SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Mystika v polské fotografii po roce 1990

Łukasz Pieńkowski

Bakalářská práce

Opava 2013

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Mystika v polské fotografii po roce 1990

Mysticism in polish photography after 1990

Łukasz Pieńkowski

Bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. Václav Podestát
Oponent: Mgr. Jan Pohribný



Opava 2013

Abstract

Práce je přezkumem základě výsledků fotografů v letech 1990-2012 v svojích pracích pohybují témata mysticismu a duchovnosti. První kapitola vymezuje pojem mystiky a vychází z existujících v dějinách umění a fotografií formách tvůrčí činnosti, kde si můžete najít mystický prvek. Následující části popisují práci polských fotografů na téma práce a vyznačující přijata metody a způsoby pro fotografický výraz, který lze popsat jako mystický.

Klíčová slova: mystika ve fotografii, mystika fotografie, mystický aspekt fotografování, mystika, spiritualita

Abstract

The present thesis reviews chosen works of a group of photographers from the years 1990-2012, presenting the subject of mysticism and spirituality. The first chapters of the thesis define the concept of mysticism and refer to forms of creative activity that contain mystical elements, both in the history of art in general and in the history of photography. The subsequent chapters present chosen works of Polish photographers, focusing on their subject matters, and describe the methods that the artists employ and the ways of photographic expression that can be described as mystical.

Keywords: mysticism in photography, mystical photography, mystical aspect of photography, mysticism, spirituality.

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
PIEŃKOWSKI Łukasz	Leśmiana 10A, Kraków	F081686

TÉMA ČESKY:

Mystic v polskie fotografii po roce 1990.

NÁZEV ANGLICKY:

Mysticism in polish photography after 1990 .

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Václav PODESTÁT - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Analyza vybranych del soucasnych polskich fotografu predstauujici jejich heledani mysticky prostrednictvim fotografie. Prace se zabyva dily: Janusza Leśniaka, Marty Deskur, Rafała Milacha, Anny Sielskiej a jint.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

ADAM MAZUR Historie fotografii w Polsce 1839?2009. wyd. Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009
GRZEGORZ BORKOWSKI (red.) ADAM MAZUR (red.) MONIKA BRANICKA (red.) "Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000", wyd. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007
ADAM MAZUR "Kocham fotografię" wyd. Fundacja Sztuk Wizualnych, wyd. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 2009
BORIS VON BRAUCHITSCH "Mała historia fotografii" wyd. Cyklady 2006

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

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

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

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F081686 , 06.05.2013 14:05

Poděkování

Z mé strany, jsem chtěl poděkovat Mgr. Vaclavovi Podestatowi pro mnoho cenných tipů a rad týkajících se vytvoření této práce, a za čas na projednání mých fotografií a bakalarské praktické práce.

Prohlašuji, že práci jsem vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna v Univerzitní knihovně SU v Opavě, knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

Obsah

Mystika - Definice	9
Mystika v umění - koncept pro a proti	11
Mystické aspekty historií fotografie	18
Polská fotografie v letech 1989-2012	23
Mystická krajina Stanisława Wosia	26
Motiv stínu v kontemplativní fotografií Janusza Leśniaka	31
Sacrum na fotografiích Zbigniewa Treppy	36
Aspekt v pracích fotogenických genius loci Zbigniewa Konopka	40
Mystické portrety Katarzyny Majak a Marcina Sudzińskiego	45
Závěr	51
Jmenný rejstřík	56

Nasměrovat světlo do lidského srdce - to je zřízení umělce!

Robert Schumann

Úvod

Cílem této práce není oddělení ve fotografií směru s názvem mystická fotografie a pouze analýza děl fotografů přelomu století, ve kterém můžete najít aspekty takových zájmů. Důvodem pro přijetí tohoto tématu autora je touha upozornění na běžné fotografické činnosti, které mají v současné době spíše okrajovou povahu. Mystická fotografie můžete být kontrapunktem k post-moderním trendům v současné vizuální kultuře, které někteří analytici (např. Stefan Morawski) popisuje jako kulturu krize[1]. Zdá se, že impulsem pro vytvoření tohoto typu fotografií není spojení s proměnnými a rychlými přechodovými současné módními trendy, a jeho zdroje leží hluboko v autonomní lidského vědomí. Máme tady i jednání s nějakým druhem zpětné vazby, ve kterém se člověk (oba původce a příjemce) odvrací se od hluku postmoderní vizuálních informací, protože to není bezpečný zdroj hodnot pro správný růst a zisk sebeuvědomění. Současná fotografie mluví často drastickým výrazovým prostředkem (dokumentování ošklivosti, násilí, hororu a existenciální prázdnotu) může být projevem strachu a nejistoty, ve kterém jsem nalezl moderní člověk a zažívání toho může způsobit nárůst problémů, jak negativní pocity. Navíc podle Susan Sontag způsobí to změnu morálnosti, tého „korpusu "psychologických návyků a veřejné sankce, které zamítají čáru mezi tím, co je emocionálně a spontánně nesnesitelné a tím co není"[2] Autor také píše o hlavních trendech v vysokých umění kapitalistických zemích:" tendenci k potlačení nebo alespoň omezení morální a smyslové citlivosti"[3] který se stává příčinou všech hraničních přechodu tabu, který pak „neznamená osvobození, ale ublížení vlastnosti: (a) pseudooswojenie děsivá zintenzivnější odcizení, což snižuje naši

[1] MORAWSKI, Stefan. Niewdzięczne rysowanie mapy...O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury, UMK, Toruń 1999.

[2] SONTAG, Susan. o fotografii. Kraków: Karakter. 2009 49 s. ISBN 978-83-927366-5-3

[3] Ibidem, str. 49

schopnost reagovat v reálném životě"[4] Možná to je důvod, proč někteří autoři, odvrátil se od hlavního proudu který se zabývá současnou fotografii a řídí se k vyhledávání uvnitř, přijmají širší téma mystické fotografii, která se vztahuje k hlubším obsahu, uspokojuje potřebu pocitu harmonie a stability.

Mystická fotografie odkazuje se také svým estetickým a dekorativní umění, které rovněž mohou svědčit o její hodnotě-zejména v kontextu vnitřní harmonie, která mohou být ubytováni spojením příjemce klasického chápání pojetí krásy. S ohledem na dekorativní hodnotu mystické fotografií lze citovat větu Stanisława Wyspianskiego :"(…) Obraz je kvalitní, pokud je dekorativní, pouze dekorativní malba může být dobrá."[5]

Omezení rozsahu tohoto dokumentu na téma lat90 a prvním desetiletí dvacátého prvního století je způsobeno dvěma důvody. Za prvé, přijetí širší spektrum historického přesahuje rámec tohoto článku. Za druhé, historie současné fotografií je pro autora nejvíce zajímavá, když uvedene období má stejný čas jako čas zrátu autora jako člověka a zkušenosti v kontaktu s uměním, a také právě v posledních 20 letech mystická fotografie vypadá, že má zvláštní úlohu jako výše uveden kontrapunkt k obecně uznávanými trendům a umění postomdernizmu.

[4] Ibidem, str. 49

[5] ŻUK-SKARSZEWSKI, Tadeusz. Wyspiański o Zawiszy Czarnym Kazimierza Tetmajera. In PŁOSZEWSKI L.Wyspiański w oczach współczesnych. Kraków 1971, 477s.

Mystika - definice

Problematika mysticismu je složitá, nejasná a různě hodnocena v rámci tvůrčí činnosti. Někteří zcela zpochybňují existenci mystických umění jiní naopak neuznávají uměleckou činnost jako cennou a zralou pokud autor se nesnaží přes to vyjádřit duchovního obsahu.
Věty jsou rozděleny, a téma mystiky umění a fotografií proto je sporný. Vznikají ve velké části ze skutečnosti, že problematika mystiky a duchovnosti v umění je, jak se zdá, přímo souvisejí s "stavem víry" kritika nebo příjemce umění. Ateistům je obtížné sladit existenci "oduševnělé práce", pokud nepočítají s existenci takové sféry. Avšak věřícím snadno a téměř přirozeně dospěla k poznání do styku s určitými druhy umění - fotografii - mystického obsahu. Rozpoznání takového obsahu zákazník zjistí, že odesílatele - tvůrce - a ho samého spojuje určitý stav vědomí založený na víře v existenci metafyzického světa.
Internetová Wikipedie uvádí následující definici: mystika je nejednoznačný termín použitý popisovat náboženskou zkušenost týkající se přímého, tj. nezávislého na obřady a ceremonie vztahu člověka s realitou nemateriálních, mimosmyslových a transcendentních. Tato realita se rozumí rozdílně různými náboženskými a filozofickými systémy. v křesťanství, judaismu a islámu je synonymem Boha. v buddhismu a hinduismujsou mimosmyslové jednoty v panteistickém smyslu jako skutečné reality světa. Významnou výhodou této definice je její univerzální charakter, bez ortodoxní omezení při určitém náboženském systému. z hlediska umělecké činnosti, která neuznává žádné hranice a odporuje pevné vzory, nejdůležitějším kusem této definice je autorův názor prohlášení o přímé lidské interakci s nehmotnou realitou a nezávislý vztah na obřady a rituály. Velmi důležité pojetí v citované definice je také otázka náboženské zkušenosti. Pro účely této práce, a pro zevšeobecnění definici mystiky bude autor používat pojem duchovní zkušenosti- protože to znamená nejen náboženský aspekt zkušeností (včetně zkušenosti umožňuje např. samostatnou duchovní povahu člověka). Duchovnost, ale podle Wikipedie je spojena buď s

nadpřirozenými silami, nebo se zvláštním (často označovány na poměrovém přízviskem "vyšší") dimenzi lidské psychiky. To může také být chápáno tak, že spojuje dvě výše uvedené metody a jednat duchovní rozměr, že patří do sféry nadpřirozené. i když literatura o duchovnosti odráží zejména tři, dosud těžko oddělit, reflexí a výzkum oblastí: teologické, filozofické a psychologické z hlediska předmětu této práce budeme mít zájem v psychologické dimenzi o duchovní zkušenosti, protože tento přístup klade důraz na subjektivní povahu, která se může odrazit v umělecké činnosti.



Arnold Böcklin „Sacred Garden", 1882

Mystika v umění - koncept pro a proti

Pojem mystiky v umění vždy zvedl nějakou diskusi. Wiesław Juszczak v "Cestě ke zdrojům,"[6] upozorňuje na časté zneužívání pojmu mystiky, což je způsobeno větší pocitem a potřebě k kompenzaci nedostatku ale nemá skutečný umělecký výkon. Juszczak upozorňuje na opakující se pravidelnosti v dějinách umění. Hledání duchovních zážitků a pokusy odrážení umělecké činnosti jsou vždy výsledkem změny současné doby tohoto druhu uměleckého zájmu. Například doba vzniku symbolismu, kdy náboženská zkušenost se stala hlavním zdrojem umělecké inspirace, byla reakcí na realismus a naturalismus devatenáctého století. Symbolismus byl pokusem překonaní omezení realismu, naturalismu a především postoje realistů, které byly označené actualismém, předkládáním do současnosti, a univerzality uměleckých komunikačních sdělení. Prudké reakce symbolistů nepochybně ovlivnil kontinuálně podávan rozvoj možnosti nahrávání reality přes objektiv fotografii. Rozsah vývoje fotografii v tomto období dobře definuje citace amerického historika umění Williama M. Ivinsa Jr.: "Devatenácté století začalo věřit v pravdivost všeho, co by mohlo pochopit, a skončilo věřit v pravdu vše, co by mohlo být vidět na fotografii." [7] Vynález fotografie zcementovanál éru realismu a zároveň vedl k rychlému rozvoji zájmu o mystických umění ve vznikající době symbolismu.

