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

# Wiesław Hudon – Umělec absolutní

Dawid Gąsiorek
TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE



Opava 2016

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

# Wiesław Hudon – Umělec absolutní

# Wiesław Hudon - Artist absolute

Dawid Gąsiorek
TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Mgr. Josef Moucha
Oponent: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch

Opava 2016

Abstrakt

Práce popisuje tvorbu a analyzuje osobnost umělce Wieslawa Hudona. Historickým přehledem vybraných děl a zasvěcenou interpretací jeho umělecké činnosti charakterizuji myšlenky, které tvůrce vedly.

Abstract

The work is a description of Wiesław Hudon's art and analysis of his creative attitude. Through a historical review of selected works and insightful interpretation of his artistic activity, I characterize the ideas that guided the artist.

Klíčová slova:
fotografie, Hudon, konceptualismus, multimédia, realita, manifest, negativ, totální dokumentace, utajené obrazy, experimentální film, deník

Keywords:
photography, Hudon, conceptualism, multimedia reality, manifesto, negative, total documentation, images classified, experimental film, journal

**SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ**
**Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě**
Akademický rok: **2015/2016**

# ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

| | |
|---|---|
| Jméno a příjmení: | **Dawid GĄSIOREK** |
| Osobní číslo: | **F110468** |
| Studijní program: | **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média** |
| Studijní obory: | **Tvůrčí fotografie** |
| | **Tvůrčí fotografie** |
| Název tématu: | **T: Wiesław Hudon - Umělec Absolutní** |
| Téma anglicky: | **T: Wiesław Hudon - Artist absolute** |
| Zadávající ústav: | **Institut tvůrčí fotografie** |

Zásady pro vypracování:

Popis umělecké tvořivosti prof. Wiesława Hudona.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

**K. Jurecki, Fotografia polska. Początki neoawangardy, PROJEKT 1988 nr 6.**
**K. Jurecki, Fotografia i awangarda w Polsce do 1990 roku, EXIT, nr 1.**
**W. Śmigielski, Hudona odsyłanie rzeczywistości, Format 2001, nr 3/4.**
**K. Jurecki, K. Makowski, Słowo o fotografii, Łódź 2003**
**"Wiesław Hudon - Artysta w podróży, fotografie z lat 1969-2004" , katalog wystawy MS w Łodzi 2004**

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Josef MOUCHA**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **13. dubna 2016**
Termín odevzdání bakalářské práce: **22. dubna 2016**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 27. června 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.
Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Dawid Gąsiorek

© 2016 Dawid Gąsiorek, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Děkuji

Své vedoucí Mgr. Josefowi Moucha za čas, který mi věnoval.

Všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, přátelům, kamarádům a kamarádkám, které jsem zde poznal.

# Obsah

1. Úvod

2. Fotoreportáže

3. *Dokumentacja totalna* (Totální dokumentace)

4. *Durée / Trwanie* (Durée / Trvání)

5. *Teatr totalny, teatr fotografa* (Totální divadlo, divadlo fotografa)

6. *Olśnienia pokonceptualne*

7. *Obrazy utajnione*

8. *Twarze surowe – twarze znormalizowane, Galeria dźwięku*

9. *Dziennik*

10. Cesta umělce (závěr)

# Úvod

Wiesław Hudon se narodil 17. listopadu 1943 v Sambiru, lvovské vojvodství. V roce 1945 byl společně s rodinou přesídlen na po staletích zpět získané polské území, do Zelené Hory.

Jako mladý chlapec se dostal do skautského oddílu „Makusyny". V něm pod dohledem a vedením Zbigniewa Czarnucha začal rozvíjet svůj umělecký dialog s realitou. Stal se redaktorem časopisu a ředitelem cirkusu. Vytvářel filmy a sepisoval příhody kamarádů a kamarádek z oddílu, které byly později publikovány v knize jejímž autorem byl Hudon, nazvané *Cudaki* (Podivíni). V 50. a 60. letech se v „Makusynách" rozvinulo mnoho talentovaných a barvitých postav. Právě tehdy se u Wiesława začala projevovat sociální vnímavost, kladení otázek a hledání odpovědí, objevování vlastní exprese a umělecké citlivosti. Po mnoha letech vzpomíná, jak zajímavé a důležité pro něj toto období bylo.

V roce 1962 zahájil Wiesław Hudon studium oboru Dějiny umění Vratislavské univerzity. Tehdy se také účastnil fotografických kurzů na PWSSP (Státní vysoká škola výtvarného umění) vedených Bronisławem Kupcem.

Při fotografování zkoušek představení Akropolis Jerzyho Grotowského a Józefa Szajny v Divadle 13 řad se Wiesław inspiroval myšlenkou otevřeného, chudého divadla, zbaveného potřeby estetizace, což později mělo vliv na vlastní divadelní experimenty autora.

> *S nevědomostí hraničící s absurditou*
> *vyrážím do Opolí a prosím o setkání s*
> *Jerzym Grotovským, nabízím mu dokumentaci*
> *představení, na kterém pracuje. Souběh*
> *okolností, Grotovski právě pracuje na*
> *arcidílu. Tak vzniká série fotografií z Akropolis.*[1]

1 Słowo o fotografii, Krzysztof Jurecki, Krzysztof Makowski, Łódź 2003

Během dokumentování představení hovoří s Grotovským o divadle, podstatě umění a o fotografii. V roce 1965 poznal Zbigniewa Dłubaka, který mu o tři roky později navrhl vstup do redakce měsíčníku „Fotografia" (Fotografie). Tam Hudon publikuje články do r. 1970. Píše kritické texty o tvorbě Andrzeje Pawłowského, Aleksandra Krzywobłockého a Leonarda Sempolińského. Publikuje také svou první reportáž nazvanou *Po szychcie* (Po šichtě) v týdeníku ITD č. 49, 1966. Brzy se stal redaktorem a fotografem v reportážním oddělení ITD. Pořizoval také fotografie na obálky, vzniklo jich kolem 70.

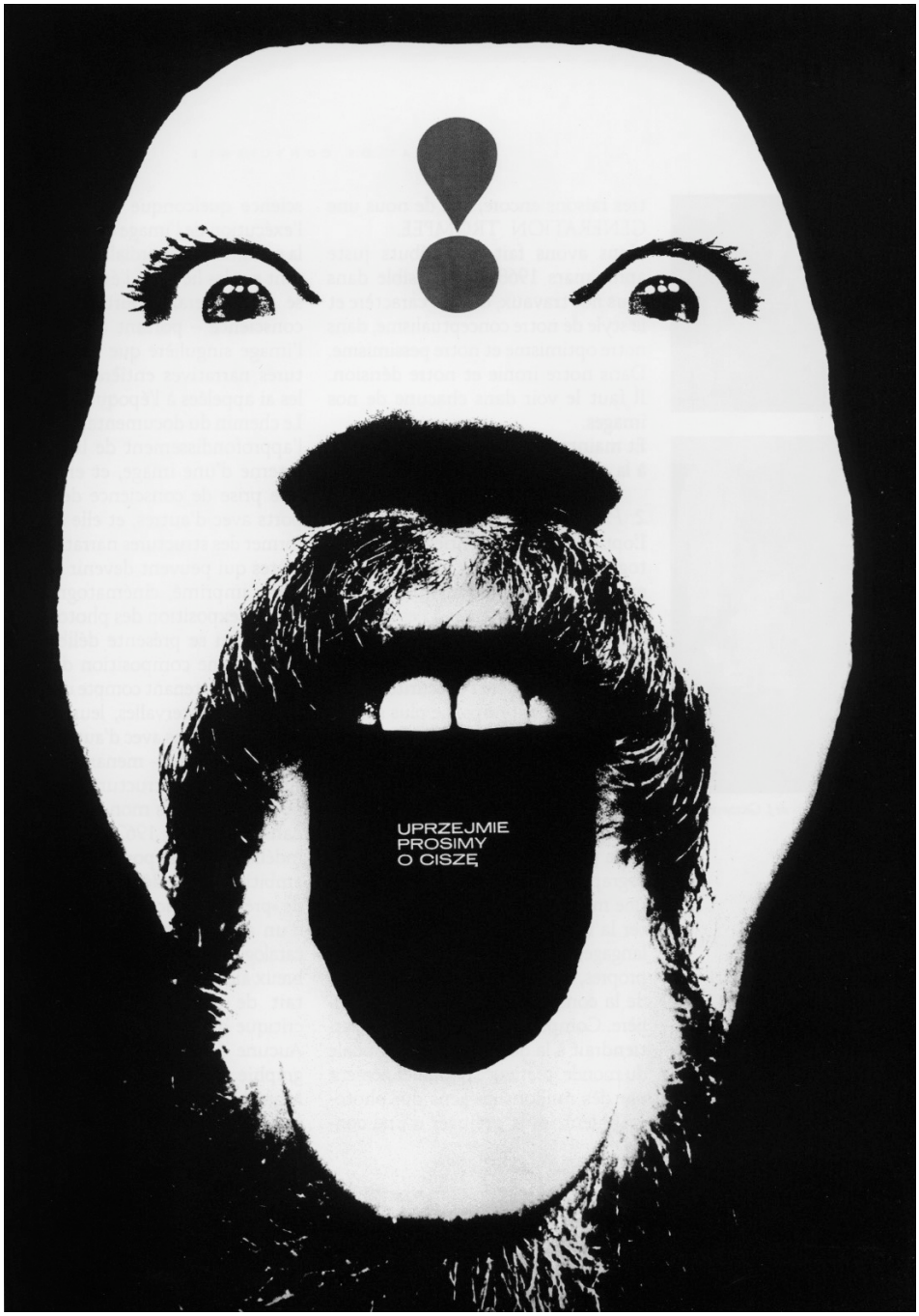
V roce 1969 diskutoval o tématu specifičnosti tiskové fotografie a „narativní fotografie" na Semináři tiskové fotografie při Sdružení polských novinářů. Debaty se tehdy zúčastnili: Alfred Ligocki, Władysław Norbert, Zbigniew Łagodzki a Krzysztof Kąkolewski.




