje příbytky snímky nahých žen, to podle autorů vycházelo z rivality mezi obyvateli vynucené tlakem ve společnosti, podle které bylo nezbytné je mít. Fotografie z cyklu Dom Andrzeje Kramarze a Weroniky Łodzińské-Dudy mohou připomínat antropologický přístup a můžeme v nich najít podobnost se zkoumáním materiálních podmínek, společenském chování nebo životního stylu.[91] Na obrázky se můžeme dívat jako na specifický prostor, jehož hrdinové jsou lidé, kteří na nich však nemusí být vidět, ani jejich každodenní zvyky a stav duše. Můžeme je vnímat doslovně, ale i přeneseně. Fotografie nás nutí v myšlenkách vytvářet rekonstrukce, budovat obraz pouze z předmětů, které obklopují každý den hrdiny, jež na fotografiích nevidíme. Snímky nám ukazují nejen exotickou krajinu druhého člověka, ale navádějí nás k sebereflexi vlastního bytí. Ve skutečnosti však rozhodující bude to, jaký ten příslovečný Domov z názvu souboru vlastně je - jeho hrdina si ho určí pokaždé sám a bez ohledu na svoje společenské a kulturní místo na světě pomocí nashromážděných předmětů, anebo stejně výmluvně tím, že předměty chybí, jako například na horní pryčně

89. Vladimír Birgus, *Heim auf 1,62m², kulturní magazín: Photonews, Zeitung für fotografie*, č.6. C 3107, červen 2006, s.22-23.

90. Karolina Dudek, Sławomir Sikora, *Widać kto wesoło zamieszkuje świat*, kulturní magazín: *Barbarzyńca*, 3-4 (16-17) 2009, s. 3-24.

91. Karol Sienkiewicz, *Culture.pl*: http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-kramarz, online: 29. leden 2019.

bezdomovce nebo v syrovém interiéru cirkusové maringotky. Ve fotografickém cyklu *Dom* se „Autoři pokoušejí vyprávět o člověku prizmatem prostoru, ve kterém každý den žije. Z tisíců elementů jejich přizpůsobených interiérů lze poskládat osobitý portrét jejich majitelů“.[92] Není to však způsob portrétování, na jaký jsme ve fotografii zvyklí. Lidský mozek má velmi výraznou a silnou tendenci vycházející z atavistických instinktů k rozpoznávání v první řadě tváře nebo podoby člověka ve všech abstraktních formách, kterých si ve viděném obraze, krajině nebo přírodě všimne, nakonec je vidí i na měsíci! Důsledkem toho je, že tvář bude jak v malířství tak i ve fotografii vždy velmi silně přitahovat divákovu pozornost a zapisovat se tak do širších tradic západního kulturního dědictví od jeho antických kořenů. „Moc portrétu, který” - jak napsal renesanční malíř a učenec Leon Battista Alberti - „nepřítomné činí přítomnými, ale také po uplynutí celých věků ukazuje mrtvé zrakům žijících“, spočívá v zachycení podoby a zároveň zvěčnění a znesmrtelnění portrétovaného“.[93] Napříč dějinami se funkce portrétu jak v malířství tak i ve fotografii vyvíjí, mění se, ale nikdy neztrácí nic ze své síly. Portrét ve fotografii představuje element mnohem rozvinutějších fotografických naracích, je částí reportáže, dokumentu apod. a ve apogeu svého rozvoje se tvář stává symbolem dokonce meandrů historie nebo společenských jevů. Portrét *Migrující matka* Dorothey Lange můžeme směle označit za tvář i symbol meziválečné velké hospodářské krize ve Spojených státech a jednu z nejslavnějších ikon fotografie. Slova Dorothey Lange, že „Lidská tvář je univerzální jazyk“ byly vrcholem portrétní fotografie ležící v široce vnímané humanistické fotografie, ale staly také inspirací pro mnoho generací fotografů. Nicméně až o několik desítek let později, v polovině 80. let Thomas Ruff je jediným uměleckým gestem jednoduše přeškrtnul ve své monumentální a nejslavnější práci nazvané *Portrét*. V této práci záměrně „zpochybňoval připisování dosavadního přesvědčení o možnosti vyjádřit psychiku osob zachycených na snímcích. Zpochybnil oblíbenou tezi, podle které se životní zkušenosti odrážejí v lidské tváři, ale oči představují „okno do duše“.[94] Poukazuje na to, že všechno, co se během portrétování stane, je napětím mezi modelem a fotografem, který stojí naproti němu. Tento přesný útok na portrétní fotografii vytváří určitý druh prázdnoty i krize v dalším uvažování, které jsou od poloviny 80. let až dodnes dílech v umělců přítomny. Objevuje se také jedna důležitá otázka. Pokud lidská tvář není univerzální jazyk a pokud se nám lidská tvář vysmívá a snaží se nás ošálit, pak zůstává ve fotografii vnímané jako umění velmi zásadní otázka: pokud lidská tvář nám o člověku není schopná nic říci, tak co vlastně říká? Přestože je série *Dom* v určitém smyslu pokračováním Ruffovy reflexe pokračující ve stylu deadpan, je zároveň i odpovědí, kterou tento prostor vyplňuje, protože vypráví!

Vypráví o člověku!
A všechno co v sobě má, portrét znovu oživuje!

92. Karolina Mróz, Dom - autorské setkání s Andrzejem Kramarzem a Weronikou Łodzińskou, *Światobrazu*: https://www.swiatobrazu.pl/dom-spotkanie-autorskie, online: 29. leden 2019.
93. Aneta Kopczacka, Monika Kozień, Marta Miśkowiec, *Szkice do portretu*, vydavatel: *Muzeum Fotografii w Krakowie* ISBN 978-83-89177-75-9, Krakov 2018, s.9.
94. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, nakladatel: *TAiWPN Universitas*, Krakov 2010, s.106-107.







Fot. |28| - |33| Andrzeje Kramarze & Weroniky Łodzińské-Dudy, cyklus *Dom*, série *1,6m²* domu.











Fot. |34| - |37| Andrzeje Kramarze & Weroniky Łodzińské-Dudy, cyklus *Dom*, série *Białe Izby.*







Fot. |38| - |41| Andrzeje Kramarze & Weroniky Łodzińské-Dudy, cyklus *Dom*, série *Hobbyści*.









Fot. |42| - |45| Andrzeje Kramarze & Weroniky Łodzińské-Dudy, cyklus *Dom*, série *Tiry*.







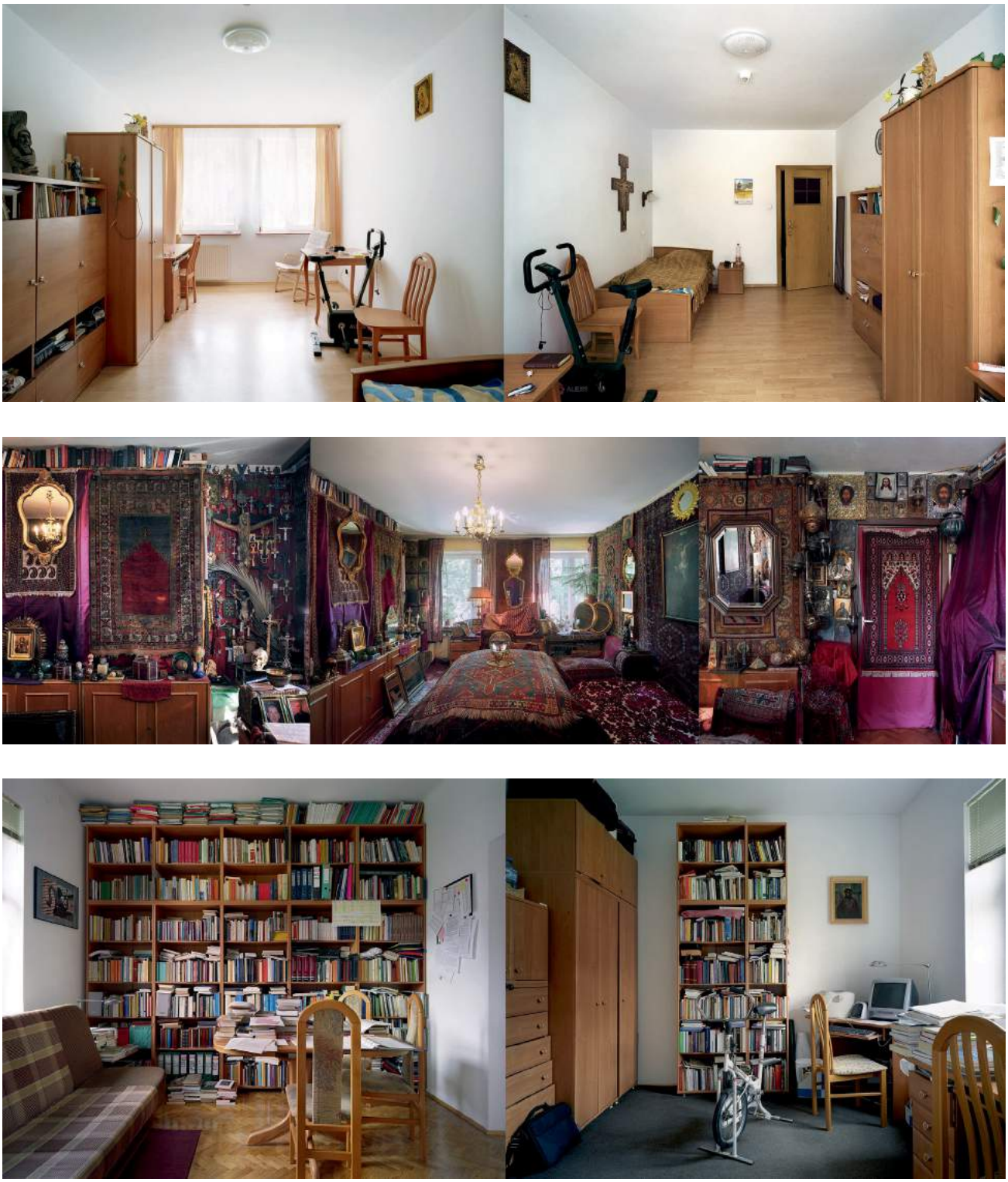


Fot. |46| - |49| Andrzeje Kramarze & Weroniky Łodzińské-Dudy, cyklus *Dom*, série *Wozy Cyrkowe*.









Fot. |50| |51| |52| Andrzeje Kramarze, cyklus *Dom*, série *Cela*.



Fot. |53| |54| Weroniky Łodzińské-Dudy, cyklus *Dom*, série *Pokoje panieńskie*.







Fot. |55| - |58| Andrzeje Kramarze & Weroniky Łodzińské-Dudy, cyklus *Dom*, série *Imigranci*.







Fot. |59| - |62| Andrzeje Kramarze & Weroniky Łodzińské-Dudy, cyklus *Dom*, série *Dom Tymczasowy*.







2.1.2. Věci

V projektu *Dom* se autoři prostřednictvím shromážděných předmětů v interiérech pokoušejí charakterizovat jejich vlastníky. V dalším souboru, na němž pracoval Kramarz samostatně, jsou již předměty zbavené domova a někdy dokonce i svých původních majitelů. Jsou tak úplně zbaveny kontextu, jaký jim prostor a jejich vlastníci nebo sběratelé zajišťovali. Předměty se stávají prvoplánovým, ale nikoli jediným hrdinou dalšího autorova díla. Osobití hrdinové v pozadí z první autorské knihy a mnoho výstav nazvaných *Rzeczy* (Věci) Andrzeje Kramarze byli nalezeni autorem na tržišti se starou veteší, nebo spíše na jeho okraji táhnoucím se podél železničního náspu a Grzegórzecké ulice v Krakově. Toto místo je občany Krakova nazýváno „Tržní halou" protože fyzicky zaujímá velmi malý prostor ve srovnání s prostorem přiléhajícím k náměstí, kde je možné obchodovat, prodat, koupit nebo vyměnit prakticky všechno. Dnes, po mnoha letech od vzniku Kramarzových fotografií tento prostor téměř zanikl a existuje již pouze ve své velmi zmenšené podobě. S přispěním unijních dotací byly prostory přiléhající k tržišti revitalizovány, obzvláště prostory spojené s nádražní infrastrukturou, což fyzicky omezilo možnosti uzavírání těchto nezdaněných transakcí. Ubylo také prodejců i kupujících. Terén již není tak „divoký" jako před léty, kdy autor prováděl své pozorování. Kramarzovy fotografie jsou jedním z posledních záznamů tohoto místa, z dob jeho plného rozkvětu a nejbujnější formy. Agnieszka Kozaková při popisu cyklu fotografií rozděluje prostor tržiště na dvě nestejné části, kde první se odkazuje na obraz *Vanity Fair - tržiště prázdnoty* a druhou je *Vanity Fair - tržiště marnosti*. Ta první seskupuje „urozené a aristokratické poklady art deco a biedermeieru" a láká sběratele a lidi postižené závislostí na designu. Druhá část tržiště, chaotická a barevná skrývající se u kolejového náspu je spíše smetištěm a krakovskou obměnou japonských Dreams Islandu[95] a je nazývaná Alej Żuli (Pijácká alej)[96.] Jeví se také jako současné vyobrazení Schulzovy[97] ulice Krokodýlů[98]. To druhé, horší místo, tržiště marnosti, je pro Agnieszku Kozakovou místem třídního boje, kde se můžeme učit co je lepší, co horší a pozorovat „komu se kdysi vedlo a komu to šlo vždy tak nějak hůř." Všechny nashromážděné předměty jsou plně funkční nebo alespoň vhodné k opravě. Většina z těchto věcí jsou dnešními Vanitas - nahá panenka bez ruky nebo angličák bez jednoho kola. Fotografie Andrzeje Kramarze *„jsou trochu jako technické reprodukce těchto stánků - jednoduché, systematické, téměř katalogové. Fotografované ‚naplocho', a z podobné vzdálenosti při neutrálním rozptýleném světle. Mají realistické barvy a jsou velmi ostré, prostě perfektní.*[99] Máme tak možnost si povšimnout i sebemenších detailů. Kuba Dąbrowski si povšiml, že tyto snímky občas budí dojem abstraktních obrazů, ale zdůrazňuje, že jde pouze o příjemný vedlejší efekt autorových děl.

95. Dream Island nebo take Youme No Shima je uměly ostrov v tokijském zálivu, který vznikl cely ze smrti. Měl vyřešit jeden z největších problémů japonské metropole, ale stal se rodištěm much.

96. Agnieszka Kozak, *Vanity Fair*, Galeria ZPAF i S-ka, 4. ledna 2008.

97. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Varšava, 1933.

98. Andrzej Kramarz, Rzeczy, 1. vyd., nakladatel: *Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli v Krakowie*, ISBN: 978-83-61369-02-8, Krakov, 2008.

99. Kuba Dąbrowski, *Konstelaci předmětů*, Galeria ZPAF i S-ka, 4. ledna 2008.

Dąbrowski míní, že Kramarz uvažuje jinak než Karl Blossfeldt a další vyznavači nové věcnosti. Neestetizuje, nehledá abstrakci v realismu. Lžička v jeho podání není prvkem kompozice jako barevná skvrna u Jacksona Pollocka. Lžička je lžička, prostě část příboru. Můžeme s její pomocí sníst zákusek nebo nasypat cukr do čaje.[100] Podle Kuby Dąbrowského se díky skromnosti a bezprostřednosti svých fotografií účinně vyhýbá nostalgickým souvislostem místa, ve kterém fotografuje. Záběry nezprostředkovávají náladu na tržišti, které páchne dýmem a naftalínem. Andrzej Kramarz představuje na svých fotografiích konstelaci předmětů. Andrzej Kramarz svůj projekt *Rzeczy* poprvé ve formě výstavy prezentoval v lednu roku 2008 v galerii ZPAF na ulici sv. Tomáše v Krakově. Agnieszka Saborová tehdy o výstavě napsala, že působí dojem výstavy jediného díla. „*Stěnu vyplňuje velká dynamická kompozice, upozorňující na sebe radostnou, přirozenou sytou malířskou koloristikou. Rozmach celého díla nám může přivést na mysl práce Tarasewicze, jeho živost zase díla Ciecierského. Zdálo by se, že jde o abstrakci rozlévající se svými barvami daleko mimo rámy. Za chvíli vidíme, že se kompozice skládá z několika částí - objevuje se podobnost s modernistickými vitrážemi a hned za nimi se skladištěm starých perských koberců. Objevujeme i ornament: podobnost vzorů, rytmus vertikál či horizontál a celkovou symetrii. Nakonec při třetím pohledu se ve zdánlivé abstrakci nakonec objevují předměty.*“[101] Výstava vyvolala mnoho pozitivních reakcí, stejně jako později vydaná kniha. Snímky bylo možné ve stejném roce vidět na výstavě v Entografickém muzeu v Krakově. O několik let později, v květnu a červnu roku 2017 byl tento Kramarzův soubor součástí výstavey nazvané *Rzeczy - Przedmiot i obiekt w polskiej fotografii* (Věci - předmět a objekt v polské fotografii) v rámci 18. ročníku projektu Sběratelská fotografie, jejíž autorkou a koordinátorkou byla Katarzyna Sagatowska, a které asistovala Magda Sokalska. Partnery této události byla Nadace vizuálního umění, Měsíc fotografie v Krakově a Institut Adama Mickiewicze. Výstava soustředila díla nejvýznamnějších polských fotografů několika generací a byla prezentována v galerii Starmach v Krakově a v galerii Mysia 3 ve Varšavě.

Knihu Andrzeje Kramarze nazvanou *Rzeczy* vydalo v roce 2008 Etnografické muzeum Seweryna Udzieli v Krakově. Andrzej Kramarz je také autorem nejen fotografií, ale také celé koncepce a návrhu knihy. Formát knihy byl přizpůsoben velikosti fotografií, kterých je v knize včetně snímků z tržiště[102] více než sto třicet. Kniha obsahuje texty Dariusze Czaje v polštině i angličtině. Obálka knihy je z tmavé hrubé, lisované lepenky přesahující hřbet vazby. Ve skladbě knihy byla použita jedna ze základních knihařských chyb, nebo spíše opomenutí. Nápad i koncept využít při vazbě knihy materiál vytvořený z recyklovaných surovin, které jsou svým způsobem pro papír „druhým životem“, se jeví jako velice opodstatněný. Kniha v roce 2008 vyvolala nepochybně svěží vítr na polském knižním trhu a velmi rychle z polic knihkupectví zmizela. Dnes není běžně k dostání ani v antikvariátech. Kniha

100. Kuba Dąbrowski, *Konstelaci předmětů*, Galeria ZPAF i S-ka, 4. ledna 2008.

101. Agnieszka Sabor, *Fotografia jako malarstwo*, týdeník: *Tygodnik Powszechny*, č.3. z dne 20. ledna 2008, s.40.

102. Ewa Kozakiewicz, *Czy można żyć bez srebrnej łyżeczki i jelenia na rykowisku*, deník: *Gazeta Krakowska*, z dne 8. ledna 2008, s.22.

je podle porotců soutěže The Best Photography Book Award[103] považována za jednu ze sta nejlepších fotografických knih roku. Kniha i výstava Andrzeje Kramarze nazvaná *Rzeczy* byla srovnávaná s knihou *Masyw Kolekcjonerski* Roberta Kuśmirowského, vydanou o několik měsíců později v únoru roku 2009, kterou doprovázela výstava se stejným názvem v Galerii současného umění Bunkier Sztuki v Krakově. Agnieszka Saborová v měsíčníku *Didaskalia* píše, že oba tyto projekty spojuje „neskutečná podoba". Podle autorky článku si „Andrzej Kramarz povšiml a vyzdvihl na úroveň umění kompozice vytvořené neznámými obchodníky a sběrateli. Robert Kuśmirowski vstoupil do uměleckého dialogu s krakovskou rodinou Sosenků."[104] Pro autorku představují oba projekty novátorské pokračování tradic, které před léty vytýčil Tadeusz Kantor. Podle Saborové patří díla umělců do sféry, kterou bychom mohli nazvat „dokumentární umění" (kterou samozřejmě nesmíme zaměňovat s „uměleckým dokumentem"). Narace o předmětech, přestože se významově i esteticky odlišují, spojuje harmonická spojitost obsahu i formy. Podle autorky oba projekty provokují k diskuzi o vztazích mezi uměleckou představivostí a precizním záznamem skutečnosti. Umění pak staví do role vědy pomáhající v etnografii, historii, antropologii nebo dějinách umění. Sáhneme-li do ranějších děl Andrzeje Kramarze, může se jako lepší příklad jevit srovnání knihy *Masyw Kolekcjonerski* s o několik let dříve vytvořeným projektem *Hobbyści* (2005-2007) v rámci cyklu *Dom*, který Kramarz prezentoval spolu s Weronikou Łodzińskou-Dudou na řadě výstav v Polsku i v zahraničí. Kuśmirowski vypráví o sbírce jedné rodiny a tím i prostřednictvím předmětů určitým způsobem o povaze jejich vlastníků. V případě Kramarze jsou předměty zbavené tohoto kontextu, týkají se spíše lidského charakteru, což představuje velký významově rozdíl. V cyklu fotografií Andrzeje Kramarze je zarážející množství předmětů, jenž během života člověk shromáždí. Nepředstavitelné zásoby věcí, v naprosté většinou naprosto nepoužitelných a kupících se na každém snímku v souboru. Běžně jsou tyto věci hromaděny nastrkané do zásuvek a šuplíků, ale tady u „Tržiště" bývají rozloženy na fóliích, ubrusech a plachtách ve specifickém uspořádání, jež může v divákovi připomínat výjev nástrojů a pomůcek na operačním, či pitevním stole. V rozsáhlém textu Dariusze Czaje představujícího úvod knihy *Rzeczy*, se můžeme dočíst, že při pohledu na autorovy fotografie se v nich můžeme ztratit. Czaja soudí, že pokud se díváme na jednotlivé fotografie jako na uzavřené, oddělené celky, je zarážející jedna věc: jedinečnost sestavení, kdy „kouzlo náhody umožňuje setkání čehokoli s čímkoli. (...) Neexistují dva objekty pocházející z velmi vzdálených skutečností, které bychom nemohli položit vedle sebe."[105] Stará stříbrná lžička leží na ějaké fotografii vedle elektronických součástek, žehlička vedle reproduktorů, krucifix vedle nože apod. „Je to svět taxonomického šílenství, které jen velmi zřádka vyzařuje zdánlivou jednorodost", kterou najdeme ve sbírkách nabíječek nebo klíčů, za mini traktát

103. Muzeum Etnograficzne: http://etnomuzeum.eu/wydawnictwa/rzeczy, online: 29. březen 2019.
104. Agnieszka Sabor, *Potęga przedmiotu*, kulturní magazín: *Didaskalia*, ISSN 1233- 0477, duben 2009, s.80-84.
105. Dariusz Czaja, Rzeczy, wydawca: Muzeum Etnografii im. Seweryna Udzieli w Krakowie, ISBN: 978-83-61369-02-8, Kraków 2008 rok.

pojednávající o rozmanitých aspektech existence.[106] Předměty shromážděné na tržišti, zbavené původních vlastníků, vytvářejí v rukách nových vlastníků nové neskutečné významy. Doprovodné texty této publikace nás nezbavují všech možných odhalení, k nimž můžeme při prohlížení souboru *Rzeczy* Andrzeje Kramarze dojít. Předměty tvoří nekonečné množství souboru a podsouborů, z nichž můžeme vybudovat nekonečné množství kombinací významů. Velké množství předmětů nashromážděných člověkem jsou nástroje, které jsou v rukách dítěte nebezpečné, některými si můžeme ublížit nebo někomu způsobit bolest. Opakujícím se motivem v mnoha sbírkách, který snad nikdy nevymizí, je válka. Je to však válka krásná a estetická, napohled milá, válka zdobená medailemi, šaržemi a trofejemi na tácech, válka první i druhá. Weronika Chodaczová se v recenzi Kramarzovy knihy přiznává, že není schopná podrobně popsat žádnou fotografii, protože nemá dost trpělivosti. Obrazy v ní vyvolávají fascinaci a zároveň i odpor. Pro autorku představují „nesystematický seznam mrtvého inventáře již nejméně sto let."[107] Zároveň si všímá, že expozice předmětů není chaotická, ale vytváří nejrůznější hermetické pořádky. Expozici často srážejí podivné záliby jejich vlastníků. Chodaczová zpochybňuje autorství surrealistických kompozic obrazů a poukazuje na velký vliv smyslu pro estetiku sběratelů předmětů. „Kritéria rozměru a barvy pro ně bývají důležitější než významy"[108] což určitým způsobem může vysvětlovat někdy nepochopitelná spojení. Podle Chodaczové je uspořádání sbírky předmětů podle fantazie a estetického cítění prodejců podobné muzejním expozicím. Andrzej Kramarz využívá fotografie nejvhodnějším možným způsobem, tedy jako „pokud možno průhledné médium, stejně jako v případě snímků muzejních exponátu"[109] Důraz na poněkud odlišnou rovnováhu v knize Andrzeje Kramarze prezentuje Agnieszka Saborová, která ve své recenzi poukazuje na to, že hlavním hrdinou této knihy je člověk, který se v ní objevuje prostřednictvím věcí. Podle autorky „každý předmět, dokonce i ten nejméně důležitý nebo poškozený s dnes již neznámým využitím nebo významem je kronikou lidského osudu - a to nejednoho, skrývá v sobě paměť životopisu výrobce, kupujícího, dárce, uživatele, dědice, souseda"[110] Pro autorku se „předměty ukládají do jistého příběhu pomíjivosti"[111] Někde se v nich ozývá slavná věta z básně Czesława Miłosze: „*Ničeho mi není líto tak, jako porcelánu*".[112] Podobné názory najdeme v textu Katarzyny Kubisowské, kde se dočteme, že „*Andrzej Kramarz ve svém cyklu zachytil podstatu Zeitgeist, což se podařilo jen nemnohým umělcům*". Pod velkým dojmem Kramarzových fotografií Kubisowská formuluje úvahu, že si Kramarz ve svém příběhu bolestným způsobem uvědomuje „*nesmrtelnost předmětů,*

106. Katarzyna Kubisowska, Martwa natura z Hitlerem, rubrika: Kultura, deník: Gazeta Wyborcza, z dne 16. ledna 2008, s.18.
107. Weronika Chodacz, Niesystematyczny spis inwentarza-Andrzej Kramarz, Rzeczy, kulturní magazín: Barbarzyńca, ISSN 1643-9708, č.1 (14). 2009, s.94-95.
108. Ibidem
109. Ibidem
110. Agnieszka Sabor, *Potęga przedmiotu*, kulturní magazín: *Didaskalia*, ISSN 1233- 0477, duben 2009, s.80-84.
111. Ibidem.
112. Ibidem.

smrtelnost jejich vlastníků.[113] Objekty zachycené na snímcích v projektu Rzeczy Andrzeje Kramarze *„věci jako takové být mohou, ale ani být nemusí. Buď ty, nebo jiné. Obklopujeme se věcmi, žijeme uprostřed věcí. Jen zřídka mimo, nikdy bez nich. Bez věcí nemůžeme být. Věci bez nás ano*".[114] To je názor Andrzeje Kramarze. Stejně jako v předchozím díle, tak i v těch následujících Andrzej Kramarz, skrývající se v rozhovorech čas od času za profesi etnografa nebo antropologa, nám odkrývá především povahu člověka. Přiklání se k autoreflexi a ptá se: jak by u tržnice vypadala expozice toho všeho, čím se doma denně obklopujeme, co necháváme na očích ve spojení s tím, co je nám líto vyhodit a schováváme si to zastrčené někde hluboko ve skříních, krabicích nebo přechodných bydlištích, co nám zbylo po předcích, jako dárky a co jsme si sami přinesli. Šlo by snad o záběr typologie klíčů? Spíše ne. Bylo by chaotické spojení krásných věcí s ošklivými, starožitností s rozpadající se veteší, sacrum s profanum, učiněným výjevem horror vacui? Nejspíše ano. Je to snad příběh přímo o nás samých? Bezpochyby!

113. Katarzyna Kubisowska, Martwa natura z Hitlerem, rubrika: Kultura, deník: Gazeta Wyborcza, z dne 16. ledna 2008, s.18.

114. Leszek Wołosiuk, *Nadmiar rzeczy - porządek rzeczy*, rubrika: Krakov, *deník: Gazeta Wyborcza*, z dne 1. února 2008, s.12.



Fot. |63| - |66| Andrzej Kramarz, cyklus *Rzeczy*.







2.2. Jestli ne krajina, tak co?

2.2.1. Kousek země

Andrzej Kramarz přiznává, že se k realizaci tohoto příběhu odhodlával velmi dlouho. Na jeho začátku byl koncept, podle kterého autor předpokládal, že by chtěl vyprávět o vztahu člověka a prostoru. Můžeme se pouze domnívat s odkazem na dávné vzpomínky umělce, že tato potřeba vychází z velmi silných prožitků ve vzdálené minulosti. Kramarzův přítel - Ireneusz Socha v roce 1981 se spolu se svými rodiči a sourozenci přestěhoval do přiděleného bytu v nově budovaném panelovém domě na ulici Cmentarna v Dębici. Panelový dům stál vedle židovského hřbitova na jeho již dávno úplně zničené části. Náhrobní kameny byly shrnuty buldozerem na jinou část hřbitova a na takto „vyčištěném" pozemku byl dům postaven. Strašidelný výhled z okna, pocit znesvěcení tohoto místa dělníky lidového Polska přimělo mladého umělce k samostatnému studiu židovské kultury. Ireneusz Socha pod vlivem emocí a silného trauma způsobeného bydlením na „*židovském hřbitově*" založil v roce 1985 hudební skupinu s názvem Kirkut-Koncept. Název skupiny v tehdejší době vyvolával velké kontroverze, obzvláště jeho první část názvu Kirkut[115]. Členové skupiny byli šikanováni pracovníky Kulturního domu Śnieżka několika obviněními z protistátní činnosti. Na mladých umělcích to však neudělalo žádný velký dojem, protože i přes všeobecnou cenzuru silně manifestovali své tvůrčí zásady. To je ve výsledku zbavilo možnosti v dębickém kulturním domě zkoušet a vystupovat. Tento druh šikany však v žádném případě neomezil činnost kapely. Tato situace se velmi silně dotýkala i Kramarze, jenž se s ní nedokázal dlouhá léta vyrovnat. Bezprostředním impulsem ke zpracování tématu *Kawałek Ziemi* byl příběh, který Kramarz slyšel v zimě roku 2007 ve Spojených státech. Na cestě po Nebrasce pobýval Kramarz u svého přítele. Jednoho dne, během návratu domů se s přítelem zastavili uprostřed polí na místě, kde bylo před léty nalezeno tělo zavražděné mladé dívky. Zavražděná žena byla dcerou chůvy, která pracovala v domě Kramarzova přítele. Místo, na kterém se zastavili nebylo ničím zvláštní, bylo to křoví, jež běžně lemuje silnici. Prostor se nevyznačoval ničím výjimečným, přestože je tam zavedla otřesná vzpomínka na několik let starý zločin. Pro matku dívky bylo toto místo spojené s tak dramatickými prožitky, že se sem nedokázala vrátit. Každý den jezdila do práce jinou, o několik mil delší cestou. Tento příběh se do paměti umělce vryl velmi hluboko a vyvolával řadu různých vzpomínek a úvah. Pro Andrzeje Kramarze byl prostor vždy subjektivní. Způsob, jakým prostor vnímáme, nemá žádné racionální vysvětlení a všechno co cítíme k místům je velmi osobní a iracionální. Kramarze

115. Kirkut, kierkow, kierchol, kirchol - označení židovského hřbitova používané v Polsku, hlavně obyvateli Galie. Základním rozdílem mezi křesťanským a židovským hřbitovem je odlišný vztah k hrobu. Křesťanský přístup umožňuje hrob narušit a po určité době provést znovu pohřeb. Delší dobu neudržovaný hřbitov může být zrušen. Podle pravidel judaismu je každý náhrobek i celý hřbitov nenarušitelný tak dlouho, dokud je z známé jeho místo.

začíná fascinovat literatura popisující jev psychogeografie[116], která představuje velmi silnou inspiraci pro jeho další činnost. Po návratu ze Spojených států se Kramarz rozhodl zkusit zpracovat téma odvolávající se na vztah prostoru a paměti. Ze začátku chtěl na projektu pracovat v zemích bývalé Jugoslávie. Válka na Balkáně, probíhající v letech 1991-2003 byla konfliktem, který měl silný vliv na mnoho generací Evropanů. Kramarz vyrazil spolu Weronikou Łodzińskou-Dudou na cestu po Bosně. Každý z umělců se během cesty věnoval jinému tématu. Andrzej Kramarz hledá prostory zbavené jakéhokoli kontextu. Míjí všechna místa, ke kterým vedou již popisované příběhy nebo všeobecné povědomí či zveřejněná fakta. Místa, jež jsou předmětem jeho zájmu, mohou být označena pouze očitými svědky událostí. Pouze prostřednictvím bezprostředních svědků chce proniknout na místa utvářená pomocí jejich individuální paměti o tragédii. Vybírá si proto válečné zločiny, jež je velmi složité ignorovat. Po příjezdu do Bosny, se mu daří najít tři svědky několik let starého zločinu. Jeden ze svědků zavedl Kramarze na školní hřiště, na kterém bylo popraveno sedmdesát mužů. Exekuce probíhala tak, že do skupinky mužů byly vhozeny granáty. Na místě někdejšího masakru nezůstala jediná stopa a hřiště bylo opraveno a pokryto novým asfaltem. Andrzej Kramarz se po prvních snímcích vrátil domů, začal pro něj dlouhý a časově velmi náročný proces, během kterého hledal další svědky, kteří by je mohli přivézt na úplně zapomenutá místa, o kterých bylo povědomí o tragických událostech již nenávratně ztraceno. Má ve svých plánech navštívit nejen země bývalé Jugoslávie, ale i Rwandy a dalších míst spojených se současnými konflikty. Celá řada prozaických obtíží, které se objevily během realizace projektu, včetně zamítnutí poskytnutí finančních prostředků způsobila, že autor odložil realizaci projektu na později. Mohl díky tomu alespoň ještě jednou promyslet jeho koncepci. Sáhl po materiálech souvisejících s druhou světovou válkou a usmyslel si, že místa, ve kterých může vytvořit příběh o vztahu paměti a prostoru ho obklopují všude okolo. Pochopil, že nemá smysl cestovat do odlehlých krajin bývalé Jugoslávie nebo Rwandy, protože to, co hledal, je přece úplně blízko. Pocítil, že fragment prostoru a paměti, se kterým se chce utkat nejdříve, jsou svědkové a místa, na kterých došlo ke dramatickým událostem během druhé světové války. Andrzej Kramarz se na realizaci těchto snímků připravoval velmi dlouho, sbíral podklady, přečetl mnoho historických podkladů, které mu umožnily

116. Psychogeografie byla původně vypracovaná avantgardní skupinou situacionistů vycházejících ze směru letristů. Otci koncepce byli situacionisté Guy Debord a Ivan Chtcheglov. Poprvé ji v roce 1955 definoval Guy Debord jako spojení umění, kontemplace krajiny a vzpoury proti každodenní rutině a shonu. Navrhnul „Derive“ neboli driftování, zjednodušeně - bloudění po městě, bez jakéhokoli cíle a smyslu. Smyslem byl samotný pohyb - cokoliv co dokázalo zaujmout naši pozornost. Můžeme říci, že jde o metodu kritického pohledu na svět, přizpůsobení města individuálním potřebám obyvatel, je to hledání významu prostřednictvím zábavy a objevení stále nových aspektů okolní skutečnosti. Základem psychogeografie bylo rekonstruování povědomí o jednotlivci užívající město, kdy by výsledku jednotlivec sám vytvářel město pro sebe. Psychogeografie je rovněž zkoumání vlivu města na emoce a chování jednotlivců. Měla za cíl vytvářet a testovat emocionální mapy. Materiál pro výzkum a tvorbu map byl získáván během driftování. Dnes má termín psychogeografie velice široký význam a často souvisí s větším rozsahem uměleckých aktivit a stává se také nástrojem využívaným v umění performance, literatuře a stále častěji ve vizuálním umění.

přibližně určit, kde mohlo docházet k nejtragičtějším událostem. Prvním místem, jež se rozhodl navštívit bylo území na východě Polska, regiony Sanoku a Jasła. Nepodařilo se mu však najít bezprostřední svědky. Celou dobu se vyptával, pátral a cestoval po okolí, až nakonec v obci Sieklówka narazil na první příběh a jeho svědka Józefa Skibu. Setkání, vzpomínky, úvahy a další hledání přinesly ovoce v podobě vzniku souboru *Kawałek Ziemi* (Kousek Země).