Další pravidelnost můžeme pozorovat před sto lety. Vznikající romantizm umístí umělcedo role proroka, vidoucího a sledujícího vyšší vůli - duchovní a božskou. a tady mystické hledání umělců jsou reakcí na osvícení řád racionální poznání.

---

[6] JUSZCZAK, Wiesław. Wędrówka do źródeł. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2009. s.185-198 ISBN 978-83-7453-810-7

[7] WILLIAM, M. Ivins Jr. Prints and Visula Communication. Messachusetts: Cambrige, 1953. In ROSENBLUM, Naomi. Historia fotografii światowej. Bielsko-Biała:Baturo, 2005. 155 s. ISBN 83-910302-8-8

Existence mystického umění v době romantismu a symbolismu Juszczak zpochybňuje. v jeho eseji o "Existence mystiky v umění "[8] cituje řadu tezí, které posilují jeho pozici. Romantikům, například kritizuje touhu nahrazení éru náboženského umění a symbolismu příliš v touze postavení se proti "materialismu" realistům. Obou proudů tvrdí že mají „vůli uvolnit umění od invaze života"[9], zpochybňuje souvislost mezi uměním a náboženským zážitkem. Důvody těchto poruch jsou k vidění hlouběji, jako hlavní důvod pro udělení zavedení kodexu uměleckých norem na konci sedmnáctého století a způsobuje stejné rozlišení a hodnocení nových a starých v umění, přírodními pohromami, spuštění jejich průběhu před vývojem umění změn ovládáných a konstruoványch záměrně. Od té doby se podle Juszczaka jakoukoli změnu kultury na základě potřebý čas přizpůsobit k neustále se měnící realitě, změnech ve filozofii, náboženství, ideologie, vědě a technice. Vývoj umění je předmětem strategie a závisí na různých faktorech mínění diskuse o jeho funkcí a cíli. Je neustále revoluční. To má za následek odcizení umění a náboženství, což přispívá k jejich pokusů k umělému publikování nebo měřitelnému zacházení. Výsledkem je nemožnosti svobodného a přírodního vlivu náboženství na umění a umění na náboženství. Podle téhož autora, je spojováno se změnou vnímání času a změny v závislosti na čase, určenou jednou krize evropského vědomí. Tato změna ovlivní nejsilněj náboženství a umění, protože jsou oba nadčasové a musí existovat v (od sedmnáctého století) sekularizaci Evropy. Koncept sekularizace - etymologicky odvozen od konceptu saecularis (století), což znamená „lidský věk", „generace", stejně jako středověké „pozemský svět", „přechodný", „světský" - upozorňuje na polapitelný v aritmetickým čase - říká Juszczak[10]. Zahrnutí náboženství

[8] JUSZCZAK, op.cit., 185s.

[9] JUSZCZAK, Wiesław op.cit., 187 s.

[10] JUSZCZAK, Wiesław op.cit., 195 s.

a umění v čas měřitelný má za následek popření původního charakteru těchto nadčasových podmínek.

Obě tyto oblasti zaznamenaly tento proces jako hrozbu, protože to bylo neslučitelné se zásadami stanovenými v jejich charakteru. Juszczak dale říká, že v tomto období přišli nápady, jak nahrazít náboženské umění, které romantismus zral jako myšlenka mystického umění. Na konci neguje možnost existenci takového umění ve slovech Thomase Mertona z Ascent to Truth pojednání o mystické teologii: Neexistuje mysticismus, a není nic, co by mohlo být adjektivum mystický, než náboženství. Merton připouští možnost bytí umělcem a mystikém, a když tvrdí, že to jsou dvě různé oblasti zkušeností, uvádí, že mystický zážitek může být předmětem estetického prožitku[11].

Trochu jiný pohled na umění a duchovnost ukazuje Vasilij Kandinsky v jedné z nejdůležitějších prací na řešení otázky uměleckého mysticismu, ve kterém je jednání „O duchovní v umění"[12] Tento avantgardní umělec, spoluzakladatel a reprezentativní abstrakci, učitel a zakladatel Bauhausu skupiny Der Blaue Reiter (němec. „Modrý jezdec") ve výše uvedeném je první, kdo vyjádřil nejen předpoklady formulované abstrakci, ale také představil metafyzickou funkci umění. Pochopení umění podle Kandinského lze vytvořit umělec schopný k duchovní zkušenosti, která odkazuje jako princip vnitřní potřeby[13]. Je to objektivní duchovní síla, která se snaží vyjádřit umělcův subjektivní účinek. Autor abstrakce se odkazuje na mýtickou Ananke - bohyně nutnosti. Podle filozofa a mystika Antoniego

[11] MERTON, Thomas. Szukanie Boga. Kraków, 1983. In JUSZCZAK, Wiesław op.cit., 195s.

[12] KANDINSKY, Wasyl. O duchowości w sztuce. Łódź: Państwowa Galeria Sztuki, 1996.
ISBN 83-86658-17-7.

[13] Ibidem. 87 s

Schnaiderfrankena[14]schopnost cítit imperativ Ananke dáva člověkoví (umělcí), záruku svobody, protože - říká - neomezená svoboda je iluze, skutecne volný je ten, kdo umí číst v jejich vlastní vůle vůli absolutní. Stejně tak problematiku umělecké svobody představuje také Kandinskij - analyzuje hranice umělecké svobody na základě hudebního zážitku děl Schönberga - uvádí, že svoboda umělecké činnosti, která je absolutní nutností, nemůže být absolutní: „I ta geniální tvůrčí síla nemůže překročit hranice této svobody. Musí být splněna správnou míru, a pokaždé, když je vyměřená, a svéhlavé [osly] kopou marně"[15]

Kandinsky proto předpokládá, že existuje u umělce schopnost zažít duchovní vztah s duchovním světem. Nicméně, to neztěžuje umělce do náboženských systémů, a jak získat tento vztah je vidět na cestě sebepoznání: vnitřní zkoumání své individuality, své touhy, funkce a inspiraci. "...umělcem oči by měly být zaměřeny k jeho vnitřnímu životu a jeho uši jsou namířeny k místu, kde je hlas vnitřní nutnosti."[16] píše autor. Kandinsky, proto odvolává se na romantické pojetí umělce, který dotoval schopnost číst v sobě božské vůli a stal jeho mluvčím a prorokem. Může jít nad rámec svého věku, protože za prvé, není třeba věnovat pozornost na "uznávané" nebo "neuznávé" formy, a za druhé, vzhledem k vnitřní naléhavé nutnosti může vymanit se za jeho času, vytváření nových forem a –jak říká "Extrahovat na světlo nutnosti opravdu duchovní" Umělec jde ještě dál s tím, že akce není na základě uvedených předpokladů umění kastrované, protože nemají nové formy a obsah, ale opakovují stávající formy. Všima se zároveň že je něco běžné ve všech hlavních sektorech tisíciletí, něco, co neoslabuje, ale naopak, každá nová forma je posílena. To něco - podle autora, vyrostl z prakořeně, což je mystický aspekt umění v průběhu dějin umění,

[14] SCHNEIDENFRANKEN, Antoni. Ułuda wolności. Poznań: Via Ad Altum, 1997.
ISBN 83-85754-05-9

[15] KANDINSKY, Wasyl. op.cit., 43 s.

[16] KANDINSKY, Wasyl. op.cit., 80 s.

tento aspekt se projevuje v různých formách a uměleckém směru. Středověký gotický je silně spojený s křesťanskou kulturou, ve které je téměř každé umělecké dílo určené k prohloubení vztahů s Bohem, mluví plně v zářivých a revoluční nástěnných maleb velkého Giotto ve Florencii, "V Giotta (...), každý řádek je výrazem čistého mysticismu každý tah kartáčem, modlitbou věřícího srdce" píše Antoni Schnaiderfranken v "Království umění".[17] Další éra - Renesance - přináší mnoho velkých umělců jako Michelangelo, Albrecht Dürer a Leonardo da Vinci, nicméně, Ernst Gombrich považujé, nejvyšší harmonie, dokonalost složení a schopnost prezentovat ideál krásy ve tvářích portrétovaných osob, sáhne Rafael Santi z Umbrino[18] o kráse nymfy Galatea - malovaná Raphaelem - Gombrich píše - jako "obyvatelce jasnějšího světů lásky a krásy"[19] v pracích zbožného Fra Angelico - další renesanční autor- můžeme vidět jedinečný přístup k křesťanské mystice. Práce autora hluboce zasahuje víra a klid, který není rušen ani v obrázku ukazující sťat svatých Kosmy a Damiána. v barokní době, se zase upozornilo nejen na životy svatých, ale také úsilí duchovních hodnot v životě obyčejných lidí. Ticho, meditace a úsilí o dokonalost v jednoduchých běžných denních činnostech najdeme v kontemplativních obrazech Vermeera. Ideální hluboké a oduševnělé lásky se nachází v jedné z nejkrásnějších děl Rembrandt "Židovská nevěsta". Barokní práce také nás přivádí k životu a ukazuje jako mnohem lidštěji a ne bez vín, které jsou zvláště zřejmé v obrazech Caravaggio a Rembrandta již zmíněno. v citované dříve éře romantismu - reakce na příkazy z osvícení racionálního poznání zpět k duchu, mystika projevuje v mnoha oblastech umělecké činnosti. William Blake v jeho obrazech řeši problémy pouze metafyzického světě maluje ne

[17] SCHNEIDENFRANKEN, Antoni. Królestwo Sztuki. Łódź: Ludw. Fiszer, 1924. 29 s.

[18] GOMBRICH, Josef. O sztuce. Poznań: Rebis, 2007. ISBN 978-83-7510-216-1.

[19] Ibidem. 205 s.

od přírody, ale úplně se skládá z "vnitřního zraku"[20] Pozdnější práce Francisco Goya, také odhalují pro příjemce existenci neviditelného světa archetypů a symbolů malováním subjektů, které jim patří, které daly symbolický význam ve středověku Hieronyma Bosche. Velcí Polští Romantici jako Słowacki, Mickiewicz a Krasiński také vyjádřil mystické aspekty v jejich literárních dílech. Era symbolismu se zdá být nejvíce souznačná s problematikou mysticismu a za předchůdce může byt Arnold Böcklin, který maloval převážně krajiny prodchnuté neuvěřitelnou fantastickou atmosféru, často obydlenou mýtickými tvory. Zejména intersujący a mírně liší od hlavního tématu je dílo umělce autora „Sacred grove" (tzv. Tajemná zahrada / Háj), kde podoby v bílé klaněli se před symbolickým ohněm. Další důležitou součástí symboliky vytvořil Gustav Vigelanda (socha), Jacek Malczewski, Stanisław Wyspiański a Gustav Klimt. Mystika rovněž zjistila výraz v dílech abstraktní, což byl předchůdce zmíněný Kandinsky, ale jejichž představitelé jsou také Klee a Mondrian. v odchodu z aktuální formy nebo zbavit se racionálních zvyků si viděl jejich cestu k buddhistickém osvícení. k současním polským umělců, kteřích se mystická témata tika jsou Zdzisław Beksinski a který tvořil v Krakově nedávno zemřel Jerzy Nowosielski.

[20] Ibidem. 490 s.