*Widzę*, 1969

Vznikaly také první experimentální fotografie - *Widzę* (Vidím) a *Zapis* (Záznam). Pomocí jednoduchých úkonů, jako jsou zavírání a otevírání očí nebo běžná gesta rukou se umělec pokoušel zkoumat přirozenost času. S pomocí fotografie hledá přestávky mezi jejich pořízením. Fotografická políčka existují ve skutečnosti jako časový proces, který se nedá zachytit a nenávratně mizí.

Ve stejném roce se stal členem Svazu polských umělců fotografů, uveden Bogusławem Biegańským a Janem Sunderlandem.




Plakát *Uprzejmie prosimy o ciszę*, 1969

Rok 1970 se pro Hudona zúročil mnoha úspěchy. Získal titul magistra dějin umění, když obhájil práci nazvanou *Rodowód i specyfikacja fotomontażu* (Vývod a specifika fotomontáže) u profesora J. Starzyńského. Převzal ocenění na Mezinárodním bienále ve Varšavě v kategorii politický plakát za práci *Uprzejmie prosimy o ciszę* (Upřímně prosíme o ticho).

Účastnil se kolektivní výstavy v Současné galerii KMPiK (Klub mezinárodního tisku a knihy) „Ruch" řízené Januszem Boguckým s názvem, který si sám vymyslel, *Informacja – Wyobraźnia – Działanie* (Informace - Představivost - Akce). Práce prezentoval např. vedle Krzysztofa Wodiczky, Jana Dobkowského, Jerzyho Zielińského, Ewy Partum, Andrzeje Dłużniewského nebo Grzegorze Kowalského. Podle původního úmyslu mělo jít o generační výstavu. Dokumentacja totalna (Totální dokumentace) se skládá ze dvou částí: První se skládá z několikasekundových filmů exponovaných jako série zvětšených fotografií, rozložených synchronně na velkých tabulích - Dwie sekundy stania (Dvě sekundy stání), Cios (Úder), Udawanie ptaka (Imitování ptáka). Druhou tvoří sledy fotografických záznamů měnících se gest a výrazů obličeje autora, nazvaná *Zapis*. Pro výstavu umělec připravil také manifest s názvem Dokumentacja totalna. Wojciech Skrodzki o výstavě napsal:

*Na konec se, i přes nerealizování mnoha počátečních projektů, tato akce ukázala být zajímavá: většina propozic, zůstávající ve skutečnosti ve sféře dosavadní činnosti mladých tvůrců, představovala pro představivost jisté překvapení. Obzvláště soubor Hudonových fotogramů, zajímavý jako studie s hlubokým reflektivním podkladem, blízká ve smyslu postojů hledáním některých mladých tvůrců na Západě, kteří hledají jiné prostředky působení pro fotografii, tvořící nejdůležitější prostředek, umožňující zachycení situace člověka v komplikované a proměnlivé realitě.*[2]

Ještě v tom samém roce W. Hudon odjel do Paříže, kde začal pracovat jako grafik a spolupracoval s reklamními agenturami. V Londýně obsadil post uměleckého ředitele v Africa – Magazine. V roce 1971 zahájil doktorské studium na Sorboně v oblasti estetiky, s tématem dizertační práce: *Postavení kritika umění v dílech Johna Cage, Jerzyho Grotowského, Marcela Duchampa, Karlheinze Stockausena*. Stal se uměleckým ředitelem periodika *Gulliver*, vedl a publikoval rozhovory s Alainem Robbe-Grilletem, Rolandem Barthesem, Jeanem-Jacquesem Lebelem, v tomto období také poznal Man Raya.

2 Słowo o fotografii, Krzysztof Jurecki, Krzysztof Makowski, Łódź 2003

V letech 1972-73 pracoval na filmu Trwanie (Trvání) - záznamu jednoduchých činností, které budou přestříhány a vznikne tak reflexe vnímání reality. V letech 1973-79 studoval filmovou režii na INSAS v Bruselu. Vznikly filmy: *Trwanie*, *Gra w karty* (Karetní hra) – inspirovaná obrazem P. Cézanna, *Oblany ogrodnik* (Politý zahradník). Během festivalu EXPRMNTL 5 v Knokke-Heist v roce 1974 prezentoval Trwanie a představení *Fotel Ludwika XV* (Křeslo Ludvíka XV.) – jako příklad „odreálněného divadla". Během vystoupení dva zaměstnanci firmy vyrábějící nábytek montují křeslo před očima veřejnosti. V letech 1974 až 1978 pracoval na filmu *Każdemu jego Borinage* (Každému jeho Borinage), který představuje návrat k filmu *Bída v Borinage* Jorise Ivense a Herieho Strocka, jednoho z nejdůležitějších filmů v historii dokumentární kinematografie. Film realizoval ve stylistice 30. let, jako „portrét filmu – portrét filmaře vytvořený filmařem".

Usadil se na venkově, pěstoval vinou révu a renovoval starou usedlost. V letech 1978-1983 tvořil Umělcovu zahradu - kulturní centrum na venkově.

V roce 1979 vnikla dvě představení tzv. „přímého divadla". *První je Rozhovor s neznámým*, v němž autor na scéně vede dialog s mu dříve neznámým člověkem. Postupně tuto osobu poznává na divadelních prknech, všechno je navíc tlumočníkem tlumočeno z němčiny. Druhé se jmenuje Drezura a na scéně se prezentuje školení policejních psů profesionálním trenéry. W. Hudon odjel v roce 1983 do Bolívie, kde vytvořil nadaci Fórum protijed, pracující pro vládu. Během let 1984-86 vznikl film Cala Cala. Jde o dokument o indiánské komunitě zasažené suchem. Tehdy přišel na myšlenky Galerie zvuku - „fotografii zvuků".

V roce 1987 se vrátil do Polska. Podle vlastního scénáře režíroval v Současném divadle ve Vratislavi kus *Kosmos*. Věnoval se konceptu fotografičnosti na scéně. Vystoupení představuje provádění prozaických činností, jako jsou zametání podlahy, krájení chleba, vaření vody. Jejich vykonavateli jsou profesionální herci. Situaci kombinuje se scénami ze Shakespearova Hamleta, baletkou z Labutího jezera a jednou postavou z *Akropole* J. Grotowského. Hudon zhotovil scénografické projekty s pomocí dekorací z jiných oblastí umění. Změnil měřítka předmětů denní potřeby, např. v podobě 8metrového kohoutku, který ozvučil zvukem kapající vody.

Mezi lety 1989-94 psal scénář k hranému filmu *Paradis*, v němž vznikla myšlenka vytvořit jiné Polsko na jiném místě na světě. Vytvořil Polish Art Foundation v Bruselu, kterou vedl do roku 1994. V letech 1990-91 vznikla myšlenka Stołu filozofa (Filozofova stolu). Zrodila se idea „režie malířství", umělec se odvolává na divadlo, v němž herce ovlivňuje režisér. Projekt chtěl realizovat společně s malířem Krzysztofem Skarbnikem, který měl tvořit dílo podle mu udílených pokynů. Na 2. setkání divadla, vize a výtvarného umění (II Spotkania Teatru, Wizji i Plastyki) představil vystoupení *Teatr na granicy rzeczywistości* (Divadlo na hranici reality) - propagoval názor, podle nějž mají být klasici aktualizováni jejich přenesením do kontextu naší doby. V roce 1995 koupil starý statek, vybudoval malířský ateliér, fotostudio - znovu tak vznikl *Ogród Artysty (*Umělcova zahrada). Začal pracovat na sérii *Olśnienia pokonceptualne* (Postkonceptuální oslnění).

V roce 1996 spolupracoval s Vysokou školou pedagogickou (Wyższa Szkoła Pedagogiczna) v Zelené Hoře. Vznikla idea práce na pedagogice tvorby. V roce 1997 začal pracovat na Zelenohorské univerzitě, kde přednášel o fotografii, filmu a divadle. O dva roky později pracoval na výstavách *Bal na koniec wieku* (Ples na konci století), Nowa spontaniczność (Nová spontánnost), *Fotografie Dźwiękowe* (Zvukové fotografie) v Muzeu Lubušska (Muzeum Ziemi Lubuskiej) v Zelené Hoře. Vznikl fotografický cyklus *Olśnienia pokonceptualne*, týkající se osobní reflexe role konceptualismu a moderní fotografie z 20. a 30. let 20. století, blízké „nové realitě", ale také se vztahující k jeho soukromým životním zkušenostem. V roce 2000 začal s doktorským studiem z oblasti fotografie na Fakultě multimediální komunikace ASP (Akademie výtvarných umění) v Poznani. Začal pracovat na experimentálních filmech. Převzal řízení Semináře umělecké metodiky (Pracownia Metodyki Artystycznej) na Zelenohorské univerzitě. V roce 2001 inicioval evropský projekt: Francja – Luksemburg – Niemcy – Polska (Francie - Lucembursko - Německo - Polsko). Vznikly *Obrazy utajnione* (Utajené obrazy), cyklus *Testament*, který se skládá z 17 exponovaných a nevyvolaných filmových negativů. Odkazuje na fotografii a její tajemství, které má být prozrazeno teprve po smrti umělce.

Jde o jeho závěť. Organizoval výstavy v BWA v Zelené Hoře a v Divadle osmého dne (Teatr Ósmego Dnia) v Poznani. V roce 2002 začal s habilitačním řízením z oblasti fotografie na Fakultě multimediální komunikace ASP v Poznani. Realizoval fotografický cyklus *Dziennik* (Deník). V roce 2004 vznikla výstava *Wiesław Hudon. Artysta w podróży. Fotografie z lat 1969-2004* (Wiesław Hudon. Umělec na cestě. Fotografie z let 1969-2004) v Muzeu umění (Muzeum Sztuki) v Lodži. V r. 2007 získal titul docenta věd o výtvarném umění, ve specializaci fotografie.