Kawałek Ziemi (Kousek Země) je multimetiální projekt, kde fotografický obraz tvoří se zvukem integrální celek. Velkoformátové fotografie byly doplněny nahrávkami, které si divák mohl poslechnout ve sluchátkách. V prostoru galerie byla navíc ve smyčce přehrávána zvuková stopa se záznamem zvuků z míst, kde byly fotografie a videozáznamy pořízeny. Projekt byl poprvé prezentován v listopadu roku 2009 v krakovské galerii Camelot. Andrzej Kramarz byl autorem celého projektu i koncepce výstavy. Během realizace projektu Kramarzovi zůstalo hodně nepoužitých záznamů zvuků z míst, kde nahrával rozhovory se svědky. Na zvukových záznamech jsou kromě nahrávaných hlasů i zvuky, které se zvukově spojily s vyprávěním svědků a ztěžovaly tak porozumět celému příběhu. Někdy také svědkové z důvodu stařecké demence vyprávění nedokončili. Všechny neúplné a utržené fragmenty nahrávek autor využil v posledním sálu galerie. V místnosti nebyly na stěnách žádné obrazy, pouze zvuky a hlasy, které nás přivedly pouze do toho bodu vyprávěného příběhu, kam nás byla byla schopna zavést selhávající pamě't vyprávějících. V archivní pozvánce z roku 2009 můžeme mezi jmény lidí, jenž Kramarz přizval ke spolupráci na přípravě výstavy najít Ireneusze Sochu, který tehdy pracoval na přípravě a střihu terénních nahrávek. Vysvětluje rovněž jak důležitou a silnou inspirací ke vzniku tohoto projektu byly autorovy zážitky z minulosti. Výstava byla také prezentována díky Michału Łuczakovi v září roku 2011 v galerii Szyb Wilson v Katovicích a v srpnu roku 2014 v plné verzi v Maui Arts & Cultural Center ve Spojených státech. Při vstupu na výstavu nás obklopí obyčejné, průměrné, esteticky nijak zajímavé záběry. Kousek země - na ní rostou křoviny, dvorek s trávníkem - na něm stojí nějaký obyčejný dům - před ním je lavička sbitá z několika prken. Ulice je malá, neznámo kde, a je na ní několik obyčejných budov. Projekt *Kawałek ziemi* vnikl v Polsku a na Ukrajině. Záběry jsou všední, nijaké, nudné a ze začátku je těžké pochopit, proč je autor svým velkoformátovým přístrojem vůbec zvěčnil. Obyčejné krajiny, místa, která nevědomky míjíme každý den. Výjevy všednosti, kterých si všimneme jen stěží. Nemají v sobě žádná zvláštní znamení, dokud se u nich na chvíli nepozastavíme. Každou fotografii doprovází nahraná vzpomínka. Na obraz se musíme dívat několik minut, přičemž si musíme nasadit sluchátka, nebo pustit zvuk, pokud se díváme na internetovou prezentaci. Ve sluchátkách uslyšíme hlas starší osoby. Musíme se soustředit a poslouchat spletitý příběh, poskládaný ze střípků myšlenek a útržků paměti. Někdy se hlas láme, ztichne, opakuje v neurčitém šumu. „*Posloucháme vyprávění osmdesátiletých lidí, ale nejednou máme pocit, jako bychom se setkali s dětmi - s chlapcem, který otci pašuje do vězení brambory (vařené ve slupce, aby vydržely dva dny) - nebo s dívkou, která při záchraně sebe a roční sestry z hořícího domu vynáší i bílé polštáře, protože věří, že tak zachrání srdce svého*

domova - sváteční pokoj.[117] Díváme se na těla rodiny zastřelené v lese a doufáme, že se mohli před smrtí alespoň držet za ruce. Kulky pronikají těly dospělých i dětí v jedné linii a každý, podle své výšky byl raněn v jiném místě. *„Dovídáme se o jejich strachu a přímo nezdolné touze žít, objevující se tváří v tvář smrti"*[118] Uvědomujeme si, že obraz, na který se díváme byl místem tragédie, ke které došlo za války před více než deseti lety. Výpovědi svědků představují kontext nutný k pochopení snímků. Místa mají najednou jiný význam a fotografie přestávají být neutrální, protože jsou poznamenány památkou na tragédii, jejíž obraz se uchovává pouze v paměti jednotlivých svědků. To, co spojuje všechny tyto příběhy, je čas okupace. Každý z nich se odehrál v letech 1939-1945 na území Polska a dnešní Ukrajiny. Na Ukrajině autor v doprovodu Andrzeje Georgieva při hledání přímých svědků války projel více než tři tisíce kilometrů. Hledání bylo obzvlášť složité s ohledem na fakt, že mnoho Poláků, kteří tam během války žili, bylo přesídleno.

Andrzeje Kramarze zajímalo, jakým způsobem se anonymní lidé vypořádají s velkými událostmi. Vyslechl vyprávění osob, které viděly smrt během druhé světové války a fotografoval zapomenutá místa zločinu.[119] Autor se během svého několikaměsíčního pátrání a zkoumání přesvědčil, jak velice individuálním způsobem se svědci vypořádávají s traumatickými vzpomínkami. Jedni zůstávají blízko tragických míst nebo se na ně po mnoha letech vracejí, jiní se ani po uplynutí čtvrtstoletí nejsou schopni vrátit na místa, kde se v jejich paměti tragédie odehrála. Autora nezajímala skupinová paměť, která uchovává obrazy zřetelné pro celé národy a generace, jako Osvětim nebo Rwanda. Obdobnou koncepci zobrazování války a jim podobných míst již ve svých pracích představil například Simon Norfolk. Autor chtěl vyprávět o blízkém příběhu, traumatu, jenž se otiskl v pamětech lidí, kteří přežili druhou světovou válku. Zásadní pro autora bylo, jakým způsobem se jednotliví, často naprosto neznámí lidé smiřují s vlastní minulostí. Při vnímání tohoto příběhu si uvědomujeme, kolik nám blízkých osob, příbuzných, sousedů a známých mluvilo o nejrůznějších tragických vzpomínkách, vyprávělo nám o svých osudech, drastických událostech, které jsme často vnímali jako hrůzu lidské tragédie celé druhé světové války. Ke všem těmto událostem došlo na neoznačených místech, nejčastěji podobných těm, jaké autor představil na fotografiích. *Kawałek ziemi* je fotografický projekt, ve kterém Andrzej Kramarz zdokumentoval místa, které souvisejí s dramatickými událostmi druhé světové války. Nepřipomínají je žádné pomníky ani informační desky. Jediné, co k nim vede, je vyprávění těch, kteří válku přežili. Vybíravost a nespolehlivost lidské paměti zdůrazňuje část projektu věnovaná zvukovým záznamům. Nahrávky doprovázející fotografie však dokazují, jak silně se na paměti podepisuje i zapomínání.[120] Jakmile odložíme sluchátka a podíváme se na místo očima svědka, vidíme, že každý, kdo projde okolo něj, v něm neuvidí to, co v něm my vidíme od začátku. *Kawałek ziemi* Andrzeje Kramarze je dílem,

117. Ewelina Lasota, *A Piece of Land*: https://akramarz.com/piece-of-land, online: 10. leden 2019.
118. Ibidem
119. Michał Dąbrowski, *Andrzej Kramarz - Kawałek Ziemi*, *Culture.pl*: https://culture.pl/pl/dzielo/andrzej-kramarz-kawalek-ziemi, online: 10. leden 2019.
120. Ewelina Lasota, *A Piece of Land*: https://akramarz.com/piece-of-land, online: 10. leden 2019.

které ve své vizuální sféře vychází z fotografického směru zonačovaného jako *nová topografie*. Tento směr výborně ve své knize popisuje Marianna Michałowska - tyto obrazy jsou díky své nijakosti poznamenány „společenskou neviditelností". Andrzej Kramarz chladně zaznamenává lidovou krajinu polského venkova. Záběry jsou obsahově úsporné, bez emocí a jejich vizuální vrstva přechází do pozadí, čímž ve skutečnosti nasměrovává diváka úplně jinam. Na těchto snímcích nejde o krajinu, ale o to, co se za ní skrývá, snímky nás odkazují na pomíjivou paměť vyjádřenou vzpomínkami ostatních svědků a jen na okamžik před tím, než úplně zaniknou v konceptuálním celku. Mediální prezentace Andrzeje Kramarze *Kawałek ziemi* zpracovává téma spojení prostoru a památky válečných zločinů. Díky spojení fotografií těchto míst a nahrávek vzpomínek přeživších svědků jsou doposud mlčící prostory opět zaplněny přítomností - nepřítomných. Sledováním stop ze vzpomínek svědků autor došel na místa, která dnes představují jen nevýznamné fragmenty krajiny. Obraz, který v tomto díle hledal Andrzej Kramarz, byl uchováván v paměti jednotlivých osob. Tyto prostory se otevírají až hlasem svědků, jenž vyprávějí o tom, co viděli před několika desítkami let. Zajímavá je změna, ke které dochází v divákovi po vyslyšení otřesných vyprávění - začíná se dívat na snímky svědkovýma očima. S každou další větou získává krajina detail, kterým ztrácí svoji neutralitu.[121] Spojení mezi prostorem a pamětí tvoří komplikovanou geografii hranic a symbolických míst. To, co se někomu může jevit jako obyčejný lesní palouk nebo zahrada za domem, může pro jiné být scenérií tragické události. Kousek země zachycený na úvodním snímku se díky poslechu nahrávky stává kouskem paměti, která přestává patřit pouze svědkovi tragédie, ale stává se částí společné paměti, každé osoby, která slyšela nahrávku. Kramarz poukazuje na emocionální spojení člověka s prostorem - ukazuje, jak z důvodu traumatických událostí tvoříme okolo míst symbolické hranice. Někdy pro to, abychom pamatovali, ale někdy abychom zapomněli.[122]

121. Michał Dąbrowski, *Andrzej Kramarz - Kawałek Ziemi*, *Culture.pl*: https://culture.pl/pl/dzielo/andrzej-kramarz-kawalek-ziemi, online: 10. leden 2019.
122. Michał Dąbrowski, *Culture.pl*, *Kawałek Ziemi*: https://culture.pl/pl/dzielo/andrzej-kramarz-kawalek-ziemi, online: 19. leden 2019.





Fot. |67| |68| Andrzej Kramarz, fragment projektu *Kawałek ziemi v Maui Arts & Cultural Center*. Instalace: osm fotografii, osm přehrávačů MP3, dva filmy a dva zvukové záznamy.

2.2.2 Smyčky

Autor vysvětluje význam názvu *Pętle* jako něco, co souvisí s opakovatelností faktů, věcí, nemá konec ani začátek a jeví se jako určitý druh uzavřené lineární formy, ze které je těžké se vymanit. Smyčka má eliptickou formu, na jejímž konci je zatažený uzel, který je nemožné uvolnit. Je to něco, co nám dává pocit pohybu, ale i omezení. Cyklus fotografií *Pętle* vznikl v době, kdy Kramarz cestoval mezi Polskem a Spojenými státy, ale ještě tam nebydlel a v čase, kdy byl hodně v Polsku, ale už se připravoval na stěhování. Velmi často pobýval na cestě mezi Dębicou, Krakovem a Havají a celou dobu měl pocit, že zapomněl něco z místa na místo přemístit. Neustále hledal správně místo pro své nástroje a elementy, ze kterých vytvářel svoje díla. Tento pohyb mezi Amerikou a Polskem trvalo několik let, až se nakonec v roce 2010 rozhodl, že se nastálo přestěhuje do Spojených států. Největší problém, se kterým se po přestěhování na Havaj setkal, bylo to, že nemohl fotografovat prostor, který ho obklopoval. Kramarz na tom ostrově nenacházel nic, co by ho zajímalo, v čem by mohl najít nějaký jiný význam, nebo čemu by nějaký význam mohl dát. Okolní prostředí v Polsku na něj působilo úplně jinak, proto se v tomto souboru objevilo hodně fotografií z Dębice. Návraty do Polska, obzvláště do rodného města, přiměly umělce k retrospektivnímu pohledu na minulost ze současné perspektivy. Jde o díla vytvořená pomocí několika fotografických technik, od digitálního fotogramu, přes ušlechtilé procesy využité především na portréty, krajiny, zátiší a abstrakce. V tomto fotografickém cyklu byly využity i archivní fotografie, které našel na Havaji. Část fotografií je doplněna lakonickým popisem nebo názvem a část prací je nepojmenovaná a nevysvětlena. Autor tímto postupem chtěl divákovi ponechat prostor pro vlastní reflexi a hledání v obraze vlastních významů. Tento velmi pomíjivý a nejasný způsob prezentace je podobný tomu, kterým uchováváme vzpomínky a zdůrazňuje, jak selektivně a nesouvisle funguje naše paměť a jakým způsobem uchováváme v paměti obraz. Andrzej Kramarz na výstavě prezentoval snímky z Dębice, Krakova a Havaje.

Na fotografiích z Dębice většinou byly krajiny nebo místa z odstupu, které vznikly jako retrospektivní činnost napěchovaná chladným a odměřeným způsobem zachycení. K retrospektivním snímkům z Dębice patřily například záběry závěsů, půdních prostor, štěrkoviště, rozoraných polí, tabla mateřské školky nebo školního koutku, ve kterém Kramarz za trest strávil hodně času. Jednoduše šlo o místa poznamenaná retrospektivou osobních vzpomínek. Z perspektivy obrazu času nebyla zachycená místa nijak zajímavá, neobyčejná nebo výjimečná. Tato místa však pro autora měla osobní význam. Jedním z nejvíce pozoruhodných záběrů byl snímek zachycující masivní černou oponu zavěšenou na scéně. Jak nám autor nakonec prozradil, tato fotografie představuje oponu v kulturním domě Śnieżka v Dębici. Na tomto místě měl autor svoje první vystoupení s kapelou Kirkut-Koncept. Jednalo se nejen o umělecký výstup, ale plnohodnotnou manifestaci mladých lidí proti vládě. Umělec během vystoupení promítal diapozitivy svých fotografií a přitom hrál i na trubku. Hudební produkce byla velmi živelná a plná exprese až do té míry, že jeden člen kapely Irek rozbil buben. Hudba přivedla publikum přímo do varu. Atmosféru během této produkce autor označil za šílenou. Ředitelka kulturního

střediska pobouřena vystoupením stála u hlavního vypínače a chtěla vypnout proud, ale nakonec se rozhodla ze strachu z reakce rozvášněného davu do akce nezasahovat. Po koncertu však podala oznámení na policii, že během vystoupení zazněly protistátní hesla. V důsledku toho byl jeden z členů kapely Irek zadržen na služebně policii. Po mnoha letech se Kramarz do kulturního střediska opět vrátil, aby fotografoval na místech, kde s velkou silou a expresí poprvé manifestovali svoje názory. Stejně tmavá jako kdysi tam dál na svém místě visela opona. Stejně tak tam pracovaly i ty samé osoby, které v dobách komunismu nad nimi měly moc a způsobovaly mladým lidem tolik problémů. V čele instituce byla i stejná ředitelka, bývalá funkcionářka střežící komunistický systém, dnes aktivistka organizace bránící lidská práva. Pracoval tam také stejný neustále vodku popíjející údržbář, který nechtěl nikdy nikomu s ničím pomoci. Andrzej Kramarz vzpomíná, že se tam po letech objevil kvůli tomu, aby vyfotografoval scénu, na které visela stále stejná těžká tmavá opona a stejná místa si hlídaly stejné osoby, které mu nemohly v ničem bránit, jelikož vytáhl novinářský průkaz a oni už o všem nerozhodovali, tak jako tehdy. O další fotografii autor prozradil, že zachycuje ničím se nelišící krajinu připomínající zemědělskou pustinu. Tohle místo mu však připomnělo něco jiného. V době kdy ještě chodil do školy mládež byla v rámci „pomoci společnosti“ [123] nucena pomáhat při zemědělských pracích pro státní zemědělská družstva PGR[124]. Často se tedy stávalo, že místo výuky se děti za úkol sbírat brambory. Škole byl pak přidělován určitý kousek pole, na který bylo obtížné přijet zemědělskou technikou a samotným rolníkům se tam nechtělo pracovat. Vykopávání brambor probíhá na podzim a mládež oblečená jako do školy se ve větru a dešti brodila po kolena a lokty v rozmoklé zemi. Umělec se prostřednictvím ve svých fotografií naprosto chladným pohledem dívá na nijakou krajinu, která z dnešní perspektivy vypadá jako zemědělsky nevyužívané pole dotované z fondu EU, a které v době jeho dětství byl něco jako „kolektivní peklo pomoci společnosti, které se nedalo žádným způsobem vyhnout“. Další fotografie, o které nám autor vypráví, zachycuje pohled na starou štěrkovnu okamžik před soumrakem. Místo, kde jsou skladovány zrezivělé průmyslové těžební stroje. Místo ponuré, ale krásné, a v jistém smyslu i nebezpečné, pokud si autor zavzpomíná na své klukovské hry.

Druhou část souboru *Pętle* jsou již dříve zmiňované záběry související s životem v Krakově. Krakov byl zachycen většinou z pohledu blízké a střední perspektivy. Fotograf se rozhodl v rámci vzpomínek souvisejících s tímto místem nafotografovat pouze svůj byt. Mezi snímky z krakovského bytu jsou vloženy i abstrakce a portréty osob, se kterými sdílel svůj intimní život. Všechny fotografie popisující tuto etapu Kramarzova života jsou záběry z mnohem menší vzdálenosti a jsou mnohem stísněnější. Všechny snímky vznikly pouze v jeho bytě. Jeho byt je tím místem, tím

123. Pomoc společnosti (czyn społeczny) - neplacená práce pro společnost organizovaná v dobách socialismu. Probíhala většinou ve dnech pracovního volna. Nejčastěji je organizovaly stranické a mládežnické organizace a školy. V rámci této pomoci byly často vykonávány práce, které byly nezřídka považovány za zbytečně, měly pouze podpořit duch společného díla.

124. PGR Państwowe Gospodarstwo Rolne - obdoba socialistického jednotného zemědělského družstva.

prostorem, který se mu v paměti vybavuje. Andrzej Kramarz hodně pracuje, často cestuje a není schopen se postarat ani o tak nenáročnou rostlinu, jakou je kaktus. Na snímcích vidíme pomalou postupnou smrt kaktusu. Kaktus na jeho snímcích nejen usychá z nedostatku vody, ale podléhá i postupnému rozkladu. V tomto případě kaktus není pouze fotografickým záznamem okamžiku, kdy se něco děje, ale umělec ukazuje rozpad rostliny jako proces probíhající v čase. Mezi snímky Andrzeje Kramarze z krakovského bytu můžeme také najít snímek kamene. Kámen se ničím zajímavým nevyjímá. Kramarz prozradil, že si tento snímek zařadil do své výstavy, protože mu připomíná jeden večer na cestách po Černé Hoře, kdy se Jacek Podsiało rozhodl připravit večeři na grilu, který vyrobil z kola, které použil jako rošt. Během společného táboření Kramarz našel kámen, který se rozhodl sebou vzít do Polska, aby mu tuto vzpomínku připomínal. Na tomto místě musíme zmínit, že tehdy ještě sbíral kameny o kterých tvrdil, že fotografie nejsou schopny uchovat okamžik, protože podsouvají obraz. Místo fotografování okamžiků tak mnoho let sbíral kameny, kterým připisoval mnohem větší schopnost uchovávat vzpomínky. Mezi věcmi zachycenými v krakovském bytě se ocitly artefakty po bývalé majitelce, starší ženě, která až do své smrti v bytě bydlela a po jejíž přítomnosti a životě v něm zůstaly pouze: nůž, klíče a stará skříň. Klíč byl od sklepa. Tato činnost měla za cíl pokusit se vytvořit vlastní portrét opírající se o prostor, ve kterém bydlel. Krakovský byt pro něj poprvé v životě představoval prostor, který vnímal jako svůj domov. Místem, s jehož pomocí by mohl vylíčit sám sebe. Bylo to přirozené pokračování jeho reflexí s předchozími díly se souboru *Dom*. Domov je jedním z takových prostorů, který nejvíce odráží a vystihuje jeho vlastníka. Domov je v jistém smyslu zrcadlem jeho majitele a to nejen v souvislostí s estetikou, ale především psychikou. Podobně jako na fotografii Alece Sotha *Sugar's z Davenportu* z roku 2002, na které se ztrácí hranice mezi krajinou, portrétem a zátiším. Andrzej Kramarz podobně jako Soth ve svých dílech zachycuje neutrální estetiku - poznávací znamení fotografie posledních let. Kramarz stejně jako Soth sahá ke kořenům mnoha tradičních rozmanitých uměleckých i amatérských postupů a zároveň se snaží o jejich tvůrčí reinterpretaci. Spojením chladných a odměřených krajin inspirovaných směrem *nové topografie* se zátiším ve stylu deadpan, sekvencemi a výtvarnými abstrakcemi. Většina fotografií zachycuje místa se širokým a středním záběrem, ale na výstavě můžeme vidět také díla vytvořená z velmi blízké perspektivy. Jednou z takových fotografií je abstraktní kompozice vlasů na bílém pozadí. Jak si Andrzej Kramarz vzpomíná, tato fotografie vznikla v jeho krakovském bytě. Během velkého úklidu se rozhodl odsunout postel. Nábytek byl však velmi těžký a stála na svém místě velmi dlouho. Po odsunutí těžké postele shrnul rukou na lopatku vrstvu nasbíraného prachu a nepořádku. Mezi smetím si všiml několika různých vlasů: dlouhých, krátkých, tenkých, hrubých, kudrnatých, světlých i tmavých. Začal je zkoumat a přemýšlel o všech lidech, se kterými se o lůžko dělil, a kterým na něm dovolil spát. Vyvolalo to v něm velmi sentimentální náladu, protože se mu během krátké chvíle do hlavy nahrnulo tolik různých vzpomínek. V důsledku této situace vznikl obraz vytvořený pomocí skeneru, který díky své asketické formě připomíná trochu japonskou grafiku. Ameriku i Havajské ostrovy ale zachycuje opět z odstupu, podobně jako okolí Dębice. Občas se mu při skládání snímků na výstavu podaří spojit záběry z obou těchto míst, deštěm zmáčeného havajského letiště a podobné listopadové

krajiny v Dębici. Andrzej Kramarz pro vytváření své narace využívá také amatérské momentkové snímky nalezené v opuštěném domě stojícím v deštném pralese, na kterých čas smazal dávný obraz a namaloval na nich nové abstraktní formy. Tyto fotografie se o několik let později stanou částí souboru *Niewidzialne mapy*.

Koncepce výstavy *Pętle* vznikla v roce 2009. Nejstarší fotografie z cyklu zachycuje les a byla vytvořena v roce 1985 z úplně prvního negativu, který Andrzej Kramarz ve svém životě exponoval. Nejnovější záběr, vytvořený několik měsíců před premiérou výstavy v roce 2011 vznikl na jaře stejného roku. Cyklus *Pętle* souvisí přímo s osobním životem umělce. Mnoho fotografií využitých pro vyprávění příběhu pro autora znamenaly revizi jeho minulosti, ke které se vracel prostřednictvím záběrů míst, a která v něm vyvolávala otázku: Kde jsem se tady vzal? Co to bylo a co to je dnes pro mě? Jde o svým způsobem retrospektivní vyprávění o souvislostech s místy, o cestování, o bydlení, o bezdomovectví, o paměti a o zapomnění. Celý cyklus se skládá z vybraných snímků z celé Kramarzovy tvorby. Soubor *Pętle* je intimní autoportrét autora, vytvářený postupně pomocí obrazů, které jsou záznamem jeho života na třech místech: rodné Dębice, Krakova a Havaje, kde dnes žije. Výstava se trochu vymyká konceptuálnímu stylu, na který jsme si v jeho tvorbě zvykli, je zdánlivě trochu chaotická, bez výraznějšího průvodního motivu, který by bylo možné bez velké intelektuální námahy najít v předchozích projektech *Dom* nebo *Rzeczy*[125]. Andrzej Kramarz tento soubor poprvé prezentoval v roce 2011 ve varšavské galerii Reflexy. Ve svém projektu si kladl otázky související s vlastními vazbami na prostor - na cestování, bydlení, paměť a zapomínání. [126] Výstava po své premiéře v červnu roku 2011 v Polsku, se ve stejném roce, ale na podzim se objevila i v galerii East Hawaii Cultural Center. Andrzej Kramarz při výběru snímků na výstavu disponoval ve většině svých děl pracemi v několika formátech tisku, ale pokaždé přizpůsobil pořadí fotografií a jejich formát výstavnímu prostoru galerie. Nebylo tedy možné vidět dvě stejné výstavy. Vystavené práce neměly svůj stálý formát, místo v sekvenci ani jednotnou formu prezentace. Některá byla přilepená na stěnu šedou páskou jako kontaktní náhledy. Ve většině případů pak vystavené snímky nebyly doplněny žádným komentářem a jen některé z nich měly název. Část snímku byla popsána ručně autorem na kartičkách připevněných na stěnu, jiné byly bez popisek. Tyto zásahy způsobovaly, že při pohybu mezi jednotlivými částmi expozice měl divák dojem, že se prochází v hlavě autora. Andrzej Kramarz umožňoval divákovi kráčet po jeho vyšlapaných cestičkách a míjet tři nejdůležitější body na jeho soukromé mapě. Autor na této cestě vyznačuje zastávky na místech, která jsou pro něj důležitá. Vůbec je od nás neodděluje sklem - díla dýchají spolu s námi ten stejný vzduch a můžeme se jich dotknout. Můžeme si představit, že autor nás hostí ve vlastním domě a ukazuje nám svoje rodinná alba a popíjí s námi čaj. Jak zdůraznila majitelka galerii Refleksy Katarzyna Żebrowska, při plánování této expozice nebylo místo pro náhody. Jde o svým způsobem zvláštní hru s diva-

125. Paweł H. Olek, Magazyn PDF, https://pdf.edu.pl/pawel-olek/recenzje/petle-loops-andrzeja-kramarza-w-galerii-refleksy, online: 23. leden 2023.
126. Mazur Adam, *Decydujący Moment*, 1. vyd., nakladatel: *Karakter*, ISBN: 978-83-62376-20-9, Krakov, 2012. s.142.

kem, který tím, že se na Kramarzovy obrazy dívá pohledem vlastních zkušeností, může najít v dílech ze souboru *Pętle* něco nepopsatelně univerzálního, společný jmenovatel těch, kteří si cest váží stejně, jako návratů domů, protože jak napsala Ewelina Lasota v textu k výstavě - „*Pętle nejsou vyprávěním o bytí na cestách. Je to vyprávění o zabydlování se*". [127] Což je podle autora nejpřesnější slova vystihující podstatu obrazů, ze kterých se soubor *Pętle* skládá. Pro Andrzeje Kramarze je v tomto případě paměť formou zabydlování se na nějakém místě. Pro autora bylo jednou z mnoha motivací k práci na souboru *Dom* hledání vlastního domova. Umělec se při definování pojmu domova odvolává nejen na jeho fyzickou podobu, ale také na duchovní formu této formy a to, co můžeme za domov vnímat. Odvolává se na psychogeografii souboru *Niewidzialne mapy #2*, ve kterém tuto reflexi dále rozvíjí a to, že nemůžeme existovat ani se plně definovat v prostoru, okolo našeho domu, na naší ulici, v našem městě apod. Ať už bychom mluvili o jakémkoli člověku, nebo jen mysleli, vždy ho zasazujeme do kontextu daného místa. Soubor *Pętle* je intimním vyprávěním o pokusu zapamatovat si nějaké místo. Stylisticky velmi rozmanité záběry zachycují osobní pokusy umělce na ose zbavené času a proporcí, rozkouskované jako ve vzpomínkách. Jedna z nepodepsaných fotografií znázorňuje neurčité místo, fragment stínu po obraze sundaném ze stěny, v pravém rohu stojí v koutě role papíru. Tento druh scény, stopy na stěnách a nekompletní prostor nás vybízí k reflexi nad chybějícím prvkem v obraze, vyvolává otázky co nebo kdy bylo na sundaném obraze ze stěny, co je na srolovaném papíru v rohu. Existuje snad místo, do kterého vstupujeme a které opouštíme? Fotografie zároveň kreslí obraz v obraze a neustále nás v myšlenkách přenáší tam, kde je to, co není vidět. Soubor *Pętle* je dílo, s jehož svérázným pojetím by divák mohl mít problémy, ale i přes neutrální estetiku vytváří velmi hermetickou krajinu, ve které bloudíme v autorových myšlenkách podobně jako on sám.

127. Paweł H. Olek, Magazyn PDF, https://pdf.edu.pl/pawel-olek/recenzje/petle-loops-andrzeja-kramarza-w-galerii-refleksy, online: 23. leden, 2023.

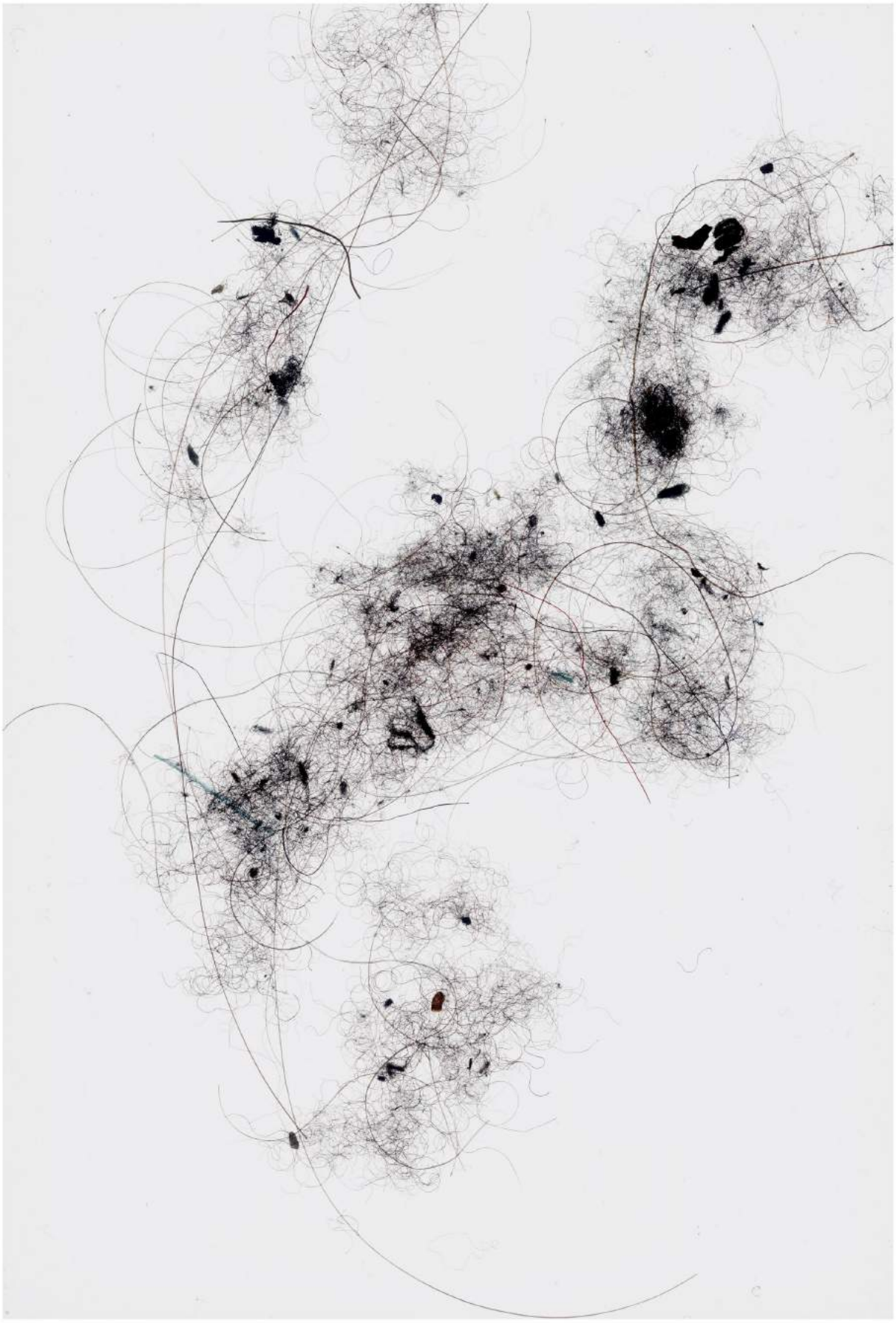


Fot. |69| - |72| Fragment
výstavy *Pętle* / *The Loops*
w Galerii Refleksy, Varšava.









Fot. |73| Andrzej Kramarz,
cyklus *Pętle* / *The Loops*.



Fot. |74| Andrzej Kramarz, cyklus *Pętle* / *The Loops*.

2.2.3 Ulice Mamo

Téma paměti a spojení člověka s prostorem se vrací v dalším Kramarzově díle nazvaném *Niewidzialne Mapy #2*. Tento projekt je v jistém smyslu důsledkem životní volby autora související s vycestováním a usídlením se nastálo na Havajských ostrovech. Andrzej Kramarz během svého cestování po souostroví zavítá i do města Hilo, ve kterém navštíví ulici Mamo. Ulice Mamo je dlouhá pouhých tři sta metrů. Podle mínění autora nejde o nijak zvláštní nebo zajímavé místo. Je to ale důvodem, že se rozhodne svoji pozornost zaměřit právě na něj. Myslí si, že i tak malý kousek světa může být neobvykle zajímavý, pokud mu věnujeme trochu více času. Andrzej Kramarz tráví na ulici mnoho dní a hodin, fotografuje, povídá si, nahrává filmy, sbírá zvuky, co toto místo ze sebe vydává. Sáhne i do archivů v Hilo, kde se setká s podivem, proč je předmětem jeho zkoumání právě tato ulice. Ve výsledku vzniká mnohorozměrný multimediální obraz ulice Mamo, skládající se z různých obrazů a zvuků. Po dlouhé době zkoumání a mnoha rozhovorech se obyčejné místo změní na bohatý a složitý obraz. Můžeme vidět *„ulici v malém přístavním městě, kde již na počátku devatenáctého století kalvinisté spekulují s pozemky a Číňané a evropští imigranti obchodují s opiem"*[128]. Bylo tady násilí a prostituce. Ulici, stejně jako celé město v roce 1960 potkala živelná katastrofa v podobě vlny tsunami, v důsledku níž byla většina budov zničena. Andrzej Kramarz se rozhodl, že nejlepší formou prezentace díla bude výstava. Expozice se skládá z přibližně tisíce fragmentů autorových obrázků a archivních fotografií, ústřižků z novin, poznámek, které nejsou nijak zarámovány ani seřazeny, ale jednoduše vysypány na stůl. Autor tímto způsobem nevnucuje pořadí, podle kterého by měl divák dílo začít prohlížet. Můžeme začít, ale i ukončit studium tohoto příběhu v jakémkoli bodě a okamžiku. Kramarzem prezentované fotografie netvoří rytmicky zavěšené obrazy, ale leží na sobě jeden přes druhý. Výstavu navíc doplňují texty, nahrávky a videozáznam. Jak sám autor říká: *„tato výstava nemá žádnou naraci. Je dílem otevřeným."*[129] Tento projekt byl poprvé v Polsku prezentován v červnu roku 2015 v Galerii Miasta Ogrodów v Katovicích a následně bylo možné výstavu vidět v červenci roku 2015 v galerii ZPAF v Krakově. Andrzej Kramarz si myslí, že *„znalost našich domovů, našich bytů, patří k věcem intimním. Naše země, nejen s ohledem na jejich rozlohu, poznáváme jen obecně. Mnohaletý obyvatel nějakého města jej může znát velmi dobře, ale jeho povědomí je úplně jiné, než povědomí taxikáře pohybujícího se po něm. Geograf zná místa konceptuálně. Z toho vidíme, že existuje několik druhů toho, jak můžeme místa znát. Stejný člověk může nějaké místo znát jak intimně, tak i konceptuálně. Může artikulovat pojmy, ale může mít zároveň problémy s vyjádřením toho, co ví díky svým smyslům – dotyku, čichu, sluchu a dokonce zraku. Bez ohledu na to, jak vnímáme prostor a jak jej prožíváme, nás prostor definuje, ale zároveň sami do tohoto prostoru vstupujeme prostřednictvím zkušeností."*[130]

128. Andrzej Kramarz: https://akramarz.com/invisible-maps-2, online: 29. leden 2019.
129. Grzegorz Nurek, *Niewidzialne mapy Andrzeja Kramarza Psychogeografia*, *Gazeta Wyborcza*: http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,18430757,psychogeografia-niewidzialne-mapy, online: 29. leden 2019.
130. Andrzej Kramarz, *Niewidzialne Mapy #2*, Galerie *ZPAF*: https://zpaf.pl/aktualnosci/akniewidzialne-mapy2-zg/, online: 29. leden: 2019.