Fra Angelico ok. 1430–1432

Mystické aspekty historií fotografie

V historií světové fotografie je obtížné uvést fotografy, jejichž činnost lze jednoznačně klasifikovány jako mystickou činnosti. Můžeme mluvit o tomto aspektu jako vyhledávání v této kapitole autorů. Již jako vynález dob starověkého Řecka camera obscura můžete sledovat atributů magií. [21] a jeho použití během pozdního středověku mnozí v té době mohlo být bráne jako silou nadpřirozené. Vynález umožňující stanovení fotografického obrazu na kovové desce tzv. dagerotyp, nebo světlocitlivým materiálů lidstvo Talbot museli čekat téměř 2000 let, do 1839 roku. Vynález fotografie měl významný vliv na rozvoj kultury a umění druhé poloviny devatenáctého století a vytvoření příležitostí k získání trvalé zobrazení skutečnosti pomocí technologie výrazně změnil přístup k malování a výtvarného umění. To vedlo k vytvoření realismu v umění, zpochybnění existujících předpokladů akademismu a další výsledek přispěl ke zrodu symbolismu, že již zase odvolal se k náboženským a duchovním hodnotam pomocí symboly, platonickou teorii idejí a existence světa dojmu[22]. V této době, fotografie bojovala o stav umění, ale již v roce 1859 francouzský kritik umění Philippe Burty zdůrazňuje uměleckou stránku fotografických portrétů Nadara ve slovech "Jeho portréty jsou umělecká díla v každém obecném smyslu slova (...), a zatímco fotografie v žádném případě není zcela umění, fotograf má vždy právo být umělcem"[23]. Možná, že velké Nadarové portréty lze považovat za projev mystických aspektů fotografií, protože snímky jsou přiřazeny a mají mimo jiné podle Barthesá[24] tzv.vyjádření - to znamená projev duše člověka na fotografický tisk. Výpovědi směřující

[21] JURECKI, Krzysztof. Oblicza Fotografii. Września: Kropka, 2009. 15 s. ISBN: 978-8389494-25-2

[22] SOBOTA, Adam. Szlachetność techniki – artystyczne dylamaty fotografii w XIX i XX wieku. Wrocław: Scholar, 2001. 66 s. ISBN 838-8495-54-2

[23] ROSENBLUM, Naomi. op.cit., 69

[24] BARTHES, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografi. Warszawa: Kr, 1996. ISBN 83-902653-7-0

k fotografů na konci devatenáctého století vzniku piktorialismu, jehož cílem je ukázat možnosti umělecké fotografie. V pracích pictorialistů lze také vysledovat aspekty mysticismu, ale o nich jak je stanoveno v velké části používaní metod drahých jako guma, pigment nebo hlubotisk. Opuštění pictorialistsů z zaměření na celé obrazové rovině, specifický přístup k zachycení světla a odkaz ke klasickému pojetí krásy a estetiky dává vzniknout tyto obrazy označující jasnou oboustrannou inspiraci z umělců, jako jsou Whistler nebo Arnolda Böcklina Pictorialiste směrovali své zájmy na čisté, přírodní krajiny, a stejně jako symboliste viděli v přírodě pouze " nepoškozenou člověkem sílou"[25] Tento přístup ke krajině, inspirovaný symbolistním malířství lze vidět například ve fotografiích Edwarda Steichena a podobě pracích Whistlera -mlhavé krajiny Kalifornie fotografky Maude Wilson. Sadakichi Hartman v „The valiant knight of Daguerre" rovněž upozorňuje na jedinečný charakter portrétování Steichena a mystickou stránků provedených ním aktech v těchto slovech: "Pro každého pravého milovníka nahoty, nahé tělo pro Steichena je ideal mysticismu a krásy. Akty Steichena (...)jsou zvláštní galerie ženských forem, naivních, amorálních, téměř asexuálních, pohybujících se nesměle a tajně, záhadně bloudění rukama ve vzduchu, jejich obyčejnost a prostřednost proniká nějaký mystický význam, zvýrazněný světlem zaměřen na stehnech, pažích a zádech, zatímco zbytek těla je zahalená ve tmě"[26] Symbolickou povahu toto období dosahují také fotografie Anne Brigman. Byla to manželka kapitána lodi a její pokračující přítomnost a kontakt s přírodními silami vyjádřila v aktech symbolizující"Vítězství vzdušné ženství vůči vnějším silám přírody."[27] Alfred Stieglitz také se uvedl k silám, které existují v přírodě a v dřívější "teorie ekvivalentů" zdůraznil existenci

[25] ROSENBLUM, Naomi. op.cit., 299 s.

[26] HARTMAN Sadakichi. The valiant Knight of Dagueree: selected critical essays on photography and profiles of photographic pioneers. California: University of California Press, 1978. 209 s. ISBN 9780520033566

[27] BRAUCHITSCH, Boris. Mała historia fotografii. Warszawaa: Cyklady, 2004. 81 s. ISBN 83-86859-90-3

harmonie mezi hodnotami přírody, vnitra lidské povahy a fotografií dívek pořízených Clarence H. White'a i Gertrudy Käsebierg– založen členů Stieglitz'a Foto Secesji (1902) vyznačuje se "téměř náboženskou čistotou" a "obdivuhodným pohádkovým zářem"[28] Holland Day- působil v rámci současného piktorialismu – odvolal se k mysticismu křesťanství, ukazující na fotografií scény z umučení Krista. v tyto scéně se snaží maximalizovat autentičnosti ale dobíral kvůli jeho bující narcismu proto že se představil jako Kristus.[29] Aspekty mysticismu lze nalézt také v pracích českého fotografa Frantiska Drtikola. i když většinou dělal velmi avantgardní jak na svou dobu akty, tak jeho série postav které připomínají lidské tělo mají metaforický obsah, který souvisí s duchovní oblastí lidského života. Na okrajové poznámce lze dodat, že František Drtikol opustil v roce 1935 fotografií ve prospěch malířství a pak indické meditace a filozofie.[30]

Mystické aspekty mají také díla amerických umělců shromážděných kolem, které rostly na základě nové skutečnosti, skupiny F64. i když autoři jako Ansela Adams nebo Imogena Cunninghama konečně uřízly se od estetiky piktorialismu to v jejich fotografiíchjak je vidět kontemplativní přístup k přírodě a pokus zjistit, skryté v ni povahy věcí. Zpět k metafyzickým tendencí lze vidět na fotografii ve stabilitě spojené s koncem druhé světové války. Velký počet fotografů zaměřil se v té době na tak-zvané. "Privátní reality", inspirace pro práci, která pochází z různých zdrojů, jako abstraktní expresionism, psychoanalýzu, filozofie Zen a myšlenky dálného východu.[31] Zvláštní význam fotografií věnoval v 60. letech americký fotograf Minor White, který hledal mystiku nebo metaforický význam v každodenním světě kolem sebe. White rozpracoval Stiglitzovou teorii ewkiwaletů

[28] Ibidem. 82 s.

[29] Ibidem. 82 s.

[30] Ibidem. 86 s.

[31] ROSENBLUM, Naomi. op.cit., 519 s.

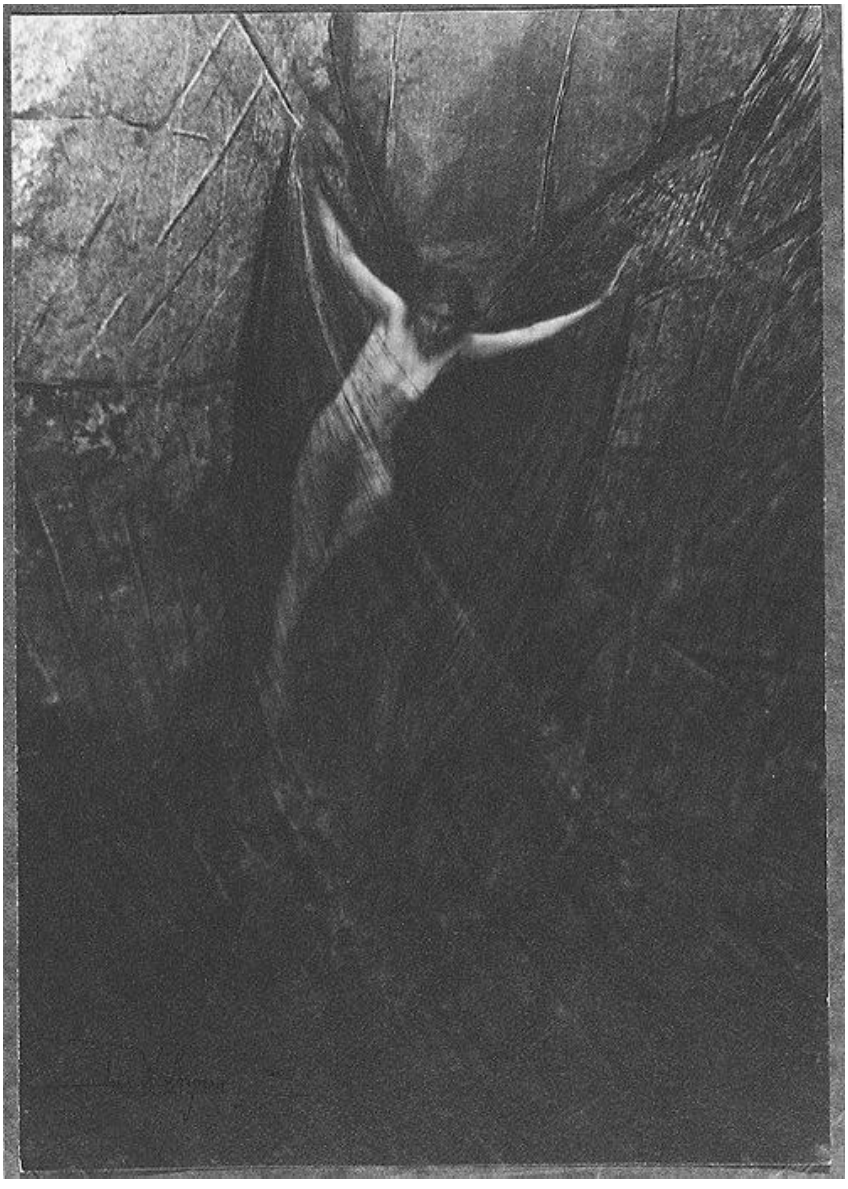
a úmluvy čisté fotografií propagující mystiku a schopnost objevitvěci v sobě. White vedl velmi aktivní výchovu a vydavatelskou činnost, hlásil filozofie zenu, zdůraznil důležitost intuice a kontemplativní přístup k fotografií. [32]Filozofie Whita v přístupu k fotografií pokračoval Walter Chapell a Paul Caponigro. Hledali neslýchané formy přírodních jevů, které sloužily k pokrytí jejich hlubšího pohledu na věci a "prozkoumání povahy mystických odborů".[33] Podobný trend vytvořil kalifornský umělec Wynn Bullock, který mluví o svých fotografií, že síla světla je jeho způsob, jak odhalit "největší tajemství neznámého".[34] Bullock, v 70. letech, dělal (známé nedávno), mystické abstrakce na snímků (diapozitivů) Kodakachrome podle vlastní vyvinuté metody, ve které používá barevné brýle a objekty. [35]
Mystický aspekt v současné fotografii lze nalézt mimo jiné v krajinářské fotografii. Zajímavé v této souvislosti mohou být černo-bílá, minimalistické a harmonické krajiny Michaela Kenna, odkazující se na fotografiích Ansela Adams, barevné krajiny Davida Munecha nebo koncepční prací norského fotografa Nor Arvid Sveena. Přesahující rámec krajiny a uvedení velkécho důrazu na osvětlení kreací má komponenty nd-artu a abstrakcionismu děl českého fotografa Jana Pohribnego. Prvky mysticismu lze nalézt také v inscenované fotografií Gregoryho Crewdsona a především v tom, jak světla spolupracují s rozsáhlou světelnou techniku.

[32] JURECKI, Krzysztof. op.cit., 141 s.

[33] ROSENBLUM, Naomi. op.cit., 520 s.

[34] ROSENBLUM, Naomi. op.cit., 522 s.