# Fotoreportáže

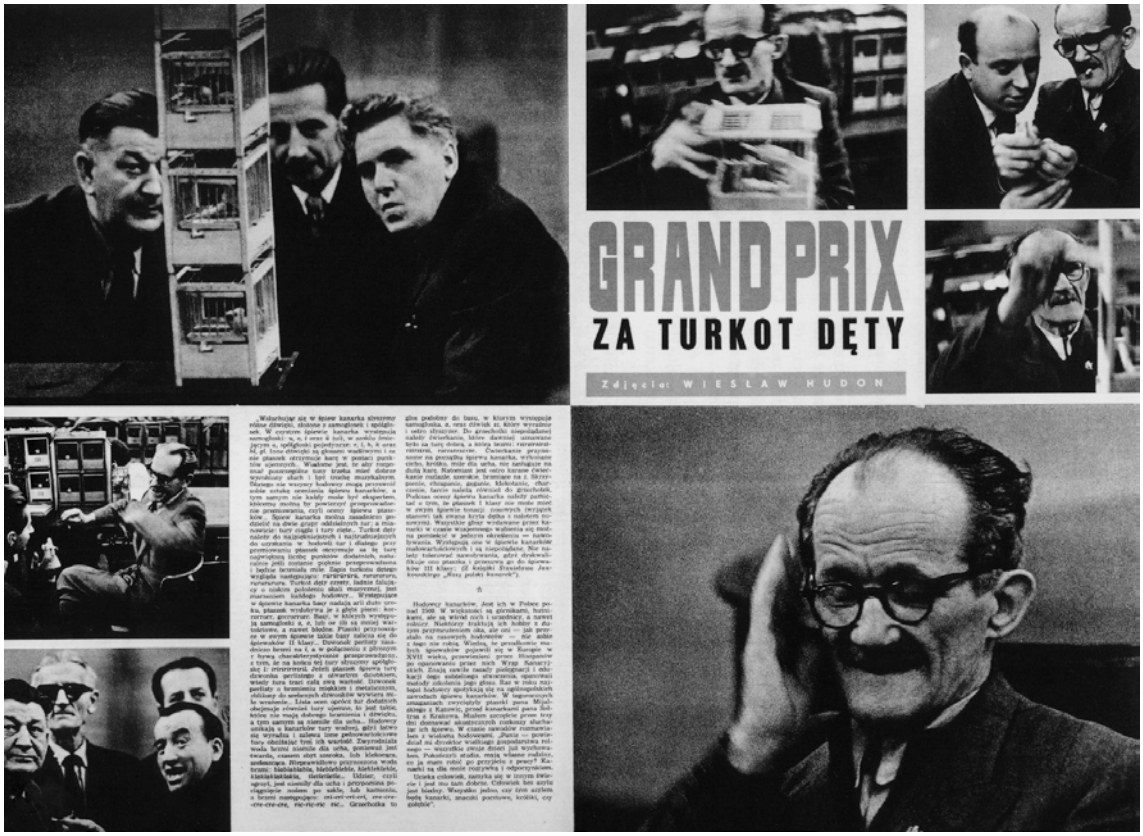
V roce 1962 se Wiesław Hudon vypravil do Opolí za účelem pořídit fotoreportáž ze zkoušek představení *Akropolis* Jerzyho Grotowského a Józefa Szajny v Divadle 13 řad. Jde o jeden z prvních kontaktů s realizací fotoreportérského cyklu. Vznikla série fotografií představujících dokumentaci divadelního umění. Fotograf obzvláště pozorně sleduje osudy hrdinů divadelní hry, což prozrazuje řada snímků. Jedná se o vnímavý obraz situace probíhající na jevišti. Dobře snímané fotografie, na nich zachycené postavy vypadají skoro jako dynamicky ztuhlé sochy vystupující ze stínu. Autor fotografie zaznamenává hru plnou emocí, gestikulace a dynamiky.

V letech 1966-69 se věnoval reportážím v týdeníku ITD, kde zrealizoval a publikoval více než 40 reportáží popisujících panující socialistickou realitu. Série fotografií inspirovaná klasikou žánru *Rodzina człowiecza* (Lidská rodina) má charakter klasické fotoreportáže. Autor nyní říká, že šlo o přijetí „chudé estetiky", zbavení plastické struktury. Šlo o schopnost zachytit a vybrat konkrétní situace „řezu časem", nalezení „hraničního okamžiku". Možná se nechal inspirovat teorií Henriho Cartier-Bressona „rozhodujícího okamžiku".




*Profesor* – fotoreportáž, Týdeník ITD,1967

Fotoreportáž *Profesor* disponuje, i když se jedná o portrét postavy pedagoga Střední školy zemědělského účetnictví (Technikum Rachunkowości Rolnej) v Iławě, mnoha překvapivými záběry. Cyklus fotografií vypovídá dosti obecně o situaci školní výchovy. Můžeme v něm najít všechny prvky ukázkové fotoreportáže. Obecný plán, na němž pedagog přednáší studentům, vztah mezi dvěma stranami, reakce, psychologický portrét. Celek má ovšem dynamický rozměr, např. fotografie hrdiny skákajícího do kaluže, nebo rozmazaný záběr, na němž je zaostřený jen profesor pohybující se učebnou. Dokonce ani kdybychom nečetli text článku, vnímáme z těchto fotografií zvláštní auru, která přednášejícího obklopuje.



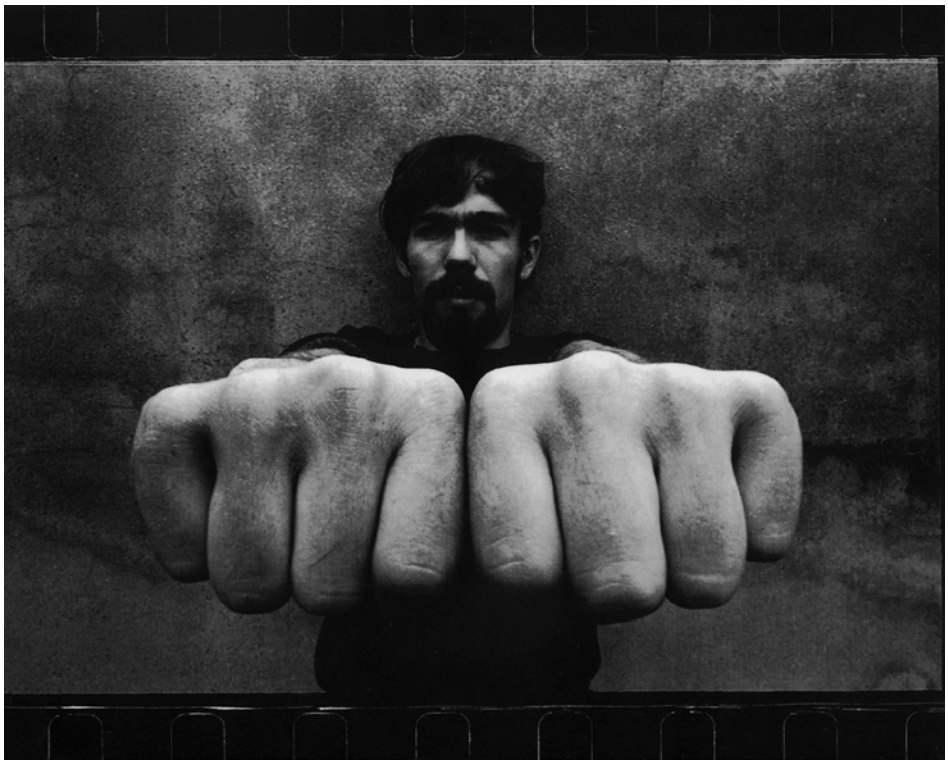

Grand Prix za turkot dęty - fotoreportáž, Týdeník ITD,1967

Další fotoreportáž, *Grand Prix za turkot dęty* (Grand prix duté túry) vypráví o setkání chovatelů na národních závodech kanárků ve zpěvu. I když se materiál týká ptáků a dokonce ještě spíše tematiky jejich zpěvu, vnímáme zvířata pouze v obrysech. Pozornost fotoreportéra se totiž soustředila na chovatele. Intenzivně jsou předvedeny emoce a zapálení pro téma „mazlíčci". Díky spojení dospělých mužů s jemnými a malými stvořeními s „krásným" hlasem je celá situace ve skutečnosti dosti abstraktní. Hudon na svých fotografiích plně ukazuje tuto abstraktnost.

Umělec označuje toto období tvorby termínem „předvědomí". Jako samouk v oblasti fotografie, ale už kritik, formuloval vlastní pochybnosti a otázky ohledně dokumentárnosti. Zjistil, že aby pořídil významný obraz, je nezbytné být si vědom struktury jednotlivého obrazu, ale také jeho svazku s dalšími obrazy. Právě to vede k vytvoření „úplných narativních struktur", které mohou existovat ve formě výstavy, tisku nebo filmu. Důležitý je dialog mezi obrazy, jejich velikost, rytmus, intervaly, rozvržení. Právě takovéto vnímání vedlo Hudona k narativnám strukturám, v nichž ještě chyběl zvuk a čas. Tyto prvky zavedl o několik let později.

## *Widzę* a *Zapis* (r. 1969)

Rok 1969 přinesl dobu, kdy vznikaly první významné obrazy. Dyptych *Widzę* je autoportrét zaznamenaný z napřažených rukou. Na jedné fotografii má autor zavřené, na druhé otevřené oči. Jde o obrazy přísně vybrané ze spousty políček negativu. Vzájemně spojené byly zvětšeny a umístěny na jedné reprodukci. Jak umělec zdůrazňuje, nejvýznamnější byl proces samotný. Tématem se stal „čas aktivity", stálé napětí, které panovalo během tvorby. Nešlo však o utváření obrazu, ale o jeho přijetí jeho náhodnosti, hledání hranic samotné reality. Podobě tomu bylo u práce *Zapis*, která se skládá ze čtyř fotografií, také autoportrétů. V tomto případě přišlo ke slovu gesto dlaní natažených přímo proti aparátu v různých konfiguracích. Umělec zde hledá nezachytitelný čas mezi pořízením nehybných záběrů, které existují ve skutečnosti jako pomíjivý proces, nedající se zastavit. Pokus dokumentovat sebe samého dal počátek myšlence, kterou autor uvádí ve vyjádření: *uměleckost fotografie spočívá především v její neuměleckost*i. Právě od vzniku Widzę převzal umělec zodpovědnost za vše, co mělo od tohoto okamžiku vzniknout.