Fot. |75| Fragment z výstavy *Niewidzialne Mapy #2* / Galerie ZPAF v Krakově.

Autor vypráví o vzájemném prolínání člověka a prostoru, pro které používá metaforu mapy: „*Mapy vytvářím na bázi obrázků, zvuků prostředí, záznamů rozhovorů, vzpomínkách a historii. Tímto způsobem se ‚Niewidzialne Mapy #2' stávají naracími o místě a čase. Jsou interpretacemi jednotlivých obyčejných míst, jakých bezděčně míjíme každý den celé desítky, nejsou však jejich obecnými mapami, na které jsme si zvykli díky současným navigačním pomůckám.*"[131] Když se postavíme na jakoukoliv ulici v jakémkoli městě na světě a podobně jak to udělal Kramarz zavřeme oči, uslyšíme různé druhy překrývajících se zvuků. Možná na ulici uslyšíme šum větru, zpěv ptáků nebo jiných zvířat, zvuk projíždějících vozidel, možná uslyšíme jednotlivá slova z rozhovorů, jenž se točí okolo nás. Většina těchto zvuků se však bude spolu míchat do něčeho, co označujeme jako šum nebo pouliční ruch. Jakmile otevřeme oči nebude již obraz místa plochý a jednorozměrný jako jednotlivá fotografie a samotný čas se bude měnit pod vlivem měnícího se světla, počasí, pohybujících se lidí a vozidel. Pokud vstoupíme dovnitř budov, které se jeví jako neměnné součásti obrazu, začneme vnímat další prostory a detaily předmětů. Začneme v nich objevovat ještě menší podrobnosti, a ještě méně viditelné formy života. V takto zkomplikovaném labyrintu měnících se obrazů a zvuků se objevují rozhovory, vzpomínky a příběhy související s ulicí, které v nás vyvolávají další a další představy, které se budou vzájemně překrývat jedna přes druhou. Množství obrazů a podnětů se stane tak velké, že můžeme pocítit určitý druh bezradnosti, pokud se pokusíme toto místo znovu pochopit. Vytvoření narace se jeví jako nemožné.

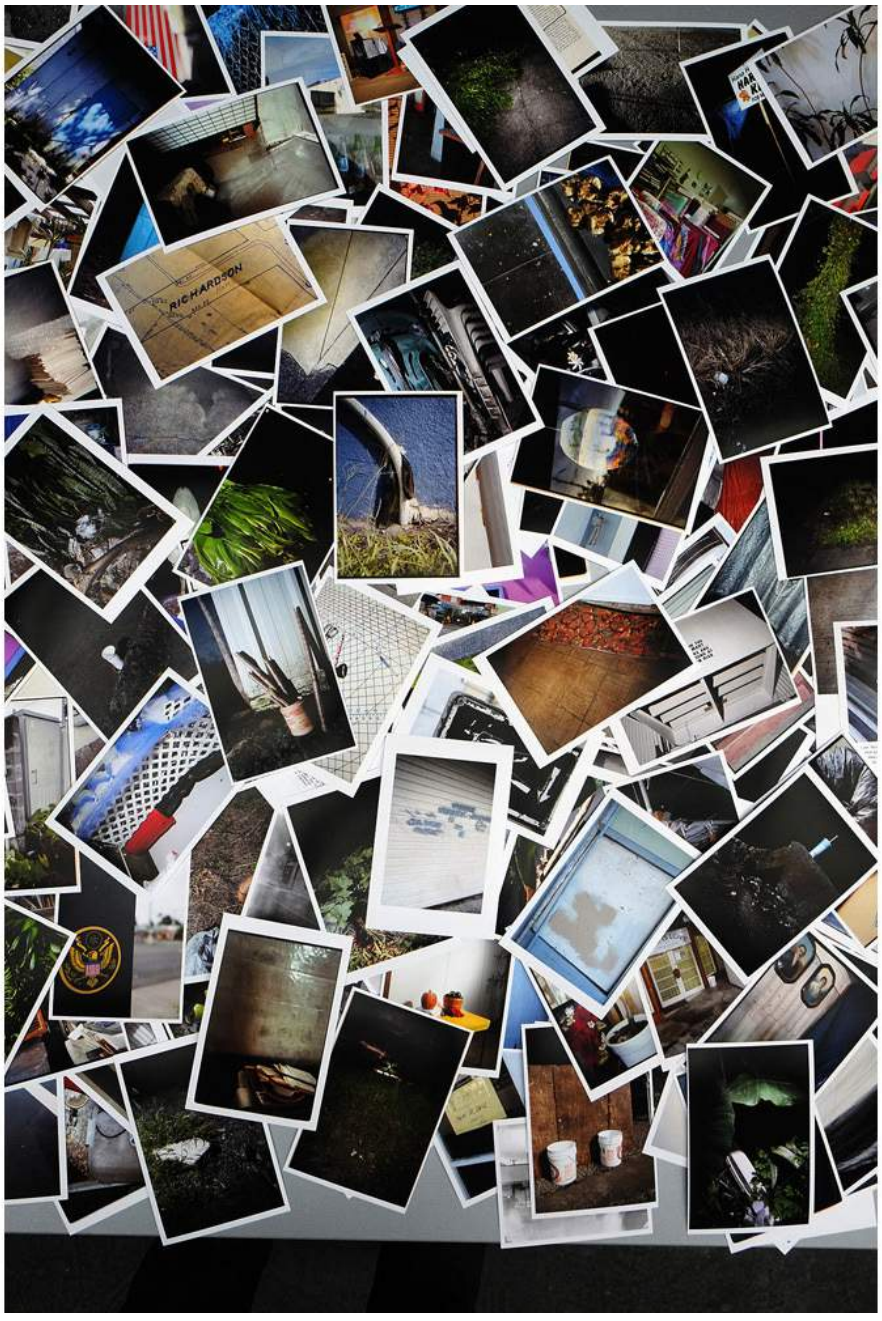
131. Andrzej Kramarz, *Niewidzialne Mapy #2*, Galerie *ZPAF*: https://zpaf.pl/aktualnosci/akniewidzialne-mapy2-zg/, online: 29. leden: 2019.

V tomto okamžiku by se většina autorů snažila zredukovat obrazy a formovat svoje dílo na základě z pouličního ruchu ulice vybrané „jedné zvukové stopy", jednoho motivu a jednoho příběhu. Kramarz v tomto případě přebytek obrazů a dalších podnětů přenáší dál na odběratele. S pomocí otevřené formy a kompozice díla tvoří mnohorozměrný obraz ulice, na kterou se nejen díváme, ale kterou prožíváme. Velké množství subjektivních dojmů a podnětů, které se současně skládají do jednoho obrazu místa, připomínají techniku proudu vědomí[132]. Andrzej Kramarz prezentuje nejen složitost tohoto místa v „setkání s prozaickým lidským úsilím seřadit a zorganizovat prostor, jehož projevem může být vytváření jednorozměrných map", ale rovněž ukazuje „vyprávění plné metafor o vzájemném vztahu člověka a prostoru" Pro Andrzeje Kramarze je toto dílo *„pokusem o vytvoření umění, jež bude jakýmsi intelektuálním a emocionálním modelem, ve kterém objekt nebude cílem kontemplace, ale má vyvolat nebo spustit proces probíhající během budování vztahu mezi člověkem a místem."* Soubor *Niewidzialne mapy* (Neviditelné mapy)[133] se skládá ze tří částí, na nichž Kramarz pracoval několik let. Třetí část však ještě autor stále nikomu neukázal a tak na svůj okamžik slávy ještě čeká. V dalším díle se autor vrací ke vztahu paměti a prostoru, během několikaletého zkoumání se snaží nastínit psychogeografickou mapu ulice Mamo v Hilo, což se mu podaří v rámci výstavy *Niewidzialne mapy* #2 (Neviditelné mapy #2).

132. Proud vědomí (ang. stream of consciousness) - literární termín popisující druh vnitřního monologu. V prvním významu jde o záznam myšlenkových prožitků člověka, a to nejen toho, co zrovna slyší, vidí a cítí, ale i co si myslí, co si vybavuje. S proudem vědomí souvisí záznam myšlenek a pocitů a vyprávění výlučně subjektivními pocity. V druhém významu je proud vědomí svébytným stylem, spojením smyslu skutečného okamžiku se sumou pocitů jednoho okamžiku. Proto je načasování díla postaveno z mnoha zdánlivě reálných světů. V proudu vědomí druhého významu se objevují zásahy vševědoucího vypravěče, který nejen vypráví myšlenkami hlavního hrdiny, ale i mnoha dalšími a vytváří tak prostor vědomí. Jedním z nejznámějších děl využívajících techniku proudu vědomí je Ulisses (1922) Jamese Joycea.

133. Andrzej Kramarz, *Niewidzialne Mapy #2*, Galerie ZPAF: https://zpaf.pl/aktualnosci/akniewidzialne-mapy2-zg/, online: 29. leden: 2019.

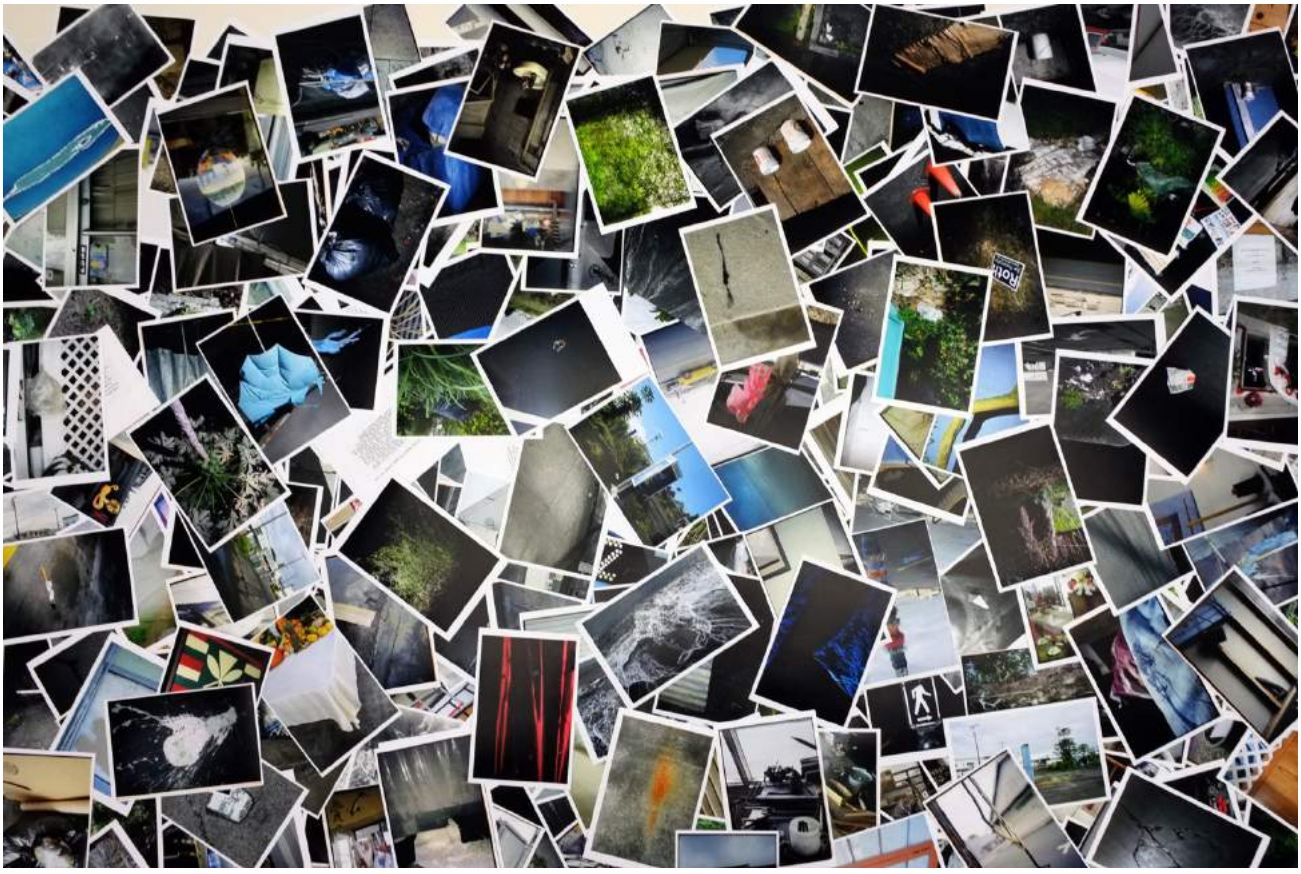




Fot. |76| - |77| Andrzej Kramarz, *Niewidzialne Mapy #2.*



Fot. |78| - |79| Andrzej Kramarz,
Niewidzialne Mapy #2.



2.2.4 Neviditelné mapy

Knihu Andrzeje Kramarze *Invisible Maps*, vydalo v roce 2014 Muzeum v Glivicích v rámci knižní série *Czytelnia sztuki*. Autorem fotografií, jejich úpravy i celého konceptu knihy byl Kramarz, jak zdůrazňuje koordinátorka projektu Magdalena Sokalska. Tato Kramarzova kniha se v Polsku těšila velké oblibě a zmizela z pultů knihkupectví stejně rychle jako jeho předchozí publikace *Rzeczy*. Popularita byla přímo úměrná uznání a kniha se stala velice obdivovanou, doporučovanou a vychvalovanou, bohužel však nebyla vždy úplně pochopená nebo byla pochopená povrchně. Fanoušci Kramarzovy tvorby v případě této publikace jen zřídka rozvinuli svůj názor více než na analogické zmáčknutí tlačítka „love it" a „like it", což jsme se také nejednou dozvěděli ve fotografických kruzích během premiéry knihy konající se 31. května roku 2014 v galerii Bunkier Sztuki v rámci programu Měsíce fotografie v Krakově. Kniha se o rok později objevila ve finále soutěže o fotografickou publikaci roku 2015 na Fotofestivalu v Lodži. Úspěch knihy narůstal nepřímo úměrně k jejímu pochopení. Úspěšnější v této odvrácené aritmetice pak byl už jen Rafał Milach. V knize *Invisible Maps* Kramarz používá nejen svoje fotografie, ale i reprodukce nalezených obrázků. Na první pohled nejsme schopni se rozhodnout, kde bychom si měli začít album prohlížet, chybí mu totiž výrazný začátek i konec, otevře se nám někde uprostřed příběhu. *„Uvnitř obálky najdeme ručně nakreslenou mapu, ale to, co popisuje se jeví jako krajina spíše psychosomatická, než fyzická.*"[134]



Fot. |80| Andrzej Kramarz, fragmenty z knihy *Invisible Maps*.

V knize najdeme esej Dariusze Czaje, která však s publikací souvisí jen málo, tak to přinejmenším naznačuje koncepce alba. Text není integrálně spojený s knihou, je na papíru, jenž je nedbale dvakrát přeložen a volně zastrčený mezi stránky knihy. Je velice snadné tuto stránku ztratit. Než ji však ztratíme, je lepší si ji přečíst. V textu se autor odvolává na mj. knihu *Kosmos* Witolda Gombrowicze, v níž se hlavní hrdina a vypravěč příběhu úporně a občas i groteskně snaží vyčíst hlubší smysl a dát tak význam podivným znakům, jenž ve všední každodennosti potkává. Obálka knihy je také nesoudržná, stejně jako text, jenž je s ní svázán jen lehce a po krátkém čase používání knihy je možné obálku ztratit. S ubíhajícím časem tak může být klidně památka na autora a titul knihy ztracena. Podobně jako v případě vzpomínky na obyvatele domu ukrytého v lese, se kniha stane dalším prvkem nekonečného cyklu proměny materiálu a obrazu, dalším anonymním znamením a její odběratel se ocitne před podobnou výzvou jako tehdy autor v opuštěném domě a bude muset

134. George Slade, *Book Review: Invisible Maps*, *Photoeye*: http://blog.photoeye.com/2015/03/book-review-invisible-maps.html, online: 29. leden 2019.

úplně znova objevovat její význam, který by přece měl existovat na obrazcích, které někdo spolu sešil nití. Díla Andrzeje Kramarze se spolu často vzájemně prolínají. Tímto způsobem se divákům z již známé provinční ulice Mamo v Hilo, namačkané a přeplněné překrývajícími se malými i velkými dramaty dostáváme na velmi malý kousek země, ukrytý kdesi v lese, v místě, které se velmi obtížně nachází a popisuje. Autor v knize *Invisible Maps* zužuje oblast svého pozorování na velmi malý kousek země. Během prohlížení těchto fotografií o nich nic předem nevíme, než že území, ke kterému se vztahují, má plochu 0,17ha[135]. To je všechno, co nám autor v doprovodném textu publikace sdělí. „*V neviditelných mapách Andrzeje Kramaře nenajdeme větrné růžice, měřítko či legendu. Není na nich sever ani jih, východ či západ. Na obálce není titul a pod snímky nejsou popisky. Celek si můžeme prohlížet zleva doprava, nebo zprava doleva. Shora dolů, nebo zdola nahoru.*“[136] protože „*na těchto fotografiích není horizont*“.[137] V první recenzi knihy, na kterou Marcin Grabowiecki narazil při užití vyhledávacích algoritmu Google na stránkách oblíbeného fotografického portálu Fotopolis se říká, že „*Nová kniha Andrzeje Kramarze je sbírkou enigmatických obrazů, z nichž vyzařuje zvláštní neklid. V záplavě uměleckých fotografií se pohybujeme spíše po hmatu. Pouze na nás záleží, co vyčteme z neobvykle sugestivních děl, ukazujících svět v rozkladu*“.[138] Pomíjivost a rozpad je motivem, který tuto publikaci doprovází už od prvního pohledu, ale v obrazech „*není nostalgie, nejsou rozpaky, v podstatě není důraz kladen ani na pomíjivost, jde spíše o zachycení transformace, procesu, vztahu mezi tím věčným životem a jeho nevyhnutelným koncem*“[139], jak poukazuje Sławomir Sikora v recenzi publikované na stránkách magazínu *Obieg*. Recenzenti knihy shodně popisují svoji zkušenost z prohlížení této knihy jako stav beznaděje. S touto analýzou vydání však nemůžeme souhlasit. Není to svět, ve kterém nás autor nechává samotné. Umělec nás velmi energicky provádí po prostoru opuštěného domu. Můžeme tato místa poznávat spolu s autorem. Kniha začíná velmi enigmatickými a abstraktními fotografiemi, ale již po několika stránkách nás fotograf razně umisťuje do určitého prostoru v ruinách opuštěného domu a po určité době nám odkrývá další větší fragmenty místností. Nejsme ponechání sami sobě, nemusíme se pohybovat pohmatu. Je nám dáno vidět prostor prázdné místnosti, v níž bydlí už jen několik živých slunečních paprsků nebo svléknutá ramínka mezi lehce rozevřenými stěnami, za kterými vyčnívají kus tropické rostliny. Víme, kde jsme. Umožňují nám to fotografie, které zachycují svět, jenž nás obklopuje v širším kontextu. Svět možná méně vizuálně atraktivní než abstraktní obrazy, ale umožňující nám pochopit naše místo. Velmi citlivý pozorovatel bude schopen si toto místo spojit s Havají, jejíž obraz se bude hodně lišit od

135. George Slade, *Book Review: Invisible Maps, Photoeye*: http://blog.photoeye.com/2015/03/book-review-invisible-maps.html, online: 29. leden 2019.
136. Agnieszka Sabor, *Plama na obrusie*, *Dwutygodnik.com*: https://www.dwutygodnik.com/artykul/5325-plama-na-obrusie.html, online: 9. únor 2019.
137. George Slade, *Book Review: Invisible Maps*, *Photoeye*: http://blog.photoeye.com/2015/03/book-review-invisible-maps.html, online: 29. leden 2019.
138. Marcin Grabowiecki, *Andrzej Kramarz "Invisible Maps"– recenzja*, *Fotopolis.pl*: https://www.fotopolis.pl/opinie/recenzje/16733-andrzej-kramarz-invisible-maps-recenzja, online: 9. únor 2019.
139. Sławomir Sikora, *To przecież musi nieść jakieś znaczenie*, *Obieg*: http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/32991, online: 9. únor 2019.

stereotypní představy souostroví, na kterou jsme si zvykli při myšlence na Havajské ostrovy, jak nám ve své recenzi říká Sławomir Sikora. Podle názoru George Sladea by se však nedivil, kdyby tyto snímky vznikly během hurikánu Katrina v New Orleans nebo Sandy v New Yorku. Zůstane nám skrytý význam opuštěných věcí v souboru *Rzeczy*, ze kterých je těžké určit povahu projektu *Dom* a jeho hrdinů. V tomto díle se spolu setkalo mnoho Kramarzových tvůrčích cest. Není to pouze příběh týkající se materiálnosti, ale také vztahu paměti a místa, který autor ve svých předchozích dílech tolik zdůrazňuje. V onom příběhu vězí určitá neschopnost rozpoznat nebo vyjádřit se, stejná neschopnost, jakou cítíme na ulici Mamo, přestože nyní je to pouze „Kousek země" (Kawałek ziemi). Jen těžko se zbavíme dojmu, že jsme toho viděli hodně a přesto jsme se nic nedozvěděli. Přestože jsme s autorem na tak malém kousku země, zůstává pro nás jeho příběh stále záhadou. Fotografie zdánlivě více skrývají, než ukazují. Jörg Colberg ve své recenzi porovnává knihu Andrzeje Kramarze ke známému albu Kikujiho Kawady *The Map*[140]. Na rozdíl od Kawadyho knihy, se Kramarz neopírá výlučně na konstruování složité abstrakce, pomocí které by vyprávěl svůj příběh, ale především se odvolává na myšlenku, že fotografie se často odhaluje tak, jak bychom to chtěli.[141] I v případě této knihy je tady podstatnější vnímání světa, než jeho reprezentace.[142]

Úprava fotografií, stejně jako jejich výběr, usazuje odběratele někde uprostřed. Protože jsme celou dobu uvnitř, nemůžeme najít odpověď na to, co bylo před a co se stane dál? Přece jen jsme zvyklí, že příběh má svůj začátek, prostředek i konec. Tak jako efemeričtí obyvatelé tohoto domu, tak jsme i my spolu s autorem - všichni pouze „diváky" na ose událostí někde uprostřed, a to navíc pouze na krátký okamžik. Příběh domu zůstává díky uplynulé době neodhalený a je výchozím bodem k vizuální prohlídce nám neznámého světa, těžko pochopitelných porostů, ve kterých malé organismy na člověkem odhozených předmětech přepisují příliš komplikované vzorce tak, aby je bylo možné přečíst a pochopit. Obrazy nás přenášejí prostřednictvím představivosti do odlehlých galaxií a jiných složitých dimenzí existence. Svět, který vidíme na stránkách Kramarzovy knihy se jeví, jako by byl krátkým okamžikem uprostřed nekonečna, pro který je konec počátkem. Rozpad a pomíjivost je pouze částí nekonečného životního cyklu. To, co budeme chtít vidět záleží pouze na nás, znamení je mnoho. A stejně jako hrdina Gombrowiczových románů, bychom měli neúnavně jít za skrytými významy, pohybovat se ve směru „šipek" na stěnách a po stopách „visících vrabců na šňůrkách", protože pokud to neuděláme, zůstane nám v rukou pouze hromádka lidských zbytků.

140. Soubor „The Map" Kikuji Kawada, vydaný 6. srpna 1965, je ikonou v dějinách fotografických publikaci. Fotografie v knize jsou abstraktní obrazy vytvořené v Hirošimě, dvacet let po jejím zničeni atomovou bombou.
141. Jorg Colberg, *Photobook Reviews Week 31/2014*, *Conscientious Photography Magazine*: https://cphmag.com/photobooks-w3114/, online: 9. únor 2019.
142. Sławomir Sikora, *To przecież musi nieść jakieś znaczenie*, *Obieg*: http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/32991, online: 9. únor 2019.



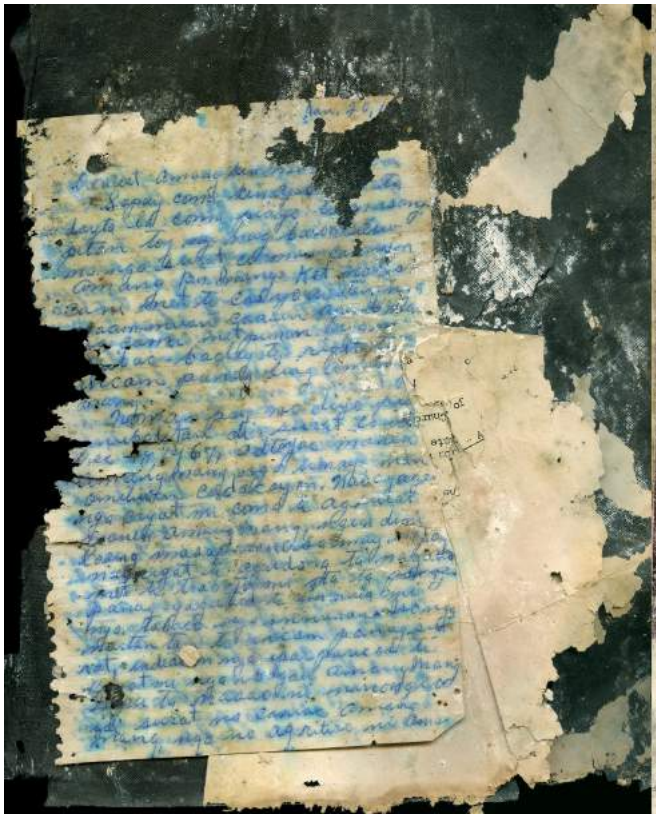


Fot. |81| - |84| Andrzej Kramarz, cyklus *Invisible Maps*.











2.3. V Království Pele

Havaj je nejmladším 50. státem, který byl v roce 1959 připojený ke Spojeným státům. Tento stát obsahuje souostroví ve středním a severním Tichém oceánu. Jaká spojení nám přijdou na mysl, když se nad tímto místem zamyslíme? Budou to především bedra zahalující sukénky z trávy, boa z ibiškových květů, tradiční havajský tanec Hula a hra na ukulele znějící jako kdyby se tento nástroj potápěl ve vodě. Většina lidí si pod slovem Havaj vybaví báječný ostrov s palmami a sopkami a všechno to přímo uprostřed souostroví - Honolulu, kde leží i vojenská základna Pearl Harbor, na které zaútočilo Japonské letectvo během 2. světové války, místo, které je významné z pohledu historie světa, ale i jako inspirace režisérů a spisovatelů takových filmových lokací, jako *Odtud až na věčnost* režiséra Freda Zinnemanna natočeného podle románu Jamese Jonese, ale nemůžeme vynechat ani celou řadu kýčovitých komedií kategorie B a C z ostrovního prostředí, opakující všechny výše zmíněné motivy, ve kterých se do jednoho z hlavních hrdinů filmu *Blue Hawaii*[143] převtělil i král rock'n'rollu Elvis Presley. Ostrov, na kterém leží hlavní město Honolulu i slavný přístav Pearl Harbor je jedním z menších, geologicky starších a nejméně členitých a tím i nejméně zajímavých ostrovů celého souostroví. Honolulu i Pearl Harbor mají málo společného s pohádkovými krajinkami, protože pláže jsou často obklopeny mnohapatrovými budovami hotelů a ulice jsou plné míst podbízejících masovou zábavu pro přijíždějící turisty z celého světa, ale hlavně z Ameriky. Ty úplně nejkrásnější pohledy na krajinu související se souostrovím se nacházejí na největším ostrově jménem Havaj, podle kterého se jmenuje celé souostroví. Havaj je totiž esencí všech těchto exotických vyobrazení, neobyčejných pláží, tropické zeleně i nad ostrovem dominující největší aktivní sopky. Havaj je největším, ale také geologicky nejmladším ostrovem celého souostroví, jehož povrch se z oceánu vynořil nejpozději a po celou dobu se díky sopečné činnosti a pohybu tektonických desek stále dál vytváří a mění. Důsledkem této činnosti je i to, že je tato oblast velmi seizmicky aktivní a tím v jistém smyslu i nebezpečná, což způsobilo, že i přes její rozlehlost nebylo rozhodnuto na ni umístit tak strategická místa jako hlavní město nebo vojenskou základnu. Havaj je v této práci někdy nazývána i jako Big Island. V ostrovní přírodě není běžné každý den vidět výrazný rytmus smrti a života, jako ho můžeme vidět v Evropě nebo na kontinentální části Spojených států. Nejsou na něm výrazně rozdělená roční období, příroda nikdy neumírá, cyklus života a vyrůstání nového na starém se jeví jako nekonečný a ničím nerušený proces. Andrzej Kramarz řekl, že to nelze pochopit, pokud se na Havaji nežije. Příroda tohoto ostrova je nepředstavitelná, bezostyšná a ničím nespoutaná. Geologické procesy, ke kterým čas od času vlivem erupce sopky dochází, vytvářejí nové krajiny, jež díky neobyčejnému klimatu panujícímu na ostrově podléhají okamžitým dynamickým změnám. Je to trochu jako bychom sledovali přírodní jevy na zrychleném filmu. Na pozadí syté zeleně září ohňostroje vybuchující sopky a její ostré neustálé se měnící

143. Režie Norman Tauroget.

břehy jsou bičovány vlnami oceánu lehce nadnášející jemné vlasy Pele[144]. Ostrov celou dobu vydává zvláštní zvuky, mručí, kypí, kouří, šumí deštěm a větrem, šumí zelení dešťových lesů vyrůstajících ze země bohaté na minerály, na které dozrávají květy a ovoce gigantických rozměrů a kolem nichž krouží jejich vůní zlákaný hmyz. Pro 200 tisíc lidí trvale žijících na ostrově tohle všechno tvoří neobyčejné divadlo geologických a přírodních jevů, ale je také obrovským nebezpečím pro jejich život v podobě těžko předvídatelných důsledků erupcí země a jevů které s nimi souvisejí, jako zemětřesení, tsunami, hurikány nebo požáry. I přes tyto silné živly, které ostrovem každých několik let zatřesou, se i rozhodují na něm zůstat, protože jsou zhypnotizováni neskutečnou krásou přírody a vitalitou země, která se po každé katastrofě zase velmi rychle vzpamatuje. Jsou se vším naprosto smíření a pocit ohrožení nebo strachu si vůbec nepřipouští, je totiž mnohem menší než úžas nad každodenní energií této „jiné planety". Krása ostrova Kramarze ze začátku trochu umělecky paralyzovala a aby mohl opět fotografovat, musel se vrátit do Polska. Vznikl tak cyklus fotografií *Pętle* (Smyčky). Na ostrově Havaj, na kterém Andrzej Kramarz bydlí, však našel inspiraci při hledání nejrůznějších příběhů na ulici Mamo v Hilo a později při prozkoumávání malého kousku země, na kterém byl v deštném pralese přírodou zcela pohlcený dům. Podobně jako živly – termiti, hmyz, plísně a plevel rychle pohlcují všechno co člověk na ostrově vytvořil i opustil. Mnoho lidí se nepoutá k místu kde bydlí, pouze k ostrovu. V důsledku změn počasí každých několik let z krajiny na ostrově nějaká osada nebo i vesnice zmizí, a přesto lidé tento ostrov obývají dál, jako by se nic nestalo. Narození zde probíhá tak prudce a často, že kromě nad ostrovem občas visící vulkanické stuhy šedého sopečného dýmu, nikdo není schopen vidět smrt, protože zničení je tady pokaždé novým velkým začátkem. Pro umělce žijící na ostrově je příroda a její síla nekonečným zdrojem inspirace a reflexe. Nakonec není těžké si to představit, protože mohu zmínit postavu francouzského malíře Paula Gauguina, který maloval na Haiti, a který měl v životě pouze dvě vášně: „malování nových obrazů a hledání stále mladších milenek.[145] Pro osoby pozorující jejich život a práci z odstupu, může to, co každý den dělají, připomínat stav hypnózy nebo snění ve stavu bdělosti a ostrov se pak může jevit jako jiná nezávislá existence ovlivňující mysl jejich obyvatel, stejně jako v románu Stanisława Lema *Solaris*, kde planeta ovlivňuje své badatele. Mohlo by se zdát, že životadárná bohyně Pele ovlivňuje sny a mysl umělce žijící na ostrově, zapojuje a inspiruje jejich další tvůrčí činnost a ta se tak stává nejen „jejich" je neoddělitelně i „její". Pro ty, co se dívají z dálky, je bohyně Pele prostě nebezpečná sopka, která každý den může zničit veškerou lidskou rutinu i společné zvyky.

144. Vlasy Pele - moderní překlad v havajštině: „lauoho o Pele", je vulkanická forma skla vznikající z ochlazující se lávy rozvíjející se do dlouhých vláken, nejčastěji vycházející z místa odkud láva vyvěrá.

145. Małgorzata Giermasz, *Tajemnicze muzy Paula Gauguina*, *Anywhere*: https://anywhere.pl/102173/tajemnicze-muzy-paula-gauguina/, online: 20. prosinec 2023.