[35] BULLOCK Family Photography LLC [online]. c2013. Dostupný z WWW:
<http://www.wynnbullockphotography.com/galleries_color/color_index.html>



Anne Brigman *The Spider's Web* ,1908

Polská fotografie v letech 1989-2012

S rozvojem polské fotografie po roce 1989 souvisely s politické změny a ekonomická zátěž vyplývající rozpadem komunistického bloku. Byla to doba osvobození, otevření oči a mysli ke světu západní civilizace. Dalších 10 let je období nepřetržitého absorce výsledků hospodářského, politického a kulturního dědictví západního světa a bývalé komunistické země střední Evropy včetně Polska. Takže to byl čas téměř úplné transformaci veřejného života, městské a venkovské krajiny a vizuální kultury a vědomí. Pro umělce se vytvořili nové stimulátory a pozorování, jakož i možnost konfrontace s uměním západního světa. Měnící se obraz polské aktuální reality okamžitě přitáhl pozornost fotografů a umělců. To vedlo k vývoji dokumentární fotografii a reportážní. Tento proces byl dále umocněn rostoucí popularitou digitálních technologií ve fotografii na konci devadesátých let. Probuzení s rozpadu polské transformace a ekonomiky přínosné vývoji veřejné média a časopisy, což vede ke zvýšení poptávky na fotografií pro ilustrované časopisy a noviny. Výsledkem byl boom v tiskových fotografiích což mělo za následek již v roce 1999 první ceny a ocenění mají Poláci v soutěži World Press Photo. Souběžně s fotografickou reportáží vyvinul se fotografický dokument.[36] Zpočátku, to bylo pokračování ze staré školy dokumentární pocházejí zejména ze školy v Jelenej Górze a dokumentaristé jako Sophia Rydet, Jerzy Lewczyński, Zbigniew Konopka nebo Andrzej J. Lech. v pozdních 90. letech se silně rozvínuje nový dokument, který se odchyluje od estetiky obrázkové a hlavní pozornost je zaměřena na jevy a mechanismy spojené s transformačnímá změnamy v Polsku a pokroku informační revoluce. Téma v nové formě dokumentu přijmují mladší umělce, kteří vyrůstají nyní v Polsku po roce 1989, i když jejích prací lze vidět inspiraci a odkaz na výše zmíněných

[36] MAZUR, Adam. Decydujący moment. Kraków: Karakter, 2012. 22 s. ISBN 978-83-62376-20-9

klasiků dokumentu [37]. Průřez přístupu do nového dokumentu dobře ilustruje připravená přes Adama Mazura výstava Noví dokumentalisté (2006)

V umělecké fotografie rok 1989 však nepřinesl významné změny. Vyjádření toho dala výstava připravena přes Adama Sobotę, Krzysztofa Jureckiego i Krzysztofa Cichosza Kolem deset let. Fotografie Polska 90 roků, která ukázala větší zájem o tradice piktorialismu fotografie inscenované. [38] Ale na konci 90. let na záplavě obrazů, obsahu a kulturní standardu západního světa zájem o výtvarnou fotografii byl jen marginální. Jeho místo zaujímá "kritické umění". Umělci teho směrů jak Zbigniew Libera nebo Konrad Kuzyszyn užívají obtížné a citlivé témata rádi ochotně dosazují fotografické médium pro oslovení širokú publiku[39].

V rychle se měnícím světě 90. let a první poloviny dvacátého století, je obtížné najít pozemek pro duchovní cestu a její odraz v umění a fotografii. Transformace politického systému, informační revoluce a globalizace a rychlý vývoj technologií kumuluje v Polsku v průběhu XX let. Tradiční umělecké fotografie obsahující mystické aspekty práce, pracuje velmi málo umělců a většina z nich již vytvořilá vlastní styl a charakter zkoumání před 89rokem. Mezi ně patří: Zbigniew Treppa- vytváří symbolické fotogramy, Katarzyna Majak - hledá aspekty náboženství, a to i prostřednictvím Intermediálním, Stanisław Woś- zachází z duchovností jak z uměleckou cestu, Tomasz Michalowski působící jako Stanisław Woś v krajině, Andrzej Różycki řeši problémy religiozity mimo jiné v sérii Síla posvěcení (1993) a Janusz Leśniak - koncepčně fotografujé vlastní stín.

[37] JURECKI, Krzysztof. Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o Sztuce. Toruń: Galeria Sztuki Wozownia, 2008. 19 s

[38] Ibidem. 16 s

[39] MAZUR, Adam. op.cit., 24 s.

Fotografové mladší generace, jejíž umělecké vědomí je tvarované v novém systému, také se zabývá mystickým aspektem fotografii, ale jejich činnost je zaměřena na prvním desetiletí devatenáctého století. i když je jích velmi málo lze některé jména uvedest: Marcin Sudziński - tvoření aspekt mystických portrétů a Grzegorz Jarmocewicz - vztahující se k práci Stanisława Wosia. Mystické aspekty lze nalézt také v dokumentární sérií Anny Sielske Druhá strana (2009) což je záznamem cestování na pobřeží Baltského moře. Mezi fotografy dokumentující mystické obřady třeba zmínit Tadeusza Żaczka. Fotograf zkoumá kulturu a duchovnost pravoslavného náboženství a jeho práce - v piktorialním stylu vyznačuje hlubokou penetraci do pravoslavných tajemství.





Edward Steichen *Eleanora Duse*, 1903; *Wind fire*, 1921

Mystická krajina Stanisława Wosia

Stanisław Woś, který žil v letech 1951-2011, je trvale zapsán v historii polské fotografie a je jedním z hlavních umělců devadesátých let, kteří zapojily do činnosti fotografické mystická témata. Stanisław Woś studoval malířství v letech 1977-1981 na PWSSP v Gdaňsku a od roku 1983 se zúčastnil na výstavách a soutěžích fotografických. v 80. letech, jeho práce byly charakterizován koncepčním průzkumem, který kritik Krzyszfot Jurecki popisuje jako hledání myšlenku znaku vedoucí směrem k symbolu (cykly "Tvar moře", "Spojenectví se světlem")[40]. V roce 1985 byl založen Stanisławem Wosiem w Suwałkach Klub Pacamera sdružující fotografů, mimo jiné, jako Radosław Krupiński, Grzegorz Jarmocewicz, Tomasz Michałowski, Tadeusz Krzywicki. v galerii skupiny byly významné celostátní výstavy: "Strom" (1991), "Kámen" (1993), "Nebe" (1994). Iniciátorem výstavy byl Stanisław Woś a pozvánky pro fotografy k účasti na těchto výstavách jsou literární texty vůdce PaCamery, které se staly první zmínky o začínající umělce programu.[41] v devadesátých letech jw Woś trvale spojen v svoji práci s hledáním duchovních pravd v této době - jak sám říká - je to mystický prvek v jeho práci jako cesta, kterou se v průběhu času více a více cíti jako určená pro něj.[42] Tento druh přístupu k umění ve fotografii kritik Krzysztof Jurecki definuje jako novou symbolizacji[43]. Témata Stanisława Wosia jsou témata a symboly převzaté z přírody.

[40] JURECKI, Krzysztof. Stanisław J. Woś [online]. c2011. Dostupný z WWW: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/ stanislaw-j-wos

[41] GÓRSKI, Andrzej. Pejzaż mistyczny w fotografiach Stanisława Wosia. ITF Opava – praca teoretyczna. Białystok, 2003. 5 s.

[42] Ibidem. 6 s.

[43] Ibidem. 6 s. In JURECKI, Krzysztof. Nowe symbolizowanie, (wstęp), Stanisław J. Woś. Pejzaż mistyczny, , Łódź: Galeria FF, 1994.

Zdá se, že umělec je schopen vidět přirozenou harmonii v přírodě, kterou pak dokumentuje fotografickými zaznamy. Autor tvoří v duchu takzvané romantické protějšky- přírodních hodnot prostupujících lidskou přirozenost a lidské vědomí. Ve smyslu této práce fotí také Stieglitz který nahradí romantické rovnocenné pojmem ekvivalentů.[44] Fotografie tohoto umělce má silný aspekt malířský. Autor se inspirovál malířů tvůrců především o mystických tématech (Kazimierzem Malewicz, Markiem Rothko, Piotr Potworowskim) a tak v souladu s zájmovém území. Efektu malířských obrázků se dosahuje Woś mimo jiné díky použití pomocí technik mnoha expozice.

Vícenásobnou expozicí používá umělec mimo jiné v cyklu „ Les" (1995). Jsou to součástí sblížení lesních krajin: lesní půda, kmen stromu, prohlubně na cestě, klády naskládané na znamení kříže. Použití přes Wosia techniky několikanásobného ozařování stejných negativních snímků, správný výběr rámu a expozici vedou k získání obrázků, které mají metafyzický význam. Statický obrazy začínají nenápadně vibrovat a vytvoří neskutečný vztah mezi nimi. Při pohledu na fotografii podrostu má dojem, že v jednom snímku byl zaznamenán proces nutný se obrátit na pobočku v lese vrhu tak po dobu alespoň několik měsíců. Lesní sušená tráva se zdá otáčet kolem kmene, a mýtina na které roste, jasně chce ho pohlít. Řecké Panta rhei Hérakleitose z Efezu se projevuje - paradoxně - při statických obrázech, které jsou přece fotografiemi. Zdá se, že obiekty mají hmotné a nehmotné dimenze současně. Zároveň z jednoho bytu procházejí v jiný. Suché větve stromů stájí se mýtinou lesů a lesní mýtina stromem. Objekty jsou obdařeni dalším metafyzickým významem, projevuje to se v jejich spojité funkcí která je neustále měnící se, spojitý pohyb. Barthes'kim punktum[45] na těchto fotografiích je stav energetického napětí. Podobné téma umělce je také v cyklech "Ze tmy a ze světla" (1996), "Mezi černou a bílou" (1993). V sérii

[44] SOBOTA, Adam. op.cit.

[45] BARTHES, Roland. op.cit.

Les jsou také fotografie, které obsahují různé symboly. Zobrazí se čtvercový kříž ale příjemci jde těžko stanovit jakou formu hmoty tvoří kříž. Vyvolává dojem, že kříž byl vyroben z látky nehmotné zejména proto, že jeho hroudu zarostlý rostliny lesní pudy. Existují tam také symboly pohlavních orgánů odkazující na východní mystiky. Sanskrtská Joni- symbol bohyně Devi, zdroje života, odhaluje strukturu rostlin a mužský Lingam podobu kmenů. Základní symboly převzaté z metafyziky hinduismu jsou jsou ve své kombinaci narozením vesmíru. v mnoha fotografiích, Stanisława Wosia existujé také symbol slunce. Umělec fotografoval je široký objektivem, a proto obraz vypadá jako malý záblesk spíše než světelná hvězda. Představa o příjemce o slunci je tak narušena.

Kromě toho, použití techniky uložení několika různých negativů způsobí, že obraz získává surrealistický vzhled. Fotografie západu slunce dělá v kombinaci s fotografování objektů z malé vzdálenosti, působuje to tím, že na tisku ma monumentální charakter. Tvůrce takto získává obrazy které nelze jednoznačně interpretovat. Například během fotografování technikou multi-expozice nad odříznutim uprostřed kmenem stromu vznáší se miniaturní sluneční koule podobná kulatým záblesku. Kmen může souviset s oltářem, nad kterém probíhá snad tajemné mystérium. Význam fotografie se mění, když si uvědomíme, že záblesk je hvězda naší sluneční soustavy. Kmen - ovalný sloupec - stává se kosmologickým rozměrem, stejně jako mýtický obraz vesmíru. Úspory z rozsahu znamenají, že se můžeme podívat na svět z daleké téměř transcendentální perspektivy.