*Zapis I*, 1969

## *Dokumentacja totalna* (Totální dokumentace) (r. 1970)



*Dokumentacja totalna* – celkový pohled na výstavu, 1970

K zhotovení první části práce W. Hudon použil filmovou kameru, s jejíž pomocí zaznamenával obraz s rychlostí 24 políček za sekundu. Po vyvolání byl film zvětšen na velkoformátových pozitivových deskách tak, aby se sekvence předvedly na větším obrazu jako série fotografií. Jaké témata realizace posloužily jednoduché činnosti. *Dwie sekundy stania* (Dvě sekundy stání) je záběr natočený na lehce ohnuté nohy s bosými chodidly, zaznamenávaný po dvě sekundy, a následně prezentovaný jako synchronní snímky na jedné desce. Pohyb je prakticky neznatelný, nemůžeme vnímat jednotlivé fáze jeho trvání. Můžeme se domýšlet, že šlo o pokus zachytit jemné vibrace tam, kde realita zůstává neměnná.

V realizaci *Dwie sekundy ciosu* (Dvě sekundy úderu) s pomocí stejné techniky zaznamenal tři fáze úderu do obličeje. Umělec se tímto způsobem ptá na nepřítomnost pohybu v daném okamžiku. *Skutečnost, že realita se mění především v čase má pro její vizuální stránku největší význam* - W. Hudon.

*Udawanie ptaka* (Napodobování ptáka) rovněž představuje sekvenci změny v čase pohybu, ale v tomto případě máme co do činění se symbolikou. Odvěká touha vznést se do vzduchu, let jako chápání svobody člověkem. Najdeme zde odkazy na mýtus o Ikarovi nebo na skici Leonarda da Vinci. Umělec registroval celý proces od skrčení, přes výskok a pád, během nichž lze pohyb rukou snadno spojit s pohybem ptačích křídel. Můžeme zde pozorovat pokus vzdálit se od konceptuální analýzy směrem k dílu nesoucímu mnoho symbolických odkazů. Jedná se o emocionální autoportrét, který v sobě spojuje sny vtělené v život i realistické vědomí nemožného. Práce překročila hranice konceptuální analýzy a naznačovala chuť vdechnout dílu symbolické významy.

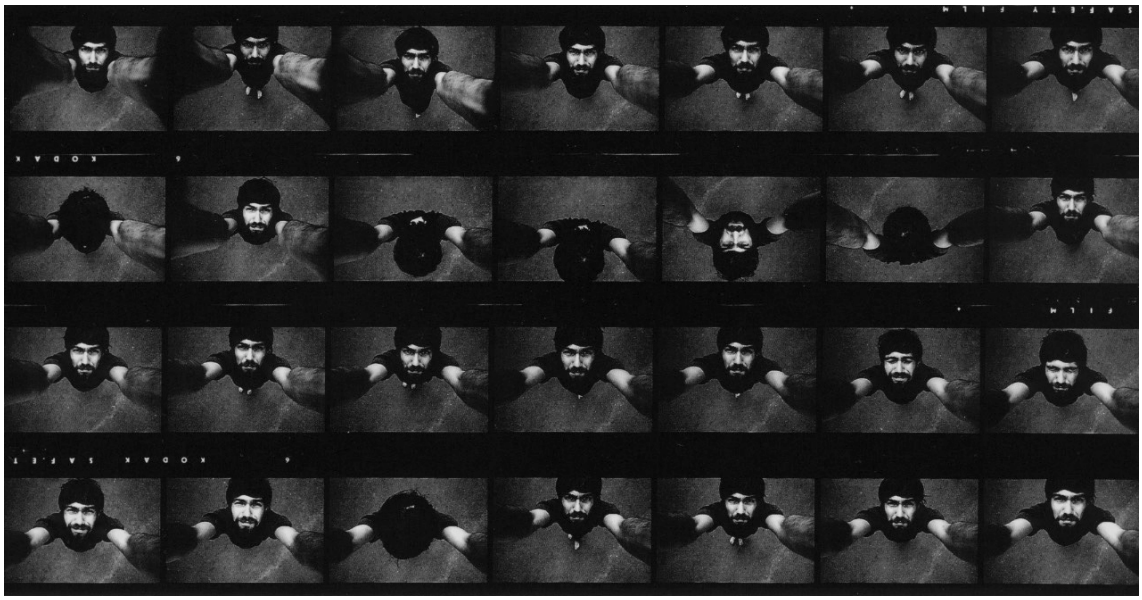


*Dwie sekundy stania*, 1970



*Dwie sekundy lotu -Udawanie ptaka*, 1970

Druhou část *Dokumentacje totalne* tvoří sledy fotografií nazvané *Zapis*. Jde o sérii autoportrétů, na nichž umělec vykonává gesto. Fotografie zde však mají tautologický charakter, nenesou metaforické nebo symbolické významy. Autor se odvrací od fotografického obrazu jako od estetického díla a hledá estetickou neutralitu. Vzdaluje se také od estetiky fotografie a inspiruje se malířstvím. Na obrazech se vyskytuje velký prostor, který způsobuje použití širokoúhlého objektivu. Zároveň zde záběr vyplňuje celá postava. Obraz tímto zákrokem získává metaforické rysy uvnitř vlastního světa. Fotografie zbavená smyslu, představující prázdné gesto, získává význam v kontextu vnímání času jako prostoru mezi nataženýma rukama a obličejem. Zajímavá je také změna okolí a různá perspektiva, která ve sledu obrazů naznačuje fotografování v krátkém časovém intervalu. Právě přestávky mezi pořízením jednotlivých obrazů svědčí o plynutí času.



*Dokumentacja totalna*, 1970, fragment

Pro umělce byla charakteristická chuť využít prostředky mechanických médií, jako je fotografie. Ta umožnila důkladný záznam reality provedený bez subjektivní stylizace. Fotoaparát Hudonovi nesloužil jen k „dokumentování tvůrčího procesu", jako u mnoha konceptualistů, ale k přímému záznamu nejjednodušších prvků tvořících realitu. V rámci používání fotoaparátu jako poznámky s charakterem dokumentu, jako „záznamu koncepce" se uchýlil k estetické formě reportážního dokumentu (dobře známého z práce na mnoha reportážích). Tuto formu zacílil na předání fabulární narace. Wiesław Hudon kladl důraz na čistě fotografickou stránku obrazu, což ho odlišovalo od ostatních konceptuálních tvůrců oněch dob.



*Dokumentacja totalna*, 1970, fragment

K výstavě připojil text v podobě látky, který byl manifestem umělce. Text a fotografie navazovaly na „totální myšlenku" formulovanou Josephem Beuysem. Hudon napsal, že fotografie jako dokumentace vizuální reality se na rozdíl od jiných forem výtvarného záznamu vyznačuje vědomým nebo intuitivním přetvořením zaznamenávaného nebo vytvářeného obrazu.

*Pokud umění spočívá v dialogu umělce s realitou, pak jak vzrušující je pojmutí tohoto dialogu s pomocí používání jazyka srozumitelného pro obě strany. Tímto jazykem je věrohodná dokumentace vizuální skutečnosti - fotografie. Myslím, že tento dialog může někdy překvapit samotnou skutečnost. Skutečnost trvá v prostoru a čase - s prostorem diskutujeme odedávna, ale času říkáme jednoduše nevýtvarný parametr. Nicméně fakt, že realita se mění především s časem, má pro její vizuální stránku největší význam. Fotografie dokumentuje realitu v podobě časového výtahu. Díky ní dokážeme „zviditelnit" čas, rozkládat běh událostí, uvědomit si jeho vizuální dialektiku. Každý i tu nejkratší dobu trvající moment je v kategoriích času neopakovatelný. Odtud se vzala myšlenka totální dokumentace vizuální reality a chuť hromadit tuto dokumentaci. Totální dokumentace je registrace vizuálního stavu ve vybraných časových úsecích. Totální dokumentací chápu jako ještě jeden pokus formulovat nový vztah k předmětu, k realitě. Myšlenku totální dokumentace uzavírám v posloupnosti: informace - představivost - akce - dokumentace. Objektem dokumentace může být každý předmět a událost. Dialog s realitou začínám totální autodokumentací. Sám se stávám předmětem pozorování a zároveň zachycuji sebe podrobením se mechanickému fungování kamery. Sbíráním těchto důkazů s charakterem tautologie hledám cestu k neumělecké pravdě.*[3]

WIESŁAW HUDON

totální dokumentace

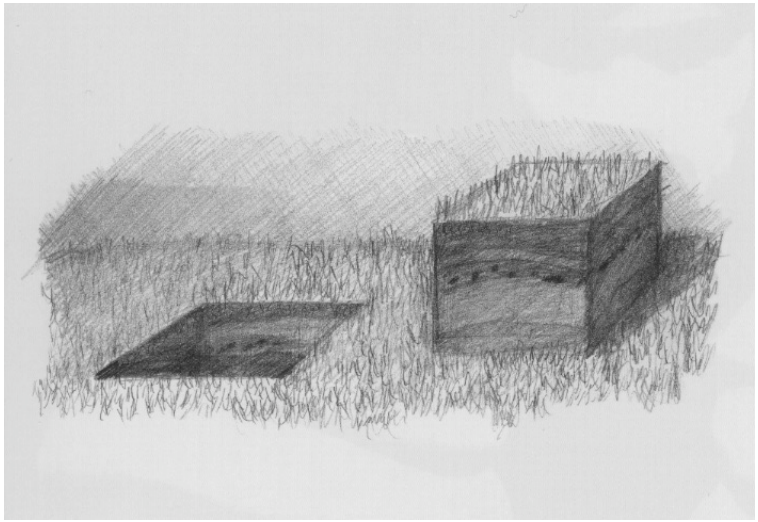
3 *Dokumentacja totalna – Manifest*, 1970

Práce z výstavy přenesly akcent z kompozice samotného obrazu v sobě na kompozici při vytváření sekvencí. Jejich vizuální aspekt spočíval ve vyplnění výstavního povrchu jednotlivými soustavami tak, aby tvořili intuitivně pojímané sledy obrazů. Takovýto druh expozice diváka nutil na jedné straně k dohledávání příběhu - vyprávění a na druhé straně představoval konkrétní vizuální hodnotu práce. Divák, který pronikal do „rozšifrování" jednotlivých významů, musel pro pochopení díla prozkoumat „ideu konceptu" a odkazy formulované v manifestu.