2.3.1. Z druhé strany

Another Side (Z druhé strany) - název souboru obrázku se pravděpodobně odvolává na druhou stranu skla umělcova skeneru. Tomuto předpokladu však musíme ponechat určitou volnost, protože autor na otázku týkající se jeho významu prohlásil, že název se mu již vůbec nelíbí a má v plánu ho změnit. Andrzej Kramarz na tomto projektu začal pracovat v roce 2013 a dnes již nepředpokládá, že by tento soubor získal podobu výstavy nebo publikace. Fotografie z této série jsou pro něj součást většího, ještě neurčitého celku. Na autorově internetové stránce však názvem *Another Side* můžeme najít pozoruhodný soubor velmi zajímavých výtvarných abstraktních obrázků, které však doplňuje pouze název a datum publikace rok 2017. Z technického úhlu pohledu můžeme způsob vzniku této práce nazvat technikou digitálního fotogramu, který je pro Kramarze fotografickou technikou, kterou ve své tvůrčí praxi velmi často používá. Snímky jsou záběry organického materiálu položeného na sklo skeneru, autor pomocí této techniky získává plochý dvojrozměrný fotografický obraz. Tento proces je však v případě této konkrétní práce z pohledu procesu vzniku zcela odlišný a nesrovnatelný s ostatními autorovými díly a jak sám autor prohlásil, byl pouze obsluhou skeneru, která spouštěla funkci automatického skenování. Objevuje se tedy otázka - jak je možné zachytit tak různorodé abstraktní formy pouhým automatickým skenováním? A další, komu patří role autora - umělci nebo skeneru? Abychom tento proces pochopili, musíme opět zmínit neobyčejné místo, na kterém autor žije a tvoří. Klima panující na tomto ostrově nenajdeme nikde jinde na světě. Právě ono způsobuje, že všechny látky a především živé organismy podléhají velmi intenzivním procesům růstu a proměny. V době, kdy Andrzej Kramarz v roce 2013 žil v deštném pralese, kde dominovala velká vlhkost, po určité době zjistil, že na skle skeneru ve svém bytě příroda prostřednictvím různých organismů vytvořila neobyčejný výjev. Sklo skeneru se stalo domovem různých organismů, a plíseň pod sklem z vnitřní strany skeneru začala vytvářet vzrušující barevné a tvarově zajímavé obrazce, kde malé organismy vytvářely mezi chomáčky plísní tenké cestičky jako nitky. Tímto způsobem pak přirozeně a bez žádného zásahu vznikla na vnitřní straně skla skeneru krásná abstraktní kresba. Kramarz se rozhodl, že než odmontuje sklo skeneru a pošle přístroj do servisu, zaznamená obraz, který organismy vytvořily. S ohledem na fakt, že na ploše skeneru nic nebylo, nastavil přistroj zaostření na plochu skla. Kramarz si z obrazce vybral určitý výřez, který se mu zdál zajímavý a následně jej desetinásobně zvětšil. Takto získal dostatečnou kvalitu obrazu a každý fragment skenoval odděleně. Aby mohl vzniknout záznam plochy, musel být skener otevřený a tak na snímač proniklo i světlo z místnosti. Autor tak mohl kontrolovat světlo, měnit úhel jeho dopadu, intenzitu i barvu. Tímto způsobem pak Kramarz ovlivňoval pozadí všech skenovaných obrazců. Pokud chtěl omezit intenzitu světla, vytvořil před skenerem konstrukci s bílým pozadím, kterou nainstaloval na čtyři podpěry. Omezil tak přístup světla, jenž způsobil jemné zmodrání obrazu a tím zdůraznil odstíny a detaily kresby vytvořené přírodou. „V moderní fotografii se přivlastnění si a opětovné využití obrazu odehrává prostřednictvím vytváření různých struktur, schémat a kontrastních kompozic, pro jsou využívány již existující fotografie, ale někdy i anonymní amatérské snímky. V jistém smyslu autor plní roli redaktora, nebo

kurátora, který fotografiím dává význam především prostřednictvím své vlastní interpretace a nikoli aktem vytvoření.“[146] V tomto případě se však autor rozhodl omezit jen do role registrátora obsluhujícího skener a do obrazu nijak nezasahovat. Jediný technický zásah spočíval v přípravě a osvětlení pozadí, díky kterému bylo možné získat neobyčejně bohatou a komplikovanou strukturu obrazu. Tímto způsobem si Kramarz přivlastnil tvůrčí dílo mikroorganismů, přičemž okamžikem umělecké činnosti zde však byla jeho rozhodnutí, protože to nebyla příroda, kdo rozhodoval, kdy nastal moment zakončit přípravu obrazu, ale rozhodoval o tom Kramarz. Každopádně byl to on, kdo si vybral rozhodující okamžik, ve kterém přerušil práci mikroorganismů a v tomto osobitém přírodním procesu zmáčknul tlačítko skenování. Po provedení snímání vyčistil sklo a zanechal je přírodě pro nový proces tvůrčího využití. V této tvorbě je něco, co bychom mohli nazvat citlivým projevem barbarství, protože všechno, co obraz vytvořilo bylo autorem zničeno, ale příroda zdá se nijak neutrpěla. Kramarze fascinuje jeho vlastní práce s přírodou. Téměř každý den vkládá úsilí do zachování archivu svých fotografií a fotografií, na kterých pracuje a o kterých říká „všechno je marné“. Těší se však z toho, že z každé ztráty může i něco získat. Příroda a její pozorování je pro autora tvořícího na Havaji neobyčejnou inspirací. Pokud se na tvorbu tohoto autora podíváme blíže, můžeme nabýt dojmu, že inspiraci čerpá nejen z přírody, ale že její životadárné síly zapřahá i do přímé spolupráce při vytváření svých děl. Fotograf v tomto procesu i během následujících let pokračoval v další sérii abstraktních obrázků, které však ještě nestihl na svých stránkách publikovat. Souhlasil však s jejich uvedením v badatelské části této diplomové práce. Po počátečním nadšení z nalezeného obrazce na skle skeneru se Kramarz musí vyzbrojit trpělivostí. Na další efekty musí čekat o něco déle, protože se po několika letech odstěhoval z deštného pralesa. V místě, kde nyní bydlí, tyto procesy probíhají mnohem pomaleji a mnohem subtilněji. Autor má pocit, že čím hlouběji se na složitost světa dívá, tím více si jí všímá v jednoduchých věcech. Taková je i jeho práce, esteticky vzrušující a jednoduchá ve své formě, a ve svém obsahu vytvářející velmi čisté krásné umělecké gesto, které nám nabízí částečný náhled na to, jak fyzickým způsobem příroda na ostrově ovlivňuje autorovu tvorbu.

146. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, nakladatel: *TAiWPN Universitas*, Krakov 2010, s.208.





Fot. |85| |86| Andrzej Kramarz, cyklus *Another side*.

2.3.2. Evoluce hrnčíře

The Evolution of a Potter (Evoluce hrnčíře) je kniha, která je výsledkem setkání dvou umělců Stephena Freedmana a Andrzeje Kramarze. K jejich prvnímu setkání došlo nedlouho po tom, jak Andrzej Kramarz přijel na Havaj. V roce 2008 poprvé navštívil nevšední galerii soch Stephena Freedmana. Nevšední, protože se rozkládá na tříakrovém pozemku v deštném pralese na východní části havajského ostrova Hilo. Umělci, kromě toho, že ve své umělecké tvorbě používali jiná média, protože Freedmann se věnoval keramice a sochařství a Kramarz pracoval s médiem fotografie, velmi rychle našli společný jazyk, a následně i mnoho tvůrčích předsevzetí, včetně společně připravené knihy. Stephen Freedman se na Andrzeje Kramarze obrátil s prosbou o fotografické zdokumentování svých soch, které by mohl využít pro svébytný katalog svých děl. Tímto způsobem Kramarze přímo zaměstnal na zpracování své tvorby a návrh portfolia vhodného pro knižní vydání. Fotograf s ohledem na přátelství, které ho pojilo se sochařem, se této zakázce nedokázal věnovat se stejným zaujetím, jako běžné práci, protože jednoduše nechtěl. Během práce na knize se Freedman rozhodl, že se Andrzej Kramarz musí stát spoluautorem knihy, protože příprava a výběr děl překročila původní koncepci zakázky, kterou si sochař objednal. Freedman si uvědomil, že prostřednictvím Kramarzovy dokumentace jeho soch se na ně může podívat i z jiné perspektivy. Jen díky fotografovi se rozhodl do portfolia zařadit i mnoho soch, které nepovažoval za dostatečně dobré. Tato výzva se stala počátkem mnohaměsíční práce Andrzeje Kramarze na vytvoření obrazové dokumentace pro návrh katalogu autorova díla. Tato práce se však několik měsíců rozvíjela stejně jako hrnčíř v názvu kapitoly, čili Stephen Freedman, o kterém vypráví kniha dokončená a vydaná v roce 2021. Stephen Friedman se narodil v Jižní Africe, kam emigrovali jeho prarodiče, kteří utíkali před pronásledováním židovského obyvatelstva v Bělorusku v dobách stalinovského režimu. Freedmanův otec pracoval jako evoluční biolog, matka byla uměleckou sochařkou pracující s keramikou. Rodiče se Stephenovi příliš nevěnovali, protože byli svou prací zcela pohlcení, ale jak matčina, tak i otcova práce měly velký vliv na Freedmanovu tvorbu. Z důvodu sílícího hnutí apartheid se Stephen Freedman v roce 1960 i se svými rodiči přestěhoval z JAR do Austrálie. Tam však díky britskému školnímu systému, odlišností kulturních tradic a svému židovství zažíval od svých vrstevníků pocit odstrčenosti. Byl vyloučen z několika škol a nedokázal si v konzervativní bílé australské společnosti najít svoje místo. Během pobytu v Austrálii cestoval Freedman i po Spojených státech, kde poprvé v životě zažil svobodu a mohl bez omezení v dílně svojí matky pracovat s keramikou. V souvislostí s tím, že po letech pokusů o nalezení místa pro sebe, neúspěchů a rozčarování, se na konci 70. let rozhodl emigrovat do Spojených států. Freedmanova umělecká pouť začala na samotě v Západní Austrálii, zásadně se však začala rozvíjet až teprve v kalifornské Los Angeles, kde se jeho texty, hudba a sochy začaly objevovat v prestižních galeriích a muzeích. Freedmanova díla jsou od roku 1983 vystavována na více než stovce výstav ve Spojených státech mj. Los Angeles, New Yorku, Washingtonu, Seattle, Bostonu, Chicagu, Honolulu, apod. a za hranicemi Spojených států mj.: v Japonsku, Hong Kongu, Indonésii, Taiwanu, Turecku nebo Austrálii. Jeho díla vycházejí z klasické formy a odrážejí vliv evoluční teorie, avantgardní hudby a surrealistické

literatury. Pobyt v Los Angeles umožnil Freedmanovi najít totožnost v umění, ale přinesl i uznání a popularitu. Umělec se i přes svůj úspěch cítil vyloučený ze světa přírody, ke které v Africe i Austrálii velmi přilnul, a do které se velmi často vracel při hledání klidu po složitých zkušenostech ve společenských vztazích. Na počátku 90. let se rozhodl odcestovat na Havaj, která ho okouzlila svou krásou. Po ukončení kariéry v Los Angeles si Stephen Freedman otevřel ateliér i zahradu na Havaji, kde se jeho díla mohly prolínat s okolní přírodou a pod vlivem hurikánů pravidelně navštěvujících ostrovy podléhají neustálým proměnám. Tyto proměny budeme moci nalézt v jeho knize. Stephen je introvertní typ člověka. Utekl z Los Angeles před velkoměstským shonem, ale v jistém smyslu i od intenzivního rytmu, který atmosféra města vnucovala jeho kariéře i tvorbě. Freedman se nejlépe cítí ve své zahradě na Havaji, která je velmi promyšlená a do nejmenšího detailu speciálně navržená, a to přestože se zdánlivě jeví jako přirozená a neuspořádaná. Stephen svoji zahradu čas od času opouští, ale na místech, kde je mnoho lidí a panuje shon, jako například hypermarket, se pokaždé cítí ztracený.





Fot. |87| |88| Andrzej Kramarz, fragmenty z knihy *The Evolution of a Potter*, fot. Maga Ćwieluch.

Iniciátorem, kurátorem, i grafickým editorem celé knihy byl Andrzej Kramarz, který ke spolupráci a pomoci s návrhem jejího grafického zpracování přizval Magdu Ćwieluch, a k přípravě textů pak Carol Walker a sochařovu dceru Bellu Freedman. Kniha má formu i formát klasické velké knihy fotografií v pevné vazbě pokryté plátnem v barvě zlatavého písku, na kterém jsou zlatou barvou vytlačen ornament Freedmanovy sochy z roku 1987 „The Pongid"[147], zachycující humanoidní bytost, která se při chůzi stále zvětšuje a na zadní straně obálky knihy se zase zmenšuje. Obálka je dodatečně pokryta přebalem, na kterém je ten samý fragment ornamentu sochy zachycený mnohem podrobněji prostřednictvím fotografického obrázku. Po otevření knihy narazíme na předsádku, která spojuje obálku a vnitřek knihy do jednoho celku. Na předsádce je fotografie, o které můžeme předpokládat, že jde o záběr kousku přírody, který je částečně upravený člověkem, možná kus zahrady? Obraz zahaluje temnota a bledé světlo prosvítající se přes rostliny osvětluje několik kamenných dlaždic, po kterých mohou lidé kráčet, myšleno i jako vstup do neznámé a nepřehledné, listím, trávou a větvičkami pokryté, trnité přírodní krajiny. Fotografie sice spojuje zadní stranu obálky s vnitřkem knihy, není to však dekorativní opakování motivu z obálky, které v knihách často nacházíme. Obraz je již o něco jasnější. Představuje nám pleteninu větviček, kořenů, lián, popínavých rostlin a listí, které vytvářejí abstraktní a velmi dekorativní strukturu, ale přes kterou neproniká ani nejmenší záblesk světla. Kniha je zřetelně rozdělena na čtyři části, které mají samostatný osobitý začátek. Jejich úvod tvoří sken ručně psaných slov „*The words form cages but the lettres are open windows through which meaning escape*"[148], která můžeme přeložit jako: „*Slova vytvářejí klícky, ale písmenka jsou otevřenými okny, přes která mizí význam.*" Tato slova doplňují fotografický význam zachycující geometrickou abstrakci neforemních různorodých rozměrů a tvarů kusů šedé hlíny, materiálu, se kterým Freedman každý den pracuje. V první části knihy najdeme fotografickou dokumentaci soch, které autor vytvořil v letech 1983-1994. Sochy jsou prezentovány systematicky zepředu na neutrálním bílém, šedém nebo černém pozadí. Prostor mezi fotografiemi je využit pro snímky nedbalých poznámek a skic, které si autor poznamenal před delší dobou, o čemž svědčí již zažloutlý papír a vybledlý inkoust. Obsah těchto poznámek je však nečitelný. Po několika pokusech o jejich rozšifrování si uvědomíme, že nemožnost pochopit celek ručních poznámek je autorským záměrem. Možná nás to mělo odeslat k myšlenkám obsaženým v úvodu knihy? Možná by nás tato myšlenka mělo doprovázet během celé prohlídky děl pocházejících z první části cesty umělce, které vznikly v Los Angeles. Jedná se totiž o poněkud charakteristické sochy, které zdobí nenáhodný text. Ve Freedmanově rodině vládl patriarchát. Vědecká práce a bádání byly nejdůležitější, matčiny práce z keramiky byly méně důležité, nebo přímo bezvýznamné. Stephen ve své sochařské tvorbě využíval vědecké texty související s evolučním výzkumem člověka, které pocházely z otcova celoživot-

147. Pongidae, ponids (týká se starého použití) zastaralý výraz pro primáty, mezi něž patří šimpanzi, gorily a orangutani. Podle této definice byly jako pongidy nazývány také „velké opice". Toto označení se již nepoužívá, ale stále má historický význam, zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Pongidae, online: prosinec 2024.

148. Stephen Freedman, Kramarz Andrzej, *The Evolution Of A Potter*, ISBN: 978-1-7923-6050-3, 1. vyd., nakladatel: *Art Pacifica*, Hilo 2021.

ního díla. Freedman je využíval jako ornamenty pro své keramické objekty, ale pochopení jejich celkového smyslu bylo nemožné, především díky způsobu, jakým je využíval. Tímto svérázným použitím textu svého otce, který se celý život snažil všechny články evoluce poskládat do jednoho celku, dokonale rozebral. Slova použitá tímto způsobem, bez souvislostí, odtržená od otcových vědeckých poznámek, bychom mohli číst z Freedmanových soch úplně jinak. Při dalším prohlížení fotografické dokumentace Freedmanovy tvorby najdeme snímky velmi pečlivě vytvořených skic a konceptů soch spolu s podrobnými popisy autorových plánů. Díky tomu si můžeme tvůrčí proces vznikání Freedmanových soch dobře prohlédnout. Od volných a pomíjivých myšlenek, přes koncept zpracovaný do každého detailu, až po jeho konečnou realizaci zachycenou na fotografii. Fotografie jsou čas od času odděleny texty, či spíše Freedmanovými básněmi. Díla zachycená v první části knihy vznikla v období, kdy Stephen Freedman pracoval v Los Angeles. Na jeho tvůrčí proces měly tehdy velký vliv otcova vědecká díla související s evolucí člověka, což nám blíže vysvětluje druhá část knihy, obsahující dlouhý rozhovor, který s autorem vedl Andrzej Kramarz. Rozhovor vypráví o zkušenostech umělce, jeho fyzické i duchovní pouti, která nás uvádí do třetí části knihy, již je zahrada autorových soch, po které nás Kramarz prostřednictvím svých fotografií provází. Rozhovor rozděluje Freedmanovu tvůrčí dráhu přibližně na dvě poloviny a Kramarzova fotografická dokumentace pak představuje samostatné dílo. Sochy umístěné v zahradě spolu s přírodou tvoří jeden celek. Někdy opravdu není snadné zrakem najít ve změti větví, listí a květů tvar pohlcený neobyčejnými exotickými formami havajské přírody, který je výtvorem Freedmanovy práce. Ve všech těchto formách je však něco, co připomíná rostlinami bující exotickou krajinu dešťového pralesa. Umožňuje nám částečný návrat výtvoru lidských rukou do přírody, kde může zapadnout do neobyčejné synergie. Fotografie Andrzeje Kramarze náladově vystihují tento koncept, který autora doprovází a rozvíjí se od okamžiku, kdy na Havajských ostrovech začal žít. Oba umělci budí dojem, že jsou ve svých dílech s okolní přírodou velmi provázaní. Příroda jim poskytuje nejen inspiraci, ale je podstatou myšlenkového základu díla obou autorů: soch a fotografií, čehož důkazem je nejen evoluce samotného hrnčíře jako umělce, ale i evoluce tvorby. Sochy ponechané v zahradě podléhají přirozeným procesům, někdy jsou rozbité dílem osudu, poryvem větru nebo pádem větve, ale jejich části na svém místě zůstanou i nadále. V každém takovém poškození Freedmanova díla je samozřejmě něco smutného, ale každopádně musíme tento proces akceptovat a napsat, že „*Existuje dialog mezi množstvím práce, kterou děláme, tím, co v zahradě ztratíme a tím, kolik mě život stojí. Myslím, že nakonec to všechno skončí jako slušná nabídka, ale s nulovou hodnotou.*“[149] Freedmanovy keramické struktury občas zarůstají rostlinami, Příroda je s jeho díly ve fyzickém dialogu. Freedman přirovnává svoji zahradu se sochami k ikonografii v kostele. Určitým způsobem však odráží odvěkou touhu člověka psát a prezentovat nepopsatelné. Pocit, který doprovází člověka od počátku evoluce, přes skalní malby v jeskyních, až po mnohem rozvinutější formy ikonografie v kostelech jsou přece vždy odsouzené ke zkáze způsobené různými pokusy popsat pocit, který nikdy nedoprovází jistota, či evoluce víry ve změnu.

149. Stephen Freedman: https://stephenfreedman.com/about-me, online: 23. prosinec 2023.

Podobně rozdrobeně a povrchně toto téma zpracovávají i fotografie Andrzeje Kramarze, zachycující pouze pomíjivý okamžik, zlomek sekundy, který se mění z hry světel, tvarů rostlin, který se v té živé galerii každou hodinu jejího trvání mění a nikdy není možné ten stejný obraz prožít podruhé. Fotografie při popisu tohoto jevu plní dvojitou roli odlišného díla, které tvoří neobyčejné obrazy, kde si socha hraje s přírodou vizuální koncert a dokument, který je důkazem tohoto dialogu a důkazem nekonečné proměny se v této roli stává „(…) emanací někdejší skutečnosti(…)" Má moc potvrzení, ale její potvrzení se neodkazuje na předmět, ale na čas „*to, co vidím – opravdu existovalo*" [150]. Na vnitřní straně přebalu popisující knihu se dovídáme, že tato zahrada byla v roce 2017 zničena přírodní katastrofou, která postihla celý ostrov. Nedlouho po dokončení fotografické dokumentace soch Stevena Freedmana pro projekt autorské knihy došlona Havaji k zemětřesení v síle 6. stupně Richterovy stupnice. V důsledku silného otřesu v Hilo vybuchla sopka a s velkou erupcí lávy a spádem vulkanického popela, který pokryl značnou část povrchu ostrova. V důsledku těchto jevů byla jedna celá vesnice úplně zničená vlnou tsunami. Epicentrum zemětřesení se nacházelo blízko Freedmanovy galerie soch v zahradě, čímž sochař přišel o polovinu všech svých soch rozmístěných na třech akrech zahrady. Popisovaná katastrofa nám naznačuje, že z galerie soch prezentovaných na fotografiích již existuje pouze exotická zahrada. Po tom, co si knihu prohlédneme, se na všechno můžeme dívat i jiným úhlem pohledu, který nám umožňuje si uvědomit, že příroda nejen zničila sochy v plenéru, ale rozhodným způsobem i přeorganizovala Freedmanovu galerii. Příroda vstupovala do polemiky s křehkými keramickými sochami zcela novým způsobem, čímž dokázala svoji přítomnost v tvůrčím dialogu. To co zůstalo na fotografiích a pokoušelo se nastínit krásu a synergii tvorby člověka přírody, se v důsledku rozhodného působení proměnilo na zdeformovanou rozloženou formu a tím se i určitým způsobem rozvinulo! Tak jak se rozvinulo samotné umění z mimetické staré kultury, přes avantgardu až po umění současné, které se již nesnaží nic následovat, obkreslovat nebo odrážet krásu přírody, protože ví, že je to nemožné. A nemožnost, kterou popisuje, neschopnost vykreslit a zachytit krásu se stává hlavním tématem tvorby současných autorů a samotné současné umění projevem této nemožnosti![151]. Čtvrtá část knihy obsahuje dokumentaci soch, které Andrzej Kramarz zachytil. Všechny sochy jsou vyfotografované důsledně na bílém pozadí v neutrálním světle s velkou tonální škálou, tak aby co možná nejdokonaleji podaly strukturu a povrch soch. Díla jsou prezentovaná ve formě samostatných fotografií, diptychů, ale nejčastěji především triptychů a můžeme si je tak s ohledem na jejich složitou strukturu a formu můžeme prohlížet ze všech stran. Všechny sochy prezentované v poslední části vznikaly v letech 2007-2020 na Havaji, mimo jedné keramické lahvičky z roku 1991, na které jsou viditelné praskliny. Tato lahvička vznikla ještě v době, kdy Freedman tvořil v Los Angeles. Toto dílo se od ostatních výrazně liší. Výše popisovaná lahvička možná představuje chybějící článek spojující umělcovu

150. Maria Poprzęcka, *Impas*, nakladatel: *Fundacja Teoria Książki*, ISBN: 978-83-7908-142-4, Gdaňsk 2019, s.99.

151. Maria Poprzęcka, *Impas*, nakladatel: *Fundacja Teoria Książki*, ISBN: 978-83-7908-142-4, Gdaňsk 2019, s.61-74.

tvorbu z Los Angeles s tou, kterou vytvořil na Havaji. Umělec svoje práce nazývá podobně: *Wages of time*, *Attachment Disorder*, *Fractals*, apod., přičemž dalším dílům přiděluje pořadová čísla. Sochy připomínají dystopické formy, které jsou podobné artefaktům škod soustředěných v muzeu v Hirošimě[152]. Toto srovnání určitě není příliš přesné vzhledem k samotnému záměru autora, ale pouze formě, pro kterou podobnosti a analogie stěží nalezneme někde jinde. Někdy si v těchto abstraktních formách můžeme povšimnout fragmenty charakteristické pro tradiční nádoby typu flakon, váza nebo mísa, ale jsou to pouze jejich střepy, které vypadají, jako by v důsledku působení velkých sil podlehly rozpadu a opětovnému složení, což se projevuje jak ve struktuře tak i textuře objektů, které připomínají látku roztavenou v obrovském žáru. Umělecký sochař v popisovaném tvůrčím procesu spojuje materiály, které by neměly být spojovány, spojuje tvrdou hlínu s tekutou, něco co je tuhé s něčím, co je ještě možné tvarovat, mrtvé se živým. Inspirací pro umělce zcela jistě slouží neobyčejné jevy a síly, se kterými se denně setkávají obyvatelé vulkanického ostrova. Kniha je neobyčejným setkáním dvou umělců, které oddělují kontinenty, kultura a zároveň trochu spojuje zrcadlová historie hledání. Náhoda a intuice je přitahují do neobyčejného místa Havajského souostroví, kde se setkali. Při každodenní práci používají úplně jiné nástroje, ale při analýze jejích tvorby cítíme mezi těmito díly výrazný dialog a silný hlas okolní přírody, kterému oba umělci podléhají. Je těžké si představit, aby pro koexistenci v takové synergii společných minulých i současných zkušeností, podobné citlivosti, mohl někdo lépe vyprávět příběh Stephena Freedmana, než Andrzej Kramarz, který tohoto sochaře popisuje s pomocí zvuků zrcadla, ale nejen zrcadla fotografického přístroje.

2.3.3 Život je forma a zbytek je pouze perspektiva

Live is a form, the rest is a just view. Život je formou a zbytek je pouze perspektiva, byla pro Andrzeje Kramarze nejkomplexnější individuální výstavou, kterou kdy ve svém tvůrčím životě připravil. Z vizuálního pohledu byla velmi různorodá. Kramarz na výstavu zařadil různé estetické styly, od v současné fotografii neoblíbenějších, až po klasické inspirace z malířství a historické fotografie. Výstava obsahuje mnoho námětů, ze kterých vytváří neobyčejně komplikovaný obraz, který by se ve své různorodosti a rozsahu mohl spíše identifikovat s formou nejednoho festivalu fotografie než s individuální výstavou. Výstava byla zahájena v červenci roku 2019 v East Hawaii Cultural Center. Výstava zkoumala, jak naše úhly pohledu a přijaté perspektivy formují způsob, jakým chápeme hranice svobody a vlastního podmanění. Výstavu doprovázely provokující sochy a scénografie, tak jako erotická soška nebo scénografie černé komory vyplněná pornografickými obrazovými materiály. Šlo jistě trochu o to, aby nás autor vtáhl do nekonečné hry s asociacemi, ale nejen na téma naší tělesnosti a sexuality. Celou dobu vyvolával dojem, že se

152. Památník míru v Hirošimě - historické muzeum v Hirošimě v Japonsku věnované útoku pomocí výbuchu jaderné pumy, kterou na město svrhly Spojené stány 6. srpna 1945, které byly do války zataženy po tom, co Japonsko udeřilo na americkou základnu v Pearl Harboru na Havajských ostrovech v roce 1941.

pohybujeme na hranici determinující náš život v oblasti kulturního diktátu a toho co je zakázané, kdy se hranice mezi těmito oblastmi mění podle kontextu času a zeměpisné polohy. Výstavu tvořily autorovy neobyčejné instalace využívající fotografie, nalezené obrázky, archiv, zvukové i video záznamy, sochy a scénografie. Během zahájení se po výstavním prostoru pohybovaly barevné postavy ve fantastických kostýmech. První z nich byla osoba oblečená do historické sukně a paruky z časů Ludvíka XVI., další vypadala trochu jako postava z budoucnosti nebo jiné planety, měla na sobě černý přiléhavý futuristický kostým, na kterém byly našité velké fluorescenční hroty. Můžeme se tedy domnívat, že časovou osou, kolem které Kramarz svoji výpověď formuloval, bylo období první kolonizace ostrova a blíže neurčené budoucnosti. Na výstavě nechyběly autorem dlouhodobě zpracovávané motivy týkající se témat, jak naše vnímání formuje místo, ve kterém se nacházíme a jak vytváříme nalezené způsoby na zapamatování obrazů a asociací - fikcí, které užíváme, abychom oživili minulost, extrapolovali budoucnost a vymýšleli současnost.[153] V úvodním textu k výstavě jsme se mohli dočíst, že *„naše chování se dělí na to, co veřejně prezentujeme, a to, co zůstane skryté. Hodnoty jsou pokyny, které podporují výběr těch nejvíce viditelných chování, ktere je produktem společného souladu reprezentujícího konkrétní čas. Tématem této výstavy je to, co je za oponou (…)*"[154] Na výstavě byly instalovány celkem čtyři opony.

2.3.3.1 Opony

Kurtyny (Opony) neměly za cíl oddělovat jednotlivé prvky výstavy, ale byly jejím integrálním elementem a vytvářely svébytný druh divadla. V umění je život velmi často přirovnáván k divadlu. Z jiného úhlu pohledu jde však o dost povrchní přirovnání, které někdy zní jako fráze, ale z druhé strany tato metafora obsahuje i trochu pravdy. Neustále se obklopujeme záclonami, žaluziemi a roletami, které oddělují naší intimní sféru od naší vnější podoby. Vytváříme místa, která jsou skryta před zraky cizích osob, kde se můžeme skrýt, odpočinout si od hraní svých rolí nebo jako v garderobě - připravit se na hraní dalších rolí. Opona, stejně jako záclona, odděluje to, co chceme ukázat, od toho, co chceme skrýt za kulisami. Andrzej Kramarz na své výstavě zopakoval motiv opony celkem čtyřikrát a každou z nich nazval jinak. *The curtain no 1* (Opona č. 1) byla fotografii, která zachycovala velkou černou divadelní oponu v domu kultury Śnieżka v Dębici. Tento obraz pocházel z cyklu *Pętle* z roku 2009 a již byl popsán v předchozí kapitole této práce. *The curtain no 2. Is not what I can see* (Opona č. 2. To není to co vidím). Šlo o snímek ze soukromého archivu umělce, zachycující muže ležícího pod oponou, jemuž vyčnívalo břicho, ale tvář byla zakrytá pod oponou. Šlo o bývalého fotografova partnera, který měl vždy komplex související s velikostí svého břicha. Andrzej Kramarz se rozhodl tuto fotografii vytvořit o mnoho let dříve, protože kromě jiných kladných stránek, nedokázal nikdy tuto vadu na svém partnerovi vidět.

153. *East Hawaii Cultural Center*: https://ehcc.org/content/life-form-rest-just-view-andrzej-kramarz, online: 23. prosinec 2023.
154. *East Hawaii Cultural Center*: https://ehcc.org/content/life-form-rest-just-view-andrzej-kramarz, online: 23. prosinec 2023.

Komplexy způsobují, že člověk má narušené sebevědomí. Tento snímek ukazuje, že nejen prostřednictvím narušeného sebevědomí zveličujeme svoje nedokonalosti, ale také to, že ani osoby z našeho nejbližšího okolí nemají pojem o tom, jak se vidíme, a my zas netušíme, jak nás vidí jiní. Protože kdybychom tento pojem měli, možná bychom vůči sobě nebyli tak strašně kritičtí nebo naopak. Třetí opona *The curtain no 3. Freedom is your friend* (Opona č. 3. Svoboda je tvůj přítel) byla instalace vytvořená z tmavé divadelní opony zavěšené u stropu galerie, z pod které vyčnívala Kramarzova socha transgenderových bot. Šlo o poloviny dvou párů dámských a pánských bot rozřezaných uprostřed, které byly následně pevně spojeny. Zepředu před oponou vyčnívaly pánské boty, které vyvolávaly dojem, jako by někdo stál za oponou a vyčnívaly mu pouze boty, ale zezadu za oponou jsme žádnou postavu skrývající se před oponou neviděli, pouze přední části dámských střevíců na podpatcích. Opona tuto sochu rozdělila na dvě poloviny, ale ze žádné strany nebylo možné vidět kdo by mohl tyto boty nosit. Socha se opět odvolávala na lidskou sexualitu a genderové otázky, kde pohlaví viditelné navenek určuje způsob, jakým nás okolí vnímá a hodnotí, přičemž způsob, jakým svoje pohlaví vnímáme se může lišit dokonce od dosud definovaných schémat. Nikdo nemá přehled o tom, jak sami sebe vnímáme a jak svoji pohlavní identitu projevujeme. Jediné co je vidět, je rozpůlená dámská a pánská strana bot skrývající se za a před oponou. V případě této instalace je pro autora skrývání nebo projev nebinárnosti také určitým druhem manifestace svobody a dobrovolnou hrou. Čtvrtou oponou bylo dílo nazvané *The curtain no 4, Darkroom* (Opona č. 4. Temná komora). Šlo o scénografii pokoje, uprostřed kterého byla naaranžovaná fotografická temná komora, ve které byl stůl s kádinkami pro vyvolávání fotografií. Místnost plně vystihovala dvojsmyslnost slova „Darkroom", jehož sémantika se odvolává jak na místa technicky souvisejícího s tradičním vyvoláváním fotografií, tak i k v dnešní době mnohem oblíbenějšímu místu v nočním klubu, kde se neznámí lidé mohou setkat a mít spolu sex. V této místnosti byla také již dříve zmíněná sexuální soška. Pokoj byl osvětlený tlumeným červeným světlem, což je sice správným osvětlením v temné komoře, ale máme ho spojené i s místy určenými k erotickým hrátkám. V mokré kádince na stole byly ponořené intimní snímky umělce, jeho vlastní akty a portréty mužů. Část z nich patřila autorovi a část byla nalezená na internetu a následně upravena autorem. Ta rozličnost obrazů, jejich různý původ a určení neumožňovaly identifikovat, které z nich patří do autorovy osobní sbírky, které mohou být částí jeho vlastního ztvárnění nebo sexuálních praktik, a které patřily pouze do sféry fantazie nebo pouze uměleckého zpodobnění obrazu, nemajícího nic společného s autorovým erotickým životem. Při pohledu na Kramarzovy nahé osobní a intimní snímky, o které se rozhodl podělit v darkroomu vidíme, že velmi výrazně prezentovaly myšlenku výstavy a dokázaly, že to, co získáme díky náhledu druhého člověka nic nedokazuje a nikdy nám o něm žádnou pravdu neřekne. Obrázky ponořené ve fotografických kádinkách se během trvání výstavy měnily. S uplývajícím časem obraz na nich částečně mizel nebo se měnil a ztrácel svůj prvotní význam a papír se začal rozpadat. Umožňuje to také rozvíjet reflexe nad sebeurčením vlastního zpodobnění, které však závisí na našich emocích a osobách, se kterými tuto intimitu sdílíme, protože to, co jsme měli rádi včera a co máme rádi dnes, nebude tím, co budeme mít rádi zítra. Rozpitý a mizející obraz se vlivem času

seběhl s jinými prvky této výstavy, které popisovaly měnící se příběhy, geografické a společenské hranice obvyklých norem souvisejících se sexualitou, které se během let měnily - počínaje frivolním sexuálním rovnostářství bohů, polobohů a hrdinů řecké mytologie a konče u obecně panující svobody zajištěných mužů s náležitými privilegii v antickém Řecku. Opětovné zaváděných zavazujících společenských pravidel probíhající ve Spojených státech, je přirovnáváno k těm, které byly zavedeny v Rusku a na několika výjimečných místech a nejvzdálenějších autonomních zákoutích mimo hlavní světové politické póly. Uvnitř scénografie darkroomu se nachází sexuální soška.

2.3.3.2 Sexuální soška

Kovová soška určená pro erotické hrátky. Součástí výstavy je instalace navržená Andrzejem Kramarzem v podobě kovových předmětů vytvořených místním uměleckým sochařem pracujícím s kovy. Socha je svébytným druhem klece přizpůsobené lidské postavě v pozici psa s otvorem do vaginy a análního otvoru. Instalace má rozměry, které umožňují pojmout uvnitř člověka, ale může také sloužit jako zařízení, ve kterém by bylo možné člověka uvěznit a vykonat na něm sexuální násilí. Na výstavě s touto sochou korespondovala vystavená fotografie masivních těžkých kovových pout, které by přirozeně mohly připomínat historické souvislosti s otroctvím ve Spojených státech. Z jedné strany mohou sloužit k celkovému podřízení a spoutání člověka, z druhé strany pak v případě, kdy by se osobě, která je používá k naplnění sexuální touhy odepřelo jejich používání, jednalo o porušení sexuální svobody. Práce se týká problematiky hranic a podmanění a jak různorodě se tyto hranice mění v souvislosti s tím kdy a z jaké perspektivy se na ně díváme.

2.3.3.3 XXX

Jde o tři propojené fotografické triptychy fotografických kádinek zachycené z ptačí perspektivy, se zachováním velkého tonálního rozsahu poukazujícího na různý stupeň opotřebení povrchu materiálu a individuální stopy, které zanechá čas a emulze s různým chemickým složením, které autor v temné komoře používá, aby dosáhl kýženého efektu. Pro Andrzeje Kramarze mají tyto kádinky na sobě stopy všech vyvolávaných fotografických snímků. Autor k nim přistupuje sentimentálním způsobem a při této tradiční práci s fotocitlivým materiálem cítí obrovské zadostiučinění. Kádinky v Kramarzově paměti vyvolávají související obrazy a příběhy toho, co v nich bylo vyvoláváno. Vznikající obrázky na nich pokaždé zanechají nějaké fyzické stopy, zabarvení nebo škrábance. Tento triptych však má dva významy, kromě subtilní reflexe nad stopami, které na této pracovní pomůcce zanechal obraz a čas, má také informačně výstražný význam, který je užíván na internetových stránkách ve Spojených státech k označování stránek s pornografickým obsahem XXX. Fotograf se rozhodl umístit triptych před vstupem do „darkroomu“, ve kterém divák může narazit mj. na pornografické fotografie.