Na další fotografii umělce, vytvořené ve stejne technicé v popředí se zabývá velký kámen, který je spojen s časy prehistorie. v pozadí mystický mrak se vznáší nad černým obdélníkem a výsledný obraz je tvořen vrstvou, která nemůže být jednoznačně stanovena, oblasti podobné sloupců katedrále budoucnosti nebo jiné civilizace. Fotografie má nadčasovou dimenzi. Umělec pomocí velmi jednoduchých výrazových prostředků odhaluje mystické představy o světě. Tmavý čtverec konceptem Junga symbolizuje látky, země, tělo, podoba omezena na každé straně. Bílý oblak je subtilní duchovní síla zůstává v neustálém vztahu s

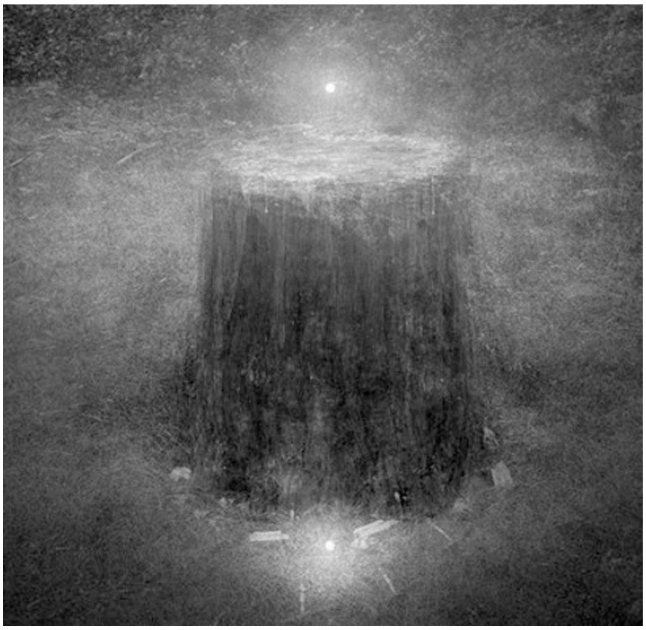
hmotou (země), výkon opatrovnictví nad ní a usměrňovaní vývoje přirozeného člověka. Stanisław Woś ve své práci klade také velký význam na titulech děl. Například v sérii jedenácti pracích "Den, kdy slunce zhasne" (1999) ve kterém autor představuje obraz slunce během zatmění. Složky titulů dávají představu o obrovské časovém období vesmíru. Skutečný den zatmění slunce je naší současnost - to se stalo poměrně nedávno- zatímco skutečné vyhasnutí slunce - efekt, který alespoň částečně může připomínat úplné zatmění slunce - období měří v milionech let. Příjemce je konfrontován s mystickou tématikou času, prostoru a možností jeho pochopení podle člověka.[46]

Práce Stanisława Wosia rozhodně mohou být klasifikovány jako fotografie které mají prezentovat v tomto dokumentu mystický element. Umělec má schopnost najít duchovní pravdy fascinující od několik století filozofů a náboženských učenců naší civilizace. Woś v své práci apeloval na základní symboly, jako je kámen, strom, nebe, kříž, obdélník, světlo- prostřednictvím kterých býl schopen vytvořit hlubší obsah vysílání a jednoduchých, základních slov, které vyjádřil v sérii Deset klíčových slov: Pravda, Světlo, krása, dobrota, láska, věrnost, naděje, víra, život a smrt (2004). Umělec zjevně využíval přírodu, mohl přečíst skrytý obsah, který zapsal v hlubokém zaměření na fotografický snímek. Woś se stal klasikou polské fotografie. Vytvořil se vlastní, neopakující styl, ve kterým lze vidět příliv nového piktoriazlizmu, elementární fotografií, ale také z konceptualismu, kterým se zabýval víc v prvních letech tvůrčí činnosti. Bohužel, předčasná smrt přerušila jeho tvůrčí cestu, pro kterou jako jeden z mála zvolil těžký předmět hledání duchovnosti.

[46] ŁUBOWICZ, Elżbieta. Dotknięcie realnośći będącym wprowadzeniem do wystawy: Dotknięcie realności. Wrocław: BWA - Galeria Awangarda, 2002.









Stanisław Woś *Pejzaż mistyczny*, 1998; *Pień*,1994; *Pejzaż morski*, 2005; *Słońce, cień, fala III*, 2002

Motiv stínu v kontemplativní fotografií Janusza Leśniaka

V roce 1986, Janusza Lesniak (1947, Kraków) vytvoři rozhodnutí, kterým stanoví program umělecké tvořivosti. Bude od teď důsledně se zaměřovat na fotografií, které základním prvkem se stane jeho vlastní stín. Ačkoli tento koncepční předpoklad se může zdát zpočátku omezením to po větší hloubce rozjímání fotografie tohoto umělce, nyní známý jako - lesníci, můžeme říci, že myšlenka na natáčení jeho vlastnícho stínu dává velmi širokou škálu přenosu.

Zpočátku při sledování děl Leśniaka, se zdá, že stín na jeho fotografiích je pouze způsob, jak kontrolovat přítomnost v zajímavém pro umělce místě nebo prostředí. Za tohoto předpokladu se jeho role (stínu), ve složení části snímku jeví druhořadné. Více pozorností věnujeme na vybrané části fragmentů krajiny, kusů staré zdi, stromů nebo vnitřek muzea. Nicméně, takový výklad závazku autorových fotografií se rychle stane únavný a ne odhali svůj hlubší obsah. Situace se dramaticky změní, když si uvědomíme, že obrázky Leśniaka vyžadují od nás větší důraz, zaměření a pozornosti na analýze tématu stínu, jak jsou jeho tvary uspořádány na povrchy subjektů fotografii, jak tvoří vztahy s těmito předměty a jejich okolí, na které dle umístění stínu a směru jeho formy řídí myšlenky / fantazie příjemci. Nyní stín se stává hlavní postavou fotografického příběhu Leśniaka, a je to třeba pohlížet ve výše zmíněném punktym Barthesowskiego. Punktum další rozměr než ten, který autor navrhuje v knize. Punktum nemá za následek vytvoření jmenovitě formulovaný Barthese, zahrnutého pole - plochy fotografii, silný punktum je zahalen ve vědomí příjemce.[47] Zde stín zůstává v neustálém vztahu se zbytkem území, ne"zastiňuje ho" obsah své formy ale tvoří souvislou korespondenci. Vztah stínu z prostředím nebo pevným kusem fotografické scény se pak stává hlavním bodem přenosu, jeho bohatství je určeno nejen kde a co zobrazuje

[47] BARTHES, Roland. op.cit.

snímek ale také možnost mnoha interpretací stínu, což je hlavním "hercem" scény postavené Leśniakem.

Symbol stínu může mít velmi různé významy. Například pro Junga byl archetypem temné skryté oblasti lidské psychiky, v řecké mytologii symbolem duše, hříchem v křesťanské tradici, u Mickiewicza duchem nebo přízrakem. Může také symbolizovat pomíjivost, nereálnost, sen, špiona, dvojnásobek, alter ego nebo přístřeší. Stíny z fotografií Leśniaka jsou tak mnoha symbolickými významy, ale Mohou také stimulovat představivost k jakýchkoli myšlenek. Některé z nich nejsou skutečné formy, a proto nemohou být jednoznačně čtené tak jak nejsou jednoznačně čtené věštění nalitím vosku na vodu. Takové stíny pro každého příjemce mohou znamenat něco jiného a být projevem jeho osobních očekávání. Ještě jedna možná interpretace je předpokládat, že autor záměrně zvolí předměty, na které ukládá svůj stín, a ta akce je výrazem jeho osobního vztahu k nim. Může být dokonce v pokušení říci, že stín Leśniaka na jednotlivé fotografií může mít různé výklady.

V sérií černobílých fotografií z let 92 - 94 umělec fotografuje především krajiny a fragmenty. Tyto nestudovale esteticky ale formálně správné obrázky v kontextu stínu na ně kladeného vyjadřují vztah umělce k přírodě. Zároveň je obtížné určit, zda práce mají impresionistický nebo expresionistický charakter. Některé obrázky ukazují fascinaci přírodou, pokus proniknutí do pravd, které potřebují komunikovat s ní, pokorou a obdiv pro ni. Například, stín splývá s stromem, který roste na jezeře ve společném tanci, nebo (na jiném snímku) v zamyšlení nad vlnící jezera. Malá, tmavá podoba zabírá prostor v centru konstrukci a kolem sloupu obsahuje strom završený s lesklými větevý - zdá se, že hrdina byl lesním chrámě. Na další fotografii černa tečka dokonale uspořádána v stěně skladbě lesa že se stává jeho součástí, jinde zase nad postavu -stínem vznáší kruhová aureola světla pronikajícího okolní zeleň takovým způsobem, že to vypadá, že přeexponoval své vlastní vědomí.

Některé obrázky ze série jsou spíše psychologické povahy. a tady přichází Jungový archetyp velké matky- když stín se skrývá v tichém a bezpečném místě krajiny aby z tohoto hlediska pozorovát okolní svět, nebo jako na jiným obrázků zcela se skrýt před ním. Jeden z obrazu stín byl ve platónově jeskyni jejíž steny mají surrealistický a tmavý vzhled a na druhým černá podoba dosahuje katarze omývaná rychlým proudem horského potoka. Každý obraz má svůj vlastní charakter, z nichž každá vypráví svůj vlastní příběh. Pokračovaním v stezku procházením louk a stínu na fotografiích Leśniaka najednou se setkaváme s umělci z minulosti. Zde v lese u starého kmene připomínající habr stín vzal Chopinův poprsí zírající do luk a polí pronikajících stěnou lesa. z fotografie se zobrazí ducha Chopinových mazurków, na jiné fotografií stín připomínající Juliusza Słowackiego a nadále proměnit procházající se u jezera Gopło Balladynu a Alinu - hrdinky jeho literární tragedie.