Zajímavé je představení času, jak z aspektu zdůraznění jeho plynutí, tak i pokusu zastavit to, co je nevyhnutelné, pomíjení. Pokud stojíme dvě sekundy na místě, jsme schopni pociťovat tok času? Trvá čas mezi políčky zaznamenanými kamerou nebo fotoaparátem?

*Dokumentacja totalna* naznačovala další aktivity umělce v 70. a 80. letech, kdy pokračoval v dříve řešené problematice. Zohlednil však nové prostředky, které mu umožnily rozšířit rozsah zkoumání reality. Kromě fotografií se věnoval bádání nad podstatou filmu a divadla. Konceptuální zkušenosti se staly referenčním bodem pro tvrzení, že zvěčnění reality s pomocí daného média má vliv na to, jak ho vnímáme.

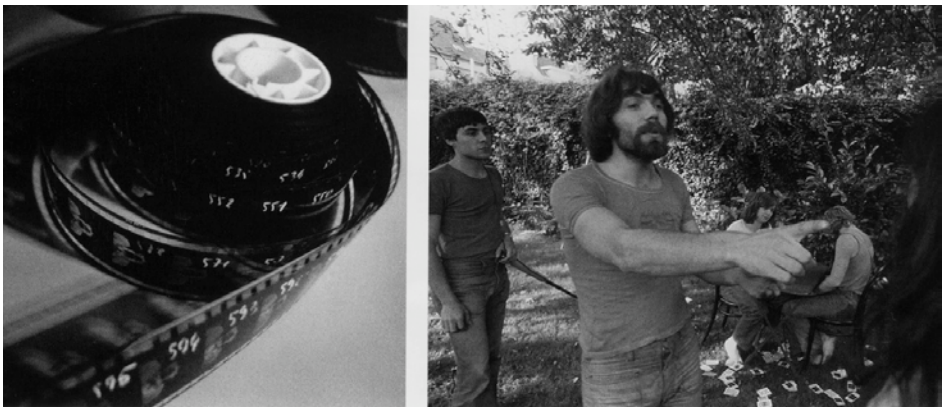
V průběhu následujících let mělo vzniknout další provedení výstavy, na níž Hudon zamýšlel přivést a vystavit 1m$^2$ zeminy z jeho rodné oblasti. Umělec předpokládal, že expozice bude důkladně prozkoumána archeologicky, chemicky a fyzikálně.



Projekt *1m$^2$ ziemi*, 1970

## *Durée / Trwanie* (Durée / Trvání) (1973-74)

V letech 1973-74 umělec realizoval krátké experimentální filmy představující vykonávání jednoduchých úkonů, jako je šněrování bot, přeskakování židle postavené na ulici nebo holení. Následně všechny tyto záběry podrobil precizní dekonstrukci, nastříhal je na jednotlivá políčka a očísloval. Stejný proces provedl se zvukovou stopou a extrahoval tak fragmenty přesně odpovídající obrazu. Posloupnost filmových políček byla úmyslně náhodně promíchána, aby ji později znovu sestříhal. Monotónní práce na filmu trvala rok.



Po promítání hotového filmu se ukázalo, že obraz reality nebyl deformován, stále se pohyboval v mezích skutečnosti. Vnímání příjemce nebylo narušeno. Autor experiment konzultoval s psychology, kteří mu vysvětlili, že abychom pochopili pohyb, nemusíme vidět celou jeho sekvenci. Divák automaticky korigoval narušení způsobená střihy a promísením jednotlivých krátkých fází ve smyslu jejich percepce. Úmyslem bylo překonstruovat realitu, výsledný efekt ale překvapil i samotného tvůrce. Manipulace s realitou se dotknula hranic skutečnosti vnímané našimi smysly. Na třech scénách tvořících celý film mohl divák nejen činnosti pozorovat, ale také vysledovat časový sled daných událostí. Tato posloupnost se zde i přes malé narušení autenticky vyskytuje. Během projekce nebylo možné rozebrat každou ze scén na prvočinitele a analyzovat ji. Bylo přijato, že existovala právě v takovéto formě. Šlo o proces, během nějž umělec prohluboval podstatu vidění. Vznikla rovněž reflexe vztahu mezi jednotlivými obrazy, které se přes oko dostávají do mozku.



*Trwanie*, 1979

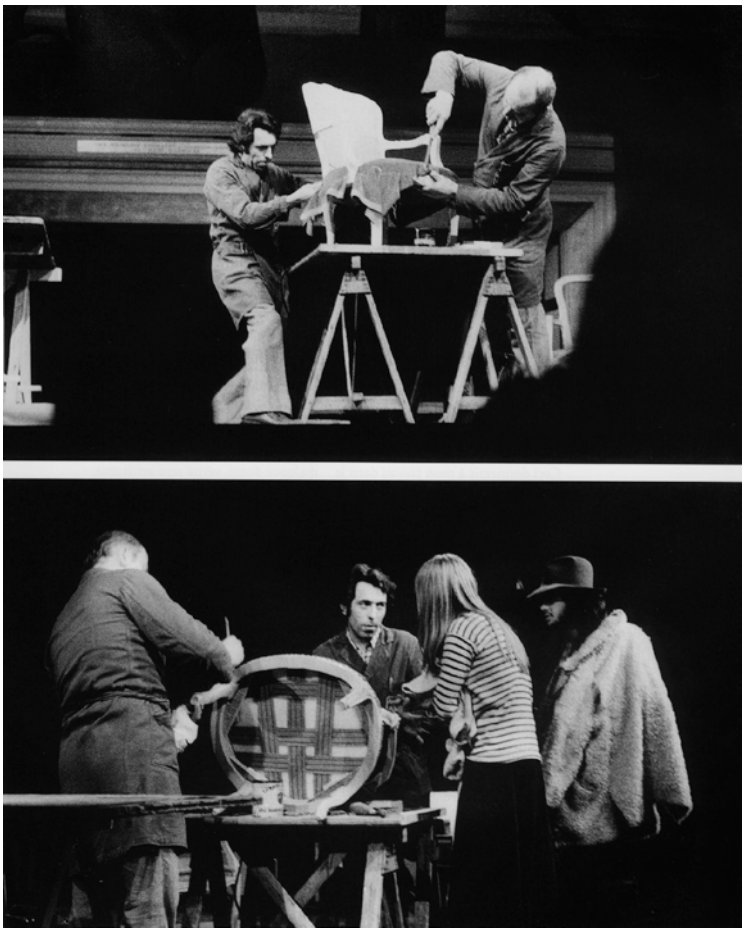
O čtyři roky později autor zrealizoval další experimentální filmy *Gra w karty* - inspirovaný obrazem Paula Cezanna – a *Oblany ogrodnik*. Tyto filmy už měly méně zkoumavý charakter, vetkl se do nich děj. Použité uspořádání políček a využití zrychlené projekce v kombinaci s humoristickým dějem vyznělo absurdně. Tyto filmy se sledovaly s opravdovým potěšením. Poprvé došlo v tvorbě umělce k překročení konceptuální estetiky zavedením fiktivních prvků.



*Trwanie*, místo natáčení, 1979

## Teatr totalny, teatr fotografa (Totální divadlo, divadlo fotografa) (r. 1974-79, r. 1987)

Na festivalu v Knokke-Heist v roce 1974 Wiesław Hudon představil film Trwanie a divadelní představení *Fotel Ludwika XV*. Přestavení spočívala v tom, že dva profesionální řemeslníci montovali křeslo. Celá situace probíhala na divadelním jevišti za účasti skutečných diváků. Umělec přenesl reálnou činnost do uměleckého prostředí. Nešlo ale o stírání hranice mezi realitou a uměním, ale jen o přenesení narativní skutečnosti do světa divadelní fikce. Cílem bylo ukázat divákovi, jaký vliv má na přijímání sdělení čas a místo. Prozaická činnost nabrala rozměr uměleckého vystoupení ne díky tomu, že se konala v divadle, ale díky tomu, že divák mohl prožít danou činnost v pro ni nereálném prostředí. Je to příklad „odreálněného divadla", které zintenzivňuje události rozcházející se s očekáváními našeho vnímání divadelního umění.



*Fotel Ludwika XV*, 1974

Performance *Rozmowa z nieznajomym* z roku 1979 už měla jiný význam. Sám autor během ní vedl rozhovor s neznámou osobou. Prostřednictvím tlumočníka si kladl za cíl během hodinového interview poznat tuto osobu. Umění nemá představovat nebo ukazovat, ale vyvolávat emoce, které mohou nastat za situace, kdy se dva lidé poznávají. Projekt získal označení „přímé divadlo". Další realizací s podobným charakterem byla *Tresura*, během níž na jevišti proběhla prezetace drezury policejních německých ovčáků profesionálními cvičiteli. Mohli bychom hledat metafory ve vztahu k vzdělávání v totalitních státech a to tím spíše, že představení probíhalo v němčině. Pro Hudsona šlo ovšem o vztažení se k realitě, bez divadelní formy a nadměrné stylizace. Popisoval to jako „fotografičnost" divadla, řemeslo a odstup od uměleckých konvencí. Předvedl jednoduchou formu bez přetvoření, bez vtisknutí uměleckého tónu.