2.3.3.4 Portréty muže sado-macho

Andrzej Kramarz tyto portréty instaloval nedaleko vstupu do temné komory. Portréty zachycují sexuálního pracovníka s „vědeckým titulem magistr sexu". Během rozhovoru se sexuální pracovník chválil bohatým portfoliem vybavení k praktikám sado-maso a neobyčejnými profesionálními schopnostmi získanými na tříměsíčním kurzu zaměřeném na používání masivních pout na rukou nohou a krku a práci s elektrickým proudem a jak pomocí tohoto vybavení umožnit prožívat rozkoše bez ohrožení zdraví nebo života. Hrdina na fotografiích prezentuje široké spektrum výstroje k různým druhům sado-maso. Podle autora nejde o cyklus, ale o volný soubor portrétních fotografií. Záměrem autora bylo ukázat různorodost těchto oděvů a technik a s nimi souvisejících zálib dokonce i v tak okrajových sexuálních preferencích, jakými jsou praktiky sado-maso. Snímky jsou neobyčejně přitažlivé, díky použitému světlu trochu připomínají staré obrazy. Statický a respekt vyvolávající postoj modelu však způsobuje, že se obleky k sexuálním praktikám stávají zajímavými kostýmy jako z vědeckofantastických filmů a vytvářejí přímo asexuální podoby. Kromě toho, že sexuální sféra je jednou z nejdůležitějších a nejzákladnějších lidských potřeb, stále představuje určité tabu a rozpačité téma zatlačené do „tmavého pokoje". Spojené státy viděné z pohledu mainstreamových médií se podle autora z pohledu přístupu k sexualitě nijak neliší od zemí Střední a Východní Evropy, a to především od Polska. Ve Spojených státech se můžeme setkat s projevy a chováním svědčícím o velké sexuální svobodě a volnosti, které těžko najdeme v jiných zemích, ale jde o zdánlivý dojem a výjimky, které ve velmi pokrytecké zemi jen potvrzují pravidlo. Ve Spojených státech dominují konzervativní názory, ve sféře kultury a zvyků je i tento názor silně ovlivněný náboženstvím, obzvláště katolickou vírou, která podobně jako v Polsku vidí zdroj všeho zla v lidské sexualitě. Tento způsob společenského formování může vysvětlit, proč je Polsko tolik desetiletí tak silně zahleděno do Spojených států, přestože Polsko sousedí s takovými zeměmi, jako Česko nebo Německo, jejichž volnější přístup k tématice související se sexualitou v žádném případě kulturní hranice nepřekračuje. Z této politicko-kulturní perspektivy se „omezování skutečnosti" které Andrzej Kramarz zažívá ve Spojených státech, nijak neliší od Polska, ze kterého emigroval. Andrzej Kramarz se ve své umělecké výpovědi nesnaží najít jedinou odpověď, která by vysvětlovala, proč trčíme v „temném pokoji". Obraz dotýkající se lidské sexuality, zotročení a toho, jako formujeme názory na sebe i ostatní, pak staví z úplně odlišné perspektivy, čímž ukazuje, jak se naše kultura hodně mění.

2.3.3.5 Tak bylo řečeno

Andrzej Kramarz se v instalaci *They said so* (Tak bylo řečeno) opět odvolává na historii. „Indiáni, jsou nereformovatelní, jsou to divoši" to jsem se dočetla v jedné z mnoha vět umístěných na stěnách v galerii. Z další stěny zaznívá: primitivní a škodlivý názor. Umělec se rozhodl vybrat citáty známých objevitelů a kolonizátorů Ameriky, tedy především lidí, kteří jsou pro historii a kulturu Spojených států ikonickými postavami. Jejich slova je možné najít ukryta badateli do v běžně dostupných publikací popisujících jejich činy a postavy z těchto knih, které byly

mnohokrát idealizovány současnými filmovými tvůrci v dalších a dalších adaptacích odkazujících se na historii. Vyznění všech těchto výroků je všeobecně neakceptovatelné a opakování těchto slov je společensky nevhodné a nežádoucí. Musíme si však uvědomit, že v době, kdy tato slova byla vypovězena, byla v souladu s tehdy panujícími normami a někdy tyto normy přímo formovaly. Tyto dnes děsivě znějící věty ukazují, jak plynulé jsou hranice naší kultury. Pokusy o křečovité dodržování těchto kulturních hranic by nás nedovedlo k žádné změně a obrací náš zrak směrem na motiv zachycující těžká, masivní pouta, která zřejmě mohla vyvolávat historické asociace s otroctvím ve Spojených státech. Jak se na ty hranice díváme dnes? Kolik z toho, co je součástí našich osobních potřeb a pocitu svobody je mezi tím, co je nařízené, a tím, co je zakázané. Plynulost kultury můžeme rozebírat nejen v souvislosti s myšlenkou svobody, ale i toho, jakým způsobem dosavadní dědictví přehodnocujeme. V této druhé oblasti zůstávají další důležité otázky. Do jaké míry můžeme toto dědictví zpochybňovat, abychom ho ještě nezbavili těžiště, ve kterém se formuje nový konsenzus a otázka zodpovědnosti za naše činy, anebo jako v této souvislosti, za vyřčená slova?

2.3.3.6 Anatomie přežití

The anatomy of survival (Anatomie přežití) je téměř jedenapůlmetrový obraz skládající se z 27 fotografií zachycujících sekvenci pohybů a poloh nahého těla umělce s fyzickými činnostmi a prací, kterou Andrzej Kramarz vykonával po své emigraci do Spojených států. Amerika se pro mnoho Poláků, kteří svoje mládí strávili v ponurém komunismu, jevila jako splnění snů o svobodě a normálnosti ve společenských vztazích. Kramarz se však brzy přesvědčil o tom, že Amerika ve skutečnosti splněným snem byla, ale jen pro kapitalisty, pro které emigranti z Polska a nejen odtamtud, vykonávali namáhavé a fyzicky těžké práce, které Američani nechtěli za nízký plat dělat. Andrzej Kramarz při své emigraci zkusil rozmanité práce: šil čepice pro psy, pracoval na stavbě a při rekonstrukcích, maloval pokoje apod. Žádná z těchto prací však nevyužívala jeho schopnosti, vzdělání, zkušenosti ani intelektuální potenciál. Pro americký společensko-ekonomický systém jeho schopnosti neměly žádnou cenu. V roce 2019 se toto rozčarování pro umělce stalo impulsem pro rozpohybování vlastního těla, s jehož pomocí naskicoval obraz vlastní anatomie přežití. Slovo „naskicoval“ bychom na tomto místě neměli vnímat jako synonymum nebo metaforu, ale jako doslovný popis vizuálních aspektů tohoto díla. Kramarz využil estetiku nedokonalosti, kdy obrazem přeexponovaným až na hranici rozeznatelnosti vykreslil sekvence pohybu svého těla jako jemné čáry měkkou tužkou. Jemnost kresby komplikovala divákům jeho dílo vůbec rozeznat. Inspirací pro Kramarze byla klasická díla Eadwearda Muybridgea, který se do historie fotografie zapsal díky svým experimentům zachycujícím pohyb koně při cvalu. Pomocí těchto 27 fotografií svého nahého těla vykonávajícího různé fyzické práce prezentoval svoji anatomii přežití ve Spojených státech. Jeho dílo nutí oči k nemalému úsilí. Zajímavé však zůstává, proč použil tak subtilní téměř neviditelnu kresbu? Slabé linky můžeme v bílé ploše snadno přehlédnout, podobně jako snadno přehlédneme to nebo ty, kteří uvádějí kola kapitalismu do pohybu. Tento obraz pak na výstavě z větší perspektivy působí jako velká bílá plocha, kterou ne-

doplňuje žádný popisek, podobně jako bílý obdélník na tmavém pozadí, jednoho nápaditého umělce ze země vedle Ruska. Je velice snadné tuto práci přehlédnout.

2.3.4.7 4. min

Video ukazuje útrapy švába převraceného na záda v prázdné láhvi od piva. Andrzej Kramarz natočil hmyz bojující o svůj život. Tento film používá, aby poukázal na relativitu času podle toho, jak ho prožíváme. Jinak budeme vnímat plynutí času při prožívání příjemných okamžiků a jinak si zapamatujeme čas pokud budeme čelit drastickým momentům. Při pohledu na utrpení hmyzu, které trvá jen chvíli, přesněji jen 4 minuty, nám čas sledování filmu připadá dlouhý. Tento velmi krátký dramatický záznam boje hmyzu o život navazuje na další vystavená díla o relativitě času. Jako příklad objekt *Masivní pouta* můžeme na výstavě ve spojení s *The curtain no. 4, Darkroom* vnímat jako předmět erotických her, ale pokud ho zasadíme do historického pozadí otroctví ve Spojených státech, bude na nás působit úplně jinak. Andrzej Kramarz si jako hrdinu vybral švába a ironicky tak navázal do zápisu vzpomínek Witolda Gombrowicze v jeho *Denících*, ve kterých popisoval svoje dilemata nad tím, jak obracel brouky, kteří leželi vedle něj na zádech, a jimž tak pomáhal v boji o život, protože jim krovky přilnuly k horkému písku, až nakonec zvedl hlavu a zjistil, že jich je takto ležících celá pláž.

2.3.3.8 Fotografie skřivana

Jde o snímek zachycující mrtvého ptáčka, vytvořený pomocí techniky digitálního fotogramu. Dílo je velmi estetické a upoutává pozornost diváka svou intenzivní žlutou barvou zářící z modrého pozadí. Autor na otázku týkající se příběhu této fotografie uvedl, že jednoho večera při jízdě autem za Stephenem Freedmanem viděl, jak před ním jedoucí auto srazilo krásného žlutého ptáčka. Zastavil auto, ale zvířátko již bylo mrtvé, i když stále ještě teplé. Rozhodl se ho vzít s sebou k Freedmanovi domů, kde se rozhodl ho naskenovat. Chtěl vytvořit jeho obrázek aby zachytil jeho krásu. Za nějaký čas svoje dílo ukázal jednomu známému z ostrova, který se zabýval ornitologií. On sice sdílel Kramarzovo nadšení i žal nad smrtí ptáčkam, ale dodal: *„Já bych je všechny vybil!“* Zaražený Kramarz se ho zeptal: Proč? Vědec odpověděl, že tento pták není endemický, ale byl na ostrovy před časem dovezen a nežádoucím způsobem ovlivnil život i populaci endemických ostrovních ptáku. Tato slova způsobila, že se Andrzej Kramarz pocítil jako přistěhovalec, neendemický druh na ostrově. V této souvislosti navazuji na to, jak nějaká přítomnost, něčí existence může být determinována kulturou, zásadami a normami, ve kterých se můžeme úplnou náhodou a shodou okolností ocitnout. Pták z roztaženými křídly připomíná exoticky žlutý květ v souvislostí s autorovým příběhem o narcisu, ale nikoli o květu, ale mytické tragické postavě zosobňující prvního malíře proměněného v květ. [155]

155. Maria Poprzęcka, *Impas*, nakladatel: *Fundacja Teoria Książki*, ISBN: 978-83-7908-142-4, Gdaňsk 2019, s.66.

2.3.3.9 Vlasy

Společná kompozice samostatných fotografií *Pele's hair* (Vlasy Pele) a *Everybody who slept in my bed* (Všichni kdo spali v mé posteli) spolu tvoří velmi silné umělecké a významové spojení. Obě díla jsou neobyčejně výtvarně subtilní abstraktní fotografické obrazy, které v obou případech zachycující velice dekorativní změť vlasů. *Pele's hair* je fotografie efektu neobyčejného geologického jevu, jenž je pro Havajské ostrovy velmi charakteristický. Během erupce vulkánu se po zemi valí láva, jejíž část tvoří neobyčejnou tenkou skalní formaci připomínající vlasy. Tenká vlákna vznikají z rozpínající se chladnoucí lávy. Vítr často tato jemná vlákna unáší vysoko do vzduchu a nese je na místa vzdálená mnoho kilometrů, kde zůstávají v korunách stromů a na elektrickém vedení. Jejich název pochází od bohyně vulkánu Pele, která je jednou z nejdůležitějších bohyní celého souostroví. Podle pověstí žije na největší sopce, na největším havajském ostrově, na němž i autor delší dobu žije a tvoří. Skály jemné jako vlasy byly pro Kramaře inspirací pro jeho další fotografii. Autor je okouzlen přírodními jevy na ostrovech, které jsou pro něj i mnoho další umělců zdrojem inspirace. Krása a síla těchto přírodních jevů a neustálá vulkanická činnost sopek umožňuje umělci prožívat neobyčejné zážitky a hrát si s krajinou jako s živou bytostí plnou vášně a života. Většina geologických procesů na zemi je pro člověka jen těžko postřehnutelných a rozložených v čase, přičemž na poměrně nedávno vzniklém souostroví havajských ostrovů probíhají tyto projevy formování krajiny velmi rychle a intenzivně, někdy až jako extrémní jevy, které mohou úplně zničit celá lidská obydlí. S tímto vědomím pak musí obyvatelé ostrova neustále žít. Stejně tak i vlasy bohyně sopek budí dojem, že jsou velmi jemné, jsou však velmi ostré a lehce nás mohou zranit. Andrzej Kramarz fascinován tímto geologickým jevem fotografoval vlasy Pele a následně je několikrát zvětšil. Díky tomuto zvětšení bylo možné vidět jejich krásné struktury, formy i barvy, které před tím nebyl schopen vidět a co pro autora na ostrově představovalo neobyčejně vizuální objev. Obraz je abstraktní kompozicí ze zvětšeniny vlasů Pele, které byly spolu složeny do diptychů se stejně abstraktním detailem vlasů nazvaném *Everybody who slept in my bed* (Všichni kdo spali v mé posteli). Jde o fotografii, která pocházela ze souboru *Pętle* z roku 2011. Název tohoto díla může diváka trochu provokovat k hledání sexuálních podtextů, ale samotný obraz a jeho příběh, který ji popisuje, již byl popsán v předchozí části této práce. Autor se odvolává na vzpomínky na lidi, se kterými sdílel a kterým půjčoval svoji postel. Rozhodl se do diptychu spojit dva abstraktní silné záběry vlasů spolu se střípky minulých okamžiků s vlasy osudové, vitální a životadárné bohyně Pele. To co odešlo, s tím co nezastavitelně vzniká a to, jak vnímáme konkrétní objekty v souvislostí s naším vědomím nebo vzpomínkami.

2.3.3.10 Krev

Blood (Krev) je série polonahých mužských portrétů s odhalenou hrudí, jejichž siluety s výraznou svalnatou stavbou těla jsou osvětleny měkkým světlem s teplými tóny, kdy kontury siluet vystupují z hlubokého stínu černého pozadí. Tyto záběry jsou esteticky blízko dílům malíře Caravaggia. Muži pózují v jednoduchém klasickém postoji jako na starých fotografiích, přičemž nám mohou trochu připomínat sochy.

Modely se od sebe liší věkem i tvarem těla, ale spojuje je jejich typ krásy, který je společný pro „původní“ obyvatele ostrovů. Fotografie jsou podobné obrázkům Edwarda S. Curtise[156], který na počátku 19. století fotografoval indiány, ale mají i určité asociace s méně známými díly ikony módní fotografie Invinga Penna[157], který při svém cestování vytvořil svébytný druh antropologické typologie různých ras portrétovaných lidí, což může vyvolávat určité kontroverze, obzvláště v případě, že tyto fotografie vytvořil v letech 1948-1971. Při prvním shlédnutí vyvolává Kramarzovo dílo dvojí údiv, první s ohledem na svůj tradičně estetický způsob zachycení, jemuž se umělec několik desetiletí vyhýbal, a druhý protože jsou fotografie poznamenány antropologickou typologií koncentrující svoji pozornost na rasovém původu portrétovaných osob, se silnou konotací k zachycení původních obyvatel z dob koloniálních dobývání ostrova, což se v dnešní době již může jevit jako šokující, dokonce i na stránkách cestopisných magazínů, a co teprve v umělecké galerii. Cyklus fotografií je nazvaný *Blood* (Krev). Každý portrét byl doplněn popisem v podobě genealogické linie od prapředků až k samotným hrdinům snímků, jejich národnosti a jména. Každý hrdina fotografie měl ve své genealogické linii přinejmenším jednoho původního Havajana, ale ostatní byli představiteli mnoha národností. Na fotografiích jsou zachycení výlučně muži, i když Andrzej Kramarz fotografoval nahá těla stejně tak mužů, jako i žen. Ženy však nesouhlasily s vystavením jejich portrétů v Hilo, protože vystavení jejich odhalených prsou v tak malé společnosti, jakou je ostrov Hilo, by pro ně bylo nepříjemné. V jistém smyslu se také hodně mluví o současné kultuře obyvatel Havaje, jejich zdrženlivosti při odhalování svého těla a boje s představami jaké o nich máme z koloniální éry. V úvodním textu k této rozšířené sérii portrétů se můžeme dočíst, že prvním kolonizátorem ostrova byl kapitán James Cook a jeho posádka, se kterou připlul na Havajské ostrovy v roce 1778. S sebou si přivezl i různé evropské nemoci, které zabily značnou část původní populace. Havajský genom následně ovlivnila různá smíšená manželství s kolonizátory a v pozdější historii s pracovníky migrujícími na ostrovy, kteří sem byli přivážení na plantáže cukrové třtiny. Tento krátký popis nám zanechává zásadní otázku, která je aktuální obzvláště v dnešní době, týkající se toho, jestli ještě označení „původní obyvatel ostrova“ má ještě nějaký význam. Čím je totožnost? Jak se může jednotlivec v tak složité genetické a kulturní totožnosti společnosti identifikovat? Andrzej Kramarz se záměrně rozhodl fotografovat nahá těla proto, aby fotografie zbavil času a módy a skutečně přizpůsobil své snímky k obrázkům z koloniálního období ostrova. Andrzej Kramarz se rozhodl umístit námět těchto fotografií na výstavě, protože tento obraz souvisí s jeho identifikací. S tím, že všichni okolo se nás pokoušejí zaškatulkovat a zjistit, zda se autor tomuto sexuálně atraktivnímu tématu věnuje i v jiných částech výstavy, nebo to souvisí s pohledem na naše vnitřní vlastnosti. Přímou inspirací pro tuto sérii byl rozhovor autora s jednou jeho studentkou, která se vrátila na ostrovy, aby poznala kulturní

156. Edward Sheriff Curtis (1868-1952) je americký fotograf věnující se fotografování života indiánů a západu Spojených států. Indiáni mu říkali Shadow Catcher. Je autorem monumentální knihy „The North American India“, zdroj: https://www.britannica.com/biography/Edward-S-Curtis, online: 30. prosinec 2023.

157. Irving Penn: https://irvingpenn.org/travel, online: 30. prosinec 2023.

totožnost země, ze které pocházeli její biologičtí předci. V dětství byla adoptována do Evropy a jejím otcem byl Rakušan židovského původu. Rodiče studentce zajistili dobré vzdělání. Dospívala v evropské kultuře, se kterou se plně ztotožňovala. Ze zájmu o biologické kořeny přicestovala na Havajské ostrovy poznat zdejší kulturu. Seznámila se s Havajany, kteří se v posledních letech velmi silně snaží obnovit a posílit svoji totožnost a kulturní odlišnost. Její vzhledové rysy, díky kterým vypadá jako rodilá ostrovanka způsobují, že na ní Havajané vyvíjejí velký tlak, aby se ještě více ztotožňovala s místní kulturou než evropskou. Její příklad ukazuje, jak se každá společnost snaží působit na jednotlivce a jak se snaží donutit člověka přijmout něco, s čím popravdě celou dobu bojuje. Přestože na první pohled dostali lidé zachycení na fotografiích do vínku podobnost k místním obyvatelům ostrova, mají ve svém původu krev mnoha emigrantů ať už z Asie, Evropy nebo celé Ameriky. Zařazování člověka k dané společnosti podle jeho vzhledových vlastností nebo pohlaví, bude vždy škodlivé a zjednodušující. Naše totožnost je totiž mnohem komplikovanějším a někdy i proměnlivým pocitem přináležitosti. Práce z tohoto projektu, které bylyvystaveny v protilehlém sálu galerie, zrcadlově k další sérii nazvané *Vessels*.

2.3.3.11 Nádoby

Práce z projektu Vessels představují cela odlišná nezávislá dílá, která Andrzej Kramarz poprvé vystavil na svých autorských stránkách v roce 2017, ale objevila se i na stránkách Musee Magazine, fyzicky je poprvé vystavil až na této výstavě. Jedná se o sérii černobílých pečlivě technicky zpracovaných snímků zachycujících mužská záda na neutrálním pozadí. Záda jsou mladá, stará, svraštělá, křivá, pihovatá, nerovnoměrně opálená a někdy i zjizvená. První, docela zřejmou asociací, která se nám nabídne při sledování této série snímků je jedna z nejslavnějších fotografií Man Raye[158], v tomto případě jsou však objekty, které autor fotografuje mnohem méně dokonalé, než housle připomínající záda a bedra modelky Kiki z Montparnassu. Slovo vessel má v angličtině několik významů, znamená loď, nádobu nebo kontejner. Během návštěv několika muzeí, především těch zaměřených na archeologii, najdeme v anglickojazyčných verzích popisků vystavených exponátů - vessel jako pojem pro různé nádoby a nástroje používané pro uchovávání. V případě prací Andrzeje Kramarze by nejvhodnějším překladem tohoto slova byla právě nádoba. Kramarz začal na projektu *Vessels* pracovat v roce 2017, tedy ve stejnou dobu, kdy si na Havaji otevřel svoje první fotografické studio. Ze začátku jen těžko hledal osoby, které by byly ochotny před objektivem svoje záda odhalit, přestože výsledkem celého projektu byla jen anonymní hra s tělem. Se svojí koncepcí narazil na velkou nedůvěru. V souvislostí s tím probíhala práce na souboru *Vessels* poměrně dlouho. Pro Andrzeje Kramarze nemělo žádný význam, jestli šlo o mužská nebo ženská záda. Nakonec se rozhodl, že bude fotografovat pouze muže, ale nikoli pro to, že by pro něj měla nějaký symbolický význam, ale spíše proto, aby si usnadnil práci. Fotografie vyžadovaly odhalení nahého lidského trupu. V tomto případě

158. *Le Violon d'Ingres / Christie's* z roku 1924, autor Man Ray, fotografie, zvětšenina na bromostříbrném papíře vytvořená přímo v temné komoře, se stopami kleští, které vznikly v důsledku přeexpozice.

pak bylo přesvědčování k tomuto druhu aktů rozhodně snazší u mužů. Při výběru se Kramarz neřídil žádnými zvláštními nároky kromě toho, že mu záleželo na fotografování různorodých těl. Záleželo mu také na tom, aby fotografované osoby byly v různém věku. Ze začátku fotografoval svoje známé, později úplně neznámé lidi. O tom, kdo se před jeho objektivem ocitl rozhodovala náhoda. Andrzej Kramarz fotografoval osoby různého původu, mladé, staré, chudé, bohaté, zatížené životními zkušenostmi nebo zmáhající se s různými problémy, ale žádná z těchto fotografií nemohla ve své podstatě odhalit nic víc než „nádobu". Fotografie z této série vznikaly v období let 2017 až 2019. Autor rozhodně zdůrazňuje, že čas, ve kterém fotografie vznikaly tady neměl žádný význam. S humorem také dodává, že kdyby mohl tento projekt vytvořit během dvou dnů, byl by mnohem šťastnější. Čas, ve kterém autor na tomto projektu pracuje, nehraje při jeho hodnocení žádnou roli. Není důležité jestli autor něco fotografuje 10 let nebo 10 minut a nikdy nemůže rozhodovat o odstínech nebo hodnotě práce. Myšlenka cyklu Vessels byla inspirována rozhovory se Stevenem Freedmanem a jeho osobními zkušenostmi jako sochaře a keramika. Freedman v rozhovoru s Kramarzem při práci na společné knize nazvané *The Evolution of a Potter* krásným způsobem upozornil na tvůrčí proces sochaře, který jako svoje médium využívá keramiku. Jako diváci upozorňujeme na to, co vidíme zvenku, co má socha představovat, ale pro umělce pracujícího s keramikou je mnohem důležitější to, co se děje uvnitř, při procesu jejího vytváření. Freedman tento vnitřek svých soch nazývá „levou rukou", protože při práci na soše má levou ruku vždy uvnitř vytvářeného objektu. Keramické sochy vznikají vždy zevnitř. Ať už budeme uvažovat o lahvičce parfému, váze nebo jiné nádobě na uchovávání nebo přenášení, stejně všechny od nepaměti vycházely z koncepce lidského těla. Podstatou vytváření a existence takové nádoby bylo naplnit její obsah. Při výrobě takové nádoby je zásadní odstranit to, co je uvnitř. Série fotografií, v tomto případě zad, určitým způsobem navazuje na myšlenku popisu nádoby. Podle Andrzeje Kramarze mají lidé často pocit, že z tváře, jejích rysů, jejího výrazu, její exprese jsou schopni hodně vyčíst a hodně o člověku povědět. Tento pocit je však často velmi iluzorní, o čemž se autor přesvědčil při práci s archivními snímky, když si prohlížel portréty zločinců, jejichž vzhled žádným způsobem nevypovídal o jejich brutálních činech. Kramarze na fotografiích, ať už vlastních nebo archivních velmi fascinoval objekt. V této souvislosti se Kramarz rozhodl fotografovat záda svých hrdinů především proto, že svojí formou navazují na nádoby, ale také prostřednictvím své různorodé „mapy" jsou schopny vyjádřit mnoho dalších spojitostí. Záda i samotné tělo má schopnost umělci vyprávět o člověku prostřednictvím tvarů a nejrůznějších dokonalostí, jakými jsou skvrny od slunce, pihy, vrásky, záhyby, jizvy a stopy po operacích nebo otlačené stopy po oblečení, ale kromě toho nám nenabízí možnost určit nic jiného. Nenabízí nám náhled na společenský status, charakter člověka nebo přehled o jeho zkušenostech. Všechno, co vidíme zvenku nám dává jedině marnou náhražku složitosti každého jednotlivce. Při fotografování člověka zezadu neuvidíme jeho tvář ani oči. Nemůžeme se tedy pokoušet uhádnout jaký je uvnitř, nemůžeme se pokoušet hodnotit člověka podle toho, jestli má přátelskou nebo přísnou tvář. Tvář je na fotografii vždy tím prvkem, který bude vybízet k hádání a spekulacím při hodnocení člověka, kterého vidíme. Záda jsou podobné Freedmanovým sochám, protože i jeho sochy můžeme z pozi-

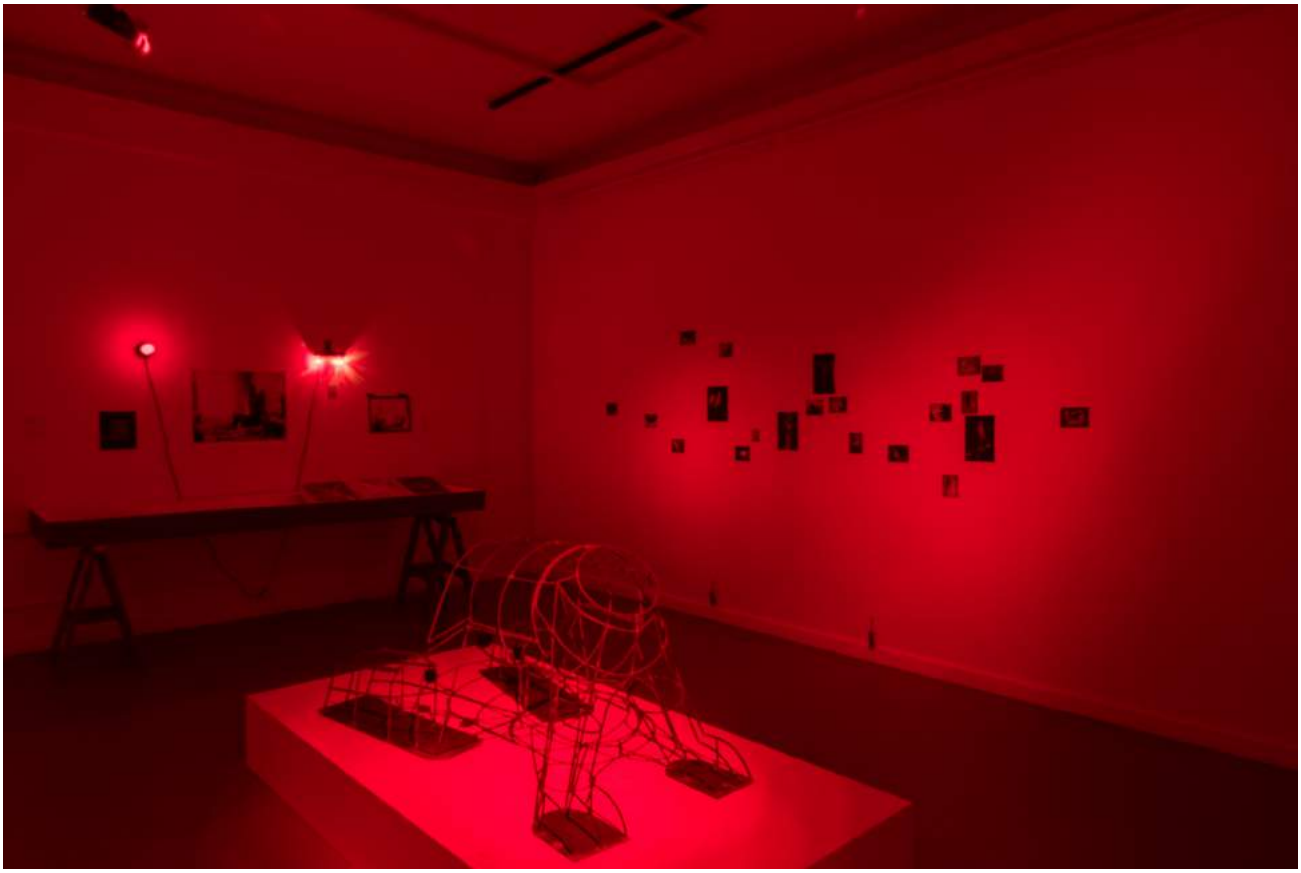
ce diváka můžeme vidět pouze zvenku, jelikož nemáme dovnitř přístup. Andrzej Kramarz se rozhodl fotografovat právě tuto část těla, protože je nejvíce anonymní a představuje nejlepší metaforu nádoby. Každá jiná část těla, jako noha nebo ruka tuto schopnost nemají, trup je však tou částí těla, která odvrací pozornost, a které budeme připisovat jiné významy. Tento cyklus se trochu odlišný, ale svým zařazením na výstavu představuje určitou reflexi mezi ostatními soubory a zamyšlení nad tím, jak si snadno dokážeme vytvářet povrchní hodnocení jiných lidí, o kterých nic nevíme, nevíme jací jsou uvnitř, neznáme jejich vnitřní svět. Člověk je i sám pro sebe bezpochyby nepoznanou, nepředvídatelnou bytostí, do které jsme nikdy neměli ani nebudeme mít možnost vidět. Jestli to, co můžeme o člověku vyprávět, je pouze jeho vnější nádoba, pak při pohledu na fotografie Andrzeje Kramarze se nakonec nasouvá ještě jedna otázka, protože nevíme zda jde o záměrnou autorskou reflexi na to, jak nedokonalé je lidské tělo a jak hodně je citlivé, jaké stopy na něm zanechává nošené oblečení, slunce, zranění i čas a jak často se mění.

Pokud budeme při prohlížení souboru „Vessels" předpokládat, že člověk je jen formou, ale nikoli tou, kterou zevnitř tvaruje hrnčířova levá ruka, ale tou, na kterou se Andrzej Kramarz dívá jako divák *„(…) zevnitř, čili ze své podstaty neautentický - který nikdy není sám sebou, protože ho definuje forma, která se rodí mezi lidmi. Jeho „já" je mu pak určeno v oné „mezi - lidskosti"*, jak ve svých Denících Witold Gombrowicz[159] a jak to prezentoval i Andrzej Kramarz v projektu *Blood*, ve kterém nebyl schopen ani vlastního sebeurčení, které už mu bylo přiřazeno, že o člověku víme jen tolik, kolik vidíme ze špičky boty „za oponou č. 3", protože dokonce i pohlaví vytváří nevědomé dobrovolné tajemství. Mohlo by se zdát, že to, co nám zůstane, je jen vlastním názvem naznačená perspektiva, kterou definuje geografie, čas a kultura. Kultura, která jak nám autor ukázal, je navíc neobyčejně proměnlivá. Pokud bychom se k ní navíc příliš přivázali a považovali ji za nadčasovou, pak ztratíme i svobodu. Přestože je nám tato svoboda dána v *Anatomii přežití*! *Live is a form, the rest is a just view* je neobyčejně bohatým ostrovem, po kterém se pohybujeme mezi nařízeným Apollonem a zakázaným Dionýsem, výstava nás láká do temné komory, ve které obraz mizí. Výstavu opouštíme s pocitem, že víme méně, ale s nadějí, že méně znamená více!

159. Witold Gombrowicz, *Dziennik* (1957-1961), Paříž 1962, D II, s.10 -11.



Fot. |89| - |92| Fragment z výstavy *Live is a form, the rest is a just view* v Galerii East Hawaii Cultural Center.















Fot. |93| - |97| Fragment z výstavy *Live is a form, the rest is a just view* v Galerii East Hawaii Cultural Center.

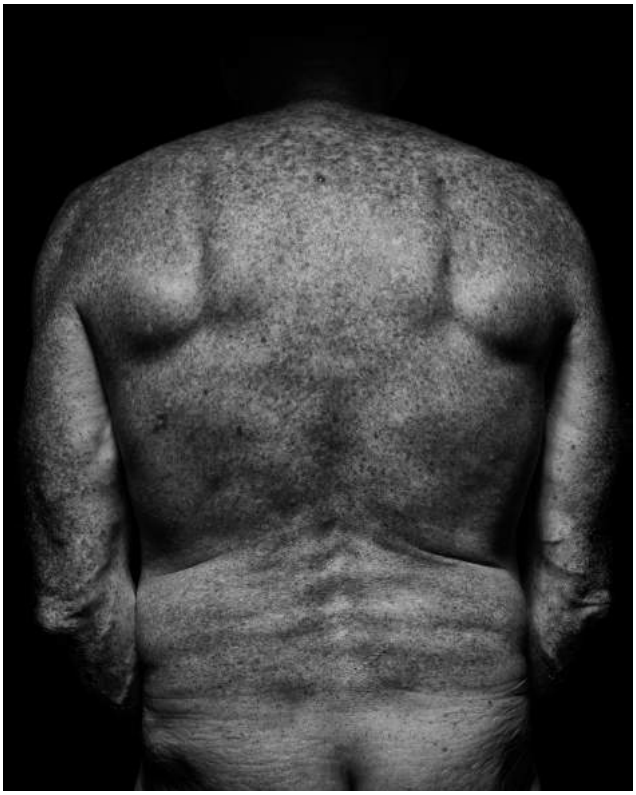


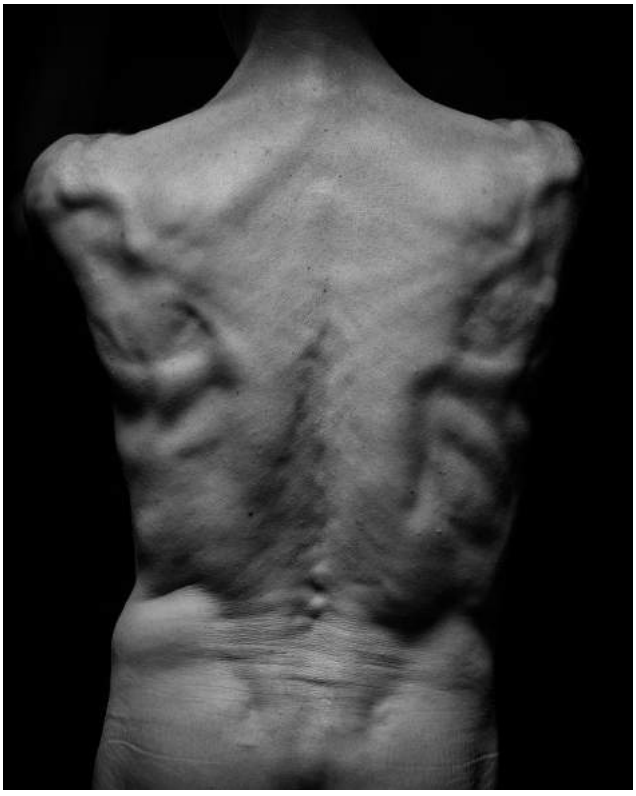
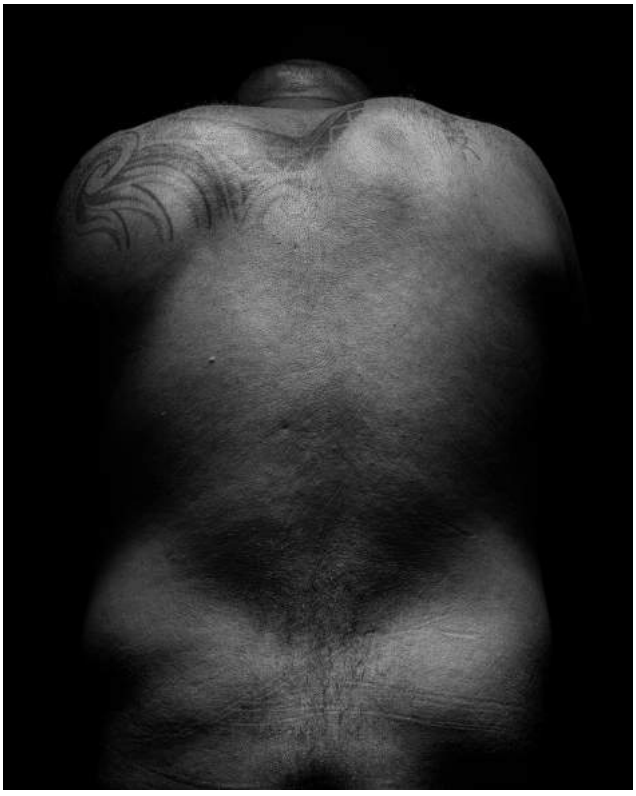


Fot. |98| Andrzej Kramarz, cyklus *Portréty muže sado-macho*.