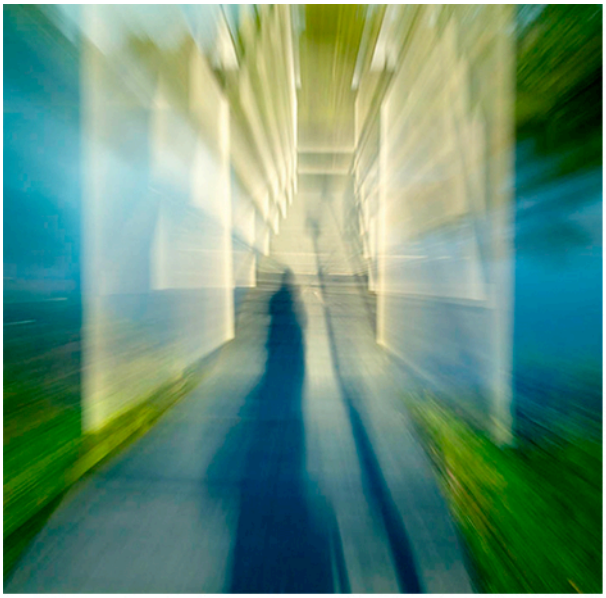
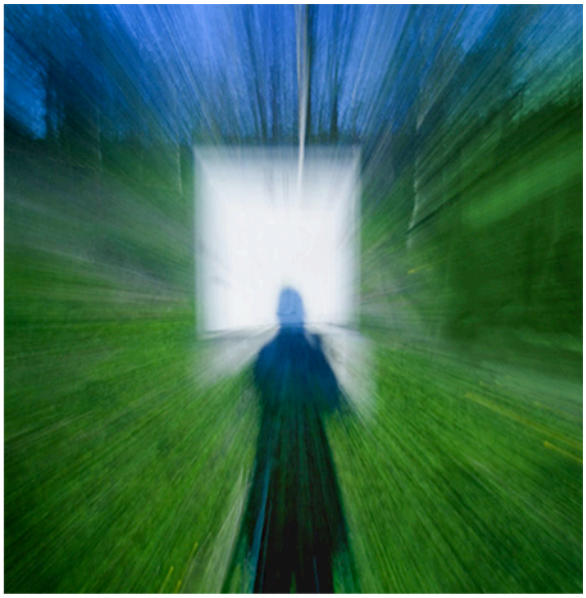
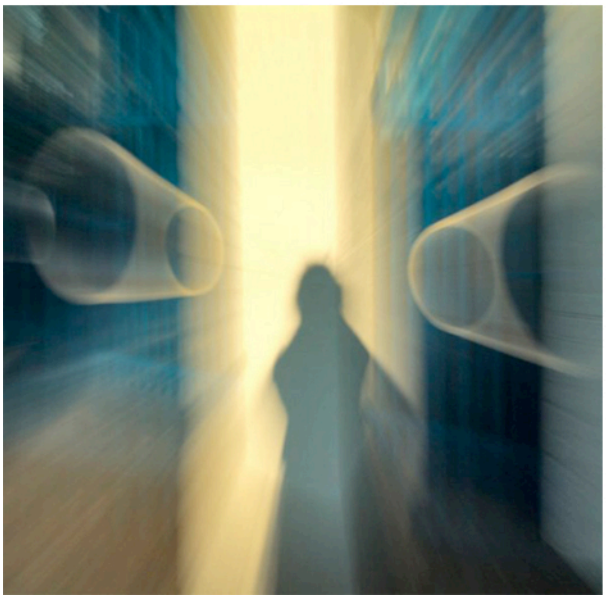
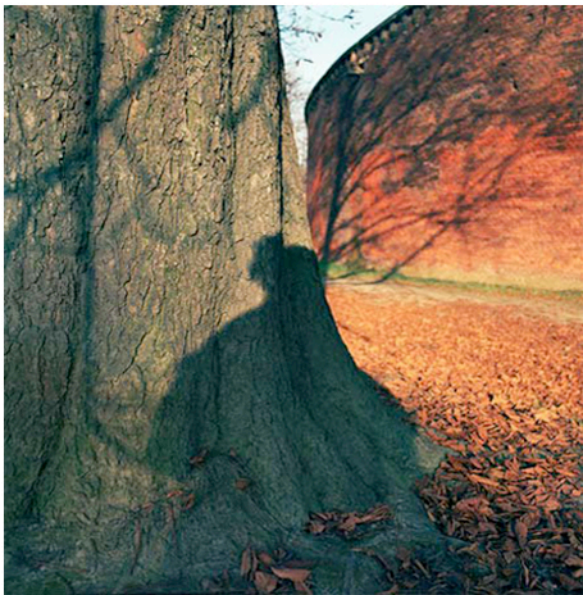
Ve druhé polovině 90. Janusz Leśniak začal fotografovat na barevném filmu. Použití barev a teplého světlá zapadajícího slunce dává scéně jiný charakter povahy než v případě černobílých fotografii. Jsou změny také tématu fotografií - velkou částí je přirozený svět, ale spořádanější - je zahrada. z fotografií poráží harmonie a smysl pro krásu, odstín se zdá být svědectvím hlubokého uvažování, dosažení vnitřní harmonie a dokonce i modlitby a nemusí být zdaleka tak jednoznačně intepretowany jako v černobílé serie. Je výrazem chvály, obdivu a úcty. Na fotografii je klid a ideální složení obrazu, jejich velká hloubka a multiplexování je (v některých obrázků) nekonečně plány se pronikají do materiálního a duchovního světa. Tyto fotografie zaznamenáno několik vlastnosti mandaly - buddhistická grafická témata pro plnění určitých úkolů na cestě duchovního vývoje, které budou předmětem fotografických děl umělce v budoucnosti.

V roce 2001, Janusz Leśniak dělá sérii barevných fotografií na Hradě Lubomirskich v Łańcucie. Neobýván, ale bohato vybavený vnitřek paláce stává dalším prostorem, v němž se autor fotografujé jeho vlastní stín, který zase začíná získávat různé významy. Na jednom snímku ukazuje kontemplativní cestu v době, kdy fotografoval uvnitř objekty, které měly

vlastníků a uživatelů na jiným doslova vypráví příběhy těchto lidí. v této interpretaci, zapomínáme, že stín patří k autorovi. Je to spíše stopa lidí, kteří zde žijí se svými problémy, emocemi, a radosti.

Poslední zveřejněné autorem ukončený pracovní cykle jsou uvedeny dříve mandaly. Jsou to energetické obrazy vytvořeny pomocí pohybu s proměnnou ohniskovou vzdáleností objektivu. Ústředním prvkem tohoto rámu je zpět stín autora, ale tentokrát jeho funkce a význam se mění. Stín nedělá již tak přímý vztah k vnějšímu prostředí, ale stává se předmětem zvýšení povědomí. Světlem se zářil, a zdroj je vytvořen v něm. Zabýváme se s paradoxem hlubokého mystického významu. Zde je stín: hmota, pozemský člověk se stává zdrojem vyzařování vnitřního světla, nebo světlo je ovlivněne Božím prstem z obrázku Michelangela dotýká biblického Adama. Stín mandaly Leśniaka se stává svědkem buddhistického osvícení, křesťanské milosti nebo židovské safiry - emanace Božského Světla.

Koncepční založení Janusza Leśniaka aby fotografovat jeho vlastní stín se stává autorův umělecký program, který je odrazem duchovní cesty. Je třeba poznamenat, že autor pokračuje na cestě k dobře zavedené v povědomí cíli. Počáteční černobílé fotografie lze považovat za dobu, kterou buddhismus popisuje, jak příprava. Ukazují různé emoce, pocity, nálady, ale také potřebu očištění a klidu. Barevné fotografie příštího roku jsou již více klidné a hlavním tématem je rozjímání a vnitřní harmonie - je dosáhnout na další úroveň zkoumáním vědomí. Vyvrcholení výzkumu bývají energetické mandaly - snad první svědectví umělce kontaktu s duchovní realitou.

Janusz Leśniak, 1-3: z cyklu *Mandale* 2008-2012, 4: z cyklu *Patrzę na Kraków...3*

Sacrum na fotografiích Zbigniewa Treppy

Zbigniew Treppa (1960) v rozhovoru "Rozmowy o sztuce" Krzysztofa Jureckiego[48] jasně definuje svou fotografickou práci, jako způsob na "artikulování obsahu souvisejícícho s náboženskou oblasti" a odkazem na zónu sacrum. Umělec definuje jasné, že ani v fotografií, ani v umění nejsou náboženské naplnění, i když podle něho „akt stvoření v oblasti fotografie může být jednou z mnoha forem zkušenosti Boží přítomnosti" Činnost fotografická autora je způsobem komunikace duchovního vývoje a náboženského splnění které on hledal v kontaktu s osobním Bohem. v rozhovoru s Krzysztofem Jureckim Treppa zmiňuje se o koncepci bílého čtverečku na obrázku Kazimierza Malewicza „Bílé na bílém". Obraz má pro umělece metafyzické vlastnosti a je symbolem nemožnosti předložení metafyzického světa. Sam intepretuje obraz umělce suprematyzmu slovy: "Plavte, to je bílý oceán nekonečnosti" a určit že "Malewicz dosáhl hranice tajemství."[49] Inspirován koncepcí Malewicza Zbigniew Treppa také našel způsob, jak ukázat vzhled božskosti v člověku v představení s prázdnou skleněnou deskou. Tvůrce chtěl vyjádřit problém uvolňování duchovnosti v umění smýval před publikem emulze ze skleněných negativů, které jsou pak vystaveny.

Způsob, jak ilustrovat vztah člověk - transcendence a člověk Bůh, který podle umělce je jeho hlavní oblast uměleckých zajmů, našel Treppa pomocí několika fotografických technik, které mu umožnilo provádět své umělecké záměry. Vzhledem k dosažení nejdůležitější roli hraje symbolika světla. Tvůrce odmítá v některých obrazech užívání ozařovácí zařízení

[48] JURECKI, Krzysztof. Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o Sztuce. Toruń: Galeria Sztuki Wozownia, 2008. 95 s.

[49] Ibidem. 96 s.

a vytváří tzv. fotogramy doslovně "dotknout světlo"[50] nebo, jak on říká, "píše světlem", kterého následkem jsou "obrázky vyrobené nelidskými rukama", které se podle Elżbiety Łubowicz staly sacrum s přímou účastí při tvorbě práce.[51]

Důležitým symbolem pro Zbigniewa Trappy je také lidské tělo. v jeho umění to se často objevuje ve formě kontury. V prezentací Stan setkávání tělo projevuje vlastnosti chrámu. v černém stanu umělec ukazuje kryt rozdělen na moduly s lidskými tvářemi na pozadí chrámů. Odkázal se tímto způsobem k biblické představě člověka jako chrámu a lidským tělem "jako jeskyni spasení"

S problematiku posvátnosti lidského těla pokračuje Treppa v sérii "Znaky světla" (2008). Autor používaná metodu uložení několika negativů a solarizace - zásah světla v snímek při vyvolání. Obě techniky jsou nástrojem k vytvoření vícevrstvých snímků, které vyžadují od diváka ponořit se do další vrstvy, a přečíst si následující významy. Andrzej Bator upozorňuje na specifický charakter světla ve fotografiích umělce: "Světlo v těchto pracích je všemocné - přináší tmavé obiekty, zhmotní, ale i nematerializuje objekty, a konečně projevuje jako hodnotu samu sebe" Nicméně světlo v sérii "Znaky světla" nejen přináší obsah a význam následných vrstev a objektů v obrazech jak píše Andrzej Bator[52], ale je také prezentován jako konečný cíl, nejvyšší síla zajišťuící přístupu k posvátnosti těla a sjednocení ducha. Podle této interpretace světla jako buddhistické osvícení nebo katolické spasení doprovází člověka v dalších fázích nabytí jeho duchovního uvědomění.

---

[50] ŁUBOWICZ, Elżbieta. Zbigniew Treppa "Znaki światła". Fotoplis, [online]. Dostupný z WWW: <http://www.fotopolis.pl/index.php?n=6998&znaki-swiatla-zbigniewa-treppy-w-galerii-ff>

[51] Ibidem.

[52] BATOR, Andrzej. Manifestacje światła [online]. c2008, Galeria FF ŁDK. Dostupný z WWW: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2008/treppa/treppa_p.htm>

Dalším velmi důležitým symbolem v sérii "Znaky světla" na který upozorňuje Elżbieta Łubowicz je závoj jako předmět narušující cestu ke světlu[53]. Tělo může částečně nebo zcela zablokovat světlo, ale světlo má sílu rentgenového záření těla. Může být lehce přeexponované, co lze vidět na fotografiích jako roviny v odstínech šedi, porušit je částečně nebo zcela osvětlit . Treppa ukazuje zde velmi zajímavým a originálním způsob prvky křesťanské teologie. Tělo - která funguje v Bibli jako svat – může se začlenit se světlem a dosáhnout spaseni ale taký odvrátit se od světla, doslovně nepředávát sebou, a dokonce znesvětit hříchem nebo vinou. Obrázky autora ukazují různé úrovně očištění lidského těla, různé stavy na jeho cestě ke světlu, jeho vzestupy a pady. Všechny obrázky jsou charakteristické vysokou úrovní dramatu a napětí, v tom smyslu, že provádění duchovní nebo náboženské cesty není snadná volba, někdy je utrpením - je to stav bytí "mezi chladném nebo horkém prostředí, ne vlažném"

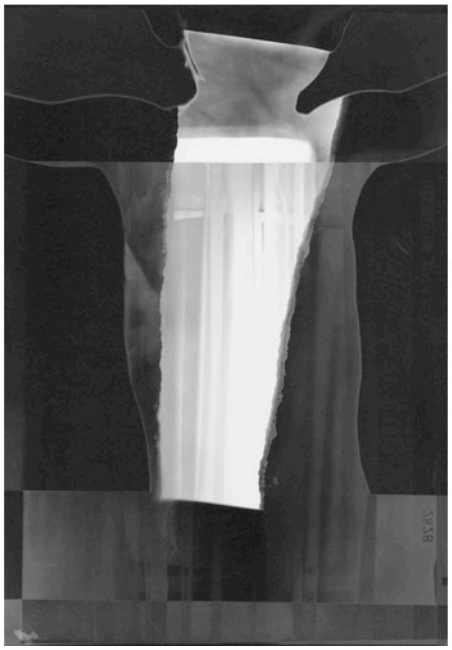


Zbigniew Treppa z cyklu *Znaki Światła*, 2008

[53] ŁUBOWICZ, Elżbieta. op.cit.