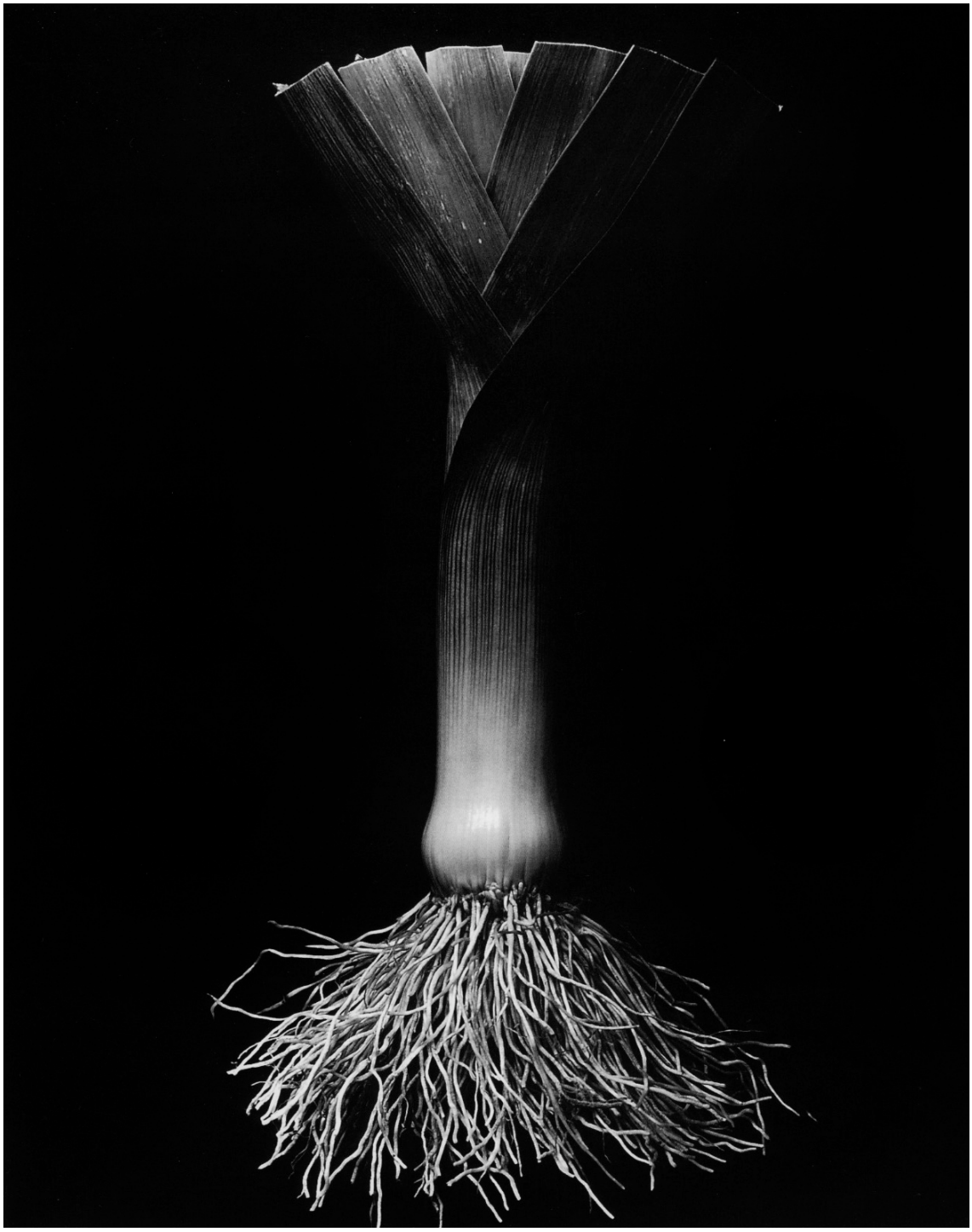
*Rozmowa z nieznajomym*, 1979

V roce 1987, po návratu do Polska, Wiesław Hudon režíroval divadelní kus podle vlastního scénáře, s názvem *Kosmos*. Znovu se řídil „fotografičností" divadla a představil soubor jednoduchých každodenních úkonů. Krájení chleba, vaření čaje, zametání podlahy. Všechno sehrávali profesionální divadelní herci. Zkombinoval zde obrazy každodenního života s čistě divadelními konvencemi, jako jsou: scény z „Hamleta", baletka z „Labutího jezera" nebo postava z představení „Akropolis".

Jde o srážku „mišmaše každodenního života" a „kulturních sedimentů", realistického a fiktivního vyprávění. Všechny scény byl předvedeny téměř jako fotografické záběry. Oživlé obrazy a přestávky mezi pádem opony napodobovaly práci aparátu mezi uvolňováním závěrky. Změny scénografie přerušovalo úplné zatemnění sálu, což vedlo k sledování jednotlivých scén jako hotových fotografií. Umělec sděloval, že právě s pomocí fikce se můžeme dostat, co nejvíce přiblížit k realitě. Šlo o vzájemné doplnění těchto různých naracích. Estetika díla se už výrazně vzdálila od dřívějších konceptuálních analýz a autorova narace získala smysl pomocí umělosti i doslovnosti a vzájemného nevylučování se obou uspořádání.



*Kosmos*, 1987



Z cyklu *Olśnienia pokonceptualne*, 1999

## *Olśnienia pokonceptualne* (r. 1999)

V roce 1999 umělec zformuloval kritickou reflexi, *bolestivé zjištění, že jsme z konceptualismu vyrostli*. Nešlo však o rozloučení s konceptualismem, spíše o zjištění, že je zapotřebí k tomu, aby s ním bylo možné dále polemizovat. Hudon se soustředil na fotografii jako na zdroj obrazu, na plastičnost a fotografičnost sama o sobě. Odmítl roli, kterou plnila pro většinu konceptualistů, tedy analytickou funkci média nebo její kritické vnímání. Fotografie chápal primárním, dokonce naivním způsobem, téměř jako první vnímání světa. Vědomě opomíjel dřívější pochybnosti, protože věřil, že se tak blíží pravdě.



Z cyklu *Olśnienia pokonceptualne*, 1999

Vznikaly fotografie předmětů, překrojeného zelí a pórku. Technicky dokonalé obrazy zaznamenané velkoformátovým fotoaparátem umělec předvedl jako velmi velké zvětšeniny. Realitu registroval přímo přes fotoaparát. Nevytvořil však banální obrázky, chtěl věřit bezproblémovosti a umělecké hodnotě smyslu jednoduchosti. Vztáhl se k „fotografičnosti" jako postoji vůči realitě, která přijímá možnost gesta. Nazval je „gesta beznaděje", ale ponechal rovněž naději na pokračování.




*Obrazy utajnione*, 2001

## *Obrazy utajnione* (r. 2001)

Kritika konceptualismu tvůrcem se však nestala úplnou negací. V roce 2001 vznikl cyklus Obrazy utajnione. Jde o fotografie exponované na negativech s formátem 4x5, ale ještě nevyvolané. Exponované v popsaných a zajištěných kazetách byly pověšeny v galeriích v skříňkových rámech, stejně jako klasická fotografie nebo malířská díla. Nevíme, co je na nich zaznamenáno. Pro umělce jde o svého druhu chválu média. Zdůraznil tak význam samotného procesu zachycení na negativ a zformuloval text:

*chvála negativu*

*z mnoha domnělých svědků skutečnosti je pouze on důvěryhodný svědek, protože pouze on „zažil" tuto realitu fyzicky, ostatní jsou falešní svědci, kteří prožili pouze to, co jim předal negativ, „člověk , který viděl člověka, který viděl medvěda" - říká přísloví,*
*rodí se tak nová posloupnost: skutečná skutečnost - negativ jako její neumělecký svědek - zumělečtěný, subjektizovaný pozitiv, diskrétnost a skromnost negativu není omezena, ale okamžitě poté, co je z něho vysát veškerý umělecký potenciál, se stává ještě diskrétnějším, a možná dokonce nepotřebným, tak jako by už sama realita nebyla pro umělce zapotřebí*

*utajený, ale svým způsobem objektivně existující - utajený a čekající na signál, který ho přivolá do viditelného světa, přivolat, vyvolat, zveřejnit - v jazyku tvůrce fotografie slovo „reveler"*

*patří do stejné rodiny jako „revelation" vyvolat, revelace, utajený - terminologie nás vždy přivádí na stopu samotného mystéria šílenství realismu*

*můžeme si dokonce dovolit tvrzení, že tento negativ je samotnou podstatou fotografie a přece právě ji hledáme*[4]

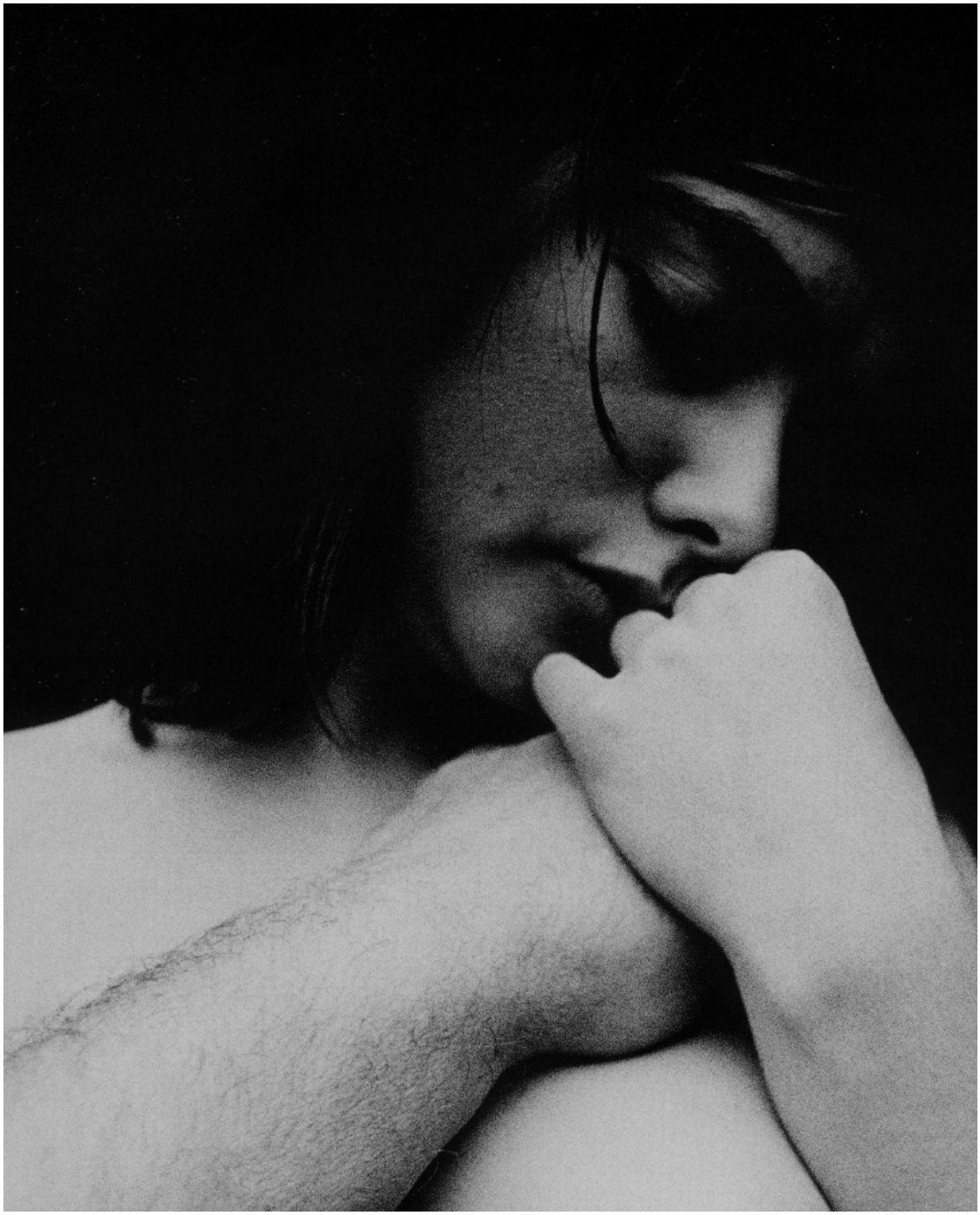
4 *Misterium obrazu utajnionego*, Paříž, 2004