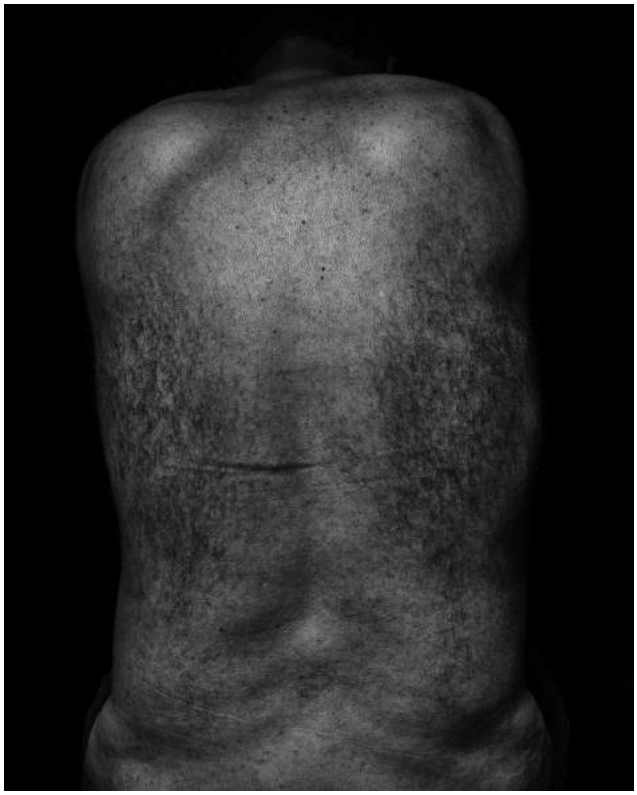


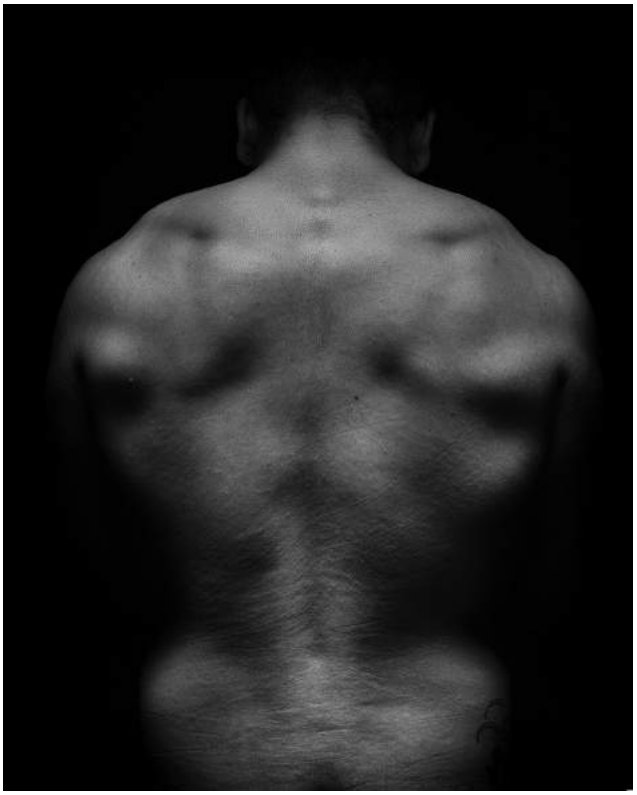
Fot. |99| Andrzej Kramarz, cyklus *Loops*.



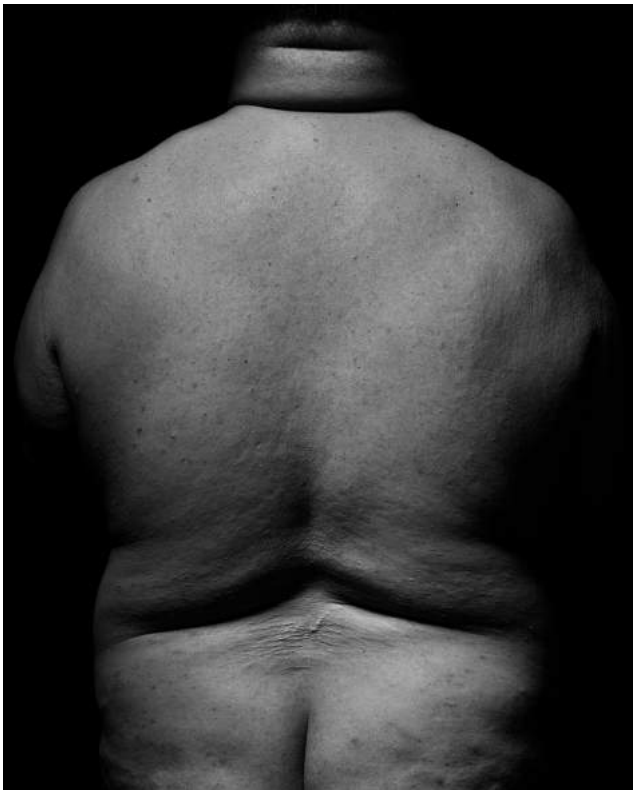



Fot. |100| - |107| Andrzej Kramarz, cyklus *Vessels*.











Fot. |108| Andrzej Kramarz,
cyklus *Blood*.



Fot. |109| Andrzej Kramarz,
Fotografie skřivana.

2.3.4 Nová skutečnost

2.3.4.1 Pan Smith a jeho vášeň pro fotografii

Kramarz stále častěji a stále intenzivněji přemýšlel o možnostech využití archivní fotografie vytvářené primárně nikoli jako umění, ale jako objekt nebo památka. Andrzej Kramarz díky textům Jerzyho Lewczyńského, ale i společným rozhovorům při práci na přípravě publikace knižního zpracování archivu Stefanie Gurdové si uvědomil mnoho věcí, které pro něj představovaly i další inspiraci k práci. Kramarz zmiňuje především Lewczyńského slova v článku „*V archívech Stefanie Gurdowé je zachyceno světlo tehdejší doby* "[160], „*shrnul to moc krásně a je těžké si na tato slova nevzpomenout, když se dívám na staré fotografie.*" Předmětem zkoumání Andrzeje Kramarze se staly nejen archivy, ale také náhodně objevená, bagatelizovaná amatérská fotografie. Kramarz do svých děl vkládá amatérské fotografie, které vnímá na stejné úrovni jako vlastní tvorbu. Proces zapojení nalezených fotografií do svých projektů poprvé použil v roce 2010 v díle *Pętle* a dále s touto technikou pokračoval i v mnoha jiných projektech jako *Niewidzialne Mapy* nebo *Live is a form, the rest is a just view* a dalších. Andrzej Kramarz do svých děl vkládá nalezené snímky, ale paralelně ve stejnou dobu pracuje i na jiných dílech, která jsou celá založená na nalezených sbírkách a archivech. Jedním z prvních projektů, na kterých tehdy začíná pracovat je příběh nazvaný *Mr Smith and his passion for photography* (Pan Smith a jeho vášeň pro fotografii). Toto dílo chtěl Kramarz poprvé představit na výstavě v polském Zámostí, ale organizátoři výstavy se kolektivně rozhodli, že by raději viděli Kramarzovu výstavu, kterou už znají, musela být premiéra tohoto souboru odložena. Umělce to však neodradilo od dalšího rozvíjení příběhu. Soubor *Mr Smith and his passion for photography* je příběh, na který Kramarz narazil díky svému bratrovi. Ve Spojených státech se co určitou dobu konají výprodeje věcí, které si lidé nevyzvedli ze svých pronajatých schránek v úschovnách. Tento druh aukcí je ve Spojených státech velmi oblíbený, stejně jako skladovací prostory, které rádi využívají především ti Američané, kteří často mění své bydliště. Po uplynutí doby stanovené ve smlouvě a pokud pronajímatel skladovacího prostoru dál neplatí za pronájem prostoru a nehlásí se pro své uskladněné věci, což většinou je po uplynutí stanovené doby, může majitel skladu vyhlásit aukci, na které je možné koupit obsah schránky. Obsah těchto schránek až do jejich otevření prodávající ani kupující samozřejmě neznají. Tímto způsobem se mohou lidé zúčastnit určité loterie, ve které mohou získat za malou sumu i velmi hodnotné věci nebo zaplatit hodně peněz za bezcenný odpad. Bratr Andrzeje Kramarze, který je vlastníkem bazaru typu „Pawnshop"[161], do kterého lidé často přinášení věci z těchto aukcí nebo zavřených hotelů apod., jednou sám koupil takový skladový kontejner s věcmi, mezi kterými našel kufr plný fotografií z 80. let. Během rozhovoru se o tom bratr Andrzeji Kramarzovi zmínil. Myslel si, že se zajímá pouze o velmi staré fotografie profesionálních autorů jako

160. Kramarz Andrzej, *Stefania Gurdowa. Klisze przechowuję się*, skupinová práce, autoři: Czaja Dariusz, Kramarz Andrzej, Lewczyński Jerzy, Sabor Agnieszka, 1. vyd., nakladatel: *Fundacja Imago Mundi a Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli*, ISBN: 978-83-925914-4-3, Krakov, 2008.

161. Pawnshop - ve Spojených státech velmi oblíbený typ obchodu s použitým zbožím.

Stefanie Gurdowé a vyhodil svůj nález do koše. Jakmile to však Kramarz uslyšel, okamžitě se vydal na místo, kam je bratr kufr vyhodil a prohledal celý odpadkový kontejner. Jednalo se o asi 5000 amatérských fotografií z 80. let. Sbírka Kramarze velmi fascinovala, při jejím prohlížení objevil mnoho vrstev celého příběhu. Jednou z nejzajímavějších rovin byla doba, ve které fotografie vznikly. Sbírka přímo souvisela s rozšířením se momentkové fotografie[162] ve Spojených státech. Fotografie se stala všeobecně dostupná a po všech stránkách výrobního procesu velmi levná. Když jsme do fotolabu přinesli film aby nám jej vyvolali, neoplácelo se již vybírat nejlepší záběry, které by se následně zvětšovaly, ale rovnou se vyvolávaly všechna exponovaná políčka na filmu. Takto zaměstnanci fotolabů šetřili čas potřebný pro zvládnutí většího množství zakázek. Došlo to až tak daleko, že všichni vyvolávali všechno. Osoba, které patřila nalezená sbírka někdy vyvolávala celý film i dvakrát, ale všechny snímky nebyly identické, protože fotografický materiál z různých důvodů jinak stárnul. Andrzej Kramarz se snažil sledovat proces vzniku těchto fotografií. Tvůrce těchto snímků se zvlášť zajímal o květiny, zvířátka a dokumentoval všechno co ho obklopovalo. Andrzej Kramarz fascinován tímto vizuálním vyprávěním neznámého amatérského fotografa vytvořil knihu, při jejíž přípravě se inspiroval projektem *Atlas Gerharda Richtera*[163]. Kramarzovi se díky analýze fotografií a obálek mezi nimi povedlo určit jméno autora sbírky, které použil v názvu knihy, ale i ve fotografii, kterou se rozhodl uzavřít příběh o velké vášni pana Smithe. Tato fotografie zachycuje panem Smithem zdokumentovanou osobní poštovní schránku s jeho jménem, kterou s největší pravděpodobností někdo nebo něco zničilo. Pan Smith se jako fotografický nadšenec zajímal o všechno co ho obklopovalo, na snímcích tak můžeme vidět policejní konvoj, který je zaznamenán zepředu, několikrát během průjezdu okolo, ale i zezadu. Pan Smith dokumentoval vzácné a hodnotné věci, například automobily, které měla jeho rodina. Podrobně také zaznamenával svoje výlety, například všechno co viděl v Muzeu Elvise Presleyho. Andrzej Kramarz se snažil roztřídit fotografie do určitých souborů a pořadí, například přeexponované snímky dával vedle sebe nebo seřadil proces fotografování divokého ptáka, kdy amatérský fotograf nejdříve pořídil první snímek z velké dálky a postupně vytvářel sekvenci snímku během přibližování se k objektu svého zájmu. Podobné tvůrčí procesy obsahuje i Richterův *Atlas*, ale tam všechny snímky vznikly promyšleně a s jasným účelem. V případě pana Smithe tento proces vypadá podobně, ale počínání autora není uvědomělé. Prostřednictvím vhodné edice archivu fotografií můžeme tvůrčí proces obyčejného amatéra srovnat s dílem velkého umělce, jakým

162. Snapshot photography - fotografie, která je vytvořena spontánně a velmi rychle, nejčastěji bez estetických nebo reportážních záměrů a s použitím levným fotoaparátů. Motivy jsou často všední a kvalita záznamu kolísavá, jsou neostré, špatně komponované i exponované. Termín snapshot photography - momentková fotografie souvisí s trendem v umělecké fotografii z roku 1963 v USA.

163. „Atlas" Gerharda Richtera je sbírka fotografií, novinových výstřižků a skic, které umělec nashromáždil od poloviny 60. let 20. století. O několik let později se je snažil umístit na volné listy papíru. Na snímcích bylo všechno, od umění až po smetí, vše co mu připadalo jako umění a nechtěl to vyhodit. Atlas má nyní 802 stránek a odrážejí skoro 40 let Richterova života. Na Atlasu začal pracovat v 70. letech a používal do něj jak vlastní snímky, tak obrázky z magazínů a novin. Některé z těchto snímků použil i jako zdroje pro své fotoobrazy z 60. let 20. století, zdroj: https://gerhard-richter.com/en/art/atlas., online: 20. prosinec 2023.

Gerhard Richter je. Andrzej Kramarz díky obálkám zjistil i adresu pana Smithe, který zcela jistě po nějakou dobu žil v Minnesotě, ale rozhodl se ho nekontaktovat. Podstatou Kramarzova zkoumání v tomto případě nebyl život autora fotografií, ale proces demokratického média. Andrzej Kramarz si myslí, že při práci s archivy je pro něj mnohem zajímavější vstupní bod do objeveného světa prostřednictvím těchto obrázků, než samotný příběh těchto fotografií.

2.3.4.5 Flow

Flow je autorská výstava Andrzeje Kramarze, jejíž vernisáž se konala v září roku 2021 v galerii idspace, která byla znovuotevřená po desetileté pauze, a která leží ve Freedmanově zahradě na Havaji. Výstava se skládala ze čtyř prací: fotografie, video, efemerické sochy a zvuku. Tato výstava byla pro kolektiv autorů velice důležitá a byla také první inaugurační akcí v galerii po téměř deseti letech od jejího uzavření. Zároveň byla také první výstavou z cyklu individuálních výstav, které si Andrzej Kramarz naplánoval v rámci svých výzkumů a udělování nových významů archivním a amatérským fotografiím, které z různých příčin ztratily svůj kontext. Podstatou a obsahem, který přilákal pozornost Andrzeje Kramarze k „hledání potenciálních interpretací hibernujících ve fyzické formě skleněných negativů“[164] Stefanie Gurdové, jejíž tvorba pochází z 20. a 30. let 20. století jsou přehlížené fotografie zbavené jakýchkoli souvislostí. Na výstavě *Flow* byla prezentovaná práce vycházející z archivu Stefanie Gurdové. Šlo o dílo, které ještě nebylo nikdy v souvislostí s různými výstavami ani publikovanými knihami Stefanie Gurdové vystaveno, protože nijak nesouviselo s její tvorbou. Šlo o úplně zničený snímek, na němž čas vytvořil velice krásný abstraktní obraz. Práce Andrzeje Kramarze spočívala v zachování úplně zničeného filmu a jeho následném naskenování a zvětšení. Šlo o jednu z nejsilnějších fotografií, které Andrzej Kramarz v archivu Stefanie Gurdové našel. Přestože autorčin původní nebyl vůbec viditelný, protože jej zcela zakryla rozlitá emulze, vyvolala v Kramarzovi obrovský zájem právě nemožnost poznat ukrytý obraz na filmu. Právě tento obraz zpustil v Kramarzovi impuls a proces, díky kterému začala jeho neobyčejná, téměř deset let trvající fascinace objevenými snímky. Proto se také rozhodl zahájit první sérii výstav právě tímto obrázkem, který inicioval jeho dlouhodobý zájem o fotografický materiál vyřazený z archivu. Druhým dílem na výstavě byl krátký film natočený Michałem Łuczakem. Film zachycuje happening, na kterém Andrzej Kramarz spálil svoje negativy, které představovaly rok jeho práce coby reportážního fotografa pro deník *Gazeta Krakowska*. Umělec v této souvislosti zmiňuje rozhovor s Annie Leibovitz, který četl v novinách, a která po smrti své partnerky Susan Sontag chtěla zničit všechny svoje negativy. Fotografie neměly pro ni žádný význam a nepředstavovaly nic, co by se mohlo vyrovnat ztrátě blízkého člověka. Po letech se však v jiném rozhovoru přiznala, že je ráda, že tyto negativy nezničila. Andrzej Kramarz se ve svém díle nechtěl srovnávat se životními zkušenostmi Annie Leibovitz, ale svým experimentem se chtěl vyrovnat se ztrátou svých fotografií. Kramarz vybral negativy, které vznikly v souvislostí s jeho prací redakčního fotografa pro deník *Gazeta*

164. Stephen Freedman - doprovodný text k výstavě „Flow".

Krakowska, protože toto období svého tvůrčího života nepovažuje za důležité. Chtěl však na vlastní kůži poznat ztrátu části svého díla, aby prožil dojem, který na něm tato ztráta zanechá. Později si uvědomil, že na těch snímcích mohl být zachycený i polský nositel Nobelovy ceny za literaturu Czesław Miłosz. Největší dojem však na autorovi zanechala myšlenka, že si nepamatuje, co vlastně všechno ztratil a to v něm vyvolalo pocit velkého žalu. Během ničení negativů tak zdá se zničil i záběry, které přirozeným způsobem vyvolávají vzpomínky na v paměti uchované souvislosti. Tento experiment autora ujistil, že fotografie je něco více než pouhé zaznamenávaní okolního obrazu, ale že v nás spouští paměťový proces. Obraz zaznamenaný na filmu představuje jiskru, která v té paměti může najít mnohem více, než obraz, na který se díváme. Pro autora bylo zaskočením, že při realizaci tohoto projektu byl ohlas, který vyvolal film promítaný na monitoru, připomínající dokonce i v samotném autorovi podobně příjemné pocity jako sálající oheň v krbu. Při analýze a zkoumání Kramarzova života musíme zmínit, že tímto dílem jistým způsobem zpochybnil to, co o několik let dříve tvrdil ohledně schopnosti zapamatovat si obraz prostřednictvím fotografie. Autor byl tehdy přesvědčen, že fotografie nám v zapamatování brání, podsouvá nám svůj obraz a že kameny, které nashromáždil během svých cest jsou lepší způsob na vyvolání vzpomínek, a že obrázky se vždy budou snažit ty vzpomínky navodit. Je jasné, že to v žádném případě nemůže vyloučit schopnost věcí vyvolávat vzpomínky, ale po určité době už při hodnocení schopnosti fotografií vyvolat vzpomínku na zapamatovaný obraz není tak přísná. Třetím dílem byla velmi éterická socha v podobě hromádky popela ze spálených filmů nasypané na podstavci. Andrzej Kramarz na konci happeningu posbíral popel a zbytky nespálených filmů do pytlíku a následně je nasypal na nijak neupravenou neforemní hromádku. Čtvrtou částí bylo zvukové dílo, v podobě pískání ve smyčce. Zvuk nemá žádnou melodii, je to pískání, které nám připomíná zvuk, který lidé často vydávají během různých činností. Galerie idspace je místem s dobrou akustikou a zajímavou ozvěnou. Toto dílo vyplňuje celou galerii a uzavírala celek způsobem, který zajistil, že ostatní součástí výstavy: dílo Stefanie Gurdové, film z happeningu a socha z popela, jež by mohly asociovat zničením nebo vytvářet dramatickou náladu, postupně získával úplně jiný význam. Stávaly se součástí iniciovaného procesu, přeměny, prací vykonávaných v určitém procesu a nikoli během aktu destrukce. Při analýze této výstavy a prací jiných umělců z kolektivu tvořícího na ostrově Havajských ostrovech bychom měli zmínit především díla Stephena Freedmana, který se snaží tvarovat hmotu, která již ztuhla. Můžeme si také dovolit přirovnání, že sochařova práce podobná procesu formování země během erupce sopky. Můžeme mít dojem, že ostrov nutí umělce dívat se na jevy, které mohou lidem z jiných částí země připadat dramatické, poněkud z jiného úhlu. A na určité procesy, které v Evropě označujeme jako ubíhající čas, pomíjivost nebo dystopie, pak v rukou těchto havajských tvůrců zní spíše jako transformace, přetváření nebo proměna, popřípadě jak to sám autor ohledně jednoho svého díla nazval iniciace. Nejde přitom o formu smíření se s blížící se katastrofou, ale formou připravenosti na situaci, bytí součástí aktivní síly. Zničenému se tady říká nově namalované a ztráta je tvůrčím procesem. Bujícími rostlinami zarostlý ostrov proniká do myšlení svých obyvatel a našeptává, „píská“, drnčí a překypuje horkým magmatem, rozsypává na erupcemi transformované

zemi popel, na kterém všechno rychle vyrůstá nové. Kramarz navázal na video, které je součástí výstavy a říká: *„já jsem tím, co rozfoukává tento plamen, kdybych přestal, tak by ten plamen uhasl, plynulost této činnosti udržuje také obraz ohně“* díky čemuž dochází k transformaci. Umělec si myslí, že neexistuje hranice mezi tím, co jsme nazvali práce na dané látce, životem a její smrtí, protože všechno je prostě prolínáním, které nelze jinak vysvětlit - *Flow*.





Fot. |110| - |111| Fragment z výstavy *Flow* v Galerii *idspace v Hawaii Cultural Center*.

2.3.4.3 Pozadí pro paměť

Kniha Andrzeje Kramarze *Backdrop for the memory* (Pozadí pro paměť) vydalo v pouhých 300 kusech v roce 2022 nakladatelství Art Pacifica v Hilo. Na grafickém návrhu s Kramarzem spolupracovala Maga Ćwieluch. V této práci umělec z vlastní vůle sáhl do archivu, ale i s pocitem závazku vůči výjimečnému albu, které mu bylo svěřeno. Fotografie nasbírané v tomto rodinné archivu tvůrčím způsobem proměňuje na gesto, které na první pohled připomíná fotografickou knihu. Kniha je lehká a úhledná, je něco větší než velikost sešitu, má měkké atraktivní minimalistické desky, které mají teplý lehce nažloutlý odstín bílé a všechny stránky knihy jsou v lehce vybledlém odstínu černé, což působí dojmem, že neobyčejně vyvážená barevnost této publikace nám připomíná něco, co již nějakou dobu čekalo na poličce. Jedinou dekorací obálky je malá kontura postavy vystřižená v jejím povrchu, z níž můžeme rozeznat, že má příliš velké sako a buřinku, připomínající siluetu mužské postavy z dob němého filmu. Obálka má z obou stran křídla, pod kterými jsou diskrétně schované texty, které redigovaly dvě osoby: Ewelina Lasota a Stephen Freedman. Přestože textu je opravdu málo, tak výjimečně úhledná grafická forma, spolu s tématem knihy přímo vybízí k jejímu prohlížení, přičemž čtení textu je odloženo na později.



Fot. |112| Andrzej Kramarz, fragmenty z knihy *Backdrop for the memory*.

Všechny stránky uvnitř knihy jsou matně černé a na každou z nich jsou „nalepeny“ malé, staré a různě zažloutlé černobílé snímky, které působí dojmem, že vypadají, že jsou nalepené, ale je to jen iluze tisku. Fotografický papír je i teď stále lesklý. Většina fotografií má bílou paspartu s charakteristickými staromódními ozdobnými zoubky. Na některých snímcích můžeme vidět drobná poškození, prohnutí, utržené rohy nebo ztupené zoubky na lemování. Fotografií je celkem 35 a skoro všechny jsou umístěné uprostřed pravé strany dvojstrany a jednou na obou stránkách, jako v rodinném albu. Všechno spolu vyvolává dojem, jako bychom v rukou drželi knihu, která svým promyšleným a precizním zpracováním má připomínat přesně takový starý rodinný album. Pozadím pro postavy jsou totiž typická místa z rodinných vzpomínek. Na fotografiích bez obtíží poznáme, že byly vytvořeny na jihu Polska protože vidíme Tatry, Mořské oko, povinný snímek s bílým medvědem na Krupówkach v Zakopaném, Královský hrad na Vavelu, Krakovské Błonia s horou Kościuszky v pozadí, jedna z nich má i vzpomínkové razítko Rabka Podhale 1935 a nepochybně ji vytvořil místní fotograf nějakým turistům na památku. Na první fotografii vidíme zvětšený obrys postavy vystřižené ze snímku, která měla v pozadí masivní kovové zavřené dveře. Stejně jako na obálce, tak ani tady postavu na snímku nevidíme, místo ní je na jejím místě pouze černé pozadí. Na každém dalším snímku se tento zásah opakuje, každá z postav je ze snímku pečlivě odstraněna. Někdy siluetu muže doplňuje obrys ženy, ale jen na jednom snímku stojí žena držící za ruku dítě, ale stále jde pouze o obrysy a někdy na snímcích vidíme i kontury několika lidí, ale všichni jsou také ze snímku vystřižení. V úsporném textu pod obrázkem se můžeme dočíst, že snímky pocházejí z alba, o kterém víme jen málo a všechno, co víme, je jen to, že originální album, na jehož základě tato publikace vznikla, měl na vnitřní straně obálky ručně napsaný lístek s textem „zdjęcia rodziny Schönwetterów“ (snímky rodiny Shönwetterů) k tomuto lístku pak byl přilepený ještě jeden lístek, na kterém někdo ještě jednou napsal jméno, jakoby chtěl zajistit správné uchování jména: „Schönwetter” - tentokrát již bez „ów“, které je správně skloňovaným tvarem v polštině. Těchto několik snímků bylo doplněno datumem, jako by majitel nepochyboval, že bez problému pozná všechny lidi i místa na snímcích. Do alba byla volně vložena i malá průkazková fotografie zachycující muže, na jejíž zadní straně je ruční podpis znějící: K. Rudkiewicz. Tato fotografie byla pravděpodobně věnována majiteli alba na památku, ale to již zůstane pouze jako domněnka. Na jednom ze snímku na začátku alba najdeme popisek „Mořské oko, 16. srpna 1931“ a poslední datum v albu je pak 5. listopadu roku 1941. To jsou všechny informace, které nám rodinné album poskytlo. Andrzej Kramarz toto album získal od rodiny Schönwetterů v roce 2008. Po výstavě archivních souborů Stefanie Gurdové, které Kramarz zachránil před zapomnění, mu krakovský rabín věnoval toto album a prohlásil, že možná bude vědět, co s ním dál dělat. Kramarz se pokusil najít osoby s tímto jménem v Polsku i ve Spojených státech, ale žádný z pokusů nebyl úspěšný. Podobně se nedařilo najít ani osoby z fotografií nebo příbuzné s jménem Rutkiewicz, které by mohly o této rodině něco vědět. Andrzej Kramarz nenašel ani majitele, ani rodinu, která by mohla poznat osoby na snímcích, ani nikoho, kdo by mohl potvrdit, co se s rodinou Schönwetterů stalo. Poslední datovaná fotografie je z roku 1941 a naznačovala tragický osud rodiny. Umělec několik let přemýšlel, co má s těmito fotografiemi rodiny Schönwetterů dělat, moc si

přál, aby to jméno vyznělo ještě jednou. Album cestoval spolu s Kramarzem, který se stěhoval z místa na místo. Mnohokrát si album prohlížel, ale vždy ho vrátil na poličku. Autor říká, že Schönwetter v překladu z němčiny znamená krásné počasí a stejně krásné počasí je i na fotografiích, muž po třicítce, kolem něj rodina, přátele, na mnoha záběrech je stejná žena, možná snoubenka, možná manželka, na louce, v sadu, u vody, u vodopádu, na výletě na venkov, fotografují se u hromádek sena, protože pro obyvatele měst jde asi o stejnou exotiku jako bílý medvěd v Zakopaném, s přáteli na lyžích, sedící v drožce před projížďkou a poslední snímek na zábradlí u Mořského oka, kde je kolem nich několik dalších lidí, kteří byli také odstraněni. O více než dvě desetiletí později se rozhodl k velmi radikálnímu gestu a precizně odstranil všechny postavy. Obracíme další a další stránky knihy, ale její další prohlížení nám již žádné informace o rodině Schönwetterů nepřinese, protože ta zmizela z paměti jako z těchto snímků. Nikdo ji už nehledá a nikdo se na ně neptá. Chtěli bychom nasytit touhu spatřit tváře hrdinů snímků, ale to je již nemožné. Sławomir Sikora přirovnává gesto Andrzeje Kramarze k dílu Zbigniewa Libery *LEGO - Koncentrační tábor* z roku 1996. S tímto srovnáním můžeme částečně souhlasit, pokud se na celé dílo budeme dívat pouze v souvislosti s uměleckým gestem, protože charakter a vyznění Liberova díla je úplně jiné a jeho význam má více významových rovin. Z technického pohledu se Kramarzovo počínání podobá spíše neumělecké činnosti. Mnoho umělců ho však ve svých projektech často pro různé účely využívá, protože se nechá inspirovat známým gestem, kdy pod vlivem emocí někdo trhá fotografie nebo z nich vystřihuje nějakou osobu, aby ji radikálně odstranil ze svého života a paměti. Toto gesto často doprovází emocionální zklamání, neznamená však, že by daná osoba měla být zbavena života, ale pouze odstraněna z paměti. Tuhle rodinu si už nikdo nepamatuje. Andrzej Kramarz je svým gestem ještě jednou odstraňuje, ale paradoxně jim vrací paměť. Při prohlížení této knihy to víme a vidíme. Kramarzovo gesto je neodvratitelné, stejně jako je neodvratitelné odstranění 5-6 mil. Židů, spolu s těmi dvěma lidmi z fotografií, které nikdy neuvidíme: ženy a muže z alba Schönwetterů. Podle názoru Sławomira Sikory by „*tyto obrázky by se měly dotýkat a ranit. Mají vylučovat neurčitost, toužebnou a mrzutou nostalgii, která se v těchto případech snadno objevuje. Ukazují zanechanou literární prázdnotu. (…) Radikální a nenapravitelnou ztrátu. Poukazují také na naši neschopnost a nemožnost dívat se na tyto snímky, jako na fotografie našich blízkých.*“[165] Tato schopnost zmizí spolu s těmi, kteří by rodinným snímkům mohli dát nějaký smysl. Andrzej Kramarz říká že: „*v této práci je důležitý zárodek myšlení o rodinné fotografii, čím by mohla být a jak ztrácí hodnotu, pokud neexistuje osoba, která by je mohla popsat*“. Dílo ve formě výstavy bylo vystaveno v Moreman Gallery v Louisville, státě Kentucky, a jejím kurátorem byl Koan Jeff Baysa. Dílo bylo také součástí výstavy *Anima: Doorways of Perceptioni* v Maui Arts & Cultural Center, jejíž kurátorem byl Jonathan Clark.

165. Sławomir Sikora, *Powrót Kramarza. Fotografia jako rana*, Magazín *Szum*, č. 51/2023.



Fot. |113| - |116| Andrzej Kramarz, *Backdrop for the memory*.






RABRAC
PODHALE
1935

2.3.5 Neskutečnost založená na konsensu. Anima, dveře percepce

Andrzej Kramarz se považuje za konceptuálního umělce a stejně jako Daniel Rodriguez a Pier Fichefeux, členem uměleckého kolektivu *Consensual lack of reality*, jehož název vymyslel Stephen Freedman. Kramarz se vyhýbá zařazování svých děl do jednotlivých uměleckých, ale i fotografických směrů. Zastává názor, že by tento způsob uvažování omezoval jeho umělecký projev. Na Havajských ostrovech má na jeho tvorbu, ale i na mnoho jiných autorů, se kterými podniká společné umělecké aktivity, vliv především příroda. Andrzej Kramarz nepřestává fotografovat a používat fotografii jako nástroje pro formulaci svého projevu, ale stále častěji s velkou odvahou a volností sáhne nejen po multimédiích, která byla zastoupena již v jeho ranějších dílech před více než deseti léty například *Kawałek ziemi*, ale vytváří také sochy a instalace, které jsou v jeho tvorbě určitou novinkou. Stále větší význam mají v jeho tvorbě díla přesahující dvourozměrný plochý obraz. Fascinuje jej příroda, což se poprvé objevilo v díle *Niewidzialne mapy*, (Neviditelné mapy) a i když to ještě není úplně zřejmé, tak v pozdějším díle *Another Side* již přenechává tvorbu obrazu přírodě. Společná kniha, na které pracuje Andrzej Kramarz spolu s Stephenem Freedmanem působí dojmem, že není pouhou evolucí uměleckého sochaře, ale průvodcem po jiné planetě, kterou je Havaj. Přírodou inspirovaná díla najdeme také na velmi filozofické *výstavě Live is a form, the rest is a just view* a na výstavě *Flow*, ukazující nám škody na materiálních formách paměti v podobě fotografického filmu, ze kterého vytvoří zcela nové dílo - popel, nikoli však v souvislostí s marnosti, ale transformací. Andrzej Kramarz se s Danielem Sheinfeldem Rodriguezem seznámil v roce 2017 během práce na skupinové výstavě umělců západní části ostrova Havaj. Rodriguez byl tehdy velmi mladým umělcem s neobyčejně zajímavou tvorbou na ostrově, jejíž součástí byly cykly sunprintů - děl vytvořených z betonu, pigmentů, dřeva a instalací site-specific[166]. Daniel Rodriguez pocházel z Venezuely, odkud si přivezl břímě v podobě několika dramatických zkušeností, nakonec se však ocitl na Havaji. O dva roky později, v roce 2019 Kramarz Rodrigueze opět přizval ke spolupráci na programu výstav v East Hawaii Cultural Center. Výstava byla původně naplánována na polovinu roku 2020. I přes všechny obtíže způsobené všeobecně závazným celosvětovým lockdownem způsobeným pandemii COVID-19 se Kramarzovi povedlo otevřít galerii, kterou v East Hawaii Cultural Center vedl. Byla to jediná otevřená galerie v Hilo i na ostrově. Zahajovací výstava po tříměsíční pauze měla název *Remains* a byla souborem záhadných krajin a artefaktů zachycujících hypotetické pozůstatky po lidském druhu, jenž zaniknul v důsledku katastrofy. Na výstavě byly využity sunprinty[167], sochy a instalace ze široké palety materiálů. Výstava spojením tvorby konceptuálních umělců z Havaje prezentovala dialog přírody a umělosti prostřednictvím charakteristických tvůrčích interpretací: Piera Fichefeuxe a Daniela Sheinfelda Rodrigueze. Podle Andrzeje Kramarze byla výsta-

166. Umění site-specific - místně specifické umění vzniká pro určité konkrétní místo. Umění site-specific nebo umění práce s prostředím pracuje s intervencí umělce na určitém místě, vytvořené dílo je integrované do okolí a zkoumá jeho vztah s topografií místa jak zevnitř tak i zvenku, ve městě, na poušti, v moři, nebo i jinak.