Zbigniew Treppa z cyklu *Znaki Światła*, 2008

Aspekt v pracích fotogenických *genius loci* Zbigniewa Konopka

Z latinského genius loci - (doslova) strážný duch místa, nebo duch, který vlastnil jisté místo. Podle římské mytologie, je to síla, která dělá prostor jediným svého druhu. Strážní duchové míst, nebo lidí obecně jsou také nalezené ve slovanské a křesťanské víře. Schopnost zaznamenat takového prostoru na fotografickém filmu lze zpochybnit, stejně jako vnímání pouhé možnosti těchto jevů. Prodiskutování o "duchu místa" jako aspektu fotografií mystické, je dobře uvést otázku umění fotogenické a jednu z jejich vlastnosti, což je předpoklad o možnosti registraci tzv. „spektra". V publikaci Andrzeja Saji[54] o fotografií Zbigniewa Konopki (1953, Dynow) uvádí autor formulovanou E. Morinem[55] definici fotogenickou jako specifickou kombinací základních rysů stínu, od razu a spektra umožňující emocionálním prvkům přejít k reprodukci fotografického obrazu. Obzvlášt



Bogdan Konopka *Ji Xian*, 2007

[54] SAJ Andrzej. "Szarość" trwania - o fotogenicznej twórczości Bogdana Konopki [online]. c2008, Galeria FF ŁDK. Dostupný z WWW: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/ konopka.html >

[55] MORIN, Edgar. Kino i wyobraźnia. Warszawa: PIW, 1975. ISBN 0083-46-0203

důležitý je zde uveden problém spektra který podle Morina se zaměřuje na všechny lidské touhy a především subjektivní touze po nesmrtelnosti, je obrazem- fetišem obklopeným úctou ve víře v posmrtný život, přítomen ve všech kultech a náboženstvích.

Andrzej Saja zdůrazňuje zásadní význam fotogenický jako "ospravedlnění přítomnosti člověka, přítomnost předmětu ve všech prácich fotografických, také na fotografii, která se přidá k "originálu" (zobrazen plátek reality) něco, co tam není- díky této schopnosti lze stanovít na světlocitlivé membráně, která nevychází světlem, je neviditelná, nezřejmá, to co je fotogenické. Fotegenie atribut má schopnost kódovat na fotografické desce "neviditelných kvalit našich myslí, Měřín představuje i kategorie, jaké jsou výsledné fotografií jasnozřivých empirického a zasněného vzhledu.

Fotografie Bogdana Konopki mají jak se zdá, odlišné rysy fotogenické práci. To představuje především v cyklech, ve kterých autor věnuje pozornost okolí opuštěných člověkem, zapomenutým (serie: Neviditelné Město (1994), Šedý Paříž (1998) nebo Šedá Paměť(2009). Na fotografiích Konopki z těchto cyklu, hlavní postavou se zdá, že je čas. Vzhledem k trvalé lidské nepřítomnosti fragmentů prostoru, začíná se on měnit, pod vlivem času. Zároveň plynutí času dělá že scenérie místa se mění v důsledku povětrnostních podmínek, které v průběhu let, mají vliv na hmoty a vedou k postupné degradacji. Ale paradoxně, ve vlivu prvků, a vlastně důsledku této akční pozorné oko fotografa poznamenává nevysvětlitelnou harmonii. Zdá se, že procesem změn ovládá neviditelná silá, nějaká skrytá inteligence - duch místa. Kromě toho registrace spektra, neviditelného důvodů na fotografické membráně, zdá se, že je možné pouze za určitých povětrnostních podmínek, a to i v závislosti od uvedených prvků. Je třeba také poznamenat, že je uvedeno v předchozí odstavce schopnost fotografa k vnímání původce tohoto neviditelného spektra a jeho záznamu na negativů, je také možné díky speciálním podmínkách počasí, které se objevily v tomto kritickém okamžiku. Stávají se tak jednim ze stavebních kamenů fotogenické tvořivosti.

Jedním z posledních cyklů Bogdana Konopky je série "Šedá Pamět." Fotografie které jsou zařazeny do dokumentu to opuštěné židovské hřbitovy v Polsku. v popisu vyfotografována místa autorem představuje jako království dybuků[56]. Konopka upozorňuje na existenci tohoto genia loci, který je odvozen z židovské mystiky dybuk. Dybuky jsou hlavními - i když neviditelným hrdinami série "Šedá Pamět" Prostřednictvím specifické aury fotografií odvolává se autor nejen do paměti lidí kteří kdysi žili ale k tajných místech, které se staly místem posledního odpočinku. Fotografie z této série mají mimořádně fotogenický charakter a autor zdůrazňuje, že je zásadní význam světla procházejícího přes porostlé hřbitovy listy stromů a keřů. Konkrétní vyjádření těchto fotografií tvoří tvar a umístění náhrobků v rámečku. Jsou zachyceny takovým způsobem, že dělají představu samostatných subjektů. Některé jsou nakloněné k sobě a zda se, že se přiblížují k sobě, jiné na kraji svahy jako uvedené dybuky směřující velkou skupinu v určité cestě. Navíc účinek tajemství, skryté existenci či projev metafyzického světě zvyšuje zvláštní vegetace nenavštevovanéne lidmi hřbitovů. Na jedné z fotografií zarostlé břečťanem a popínavými rostlinami staré náhrobky tvoří formy jaké nelze najít nikde jinde, na ostatní staré stromy tvoří temnou a odpornou auru což odrážík odůvodnění běžně se vyskytující v kultuře strachu z návštěvy hřbitovů večer nebo v noci.

Mystický aspekt fotografií Konopki se projevuje především ve schopnosti umělce čtení a zapsání konkrétní aury určitým místům a objektům. Když analyzujeme jeho práce v tomto ohledu může být viděn určitý druh oscilací jeho "fotografické pozornosti" mezi snímky pozitivní, a ty, v nichž jsou negativní rysy. První z nich jsou fotografie v nichž rozhodujícím prvkem je světlo v obrovském, jasném a dokonce posvátném charakteře nebo vznikající z obecně přijaté koncepce "šedi" fotografie, bílý prvek. Fotografie tohoto druhu zahrnují ty

[56] KONOPKA, Bogdan. Szara Pamieć [online]. c2009, Galeria FF ŁDK. Dostupný z WWW: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2009/konopka/bk09_p.html >

věnované k dokumentací starých chrámů kde světlo je uvedené v docela doslovné obvykle formě poloměrem "dotýká" nebo označuje prvek ve vnitřku (např. oltář) nebo jen označuje svou přítomnost. Je třeba poznamenat, že tyto fotografie se liší od stovek podobných zvláštní dynamikou světelných paprsků což dává jim vzhled zvláštní síly nebo energie. v dalších fotografií jasně dominuje šedá a hlavním tématem je spektrum opuštěho místa. Obrázky bylý popisovaný již dříve tajemnou nepolapitelnou přítomnost ducha místa, klidém, ale také nedává jasnou definici averzi a dokonce i strachem obsaženým v snímků fragmentu reality. Autor se odvolává také do zakódováného lidského strachu, což se projevuje například ve víře v bloudění opuštěných tmavých místech duchů mrtvých. Konopka Fotografie vztahující se k tématu mýtický lze číst jako dosud nejednoznačně zaměřené hledání metafyzického světa, označený platonickým dualismem hmotného světa, rovnovážnou konstantu založenou na existenci dobra a zla.



Bogdan Konopka, bez tytulu, 1979





Bogdan Konopka *Szara pamięć*, 2012

Mystické portrety Katarzyny Majak a Marcina Sudzińskiego

Katarzyna Majak (1972) v cyklu „Ženy moci" (2012) představuje portréty 29 žen, které učinili odvážný pokus nasměrovat svůj duchovní rozvoj v souladu s jejich intuici ale mimo hlavní, obyčejně známého a náboženského vyznání. Autorka přiznává, že původně chtěla fotografovat ženy, které odvozují z duchovní poznání různých -nemusí být nutně spojeny s katolicismem - zdroji se ale rozhodla projekt omezit a zaměřila se na (jak tvrdí) archetyp staré, moudré ženy- čarodějnice.[57] Přiznává, že to, co fascinuje ji fotografovaných ženách je nezávislosti názorů, že nemají zapotřebí bojovat a soupeřit[58], odvaha hledají své vlastní duchovní cesty a schopnost čerpání z intuice. Moderní čarodějnice fotografované Majak odkazují na pohanské a neopaganské víry z různých oblastí světa, některé čerpou z slovanské tradice, jiné konají dlouhé výlety do Peru a Nového Zélandu při hledání pohanského duchovního poznání. Hrdinkami portrétů jsou takto: léčitelky, vizionářky, šamanky a duchovní průvodkyně. Autorka používá titulu: Ženy moci, aby se jak říká, vyhnout se negativní konotace slova čarodějnice která může být špatně spojena. Zároveň vysvětluje etymologický význam termínu že pochází od slova vědět nebo mít moudrost. Aspekt ženské moudrosti spojené s intuicí a hlasem srdce je autorova důležitá otázka, a jedním z projednávaných téma zapojeních k sérii fotografií.

Projekt Ženy moci Katarzyny Majak upozorňuje na možnost využití všech duchovní poznání a získání sebeuvědomění nad současnou kulturou a dominantním náboženstvím, kterým v Polsku je křesťanství. Vyhledává jednotlivců - ženy, které čtou v své vlastní vědomí duchovní inspirace dávných pohanských vír. Během výstavy tohoto cyklu v rakowskim Bunkrze Sztuki (2013), autorka představila film, ve kterém jedna z postav provádí rituál

[57] KASPRZYK, Katarzyna. Kobiety mocy .Trendy nr 33, 2013. str. 76

[58] You Tube: Kobiety o mocy tajemnej. Katarzyna Majak w Bunkrze Sztuki

čištění města. Zabýváme se zde z zajímavým fenoménem staré pohanské tradice kolidující s moderní civilizací. Podobný kontrast je cítit při sledování portrétů fotografovaných Majak žen- okamžitě vyvolává otázku, jak současné čarodějnice, jak fungují v moderní kultuře a jaké jsou kontrapunkty k ním. Ženy zobrazené na obrázcích mají atributy moci, které jsou také spojeny s pohanstvím a dále aby více zdůraznít zřetelný pohled na svět hrdinek. Autorka v rozhovoru v krakowskim Bunkrze Sztuki vysvětluje význam moci titulu slova jako vyšší moc, která pochází z intuice nebo z přírody.[59] Příroda je hlavním zdrojem ve znalostech pohanských vír, které rovněž zdůrazňují tyto atributy a kouzla, a to kontrastuje s počítačovým, moderním světem.

Při pohledu na portréty současných čarodějnic fotografované Katarzynou Majak je těžké říct, zda ve skutečnosti jsou to žený, které drží moc a mají vyhledávaný autorkou aspekt moudrosti žen a dokonce i duchovní poznání. Některé portréty starší žen představují moudrý a klidné oči, které vypadají, že mají své znalosti především z osobní zkušenosti az toho plynoucí místní víry a tradice, rituálu a obřad. Ostatní - spíše mladšího věku - hledají ve vzdálených zemích, možná trochu na sílu, budování své vlastní identity, snad chcí trochu moc touhy vlastnit tuto moc a výjimečnou sílu. Tyto ženy na fotografiích Majak nemají spíše klidný výraz a jejich pohled je charakterizován úzkosti a napětí. Zůstává otevřenou otázkou, zda se má snížit téměř 2000 let vývoje naší civilizace k získání znalosti a moudrosti z minulosti nebo zda byse mělo raději přidat jako oblasti vnitřního rozvoje dosaženo pohanů s tím, co o něm víme dnes na základě současné teologie a filozofie, stejně jako vědeckých poznatků.