*Obrazy utajnione – Testament*, 2002

Z Obrazów utajnionych vzniklo 17 obrazů tvořících cyklus Testament. Umělec chce takto po své smrti předat část svého materiálního a duševního díla. Obrazy budou „odtajněny" - vyvolány a zvětšeny jako reprodukce společně s přečtením závěti. Wiesław Hudon se znovu dotkl problematiky času, už ve větším měřítku. Jde o neprozkoumaný čas, takový, který nebude tvůrcem cyklu analyzován. Sám autor lituje, že nebude moci vidět výsledný efekt a podrobit ho vlastní kritice. Samotný autor zdůrazňuje, že se při tvorbě *Testamentu dotkl všeho - divadla, smrti, mystéria a šílenství*.

Jeden obraz z cyklu byl odtajněn a prezentuje autoportrét tvůrce zkombinovaný s erotickou fotografií. Nevíme ale, jestli jde jen o výsek z většího pokusu o popis svého života nebo úryvek z už hotového vyprávění?



*Obrazy utajnione – Zachód słońca z elementem pornograficznym*, 2001

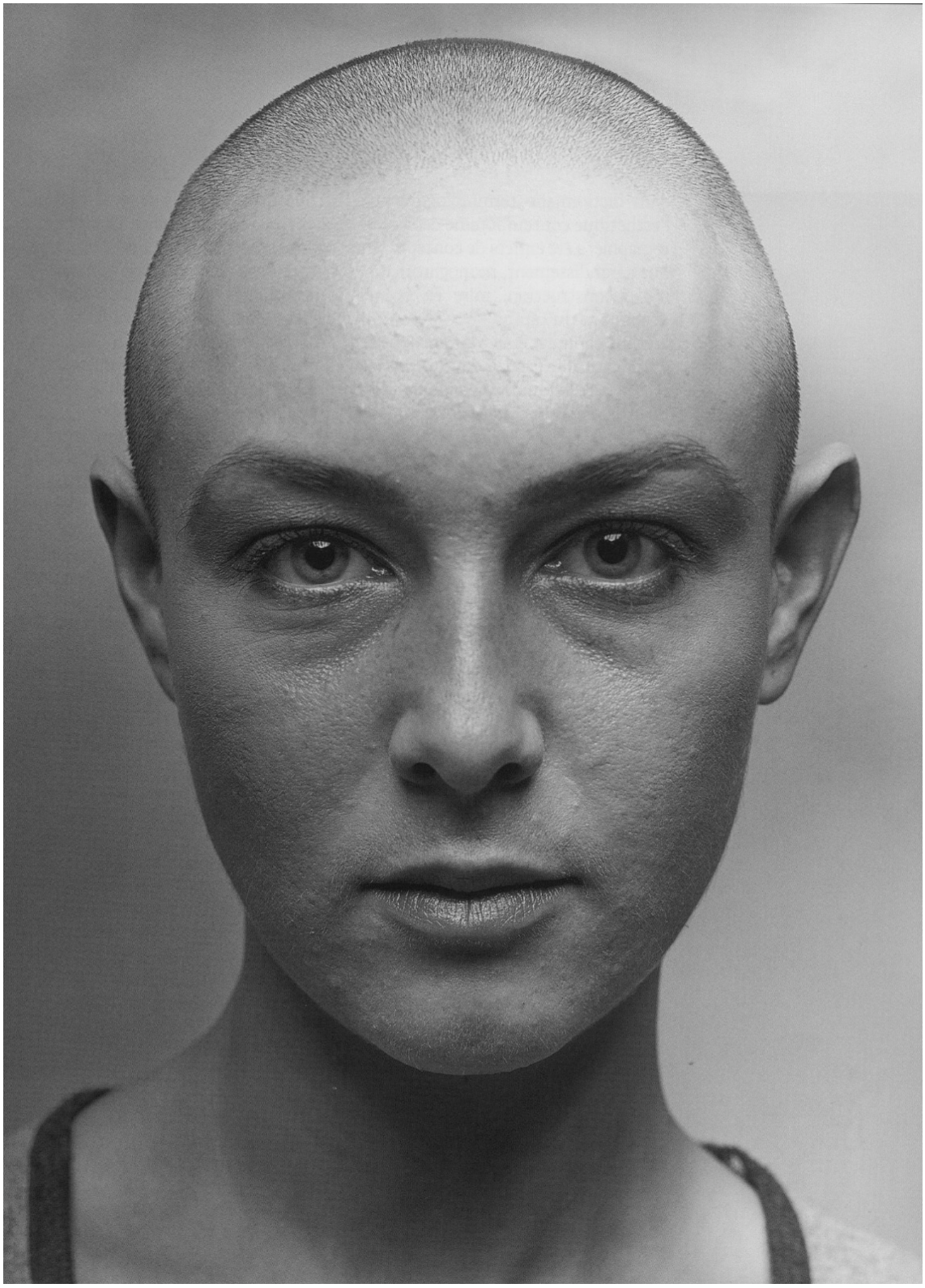
## *Twarze surowe – twarze znormalizowane*, *Galeria dźwięku* (r. 2001)

V r. 2001 představil Hudon na výstavě v BWA v Zelené Hoře sérii portrétů. Šlo o fotografie čelně zachycených mladých lidí, zaplňujících téměř celý záběr. Přiblížení na obličej bylo pořízeno dlouhoohniskovým objektem s pomocí rozptýleného, málo kontrastního studiového světla. Díky zvětšení na velikost 120 x 160 cm bylo velmi důkladně vidět každý detail. Diváci si mohli odnést dojem, že obrazy se na ně dívají dokonce s tíživým nasycením.

Umělec vysvětloval, že mu nešlo o analýzu psychologického portrétu, ale jen o zaznamenání obličejů lidí, kteří nesou stopy své životní cesty. Odkázal zde na práci Jeana Dubuffeta, který zachycoval „syrové obličeje". Hudon kladl do protikladu k jeho dílu své normalizované tváře, které představovaly portréty mladých lidí. Jde o reflexi estetiky výsměchu a začátek dlouhodobé práce na tomto úkolu.

Na výstavě také prezentoval *Galerię dźwięku* – tedy jeho sbírku zvukových nahrávek každodennosti. Jde o poslech fotografie, protože právě zvuky mohou realitu představit nejvěrněji. Byly to obrazy bez obrazu, protože vidění míst a okamžiků probíhá v naší hlavě. Právě zvuky tvoří neměnný obraz reality. Znovu zde narážíme na pojem vystupování fotografie mimo její fotografičnost. Pomocí využití zcela jiného média dospěl Hudon k opětovné volbě, může existovat fotografie bez obrazu? Můžeme si ji jednoduše poslechnout?

Plakát k výstavě tvořily dvě spojené fotografie. Jedna je *Widzę* z roku1968 a druhá autoportrét pořízený na stejném místě, stejným způsobem - s aparátem v rukou vzepjatých do výše a otočených směrem k sobě, jenže o 30 let později než *Widzę*. Čas obsažený mezi těmito fotografiemi navazuje na tvorbu umělce, i na samotný život - realismus. Znovu se zde propletly dva faktory, přítomnost a fikce.



Z cyklu *Twarze surowe -twarze znormalizowane*, 1999

## *Dziennik* (r. 2002)

O rok později se umělec vzdálil od motivu autodokumentace a předvedl inscenované práce. Měly charakter divadelních plánů. Autor se jako k myšlence tvorby svých obrazů obrátil k fotomontáži. Nešlo ale o stříhané a v postprodukci skládané fotografie, ale o aranžování reality před objektivem fotoaparátu. Součástmi „koláží" se staly prvky z doposud užitých uměleckých realizací. K pořízení fotografického cyklu Hudon použil zvětšené záběry z *Udawania ptaka*, na scénu umístil zelí z *Olśnień pokonceptualnych*, tančící osoby vykonávající gesta z *Kosmosu*, hráče karet z filmu Gra w karty, jeden z 17 *Obrazów utajnionych* nebo zvětšený diptych *Widzę*. Na jedné fotografii se objevil také aktuální vzhled samotného umělce.