167. Sunprint - tisk sluncem, několik různých fotografických technik, které využívají sluneční světlo jako prostředek k vyvolání nebo ustálení snímků.

va jednou z nejsilnějších výstav, které v East Hawaii Cultural Center připravoval. Během spolupráce s Rodriguezem objevil, že jeho sochy mají s Kramarzovými posledními projekty hodně společného. Umělec s rozčarováním zjistil, že na Big Island žije jen 200 tisíc lidí, takže pokud narzíme na někoho a padneme si s ním do noty, tak s ním prostě chceme udržovat přátelství. V roce 2021 se Andrzej Kramarz rozhodl navrhnout Stephenovi Freedmanovi, Danielovi, Rodriguezovi a Pierovi Fichefeuxovi založení kolektivu, kde by se mohli častěji vidět, debatovat o umění, vzájemně se podporovat a tím způsobem multiplikovat tvůrčí energii pro společná díla a výstavy. Umělci, které ke spolupráci přizval pracují s různými materiály, vytvářejí malby, sochy, keramiku, obrazy, fotogramy a fotografie. Umělce spojuje forma uvažování o umění a silný vliv ostrova na jejich tvorbu, která zanechává jejich díla v zajímavém dialogu. Stephen zjistil, že to, co je všechny na první pohled spojuje je nerealistická produkce. Umělci svůj kolektiv nazvali „Consensual lack of reality" v protikladu ke skutečnosti založené na konsensu, která je obklopuje. Jejich prvním projevem byla série výstav individuálních členů kolektivu v galerii idspace Stephena Freedmana. Prvním zahajovacím dílem v rámci kolektivu pak byla již dříve uvedená výstava Andrzeje Kramarze nazvaná *Flow*. Dalším, kdo svá díla vystavil byl Stephen Freedman na výstavě nazvané *Axis Mundi* v lednu roku 2022. Kurátorem této výstavy byl Andrzej Kramarz, který ke spolupráci na Freedmanově výstavě přizval newyorského skladatele a hudebníka, se kterým se seznámil o několik let dříve v Krakově. Freedmanovy pohybující se instalace a sochy doplňovala hudba Phila Nibloka. Speciálně připravený velmi úzký pruh světla osvětloval neustále se pohybující sochy, ale jen z jedné strany, další strany objektů zůstávaly v hlubokém stínu. Sochy se obracely na talířích, které divákům mohly připomínat práci s hlínou na hrnčířském kruhu. V březnu roku 2022 se konala individuální výstava Piera Fichefeuxe, kterou autor nazval *When we lived in the garden of rock*. Jako poslední svá díla prezentoval Daniel Sheinfeld Rodriguez na své výstavě *Fuerza | Bruta*, Kramarz autorovi pomáhal s aranžováním interiéru galerie, přičemž tuto činnost nepovažoval za kurátorskou, ale jen jako podporu.

Anima, Dveře percepce

Příroda je pro umělce inspirací již od počátku dějin prehistorické kultury, přes staré umění pokoušející napodobovat její krásu a nakonec, po tom, co se zjistilo, že to není možné tak byl z této nemožnosti vytvořen hlavní motiv současného umění. Příroda se objevuje ve všech odvětvích současného umění a všech médiích, která využívá ve svých výpovědích, pro které bychom v Evropě marně hledali jednoduché odkazy, protože by souvisely s dystopickým, efemerním a katastrofickým jednáním, zatímco havajští umělci tento důraz přenášejí na transformaci a proměnu a vytvářejí svoje endemické umění na kontinentům vzdálených a oddělených Havajských ostrovech. V srpnu roku 2023 zahájili umělci kolektivu *Consensual lack of reality* svoji první společnou výstavu v Maui Arts & Cultural Center, nejlepším výstavním prostoru na celém souostroví. Nositelem myšlenky společné výstavy byl Andrzej Kramarz a jejím kurátorem byl ředitel galerie Jonathan Clark. Umělci prezentovali čtyři unikátní úhly pohledů, pro které použili od sebe velmi odlišná média. Podle názoru kurátora *„umělci dokázali výborně vyvážit*

smělá gesta s nápaditými procesy a vytvořili díla, která jsou díky svému monumentálnímu měřítku velmi působivá, ale zároveň jsou velmi citlivá a rezonují spolu. Podle názoru kurátora umělci nacházejí jiskry života v těch nejvíce nekonvenčních metodách a materiálech." Kolektivní předsevzetí dostalo název *Anima. Doorways of Perception* (Anima. dveře do percepce). Již samotný název výstavy vyznával velmi enigmaticky a podsouval asociace: ať už s popkulturními japonskými pohádkami, ve kterých vystupují postavy s nadpřirozenými schopnostmi, nebo s definicí vnitřního aspektu mužské psychiky založeného na archetypu podle Jungovy teorie spočívající na „Personifikaci bezvědomí", zjednodušením „odvěké tanečnice omamující člověka iluzemi", nebo s animistickými pověrami připisujícími duši oživené a neoživené hmotě. Přestože první asociace těchto setkání umělci rozhodně popírají, jsou dvě zbývající teorie již znatelnými aspekty jejich děl. Andrzej Kramarz tento název vysvětluje jako navázání na Jungovu duchovnost[168] a na podvědomí[169], ale v tomto případě se snaží vyhnout bezprostředních spojení s animistickými pověrami, v podobě připisování duše neživé hmotě. Při procházení tzv. každodenní umělecké kuchyně, čili procesu, jakým díla vznikají, je těžké se vyhnout očividným spojením souvisejícím se šamanismem. Vezmeme-li v úvahu už jen činnost, které se ve své pracovně věnuje Piere Fichefeux[170], a která se nachází na zcela otevřeném prostoru, na lávových skalách okolo sopky. Do jeho studia má přístup každý, kdo tam najde cestu. A každý si také může práce prohlédnout, již během procesu jejich vznikání nebo hypoteticky, stejně jako příroda na ně i působit, dokonce je i jako Herostrates zničit, protože toto otevřené studio nemá nic, co by oddělovalo díla, která v něm vznikají od přírody nebo od

168. Carl Gustav Jung (1875-1961) švýcarský psychiatr, psycholog, vědec a malíř. Byl jedním z prvních tvůrců hluboké psychologie, na jejíž základě vytvořil vlastní koncepci pojatou jako analytická psychologie.

169. Anima - jsou elementy skupinové nevědomosti, archetypy - nejpůvodnější myšlenky nebo formy řeči, podobné u všech lidí a související s univerzálními tématy. Některé archetypy jsou tak rozvinuté, že mohou být považovány považovány za oddělené systémy uvnitř psychiky nebo osobnosti. Jde o anima (ženský aspekt mužské psychiky; ideál ženy existující v mužském podvědomí a ideál muže v ženském podvědomí) persona (označuje masku, kterou si člověk přikládá ve jménu společenského blaha, kompromis mezi jednotlivcem a společností) a stín (pojmově sblížený k id v koncepci Zikmunda Freuda, který může mít formu strukturálního komplexu nebo se odvolávat na archetyp), zdroj: www.jung.org, online: 24. leden 2024.

170. Pier Fichefeux narozený v roce 1976 ve Francii, žije a pracuje na Havaji (USA). Jeho tvorba se opírá o filozofii a kosmologii, hledá pořádek v chaotických silách přírody. V roce 2003 vyhrál rezidentní studijní pobyt v soutěži Colors la Fabrica sponzorovanou firmou Benetton, díky které se proslavili i Oliver Chanarin a Adam Broomberg. Ve své tvorbě využívá několik médií, od malířství, grafiky a sochařství po interaktivní instalace nebo site-specific. Fichefeuxova díla byla vystavena v celé Evropě, Asii i USA.

lidí. Daniel Sheinfeld Rodriguez[171] ve svém uměleckém prohlášení svým postupům přímo říká šamanismus. Podobně jako Fichefeux, tak i Freedman svoje díla vystavuje v otevřeném prostoru. Svá díla se snaží připodobnit živlu a působí na sochy a obrazy obrovskými silami. Andrzej Kramarz přijímá pozici pozorovatele, nachází v obraze jemné a citlivé procesy, kdy vyhledává především to, co lze snadno přehlédnout a někdy přírodu do tvůrčího procesu přímo zapojuje. Tento proces může jako kurátor nebo mecenáš umění přerušit, jakmile uzná efekty přírody jako dostatečné. Pozoruje malé objekty a formy jako například velký detail kámene. Kramarzovy fotografie prezentované na této výstavě zkoumají způsob, jakým materialismus předmětů formuje vztah člověka k nim samotným, ale i způsob, jakým ovlivňují svůj význam v čase. Sochař Stephen Freedman podobně jako hořící láva spojuje to, co můžeme přetvářet s tím, co se přetvářet nedá. Pokud při pohledu na tyto fascinují tvůrčí praktiky řekneme, že jsou inspirovány okolními neobyčejnými přírodními silami, je to jako bychom neřekli nic. Pro umělce by spojení jejich umění s animismem nebo šamanskými praktikami bylo příliš velkým zjednodušením, i když nemůžeme jejich metodám upřít podobnost s praktikami připomínajícími zaklínání vytvářených děl a působení na jednoduchou hmotu složitými procesy, jejichž výsledkem je pohled na složité věci jednoduše, což z jejich díla činí něco víc než rituál. Fichefeux svoje fotografická díla vytvářel pomocí metody sunprintu - jednou z nejstarších fotografických technik na světě. K vytvoření těchto fotografií se jako světlocitlivý materiál používá pouze určitý druh asfaltové lepenky, která je běžně používána jako střešní izolace. Na tomto materiálu Pier Fichefeux rozmístí různé nalezené předměty, většinou jde o různé kovové smetí, ze kterého vytvoří kompozice a následně je přibližně na tři měsíce vystaví působení slunečního světla. Nezakryté části lepenky jsou exponovány sluncem, ale působí na ně i jiné přírodní vlivy a počasí, které nezřídka přináší zajímavé výsledky. Pier Fichefeux svoje díla vytváří a zanechává otevřenému prostoru v přírodě. Během jedné erupce sopky bylo jeho studio, včetně jeho děl zanechaných na slunečné expozici málem celé zničeno. Na výstavě bylo možné vidět mj. díla ze souboru *Elms* a *Boston Dynamics*, oboje jsou velké sunprinty vytvořené z již zmí-

171. Daniel Sheinfeld Rodriguez - architekt a konceptuální umělec, narodil se v Caracasu ve Venezuele a v roce 2003 emigroval do Spojených států, v současné době žije a tvoří na Havajských ostrovech. Kontrastní zkušenosti z kulturního života v chaotickém a politicky nestabilním městském prostředí v Caracasu, v protikladu k životnímu stylu zaměřenému na přírodu na Havaji měl zásadní vliv na koncepci jeho tvorby. Omezení a výzvy související s s prací architekta v Caracasu, ale i vytváření konstrukcí off-the-grid na 15-akrové farmě v horách na Havaji často vyžadovaly inovativní využití materiálů a hlubokou znalost těchto odlišných prostředí. V svých dílech spojuje nejmodernější technologie s pracovně náročnými procesy, aby vytvořil sugestivní, vizuálně atraktivní a koncepčně bohaté abstraktní díla. Příroda, technologie a architektura jsou v jeho sochách dílech site-specific dominující témata. Jeho díla, od velkoformátových instalací až po současnou bižuterii vznikají v důsledku intenzivních experimentálních procesů, později postupně přecházejí různými etapami vylepšování. Nekonvenční techniky vytváření, od tisku 3D až po odlévání betonu mu umožňuje objevovat sochařský potenciál známých objektů, jako dřevěné trámy a vakuově formované umělé hmoty, ze kterých vytváří neobyčejné artefakty a vyvolává u diváka novou emocionální reakci. Efektem využití těchto nekonvenčních technik jsou pixelované krajiny, biometrické a tektonické formy. Umělec svoje díla vystavoval na Havaji a v Caracasu. Některé z jeho děl tvoří stálé instalace na různých místech ostrova Hilo.

něné střešní lepenky a stop rzi. V těchto dílech nám prezentuje fiktivní svět, ve kterém se na zemi pohybují obrovská zdánlivě božská stvoření připomínající roboty. Jejich existence je nejednoznačná, odehrává se totiž v daleké minulosti, možná i před 30 tisíci léty, anebo v daleké budoucnosti, v roce 4057. Na rozdíl o zvířat a lidí, kteří mohou vykazovat teritoriální chování vedoucí ke konfliktům a zničení, roboti takové instinkty ani potřeby osobního prostoru nemají. Fascinace územím Havaje se u tohoto umělce začala projevovat od okamžiku, kdy poprvé uviděl vulkanické svahy Mauna Loa, místa tak nepozemského, že připomínalo mentální krajinu překračující lidské království. Opakovaně se na toto místo vrací a vytváří velkoformátové sluneční expozice na lepence, používá přitom skály a ze země vykopané kovové stroje umožňující přirozeným elementům zvětrat a zaznamenat obraz těchto objektů na povrch materiálu. Prostřednictvím takto exponovaných obrazů a svých soch si představuje svoje stopy civilizace, která kdysi vzkvétala, ale následně upadla a zanechala po sobě pustou zemi posetou rezivějícími díly. Jeho tvorba dává naději úvaze nad naším postojem vůči okolí, přírodě a nám samotným. Daniel Sheinfeld Rodriguez na výstavě prezentoval mj. taková díla jako sochu *The Weight of You*, vytvořenou ze stavebních hranolů z borovice, na které působí vysokotlakými lisy, a reliéf (strukturální obraz) vytvořeny pomocí ohně. Rodriguezovy sochy vznikají během procesu dekonstrukce a ničení, kdy při práci na svých sochách používá obrovské síly. Rodriguez *„zkoumá nepředstavitelné síly, jako například komprese, napětí a gravitace, manipulace hmotou způsobem rovnajícím se obrovským emocím jako žal, smutek a láska*".[172] Autor vytváří svoje díla tím, že nutí hmotu měnit svoji dosavadní formu. Rodriguez své sochy tvoří z různých materiálů, na které působí obrovskými silami tak, aby je zdeformoval a rozložil jejich hmotu, se kterou dál pracuje. Soubory jeho dřevěných soch vznikaly z masivních hranolů používaných jako pilíře domů. Autor na tyto hranoly působil silou hydraulických lisů používaných při deformaci automobilových karoserií. Reliéf velikosti 3×8 metrů byl vytvořen z 16 panelů dřevovláknitých desek, na které působil ohněm. Umělec tímto způsobem úplně zdeformoval dosavadní strukturu a vytvořil z ní něco úplně jiného. Při jeho pokusech se mu pokaždé daří nalézat síly schopné transformovat hmotu, otázkou zůstává pouze to, jakou sílu je musí použít a jak s ní musí na daný materiál působit, aby ji donutil k vybrané změně tvaru? Rodriguezova díla jsou neobyčejně dramatická, podobně jako jeho zkušenosti z Venezuely, ve které strávil svoje dětství a mládí. O svojí bolestné minulosti se zmínil jen malému okruhu přátel. Jeho díla jsou metaforou člověka, na kterého působí různé vnější síly, které ho mohou formovat, měnit, pálit, drtit, drolit, lámat a ničit. Jeho díla prezentovaná na výstavě byla vytvořena z překližkové desky, rozlámaných transportních palet a hrubých desek ztělesňujících osobní cestu skrz žal a obrození. Využívá nekonvenční sochařské techniky a pracné procesy aby prozkoumal spojení mezi nezachytitelnými silami a materiálností, kde minimální, ale obrovské intervence dávají těmto objektům obrovský význam sloužící jako emociální záznam. Na výstavě bylo možné vidět i mj. keramickou sochu Stephena Freedmana nazvanou *Iga no. 3*, která byla vytvořená z kameniny s černým oxidem železa a sklovinou Shino. Umělec nádobu vnímá

172. *Hiluxury*: https://hiluxury.com/the-arts/invisible-forces, online: 3. prosinec 2023.

jako něco podobného tělu: tenká stěna oddělující to, co je uvnitř od toho, co je venku. Freedman vytváří svoje keramické sochy tak, že nejdříve modeluje nádoby o velikosti několika stop, ale i menších než jeden palec a ty následně láme, spojuje, deformuje a opět skládá jejich hmoty spolu s kousky vypálených fragmentů glazury a skvrnami kapajícího pigmentu. Práce čerpají inspiraci z japonských váz Iga ze 16. století a jejich charakteristických antropomorfických úchopů, jež jim dávaly figurativní vlastnosti připomínající chodící siluety Zulů, na které si vzpomíná z mládí. Andrzej Kramarz prostřednictvím cíleného vzájemného ovlivňování se vlastních fotografií a nalezených snímků nebo dokonce vyhozených fotografických materiálů vytváří konceptuální série, které zkoumají fungování lidí, míst a předmětů takovým způsobem, jakým opakovaně navštěvujeme minulost, extrapolujeme budoucnost a vymýšlíme současnost. Jeho různorodá díla prezentovaná na této výstavě obsahují výstřižky ze starých předválečných rodinných alb, kontemplujících ztrátu souvislostí a významu, zašedlé negativy zvětšené do abstraktních kompozic a fotografie předmětů deformované přírodními živly nebo přeměněné do něčeho úplně nového. Využíval k tomu především fragmentů svých děl jako *Flow, Backdrop for the memory*. Mezi díly, která Kramarz prezentoval na výstavě byly i nalezené fotografie a amatérské snímky, zbavené původního kontextu, takže mohly působit již pouze tím, co bylo vidět na jejich obraze. Tyto snímky Kramarz skládal s jednoduchými pozorováními, na kterých zachycuje neživou hmotu, jako například kameny nebo lávu. Oba záběry látek a objektů, ty co fotografuje Kramarz i ty od amatérských autorů, byly ponechány ve svém původním vizuálním smyslu, formě i možnosti vnímání obrazu. Nalezené amatérské fotografie Kramarz vnímá jako svět, který zachytil autor snímků. Neznámý fotograf tedy vytvořil určitý svět, který Kramarz našel a je pro něj fascinující. Umělce nezajímá vysvětlení nalezeného obrazu ani jeho interpretací, kterou tento svět nezávisle na původním kontextu vytváří. Na výstavě se objevila fotografie z archivu negativů nějakého neznámého studenta nebo nezkušeného adepta fotografie. Negativy v tomto archivu vypadají jako sbírka cvičení pro začínajícího fotografa. Mnoho z nich je nesprávně exponovaných nebo vyvolaných. Práce, kterou Kramarz použil, zachycuje reklamní figuru z výlohy. Figura má zvednuté ruce, „*svoji dramatickou postavou se domáhá svého zvednutí z hromady zahozených negativů*“. Vyhozený zničený negativ Kramarz nazvětšoval na starý prošlý fotopapír Kodak, což ještě zdůraznilo jeho výtvarný dojem, následně byla fotografie naskenována a tím se spojil efekt zničeného negativu a textury fotografického papíru. Na výstavě se navíc objevily i snímky Stefanie Gurdové, na kterých původní obraz vytvořený fotografkou prostřednictvím chemických procesů úplně zmizel. Kramarz v nalezené a do života opět vrácené fotografii proti sobě staví také obrazy, ve kterých svět vzniká nezávisle na záměrech člověka a kromě již dříve zmíněných neomezených forem vyplývajících zevnitř země se díváme na obrazy, které jsou výsledkem těchto procesů. Jako příklad můžeme uvést snímek, na kterém vidíme nalezenou knihu, ve které byly člověkem zapisovány příjmy a výdaje, a která jako jediná zůstala po turistickém rekreačním centru úplně zničeném v důsledku vlny tsunami v roce 1980. Objekty, které Kramarze fascinují, a která ve svých dílech využívá jsou věcmi, které vznikly ve své původní formě nebo jsou přetvářeny bez účasti a bez vůle člověka do úplně nové podoby. Objekty vznikající nezávisle na činnosti člo-

věka Kramarze okouzlují a jsou motivem objevujícím se na výstavách. Umělec se odvolává na koncepci látky, která je široká a složitá, obsahuje fyzické substance a je spojením vědomí a duše. Podle definice slovníku *Cambridge Dictionary* je látkou to, co zaujímá prostor a obsahuje klidovou hmotu, která je jiná než energie. Může se rovněž vztahovat na určitý druh substance, analyzované téma nebo situaci, nebo určitý druh materiálu používaný v tisku. Kramarz píše, že: „*V této fotografii se zaměřuje na kulturní biografii věcí. Příběhy hmoty a obrazů, které prošly mnoha rukama a vyjadřují způsoby, jakými se jejich podstata mění v čase, místě a vědomí. Ve stejné úrovni to vidíme na autorem nalezených fotografiích, ale i na obrazech skal nebo objektech, na které působily i jiné vlivy než lidské, jako působení času nebo prostředí. Předměty oživují paměť i historii a jejich materiálnost má význam.*“ Jejich význam mění způsob, jakým jsou vnímány, jak řekl Roland Barthes: „*Každý předmět, kterého se dotkne milované tělo, se stává fetišem*“.

Umělci prostřednictvím svého materiálního působení souvisejícího s přírodou se na prezentované výstavě nepřímo odvolávají na Junga, čili toho, co je v psychice člověka neuvědomělé. Stín - pojem Jungovy koncepce skupinového nevědomí se odvolává na archetypy a popisuje, jakým způsobem ho sféra lidské psychiky spojuje s předky, historií a s veškerými transcendentním energiemi a formuje naši kulturu a naše osobní poznání. Nakolik se z obrazu výstavy uvolňuje jeden neuvědomělý společný archetyp, a nakolik zůstává ve stínu našeho poznání? Pier Fichefeux, Stephen Freedman, Andrzej Kramarz a Daniel Sheinfeld Rodriguez v určitých částech svého tvůrčího díla a pozorováních objevují společný jmenovatel hledání hluboce související s ostrovem a přírodou. Jejich procesy individuálně i skupinově obsahují syrové rysy jednoduchých a nenápadných materiálů, které přetvářejí na inovativní díla, která přivolávají lidské emocionální zkušenosti a zároveň mají pocit existence sil překračujících jejich obzor. [173]

173. *Maui Arts & Cultural Center*: https://www.mauiarts.org/exhibit-detail.php?id=120, online: 3. prosinec 2023.



Fot. |117| - |124| Fragment z výstavy *Anima. Doorways of Perception* v *Maui Arts & Cultural Center*.





Fot. |117| - |124| Fragment z výstavy *Anima. Doorways of Perception v Maui Arts & Cultural Center*.





Fot. |117| - |124| Fragment z výstavy *Anima. Doorways of Perception v Maui Arts & Cultural Center*.





Fot. |117| - |124| Fragment z výstavy *Anima. Doorways of Perception v Maui Arts & Cultural Center*.



2.3.6. Havajská pohlednice

Autorce této práce sice nečinilo potíže nastínit pozadí pro určení místa ve fotografii Andrzeje Kramarze v Polsku, ale potýkala se s určitými obtížemi při zařazování jeho tvorby z Havaje. Nevyniká to však ze vzdálenosti mezi Polskem a Havajskými ostrovy a to z několika důvodů, o kterých se musíme zmínit. Havajská díla neoddělují pojem umění a řemesla stejně jako to dělají badatelé v Evropě a na kontinentální části Spojených států. Velký vliv na to, co se v oblasti kultury děje, má také politika. Na Havaji, obzvláště v posledním desetiletí je kladen velký důraz na prosazování řemesla a umění reprezentovaného havajskou společností. Je to důsledkem dlouhodobých protestů a úsilí Havajanů snažících se navrácení kulturního obrození nesoucí název *The New or The Third Hawaiian Renaissance*. Na rozdíl od zbytku Spojených států, kde působí nevládní organizace podporující individuální umělce, na Havajských ostrovech neexistuje žádná organizace podporující individuální projekty např. prostřednictvím grantů. Většina místních organizací podporuje působení institucí, programy pro děti, ale ne individuální umělce. Přestože na ostrově působí mnoho slavných umělců, není jejich dědictví zaštítěno odpovídající institucionální péčí. Hawaii State Foundation pravidelně nakupuje díla do státních sbírek, ale protože ve většině případů slouží k vystavování ve státních úřadech a institucích, nevyhnutelně se nemůže jednat o díla angažovaná do jakýchkoli komentářů, například politických nebo sociálních, které jsou často v současném umění reflektovány. Zpravidla si do sbírek najde cestu jen dekorativní umění, které je z pohledu vnímání divákem „bezpečné". Nejsou prováděné výzkumy, které by umožňovaly vytvořit mnohem komplexnější obraz umění vznikajícího na Havaji. Musíme si uvědomit, že stejná síla, která pohání autory na ostrově, zároveň i fyzicky ničí jejich díla, což také může pro provádění takového průzkumu představovat určitý problém. Jako příklad můžeme uvést neobyčejný umělecký přínos již nežijícího japonského umělce Shingo Hondy, který na Havaji tvořil a na jehož mnohem komplexnějším zpracováním nyní Andrzej Kramarz pracuje, aby se jeho dílo uchránil před zničením. Na Havajských ostrovech však „zakotví" i mnoho slavných umělců, kteří se dříve objevovali v uměleckých galeriích v Americe i Evropě, ale jejich tvorba přestává být dále zkoumána a jejich stopa mizí. Toto místo se však stále velmi silně odráží v dílech umělců a řemeslníků, kteří tam pracují. Určitou snadno rozpoznatelnou charakteristickou vlastností podobnou přírodě a geografii je endemičnost, nezávislost, ale také neovlivňování kultury v jiných částech světa, i když není snadné tuto teorii podpořit vědeckými důkazy, což může mít nepřímý vliv na nedostatek zásadních výzkumů v oblasti umění na Havaji. V dějinách umění jsou samozřejmě známy výjimky takové transmise z izolovaných míst. Jako příklad můžeme uvést díla malíře Paula Gauguina malujícího na Haiti ve Střední Americe, která se na jeho první výstavě v Paříži setkala s vlnou zdrcující kritiky a někdy i posměchu, ale o několik desetiletí později se díky mecenáši umění, který v pozdějším období malíře zastupoval, se jeho obrazy zdrojem nadšení zanechávajícím nesmazatelné stopy v dějinách, jež inspirovaly a i nadále inspirují mnoho umělců a badatelů. Andrzej Kramarz tvoří na druhé straně oceánu, u protinožců vhledem k americkému kontinentu a označuje se za konceptuálního umělce, který počínaje souborem *Neviditelné mapy*, ale i ve všech

dalších dílech, která jsou v této práci uvedená, rozhodným způsobem přetrhává jakékoli tvůrčí spojení s reportážní a dokumentární fotografií. Fotografie zůstává jeho oblíbeným médiem, které i nadále používá, a které mu slouží k vyjadřování jeho uměleckých projevech. Stále častěji a se stále větší volností sahá po multimediálních a jiných výrazových prostředcích, jako instalace a sochy, což se odráží i v jeho monumentální výstavě *Live is a form, the rest is just view*, která měla svou premiéru v červenci 2019 na Havaji a podrobněji byla popsána v této kapitole. Za zmínku stojí i činnost instituce Hawaii Contemporary zabývající se vizuálním uměním, která sídlí v Honolulu, a pravidelně pořádá Hawaii Trienale, reprezentující přehled současného vizuálního umění z Havaje, Tichomoří, Asie a celého světa. Výstava se každé tři roky pravidelně koná na mnoha místech v Honolulu jako muzea, galerie, zahrady apod. Instituce Hawaii Contemporary sice není muzeem ani uměleckou galerií, ale je často zaměňovaná s již neexistujícím Muzeum současného umění v Honolulu, které sídlilo v Spalding House na Makiki Heights. Hawaii Contemporary nedisponuje fyzickým výstavním prostorem pro veřejnost, nesbírá ani se průběžně nestará o žádná umělecká díla. Hlavní institucí prezentující umění je HOMA - Honolulu Museum od Contemporary Art v Honolulu, která na svých výstavách prezentuje staré, avantgardní i současné umění. Nejlepším výstavním prostorem je podle Kramarze Maui Arts & Cultural Center ležící na ostrově Mali. Andrzej Kramarz úspěšně rozvíjí činnost v méně spektakulárním prostoru své galerie podléhající East Hawaii Cultural Center, kde připravil celou řadu zajímavých a smělých kurátorských předsevzetí. Tyto výstavy sice nebyly tak velké, o nic méně zajímavé, jako ty na Big Islandu. Pozornost si také zaslouží aktivity umělce, kterými se snaží spojit úsilí jiných autorů v kolektivu *Consensual lack of reality.*

3. Přílohy

3.1 Fotografická dokumentace vybraných kurátorských prací

Andrzeje Kramarze v East Hawaii Cultural Center



Fot. |125| - |128| Fragment výstavy *Parallel v East Hawaii Cultural Center*.









Fot. |129| - |132| Fragment výstavy *Remains: Dialectics of Nature and Artifice v East Hawaii Cultural Center*.









Fot. |133| - |137| Fragment výstavy *Walking Through Mist v East Hawaii Cultural Center*.








PHAN NGUYEN BARKER



Fot. |138| - |141| Fragment výstavy *Every Body Is All We Have v East Hawaii Cultural Center*.









Fot. |142| - |145| Fragment výstavy *Ghosts of war v East Hawaii Cultural Center*.







3.2 Seznam publikací

Baran Marcin, *Ona i on*, kulturní magazín: *Przekrój*, č.7/2904. z dne 18. února 2001.

Bik Katarzyna, *Miesiąc, Eksplozja Fotografii,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 6-7. května 2006.

Bik Katarzyna, *Miesiąc fotografie v Krakově,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 5-11. května 2006.

Bik Katarzyna, *Krakowski Miesiąc Fotografii,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 12-18. května 2006.

Bik Katarzyna a Musiał Patrycja, *Zakończył się Miesiąc fotografii,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 1. června 2006.

Bik Katarzyna, *Małopolska widziana trochę inaczej,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 5. října 2006.

Bik Katarzyna, *Cuda nad Wisłą (pod Wawelem),* deník: *Gazeta Wyborcza*, z dne 9. ledna 2008.

Birgus Vladimír, fotografický katalog: *Patnáct / Fifteen*, ISBN: 80-7248-313-7, vyd.: Slezská univerzita v Opavě, Opava, 2005.

Birgus Vladimír, *1,62 Square meter of home,* kulturní magazín: *Imago*, č.21. zima 2005.

Birgus Vladimír, *Heim auf 1,62m²,* kulturní magazín: *Photonews, Zeitung für fotografie*, č.6. C 3107, červen 2006.

Birgus Vladimír, *Pátý měsíc fotografie v Krakově,* kulturní magazín: *Ateliér*, č.13/2007.

Birgus Vladimír, *Divadlo války neujde pozornosti,* deník: *Hospodářské noviny,* z dne 28. května 2007.

Birgus Vladimír, *Měsíce fotografie pod Vavelem,* kulturní magazín: *Digifoto*, č.6 -7/2007. z dne 19. června 2007.

Birgus Vladimír, *Monat der Fotografie in Krakau,* kulturní magazín: *Photonews, Zeitung für fotografie,* č.6/7. C 3107, červen 2007.

Birgus Vladimír, fotografický katalog: *25 Let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě*, ISBN: 978-80- 7437-165-3, vyd.: Slezská univerzita v Opavě, 1. vydání, Opava, 2015.

Brudny Łukasz, Kramarz Andrzej, Krzyżaniak Krzysztof, Liberski Marcin, Musioł Anna, Szewczyk Krzysztof, fotografický katalog: *Rybnický festival fotografie 2004,* Rybnik, 2004.

Candrowicz Krzysztof, fotografický katalog: *Fotofestiwal-3. Mezinárodní festiwal fotografie v Lodži, Ex oriente lux*, vyd.: *Fundacja Sztuk Wizualnych,* Lodž, 2004.

Chodacz Weronika, Niesystematyczny spis inwentarza-Andrzej Kramarz, Rzeczy, kulturní magazín: *Barbarzyńca*, ISSN 1643-9708, č.1 (14). 2009.

Cotton Charlotte, Fotografia jako sztuka współczesna, nakladatel: TAiWPN Universitas, Krakov 2010.

Cynalewski Łukasz, Dąbrowski Grzegorz, Klatka Grzegorz, Kramarz Andrzej, Miękus Krzysztof, Milach Rafał, Reiss Tomasz, Szymon Piotr, Wołągiewicz Łukasz, fotografický katalog: *Czarne na białym*, vyd.: *Galerie PF, Kulturní centrum Zamek*, Poznaň, 2009.

Dąbrowski Kuba, *Portrety z Dębicy,* kulturní magazín: *Przekrój*, z dne 15. května 2008.

Dąbrowski Grzegorz, fotografický katalog: *Białystok - jeden dzień*, ISBN 83-920549-4-6, vyd.: *Marszałek Województwa Podlaskiego, Dom Pracy Twórczej w Wigrach,* Bialystok, 2004.

Dąbrowski Grzegorz, Dąbrowski Jakub, Kardasz Adam, Kramarz Andrzej, Milach Rafał, Supernak Paweł, Szymon Piotr, Wołągiewicz Łukasz, Górski Andrzej, Niemczynowicz Piotr, fotografický katalog: *Ex oriente lux*, ISBN: 83-920549-4-6, vyd.: G*alerie Fotografii B&B Inez a Andrzej Baturo*, Bielsko-Biala, 2005.

Dąbrowski Kuba, Georgiew Andrzej, Kramarz Andrzej, Kozakiewicz Przemysław, Lelek Piotr, Łodzińska Weronika, Miękus Krzysztof, Nowicki Wojciech, Prażmowski Wojciech, Pustoła Konrad, Rogiński Szymon, Trybalski Piotr, Trzciński Łukasz, Zerka Project, *Fotografie. To niczego nie wyjaśnia,* skupinová práce-*Fundacja Imago Mundi*, *Małopolska,* ISBN: 978- 83-923892-3-1, 1. vyd.: *Małopolski Instytut Kultury w Krakowie,* Krakov 2007.

Dudek Karolina a Sikora Sławomir, *Widać kto wesoło zamieszkuje świat, rozhovor s Weroniką Łodzińską-Duda i Andrzejem Kramarzem,* kulturní magazín: *Barbarzyńca*, 3-4 (16-17) 2009.

Eloy Cichocka Marta, *Pokoje Panieńskie,* rubrika: *Wysokie Obcasy*, deník: *Gazeta Wyborcza,* č.10 (463). z dne 8. března 2008.

Freedman Stephen, Kramarz Andrzej , The Evolution Of A Potter, ISBN: 978-1-7923-6050-3, 1. vyd., nakladatel: Art Pacifica, Hilo 2021.

Ginał Adrianna, *Jestem sobą,* kulturní magazín: *Klasyka*, ISSN 1429-6594 listopad 1998.

Grębecka Zuzanna, *Białe Izby,* rubrika: *Wysokie Obcasy*, *deník: Gazeta Wyborcza,* č.5 (349). z dne 24. prosince 2005.

Gruszka Dorota, Kramarz Andrzej, *Proxima,* 1. vyd., nakladatel: *Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli v Krakowie*, ISBN: 978-83-61369-18-9, Krakov, 2012.

Herzog-Majewska Maria, *Trudne tematy-rower* (rozhovor s Andrzejem Kramarzem), rubrika: *Magazyn Kulturalny-Kontrapunkty*, týdeník: *Tygodnik Powszechny* z dne 2. února 2003.

Huzarska-Szumiec Magda, *Szpitalna bezradność* (rozhovor s Andrzejem Kramarzem), deník: *Dziennik Polski*, 2002.

Huzarska-Szumiec Magda, *Prywatna Małopolska,* deník: *Dziennik Polski,* z dne 5. října 2006.

Huzarska-Szumiec Magda, *Intymna Małopolska* (rozhovor Andrzejem Kramarzem), deník: *Gazeta Krakowska,* z dne 5. října 2006.

Jopek Joanna, *Podwójne naświetlanie,* deník: *Dziennik Polski,* z dne 19. května 2008.

Jopek Joanna, *Pułapki i metafory,* týdeník: *Tygodnik Powszechny*, č.21. z dne 25. května 2008.

Kening Kinga, *Wojna w fabryce Schindlera,* rubrika: Kultura, deník: *Gazeta Wyborcza*, z dne 9. května 2007.

Kępiński Antoni, *Nieskończoność poznania*, kulturní magazín: *Przekrój*, č.46/2943. z 18. listopadu 2001.

Kracik Jan, *Być starym dawno temu*; Moris David, *Polowanie na staruszków;* Filek Jacek, *Chwilę pobyć nieco się ociągać;* Bocheński Jan, *Kawałek prozy;* Mateja Anna, *Zanim pójdziemy do raju,* rubrika: *Magazyn Kulturalny-Kontrapunkt,* týdeník: *Tygodnik Powszechny* č.1/2. (39/40) z dne 12. března 2000.

Kramarz Andrzej, *Spacer po Honolulu,* deník: *Rzeczpospolita, Magazyn*, č.40, z dne 8. října 1999.

Kramarz Andrzej, *Czarno-biali,* kulturní magazín: *Przekrój*, č.3/2952. z dne 20. ledna 2002.

Kramarz Andrzej, Szczeklik Andrzej, fotografický katalog: *Klinika*, 1. vyd., nakladatel: *Manggha, Centrum Sztuki i Technologii Japońskiej & ZPAF-Stara Galeria,* Krakov, 2002.

Kramarz Andrzej, Černé moře, rozhovor s Andrzejem Kramarzem, kulturní magazín: *Listy*, č.5/2005.

Kramarz Andrzej, fotografický katalog: *France Pologne Aller-Retour*, L'Imagerie nomade en Lorraine, Association Surface Sensible, Nancy, 2006.

Kramarz Andrzej, *Nancy,* kulturní magazín: *Lundi*, č. Lun14, Nancy 9. z dne 28. listopadu 2006.

Kramarz Andrzej a Łodzińska-Duda Weronika, *Kto tu rządzi,* rubrika: *Wysokie Obcasy*, deník: *Gazeta Wyborcza,* č.52 (350). z dne 31. prosince 2005.

Kramarz Andrzej a Łodzińska-Duda Weronika, *Necelé dva metry domova,* kulturní magazín: *Fotografie Magazín*, č.5/2006.

Kramarz Andrzej a Łodzińska-Duda Weronika, *Projekt Dom,* kulturní magazín: *Reporter Magazyn*, léto 2006.

Kramarz Andrzej, *Nieskończoność poznania,* kulturní magazín: *Private*, č.41. Summer 2008.

Kramarz Andrzej, *Rzeczy,* 1. vyd., nakladatel: *Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli v Krakowie,* ISBN: 978-83-61369-02-8, Krakov, 2008.

Kramarz Andrzej, *Stefania Gurdowa. Klisze przechowuję się,* skupinová práce, autoři: Czaja Dariusz, Kramarz Andrzej, Lewczyński Jerzy, Sabor Agnieszka, 1. vyd., nakladatel: *Fundacja Imago Mundi a Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli,* ISBN: 978-83-925914-4-3, Krakov, 2008.

Kramarz Andrzej a Łodzińska Weronika, fotografický katalog: *Dom/home*, vyd.: Muzeum Etnografie im. Seweryna Udzieli v Krakově, ISBN: 978- 83-61369-04-2, Krakov, 2009.

Kramarz Andrzej, Raabe Katharina, Sznajderman Monika, *Odessa transfer,* Skupinová práce, ISBN: 978-3-518-42117-8, 1. vyd.: *Suhrkamp Verlag,* Německo, 2009.

Kramarz Andrzej, *IS(not),* skupinová práce-Sputnik Photos, autoři: Brykczyński Jan, Łuczak Michał, Milach Rafał, Pańczuk Adam a Rayssová Agnieszka, Freysson Sindri, Stefansson Hermann, Heida Kristinsdottir Kristin, Prastardottir Sigurbjorg a Breidfjord Huldar, vyd., nakladatel: *Sputnik Photos,* ISBN: 978-83-927485-8-8, 1. Varšava, 2011.

Kramarz Andrzej, *Wyliczanka/One, two buckle my shoe,* skupinová práce-Sputnik Photos, vyd., nakladatel: *Sputnik Photos,* ISBN: 978-83-927485-4-0, 1., Varšava, 2011.

Kramarz Andrzej, *Invisible Maps,* vyd., nakladatel: *Muzeum w Gliwicach,* ISBN: 978-83-89856-65-4, Glivice 2014.

Kramarz Andrzej, Jacek Posiadło, *Człowiek, który odjechał,* vyd., nakladatel: *Wydawnictwo Czarne,* ISBN: 978-83-8191-408-6, 1. Wołowiec 2022.

Kramarz Andrzej, *Backdrop For The Memory,* 1.vyd., nakladatel: *Art Pacifica,* ISBN: 979-888722332-2, Varšava, 2022.

Kobiałka Marcin, *Pułapki i metafory,* týdeník: *Tygodnik Powszechny,* č.21. z dne 25. května 2008.

Kobiałka Marcin, *Gurdowa pójdzie do sądu,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 30. května 2008.

Kobiałka Marcin, *Gurdowa idzie do sądu,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 10. června 2008.

Kobiałka Marcin, *Kto ma prawa do zdjęć Stefanii Gurdowej,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 11. června 2008.

Kobiałka Marcin, *Klisze dla Krakowa,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 2-3. srpna 2008.

Kocołowski Wojtek, *1,62m²,* rubrika: *Na własne oczy*, týdeník: *Polityka*, č.44 (2476). z 30. října 2004.

Kopczacka Aneta, Kozień Monika, Miśkowiec Marta, Szkice do portretu, vydavatel: Muzeum Fotografii w Krakowie ISBN 978-83-89177-75-9, Krakov 2018.

Kosiewski Piotr, *Świat w oku obiektywu,* deník: *Dziennik,* z dne 13. května 2008.

Korzeniowska Alicja, *Poczekalnia,* rubrika: *Wysokie Obcasy*, *deník: Gazeta Wyborcza,* č.42 (495). z dne 25. října 2008.

Kozakiewicz Ewa, *Fotografie Andrzeja Kramarza o kruchości życia,* týdeník: *Gość Niedzielny*, Krakov, z dne 10. února 2002.

Kozakiewcz Ewa, *Terytorium fotografa,* deník: *Gazeta Krakowska*, z dne 6-7. května 2006.

Kozakiewicz Ewa, *Czy można żyć bez srebrnej łyżeczki i jelenia na rykowisku,* deník: *Gazeta Krakowska*, z dne 8. ledna 2008.

Kozień Monika, *Domowa atmosfera,* kulturní magazín: *Magazyn Sztuki*, č.30/04. ISSN 1733-4535.

Kubisowska Katarzyna, *Galicja i oko Boga w aparacie,* rubrika: *Kultura, deník: Gazeta Wyborcza*, z dne 9. října 2007.

Kubisowska Katarzyna, *Martwa natura z Hitlerem,* rubrika: *Kultura*, deník: *Gazeta Wyborcza*, z dne 16. ledna 2008.

Leszczyński Adam, *Ruszył Miesiąc fotografie v Krakowie,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 10. května 2006.

Łuczak Michał, *Brutal,* 1. vyd., nakladatel: Michał Łuczak, ISBN: 978-83-933361-7-3, Katovice, 2012.

Łuczak Michał, *11.41,* 1. vyd., nakladatel: Sputnik Photos, ISBN 978-83-946456-0-01, Varšava, 2016.

Majka Justyna, *Wydarzenia i emocje,* deník: *Gazeta Wyborcza*, z dne 8. ledna 2009.

Majka Justyna, *Dom moje zwierciadło, deník: Gazeta Wyborcza*, z dne 24-30. dubna 2009.

Małkowska Monika, *Nowa Huta-802 procent normy,* deník: *Rzeczpospolita*, z dne 14-15. července 2007.

Mazur Adam, Kocham fotografie, výběr textů 1999-2009, 1. vyd., nakladatel: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, ISBN: 978-83-928864-1-9, Varšava 2009.

Mazur Adam, Historia fotografii w Polsce 1839-2009, 1. vyd., nakladatel: Fundacja Sztuk Wizualnych, ISBN: 978-83-928967-2-2, Krakov 2009.

Mazur Adam, Decydujący Moment, 1. vyd., nakladatel: Karakter, ISBN: 978-83-62376-20-9, Krakov, 2012.

Musiał Patrycja, *Oni na nas patrzą,* deník: *Gazeta Wyborcza*, z dne 13. května 2008.

Orliński Wojciech, *Sypialnia z kierownicą,* rubrika: *Wysokie Obcasy*, *deník: Gazeta Wyborcza,* č.1 (351). z dne 7. ledna 2006.

Pajchert Barbara, *Papa nasz, patom wasz,* kulturní magazín: *Przekrój*, č.27/2924. z dne 8. července 2001.

Pajchert Barbara, *Lwów kocha papieża,* kulturní magazín: *Przekrój*, č.28/2925. z dne 15. červenec 2001.

Pajura Ryszard, *Grozi nam kradzież stulecia, czyżby kradzież stulecia w Dębicy. W czasach Gurdowej można było ufać ludziom*, týdeník: *Obserwator*, z dne 31. dubna 2008.

Podsiadło Jacek, *Co Oksana widziała po drugiej stronie lustra,* kulturní magazín: *Indeks*, č.1 (18), únor 2000.

Podsiadło Jacek, *...poza, naturalnie...,* kulturní magazín: *Przekrój,* č.41/2938. z dne 14. října 2001.

Podsiadło Jacek, *Mądra głowa w tarapatach,* kulturní magazín: *Przekrój*, č.13/2962. z dne 31. března 2002.

Jacek Podsiadło, *Człowiek, który odjechał,* 1. vyd., nakladatel: *Wydawnictwo Czarne, ISBN 978-83-8191-408-6,* Wołowiec 2022.

Popow Andrzej, *W poszukiwaniu straconych widokówek,* deník: *Nowa Trybuna Opolska*, *Magazyn*, z dne 31. července 1999.

Popow Andrzej, Rowiurkiem na Atlantydę, deník: *Rzeczpospolita*, č.16 197 z dne 21. dubna 2000.

Poprzęcka Maria, *Impas,* nakladatel: *Fundacja Teoria Książki,* ISBN: 978-83-7908-142-4, Gdaňsk 2019.

Romanowski Rafał, *Żak Gallery, polsko niemiecka współpraca,* deník: *Gazeta Wyborcza,* z dne 30. listopadu 2006.

Rybak Magdalena, *Oko w oko z Polską*, týdeník: *Tygodnik Powszechny*, č.1. z dne 6. ledna 2008.

Sabor Agnieszka, *Portret wspólnoty,* týdeník: *Tygodnik Powszechny*, č.6. z dne 10. února 2002.

Sabor Agnieszka, *Miasto w sieci,* týdeník: *Tygodnik Powszechny*, č.23. z dne 4. června 2006.

Sabor Agnieszka, *Siła spojrzenia,* týdeník: *Tygodnik Powszechny*, č.24. z dne 17. června 2007.

Sabor Agnieszka, *Fotografia jako malarstwo,* týdeník: *Tygodnik Powszechny*, č.3. z dne 20. ledna 2008.

Sabor Agnieszka, *Stefanie Gurdowé, Po prostu-wiem,* kulturní magazín: *Didaskalia*, ISSN 1233-0477, červen-srpen 2008.

Sabor Agnieszka, *Potęga przedmiotu,* kulturní magazín: *Didaskalia*, ISSN 1233- 0477, duben 2009.

Sadowska Małgorzata, *Na górze sacrum, na dole profanum,* kulturní magazín: *Przekrój*, č. 35/3088. z dne 29. srpna 2004.

Schwarz Isabelle a Lowenhardt John, *Moving Borders*, kulturní magazín: *Beyond Borders,* č.5. listopad 2003.

Sokołowski Juliusz, fotografický katalog: *Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku*, nakladatel: Pałac Kultury w warszawie & Internetowy Portal Latarnik, ISBN: 83-917928-03, Zakopane - Varšava 2002.

Stasiuk Andrzej, *Tak jest ze zdarzeniami,* kulturní magazín: *Przekrój*, č.17-18/2966-7. z dne 28. dubna 2002.

Szulc Anna, Miasto Szajbusów, rubrika: *Na własne oczy*, týdeník: *Polityka*, č.39. (2264) z 23. září 2000.

Szczurek Małgorzata, skupinová práce, *Rocznik Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, t. XVI,* nakladatel: Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, ISBN 978-83-61369-11-0, Krakov 2010.

Szymborska Agata, *Śmierć Blokowiska,* rubrika: *Wysokie Obcasy*, deník: *Gazeta Wyborcza,* č.40 (390). z dne 7. října 2006.

Więcław Monika, *Oglądane z drogi,* kulturní magazín: *Przekrój*, č.47/2891. z dne 19. listopadu 2000.

Wołosiuk Leszek, *Tatar wraca na Krym,* rubrika: *Na własne oczy*, týdeník: *Polityka*, č.17 (2295). z dne 28. dubna 2001.

Wołosiuk Leszek, *Klinika nadziei,* deník: *Gazeta Wyborcza*, z dne 4. února 2002.

Wołosiuk Leszek, *Schody do wolności,* kulturní magazín: *Krakov*, *Společensko-kulturní měsíčník*, ISSN 1733-0459, č.2 (4). 2005.

Wołosiuk Leszek, *Nadmiar rzeczy - porządek rzeczy,* rubrika: Krakov, *deník: Gazeta Wyborcza*, z dne 1. února 2008.

Zieja Tomasz, *Ich wiek dwudziesty,* rubrika: *Na własne oczy*, týdeník: *Polityka*, č.53 (2278). z dne 30. prosince 2000.

Zieja Tomasz, *Cudowne dzieci epoki Gierka,* rubrika: *Na własne oczy*, týdeník: *Polityka*, č.6 (2283). z dne 10. února 2001.

Zieja Tomasz, *Muzykanci,* rubrika: *Na własne oczy*, týdeník: *Polityka*, č.33 (2311). z dne 18. srpna 2001.

Zieja Tomasz, *Jak zeschłe liście*, rubrika: *Na własne oczy*, týdeník: *Polityka*, č.7 (2337). z dne 16. února 2002.

Żmijewska Monika, *Nieskończoność poznania,* rubrika: *Białystok,* deník: *Gazeta Wyborcza*, z dne 17. dubna 2002.

Żmijewska Monika, *Jeden dzień z życia miasta,* rubrika: *Bialystok, deník: Gazeta Wyborcza*, 4. května 2004.

3.3 Internetové stránky

www.akramarz.com
www.blog.photoeye.com
www.cphmag.com
www.culture.pl
www.danielsheinfeld.com
www.didaskalia.pl
www.dwutygodnik.com
www.ehcc.org
www.etnomuzeum.eu
www.fotopolis.pl
www.fototapeta.art.pl
www.itf.cz
www.hiluxury.com
www.michal-luczak.com
www.miejscefotografii.blogspot.com
www.paiacontemporarygallery.com
www.pierfichefeux.com
www.photomonth.com
www.polityka.pl
www.sputnikphotos.com
www.stephenfreedman.com
www.magazynszum.pl
www.mauiarts.org
www.wyborcza.pl
www.tygodnikpowszechny.pl

3.4 Seznam ocenění

| 1994 | Ocenění v soutěži Portrét města Krakova

| 1999 | 3. místo v soutěži Polské novinářské fotografie, kategorie: Každodenní život

| 1999 | Grand Prix v soutěži Portrét města Krakova

| 2000 | Ocenění zástupce vojevody v soutěži Portrét města Krakova

| 2001 | Grand Prix v soutěži Portrét města Krakova

| 2001 | 2. místo v soutěži polské novinářské fotografie, kategorie: Každodenní život

| 2003 | 1. místo na Bienále fotografie, Kochać Człowieka,

| 2003 | Grant Evropské kulturní nadace, Amsterdam, Nizozemí

| 2003 | 1. místo v soutěži týdeníku Newsweek Polska, kategorie Každodenní život

| 2004 | 3. místo v soutěži Newsweek Polska (spolu s Weronikou Łodzińskou-Dudou)

| 2005 | 3. místo Frame 005, Brno, Česko

| 2005 | 3. místo v soutěži FotoArtFestiwal, Ludzie bez granic

| 2005 | Ocenění v soutěži EPSON Photo Art Award, Best works

| 2007 | Photopoland, Institut Adama Mickiewicze

| 2008 | Ocenění Evropské banky

| 2009 | Stipendium ministra kultury a národního dědictví Polské republiky

3.5 Seznam výstav

3.5.1 Individuální výstavy

| 1995 |
Centrum židovské kultury, Krakov, Polsko // Droga nie wybrana

| 1998 |
Foto - Galeria, Novohutské kulturní centrum, Krakov, Polsko // Droga nie wybrana
Galerie Krzysztofory, Krakov, Polsko // Audio Art

| 2002 |
Centrum japonského umění a techniky - Manggha, Krakov, Polsko // Klinika
Stara Galeria, ZPAF, Varšava, Polsko // Klinika
Galerie im. Władysława Hasiora, Zakopane, Polsko // Nieskończoność poznania
Galerie Stotrzynaście, Bialystok, Polsko // Nieskończoność poznania

| 2003 |
Willa Decjusza, Krakov, Polsko // Neighbours - multimediální prezentace
Galerie Camelot, Krakov, Polsko // Morze Czarne
Institut Goetheho, Krakov, Polsko // Coś, tam - multimediální prezentace
Galerie Camelot, Krakov, Polsko // 1,62 m² domu

| 2004 |
Dům tvůrčí práce ve Wigrach, Polsko // Morze Czarne
Galerie Rząsy, Zakopane, Polsko // Morze Czarne
Galerie Marchołt, Katovice, Polsko // Morze Czarne
Galerie Camelot, Krakov, Polsko // Dom
Dum umění, Opava, Česko // Morze Czarne

| 2005 |
Transphotographiques Festival, Lille, Francie // 1,62 m² domu
Galerie Artistů ve foyer kina Art, Brno, Česko // Morze Czarne
Měsíc fotografie v Bratislavě, Slovensko // Dom
Ateliér /Galerie Arrimage, Nancy, Francie // Morze Czarne

| 2006 |
Yours Gallery, Varšava, Polsko // Dom.
Galerie Opera, Ostrava, Česko | 1,62 m² domu.

| 2007 |
Pražský dům fotografie, Praha, Česko | Domov / Home

| 2008 |
Geni Tzami, Soluň, Řecko // Dom. Galerie ZPAF a S-kA, Krakov // Rzeczy

| 2009 |

Etnografické Muzeum, Krakov, Polsko // Dom. Galerie Camelot, Krakov // Kawałek ziemi

| 2011 |

Galerie Refleksy, Varšava, Polsko // Pętle
Galeria Hilo Fine Art Center - Galerie idspace, Hawaii, na Havaji, USA // Loops

| 2014 |

Galerie Ratusz, Zamość, Polsko // Praying in the Desert
Maui Arts & Cultural Center, Maui, USA // A Piece of Land // A Piece of Land
Maui Arts & Cultural Center, Maui, USA // Stefania Gurdowa: "Negatives Are To Be Stored"

| 2015 |

Galerie Miasta Ogrodów, Katovice, Polsko // Niewidzialne Mapy #2.
Musée de la Vie wallonne, Liège, Belgie // Dom / Home

| 2019 |

Galeria East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, na Havaji, USA // Life is just a form, rest is a point of view

| 2021 |

Idspace, Hawaii, na Havaji, USA // Flow

3.5.2 Skupinové výstavy

| 1997 |
Palác umění, Krakov, Polsko // Fotografie 1997

| 2002 |
Palác vědy a kultury, Varšava, Polsko // Powiększenie. Fotografia w czasach zgiełku

| 2003 |
Galerie PF, Kulturní centrum Zámek, Poznaň, Polsko // Czarne na białym
3. Bienále fotografii, Poznaň // Ex Oriente Lux

| 2004 |
Galerie Arsenał, Bialystok, Polsko // Ex Oriente Lux
Fotofestival – 3. Mezinárodní festival fotografie, Lodž, Polsko // Ex Oriente Lux
Month of Photo, Hotel de Ville, Paříž, Francie // Ex Oriente Lux
Interfoto, Moskva, Rusko // Ex Oriente Lux

| 2005 |
Pražský dům fotografie, Praha, Česko // 15 let Institutu tvůrčí fotografie, FPF SU v Opavě
Galerie Fotografie B&B, Bielsko-Biała, , Polsko // Ex Oriente lux
Transphotographiques Festival - Lille, Francie // Home

| 2006 |
Stará galerie, ZPAF, Varšava, Polsko // 15 let Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě
Měsíc fotografie, Krakov, Polsko // Poland Now
Centrum současného umění Zamek Ujazdowski, Varšava, Polsko // Noví dokumentaristé

| 2007 |
Galerie Camelot, Krakov, Polsko // Małopolska. Fotografie. To niczego nie wyjaśnia - alba
Festival umění Wola, Varšava // Prawdziwe życie

| 2008 |
Měsíc Fotografie, Krakov, Polsko // Poland Now - Upgrade

| 2009 |
Muzeum Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz, Polsko // Najprawdziwsze historie miłosne. Alegorie miłości w polskiej sztuce współczenej.

| 2010 |
Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, Španělsko // Domestic.

| 2011 |
Galerie Camelot, Krakov, Polsko // Zaczynając od moich ulic
7. ročník Bienále fotografie, Poznań, Polsko // Margines of Landscape

| 2012 |
Centrum současného umění, Zamek Ujazdowski, Varšava,
Polsko // Missing Documents

| 2015 |
Dům umění, Opava, Česko // 25 let Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě

| 2022 |
Moreman Gallery v Louisville, Kentucky, USA // Backdrop For The Memory

| 2023 |
Maui Arts & Cultural Center, Maui na Havaji, USA // Anima.
The Doorways of Perception

3.5.5 Kurátorské výstavy a výstavy v rámci kurátorské spolupráce

| 2016 |

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Idiosyncratic Fields // Skupinova výstava: Amber Aguirre, John Buck, Cathy Cunningham-Little, Alex Couwenberg, Kathleen Crabill, Peter Durst, John Ferdico, Tina Jensen, Ken Little, Hiroki Morinoue, Miho Morinoue, Garnett Puett, Jeera Rattangkoon, Daniel Sheinfeld-Rodriguez, Laurel Schultz, Margaret Shields a Jerryho Walshe

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Randy Takaki. Homage // Individuální výstava: Randy Takaki

| 2017 |

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // The Paths We Cross: A look at Korean and Korean-American Culture, Art and History on the Big Island // Skupinova výstava: Hae Kyung Seo, Byoung Yong Lee

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Delineating Queer (DQ_ed.2017) // Skupinova výstava: Amber Aguirre, Mary Babcock, Tobias Brill, Geralda Luceny, Karol Radziszewski, Richard Renaldi, Daneza Smith, Chad States, Steve Yee

| 2018 |

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Outlook // Skupinova výstava: Philip Jung, Andrzej Kramarz, Minny Lee, Laurel Schultz

| 2020 |

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Impermanence (Retrospective) // Individuálna výstava: Shingo Honda

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Remains: Dialectics of Nature and Artifice // Skupinova výstava: Pier Fichefeux a Daniel Sheinfeld Rodriguez

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Landscape // Individuálna výstava: Patrick O'Kiersey

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Impermanence (Continues) // Individuálna výstava: Shingo Honda

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Walking Through Mist // Individuálna výstava: Phan Nguyen Barker

| 2021 |

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Damn Animals // Individuálna výstava: Tobias Brill

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Tight Hide // Individuálna výstava: Ken Little

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Parallel // Individuálna výstava: Shingo Honda

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Current events // Autoři výtvarných prací doprovázejících projekt: Chris Jordan, Eric Edwards, Laurel Schultz

| 2022 |

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // The Unseen Hand // Individuálna výstava: BT Bevell

idspace, Hawaii, USA // Axis Mundi // Individuálna výstava: Stephen Freedman

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // After life // Skupinova výstava: Henry Bianchini, Patrick Daniel Sarsfield, Daniel Sheinfeld Rodriguez, Randy Takaki, Lonny Tomono

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Deliquesce: absorbing so much water as to liquify and melt away // Individuálna výstava: Mary Babcock

| 2023 |

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Ghosts of war // Skupinova výstava: Reem Bassous, Svitlana Biedarieva, Dana Kavelina, Gongsan Kim, Monika Niwelińska

Hōʻikeākea gallery, Pearl City, Oahu, USA // Ghosts of war // Skupinova výstava: Reem Bassous, Svitlana Biedarieva, Dana Kavelina, Gongsan Kim, Monika Niwelińska

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // The Time That Remain // Individuálna výstava: Bruna Stude

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Every Body Is All We Have // Skupinova výstava: Reem Bassous, Maga Ćwieluch, Lynn Hershman Leeson, Katarzyna Kozyra, Sue Schroeder, Jennifer Scully-Thurston

3.5.6 Výstavní design

| 2016 |

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Transience // Individuálna výstava: Shingo Honda

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Hawaii Photography Show 2016 // Skupinova výstava: Chris Butcher, Kathleen Carr, Faith Cloud, Edwin Coinson, Viet Dorn, Bob Douglas, Eric Edwards, Philip Erbert, Leslie Gleim Mary Goodrich, Diana Jeon, Norman Negre, Bob Nims, Andrea Rice, Phil Rosenberg, Joseph Ruesing, Charles Wood

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Fleeting Glances/Self Reflections // Individuálna výstava: Cathy Cunningham-Little

| 2022 |

idspace, Hawaii, USA // When we lived in the garden of rock // Individuálna výstava: Pier Fichefeux

idspace, Hawaii, USA // Fuerza | Bruta // Individuálna výstava: Daniel Sheinfeld Rodriguez

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Terra forme // Hostující kurátor Koan Jeff Baysa // Skupinova výstava: Ásgeirsson, Heimir Björgúlfsson, Arngunnur Ýr , Solomon Enos, Leslie Gleim, Hamilton Kobayashi, Michelle Schwengel-Regala a Mucyo | Galeria Hilo Art Center v East Hawai'i Cultural Center

East Hawai'i Cultural Center, Hawaii, USA // Naoko Tosa's New Media Art: Reconceptualizing Traditions In Japanese Theater // Individuálna výstava: Naoko Tosa

3.6 Jmenný rejstřík

Abakanowicz Magdalena |39|
Ackerman Michael |39| |44|
Aguirre Amber |61|
Arbus Diane |51|
Babcock Mary |61| |68|
Barker Phan Nguyen |67|
Bartosz Antonii |52|
Roland Barthes |176|
Baysa Jeff |167|
Bassous Reem |69| |70|
Bedyńska Anna |50| |51|
Benijamin Walter |52|
Bereżecka Monika |43| |44| |51| |52|
Bianchini Henry |68|
Biedarieva Svitlana |69|
Bielatowicz Krystian |58|
Bieńkowska Bożena |47|
Birgus Vladimír |39| |41| |44 - 46| |50| |51| |72-74| |78|
Brilla Tobiasa |61| |66|
Błachowicz Mariusz |21|
Błaszczyk Bolesław |21|
Breidfjord Huldar |56|
Blossfeldt Karl |97|
Bocheński Jan |32| |33|
Broomberg Adam |45|
Brykczyński Jan |56|
Brzeżańska Agnieszka |51|
Cała Michał |73|
Candrowicz Krzysztof |35| |50|
Ciecierski Tomasz |97|
Chanarin Oliver |45|
Chodacz Weronika |99|
Chołoniewski Marek |34|
Clark Jonathan |167|
Colberg Jörg |69| |139|
Cotton Charlotte |79| |131|
Curtis Edward S. |146|
Czaja Dariusz |59| |60| |114| |115| |116| |135|
Ćwieluch Maga (Sokalska) |40| |70| 97| |135| |165|
Dąbrowski Grzegorz |35| |40| |50|
Dąbrowski Kuba |35| |43| |44| |50| |55| |57| |96| |97|
Dąbrowski Michał |106| |107|
Debord Guy |104|
Dłubak Zbigniew |51| |52|
Dubiel Sławoj |50|
Duchamp Marcel |52|
Dudek Karolina |75-78|
Edwardsa Erica |67|
Eloy Cichocka Marta |76|
Farr Lynne |65|
Fellini Federico |46|
Fichefeux Pier |65| |170-173| |176|
Franczyk Arkadiusz |20| |22|
Frank Robert |51|
Freedman Stephen |62| |133-138| |144| |148| |164| |165| |170| |171| |173-176|
Freud Sigmund |62|
Friedlander Lee |51|
Frost Robert |30|
Freysson Sindri |56|
Forecki Mariusz |50|
Gauguin Paul |129| |181|
Georgiew Andrzej |36| |43| |44| |106|
Gierałtowski Krzysztof |50|
Gombrowicz Witold |123| |125| |144| |149|
Gorznikow Dorota |46|
Gorznikow Jerzy |46|
Grabowiecki Marcin |124|
Grębecka Zuzanna |74|
Grodzka Iwona |42|
Grospierre Mikołaj |50| |51|
Grudziński Herling |33|
Grzeszykowska Aneta |51| |52|
Grygiel Marek |50| |51|
Gurdowa Stefania |46-49| |53| |62| |160| |161| |163| |164| |166| |175|
Gutkowski Tomasz |44|
Gursky Andreas |50| |73|
Gudzowaty Tomasz |52|
Górski Andrzej |35| |50|
Hayward Charles |34|
Herzog-Majewska Maria |31|
Höfer Candide |73|

Huizing Johan |20|
Huzarska-Szumiec Magdalena |43|
Honda Shingo |65-67|
Horodziej Karol |44| |46| |54|
Hoskis Paul |21| |54|
Jensko Aleksander |20|
Jones James |28|
Jordan Chris |67|
Joycea Jamese |120|
Jung Carl Gustav |172|
Jung Philip |61|
Jurecki Krzysztof |50|
Kantor Tadeusz |98|
Kardasz Adam |35|
Kapuściński Ryszard |33|
Kavelina Dana |69|
Kawada Kikuji |125|
Kępiński Antoni |32|
Kim Gongsan |69|
Kinowska Joanna |54| |58| |59|
Klemm Barbara |45|
Kollár Martin |44|
Kozak Agnieszka |96|
Kozakiewicz Ewa |97|
Kozakiewicz Przemysław |43|
Kozień-Świca Monika |71| |72| |79|
Kozyra Katarzyna |70|
Kracik Jan |32| |33|
Krajewska Zuzanna |51| |52|
Kramarz Adam |17| |18|
Kramarz Józef |17| |18|
Kramarz Marek |17| |18|
Kramarz Maria |17| |18|
Kramarz Stanisław |17| |18| |54 |160|
Krassowski Witold |52| |53|
Kristinsdottir Kristin Heida |56|
Krzakiewicz Przemysław |43| |44| |55|
Kocłowski Wojciech |73|
Kubień Agata |50|
Kubisowska Katarzyna |43| |99| |100|
Kucab Ryszard |47| |48|
Kuneš Aleš |46|
Kuśmirowski Robert |98|
Lasota Ewelina |47| |106| |113|
Leeson Lynn Hershman |70|
Lee Byoung Yong |61|
Lee Minny |61|
Leibovitz Annie |162|
Lem Stanisław |129|
Lelek Piotr |43|
Leszczyński Stanisław |42|
Lewandowska Karolina |39|
Lewczyński Jerzy |46| |47| |160|
Libera Zbigniew |167|
Little Ken |66| |67|
London Jack |19|
Łodzińska-Duda Weronika |39| |40| |42-44| |46| |51| |53| |71-95| |104|
Luceny Geralda |61|
Łuczak Michał |40| |47| |56| |58|
Makuczyński Kornel |34|
Marczuk Andrzej |50|
Matczewski Aleksander |44| |50|
Mateja Anna |32| |33|
Mazur Adam |35-37| |50-54| |73|
Mazur Franciszek |51|
Medygrał Bogdan |54|
Moris David |32| |33|
Morsztyn Katarzyna |30|
Mercury Freddie |21|
Miękus Krzysztof |43| |44|
Milach Rafał |35| |36| |41| |50-52| |54-56| |123|
Miłosz Czesław |33| |99| |163|
Moss David |34|
Mróz Karolina |79|
Niedenthall Chris |52|
Niemczynowicz Piotr |35|
Niwelińska Monika |69|
Nowicki Wojciech |43| |44| |55|
Nurek Grzegorz |118|
O'Kiersey Patrick |66|
Olek Paweł |112| |113|
Omulecki Igor |51|
Opalińska Katarzyna |42|
Orliński Wojciech |75|
Pajewski Jakub |42|
Pańczuk Adam |56|
Parr Martin |45| |51|
Petersen Anders |45|
Piątek Jerzy |74|
Pijarski Krzysztof |51|

Pilch Jerzy |33|
Pióro Tadeusza |33|
Podestát Václav |46|
Podsiadło Jacek |33-35| |37|
Pokrycki Przemysław |36| |51| |52|
Pollock Jackson |97|
Popow Andrzej |35|
Poprzęcka Maria |137| |144|
Poremba Jacek |36|
Power Mark |45|
Prastardottir Sigurbjorg |56|
Prażmowski Wojciech |43| |44|
Przybylski Igor |97|
Puchała Seweryn |50|
Pustoła Konrad |36| |43| |44| |50-52|
Radziszewski Karol |61|
Ray Man |147|
Rayss Agnieszka |56|
Raabe Katharina |38|
Redzisz Monika |43| |44| |51| |52|
Renaldie Richard |61|
Richter Gerhard |161|
Rodowicz Maryla |19|
Rodriguez Daniel Sheinfeld |65| |68| |170| |171| |173| |174| |176|
Rogiński Szymon |43| |44| |51|
Rydet Zofia |46| |74|
Rząsa Antoni |64|
Rząsa-Ciszewska Magdalena |64|
Sabor Agnieszka |46| |47| |97-99| |124| |160|
Sagatowska Katarzyna |40| |54| |97|
Santiago Hans |62|
Sarsfield Patrick Daniel |68|
Seo Hae Kyung |61|
Sikora Sławomir |75-78| |124| |125| |167|
Sielska Anna |50|
Sienkiewicz Karol |78|
Siostrzonek Jiří |46|
Schultz Laurel |61| |67|
Schulz Bruno |96|
Schroeder Sue |70|
Scully-Thurston Jennifer |70|
Sherman Cindy |51|
Slade George |123| |124|
Sobota Adam |50|
Socha Andrzej |20|
Socha Ireneusz |20| |21| |103| |105|
Sokołowski Juliusz |36| |37| |42|
Sontag Susan |162|
Smaga Jan |51|
Smith Daneza |61|
Supernak Paweł |35| |50|
States Chad |61|
Stefansson Hermann |56|
Steichen Edward |45|
Stępiński Maciej |50|
Struth Thomas |73|
Stude Bruna |69|
Szarkowski John |51|
Szczeklik Andrzej |33|
Sznajderman Monika |38|
Szymborska Wisława |33|
Szymon Piotr |35|
Szulc Anna |29| |30|
Ślusarczyk Ewa |50|
Świetlicki Marcin |30| |33|
Štreit Jindřich |44|
Takaki Randy |68|
Tarasewicz Leon |97|
Toffer Alvin |20|
Tulli Magdalena |33|
Tokarczuk Olga |33|
Tomaszewski Tomasz |50| |52| |53|
Tomono Lonny |68|
Trybalski Piotr |51| |43| |44|
Trzciński Łukasz |43| |44| |55|
Carol Walker |135|
Wierzbicki Jerzy |50|
Wilczyk Wojciech |33| |50| |51| |73|
Winogrand Garry |51|
Wojdas Joanna |45|
Wołągiewicz Łukasz |35|
Wołosiuk Leszek |100|
Wołoch Anna |33|
Wójcik Piotr |50|
Verne Jules |19|
Yee Steve |61|
Zawada Albert |51|
Zieliński Krzysztof |51|
Zjeżdżałka Ireneusz |51|
Żebrowska Katarzyna |112|

Překlad: Milan Biegoń
Spolupráce na grafické úpravě: Sylwia Doli Doliszna
Fotografie na obálce: Andrzej Kramarz

Počet stran: 216
Počet normostran: 195
Počet úhozů: 352000

autor práce: Konstancja Nowina Konopka
vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
oponent práce: doc. Mgr. Jiří Siostrzonek Ph.D.

Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezská univerzita v Opavě

Opava 2024