*Dziennik*, 2002

Na fotografiích bychom našli scény z tvůrčí biografie i z osobního života umělce. Práce je konsekvencí jeho vlastní umělecké činnosti. Jde o pokus položit nové otázky ohledně cest rozvoje umění. Obraz, na němž vidíme mladý pár otočený k sobě a společně držící nad hlavami fotoaparát, navazuje na dílo Jana van Eycka *Manželé Arnolfini.* Nejde jen o popisné pozorování na téma vnějšího světa, ale o pokus projít vzpomínkami a ověřit si svou tvorbu v proudu proměn současného umění. Autoportrét pořízený ve stejné místnosti jako ostatní fotografie, na kterém spí autor v křesle a v druhém plánu se nachází jeho první a jedno z posledních děl, se znovu vztahuje k času. Navazuje na pomíjivost a zkráceně, skoro jako závěrka, ukazuje plynutí času. Tento cyklus také představuje chuť shromáždit a reflektovat své bohaté zkušenosti. Umělec přemýšlí, jestli je takováto rekapitulace možná. Je to také ponaučení z práce Marcela Duchampa *Krabice v kufru*, souboru miniaturních replik svých prací umístěných v zavazadle, které byly prezentovány na vernisáži samotným autorem. Práce vyjadřovala chuť setkat se s druhým člověkem a společně se zamýšlet, analyzovat daný problém.



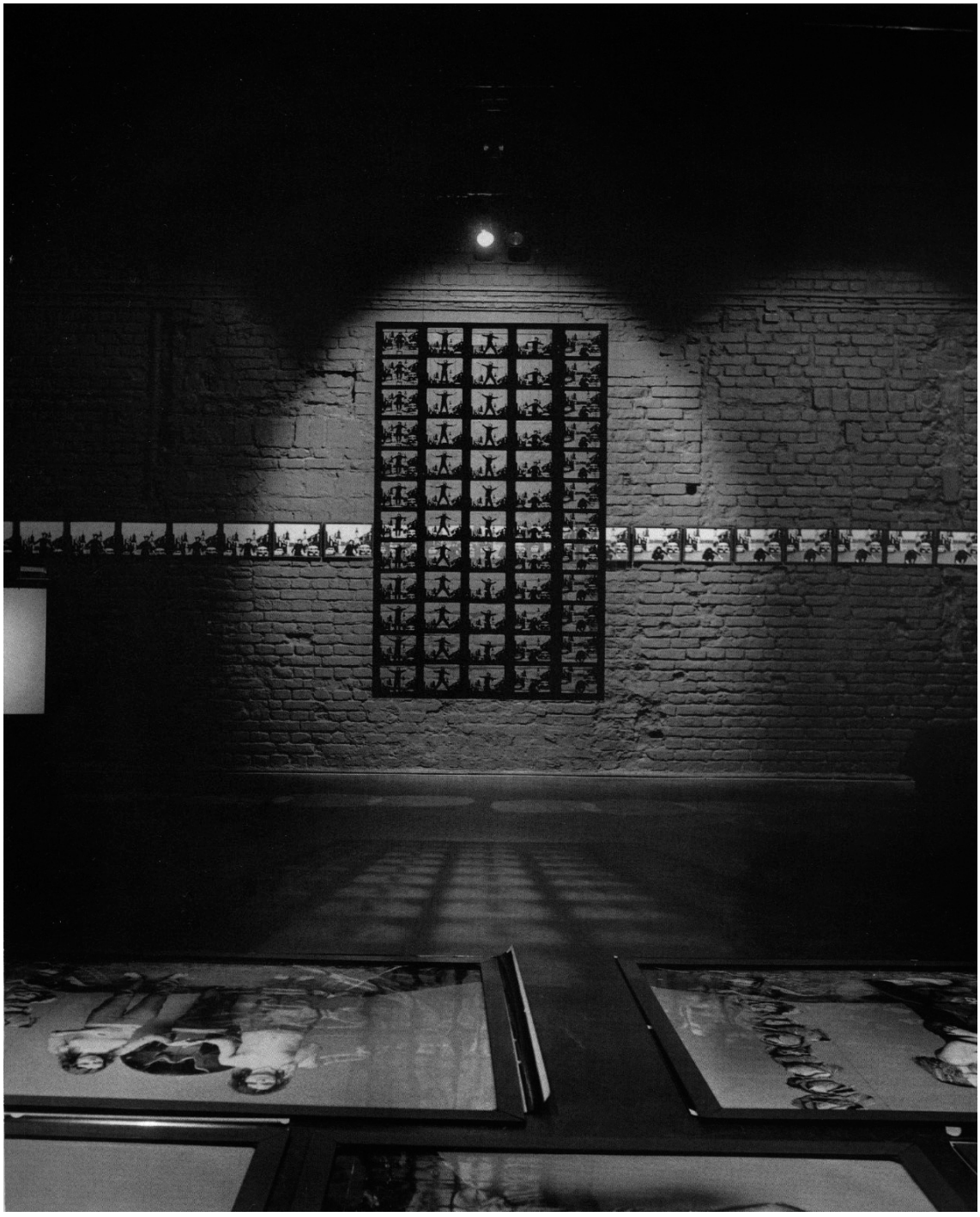
*Dziennik*, 2002

## Cesta umělce (závěr)

Nejsympatičtější je na tvorbě Wiesława Hudona konsekvence sledování problémů. Vědomé hledání prostřednictvím práce s různými médii, pojímání reality, narativnosti, totality nebo „zkoumání času".

Jako dítě se umělec snažil vytvořit si v hlavě vlastní intimní svět. Vliv na rozvinutí fantazie mělo stěhování z rodné země na neznámé území a absence skutečné rodiny. Jako desetiletý chlapec začal pronikat do tajemství fotografického procesu. Na svých fotografiích utvářel jednoduchý vnitřní dětský svět, aby utekl od toho vnějšího, smutného a tragického. První kontakt se široce pojímanou tvorbou a sociální vnímavostí proběhl v skautském oddílu.

Pozdější vzdělávání a práce kritika mu umožnily vytvořit si schopnost rozšířeného chápání umění.Takto se autor vyjádřil o kritice: *Čím je vlastně kritika umění, pokud ne její vize, neustálé hledání děl a umělců, kteří tuto možnost reprezentují, potvrzují i vzdálenost času a generací*. Kritický přístup ve značné míře ovlivnil pozdější tvůrčí proces, který se prolínal s kritikou, často vlastních prací. Bez schopnosti analytického a citlivého vnímání a chuti poznávat problémy by umělcova tvorba jistě měla jiný charakter. Velký význam na formování jeho postojů měly rozhovory s Jerzym Grotovským. Během realizace fotografií z divadelního představení *Akropolis* s ním Hudon vedl celou řadu hovorů o podstatě divadla, podstatě fotografie a podstatě umění. Fotoreportážní práce zformovala určitý způsob dívání a zachycování skutečnosti, ale skutečným přelomem se stala tvorba prvních zásadních obrazů *Widzę*. Šlo o bod nula a od něj se vědomí umělce navždy změnilo. Přelom byl tak výrazný, že autor nazval celou tvorbu do tohoto okamžiku předvědomí. Zformuloval manifest *Dokumentacja totalna* a svou práci předvedl na kolektivní výstavě *Informacja – wyobraźnia – działanie*. Někteří kritici si myslí, že právě práce Wiesława Hudona měla obrovský vliv na rozvoj konceptualismu v polské fotografii.



*Udawanie ptaka*, instalace, 1970-2002

Výjezd do Franice, studium estetiky na Sorboně, setkání s Rolandem Barthesem, Alainem Robbe-Gilletem, Man Rayem a dalšími byly skutečnou „závratí", vzpomíná umělec. Další umělecké aktivity probíhaly už na novém místě, ve filmové škole v Bruselu. Vznikly experimentální filmy, které se vztahují k tvrzením z *Dokumentacji totalnej*, ale nabíraly čím dál více narativní formu. Neustále se proplétaly otázky na čas a realitu, jímž jde tvůrce vstříc a pátrá po jejich totální podstatě. Vznikala divadelní představení, v nichž zůstává fotografie odkazem, jako hra s hranicemi reality.



*Obrazy utajnione – Testament*, 2002

Práce z přelomu staletí, to je uchopení problému vyrovnání se s minulostí. Jak odkazy na konceptuální tvorbu, tak i odhalování úplně nových významů a citlivé rozšiřování chápání reality. Vznikaly také reflexe času, ale už ve velkém měřítku, a dokonce vykračující mimo něj – *Obrazy utajnione*.




*Nie widzę, nie patrzę*, 2004

Absolutní umělec - to je pro mě pojem, který nepopisuje tvůrčí práci profesora Wiesława Hudona, ale formulující konsekventní postoj. Druh zapojení do daných problémů, stálé hledání odpovědi a citlivé pozorování. Nezávisle na práci s různými médii, směry tvorby a druhy umění ho právě podstata vnímavosti a citlivost definují jako absolutního umělce.

Wiesława Hudona jsem poznal v roce 2006, v jeho ateliéru jsem studoval tři roky. Během několika posledních let jsem si uvědomil obrovskou hodnotu jeho sdělení, proto jsem se rozhodl napsat tuto práci.



*Autoportret*, 2004

## Soupis použité literatury:


ITD, č. 13, 1968

ITD, č. 18, 1967

Fotografia polska. Początki neoawangardy, K. Jurecki, PROJEKT, č. 6, 1988

Fotografia i awangarda w Polsce od 1990 roku, K. Jurecki, EXIT, č. 1, 1996

Hudona odsłanianie rzeczywistości, W. Śmigielski, FORMAT, č. 3/4, 2000

Słowo o fotografii, Krzysztof Jurecki, Krzysztof Makowski, Łódź 2003

Wiesław Hudon "Artysta w podróży. Fotografie z lat 1969-2004", Łódź 2004

Na granicy rzeczywistości, Ewa Różalska, ART eon, č. 7, 2004

Fotograficzność... szkice, notatki, idee do rozwinięcia 1970-2000, Wiesław Hudon FORMAT, č. 3/4, 2000

Przygody plastyczne fotografii. U. Czartoryska Gdaňsk: Nakladatelství słowo/obraz terytoria, 2002

Historie fotografii w Polsce 1839–2009. A, Mazur Varšava: Nadace vizuálního umění a CSW Zamek Ujazdowski ve Varšavě, 2010


-