Rysem těchto mystických portrétů je bezpochybně upozorňení na skutečnost, že existuje potřeba vnitřního lidského rozvoje, možnost užívání jiných indywidulanych cest pro tento

[59] Ibidem.

účel. Skutečné svědectví těchto způsobů jsou zobrazováne ženy, a každý portrét je zvláštní osvědčení, oloupané hledající ženami, stop.





Katarzyna Majak *Kobiety mocy*, 2012

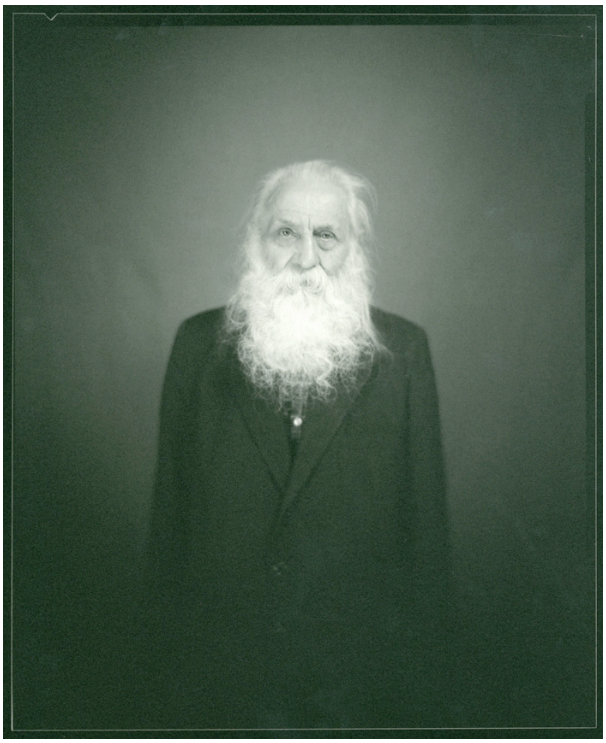
Mystický aspektem fotografii lze nalézt také v pracích portrétu **Marcina Sudzińskiego** (1978, Lublin). Ačkoli portréty mladého fotografa netvoří samostatné cykly a je těžké určit podle jakých kritérií autor vybírá modely pro své fotografie to jeho snímky vyzařují tím že nelze snadno určit jejích obsah. Určitě velký vliv na tajemné portréty Sudzińskiego má použítá technika. Autor používá fotoaparát z devatenáctého století ve formátu 24x30 cm, který osvětluje skleněnou desku pomocí techniky zvané mokrý kolódium. Tato technika vyžaduje, čas potřebný pro přípravu negativů a postup ozáření fotosenzitivní materiál, který má poměrně nízkou citlivost. a tady se objeví první faktor, který může být příčinou že portréty Sudzińskiego jsou jedinečné. Zde se vyzývá, aby člověk žijící v jednadvacátém století musel se skonfrontovat z fotografickou techniku devatenáctého století, která vyžaduje trpělivost a soustředění. Příprava kolódiových desek trvá jen několik minut, musí být provedena před každým novým snímkem a ozařovácí proces také trvá dobrých pár minut. Autor těchto fotografií, píše o procesu:" Nic nemůže být urychleno. Ale to zástavaní více nežli mně dotklo fotografovaného. Ležel v tichosti dlouhé minuty před kamerou, v tichu skromně osvětleného studia. On podporoval hlavu o kovový držák nastaven za ním a tak díval se na velkou objektivu. To, co tam viděl? Vlastní obrázek otočený vzhůru nohama. a jak cítil mojí přítomnosti?"[60] Fotograf jednoznačně uvádí aspekt času a ticha při fotografování, popisuje svou práci jako setkání portrétní fotografie s modely. Opravdu, hodně stane ve vnitřní sféře modele a fotografa, když se společně zúčastni na tvorbě fotografií techniky devatenáctého století. Také trvající několik minut, proces ozáření může být vhodný k příležitosti a zamyslet se na sobě, uvažovat o pokroku a složení, stejně i na možnost vytvoření specifického vztahu s fotografem.

[60] SUDZIŃSKI Maracin, [online]. c2012, Galeria FF ŁDK. Dostupný z WWW: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2012/sudzin/sudzi_p.html >

To vše dělá portréty Sudzińskiego tím co Roland Barthes nazývá výraz tváři, který (…)je neobvyklý, vedoucí od těla k duši: k malé individuální duše s názvem "animula" dobré v jedné a v druhé špatné ".[61] Barthes zdůrazňuje nedělitelnost výrazu, neschopnost zacházet s ním jako schematický soubor údajů který jako: silueta, oblečení a póza. Výraz je něco tajemného, fotografii masky, představuje člověka jakím on je. Barthes se rovněž domnívá, že výraz může mít také charakter morální "uvádějící na obličej v tajemném odrazu hodnoty něčího života"[62] Ten tajemný odraz hodnoty něčího života lze přečíst pouze na kontemplativních a zasvěceních portrétech Marcina Sudzińskiego. Prezentace zobrazene ve šedé barvě, zaostřovaní obličeje osob a rozmazání jejich profilu také dává snímkům Sudzińskiego mystický výraz. Fotografie jsou spojené s devatenáctém století, takže se divíme jestli lidé jsou více do světa živých a rozmazaná postava v šedé s hlubokými oči se zda být mostem k duchovním obrazu duše.

[61] BARTHES, Roland. op.cit. 182 s.

[62] BARTHES, Roland. op.cit. 183 s.





Marcin Sudziński Portrety, 2011

Závěr

Sečtením tématu této prací lze dospět k závěru, že mystické aspekty fotografie mají mnoho různých forem, které jsou značně odlišné od sebe navzájem. To je kvůli definice mysticismu, která je uvedená v první části článku a není jasná, proto samo pojetí duchovního zážitku které určuje mysticismus může být velmi odlišně chápané a vykládané. Ale nelze pochybovat o existenci takového aspektu v historii umění, stejně jako v historií fotografií což potvrzuje v této práce uvedený výše příklady takové činnosti v vizuální umění a fotografií. Zároveň lze říci že v mnoha případech můžeme hovořit o mystickém aspektu tvůrčí práce umělců a fotografů z různých období. Extrakce samostatného směrů mysticismu nebo mystické fotografie lze způsobit zbytečné spory, než usnadnit systematizaci. Přístup k problematice duchovnosti má velmi osobní charakter a může záviset na mnoha faktorech. Umělci, příjemci a kritici mohou reprezentovat různé pozice ve vztahu k duchovnosti a náboženství, které mají vliv na jejich vztahu k mystickým aspektů umění, včetně fotografie. Lze předpokládat, že tvůrci příjemci a komentátoři umění ateisté a agnostici jsou méně pravděpodobné, že obdrží tento typ inspirace a zkušeností, stejně jako k a zacházení s mystickým aspektem umění interpretovaného díla. Mystický aspekt dějin fotografie lze nalézt v devatenáctém století, kdy fotografové používálí známé techniky snímání určene dnes jako vznešené. Aktivita bojujích za uznání fotografie jako umění pictorialistsů rovněž vyznačuje mystickými prvky vyplývající z klasického chápání krásy a způsob záznamu světla. i v ctihodné mediální technologie Nové Realitě - odpojené z obrazové estetiky - existují umělci (Adams, Cunningham), jejichž fotografie jsou projevem mystické citlivosti. Totéž platí americkými umělci, identifikovány s tokem subjektivní fotografie 50 roků (White, Caponigro, Chapell).

Projednání v této práci polští fotografové reprezentují různé přístupy k mystickému aspektu způsobu fotografování a různé aspekty mystické realizace. Různé témata jsou také jejich obchodních a uměleckých směrech výzkumu. v Stanisława Wosia mystický element se

objeví v určité fázi fotografické činnosti a od tohoto okamžiku se stává rozcestníkém který nastaví jeho fotografickou cestu. Jeho fotografie se zdá být svědkem vnitřní zkušenosti, myšlenek a zkoumání, které jsou důležité jako otázka fascinaci přírodou a sílu. Zbigniew Treppa zase silně přiznává, že jeho umělecké činnosti, včetně fotografie je způsob, jak vypovědět náboženský obsah a komunikovat duchovní vývoj. Mystický aspekt je tak u Treppa umělecký program, který implementuje tvůrce této fotogrammetrické techniky, s odkazem mimo jiné na mysticism křesťanství. Janusz Leśniak ve svých koncepčních fotografiích jeho vlastního stínu umožňuje divákovi volně interpretovat svou práci, aniž by upřesnil jasně motiv v závěru každé fotografii svého vlastnícho stínu. Mystika v Leśniaka je uvedena v jemném a kontemplativním způsobě, a další fáze své fotografického úspěchů se zda být svědectvím o duchovním vývoje umělce. Na fotografiích lze přečíst odkaz na filozofii východu a mystiky buddhismu. Fotografie od Zbigniewa Konopki ukazují ducha místa a představuje fragmenty reality jako místa, kde je většina sil metafyzického světa. Definovány na začátku termín mysticismu je povolen, a to i v rámci činnosti těchto fotografií. Mystika v některých cyklech a fotografiích Konopki je chápána jako schopnost jeho umělecké všímaní se těchto prostoru. Důležitý, a možná ne úplně jistý, problém souvisí s fotogenickou prací Konopki je koncept spektra, který je – nějaký druh nadpřirozených kvalit myslí (stejně jako vlastnosti fotografického snímku) souvisící se schopností zápisu takových jevů, a možností - v případě fotografií Konopki – vydání tzv. genius loci. Další aspekty mysticismu lze nalézt v portrétech Katarzyny Majak a jiné v portrétech Marcina Sudzińskiego. U Žen moci Katarzyny Majak duchovní zážitek byl považovány za koncepční způsob. Fotografie neukazují přímé snímky s mystickým prvkem, ale jsou druhém osvědčení o existenci ve společnosti jedinců, kteří v různých okraji kultury a náboženství(Včetně starého pohanství) hledají cestu a tipy, jak dosáhnout duchovního růstu, nebo nabýt vlastnické právo moci. Marcin Sudziński v portrétech tvoří výhradně z technik a recept devatenáctéhostoletí našel způsob, jak ukázat fotografii Barthes'kého lidského výrazů

obličeje - aury která stanoví jeho duchovní totožnost. Způsobem k tomu se ukázala konfrontace člověka žijícího v jednadvacátém století z fotografickou techniku před téměř 200 let. Čas stráven společně s portrétovaním ve studiu, vyplývající z nutnosti připravení fotosenzitivnícho materiálu pravidelné, jakož i dlouhé doby ozáření povolily získat Sudzińskiemu obsahující podobu lidí víc, než to je v dobrém psychologickém portrétu. Současný polská fotografie provádí problematiku mysticismu a duchovnosti ale zdá se, že je spíše okrajová. Jen málo mladých umělců vyzvedne tato téma. Větší aktivity v této oblasti lze vidět víc na straně umělců, jejichž umělecké a vizuální vědomí se vyvinulo v předchozích letech. To je pochopitelné, protože od 90. let v Polsku, dělá se revolucí ústavno- civilizační spojenou s transformací politickou, globální revoluci informační a ekonomickou krizí posledních let. Procesy spojené s těmito rychlými změnami jsou odrazem umění a fotografie především v oblasti post-modernismu, ve směru kritického umění a nového dokumentu. v těchto oblastech je obtížné najít místo pro hluboké a kontemplativní fotografie s mystický aspekty, ale možná, může být jeho současná nepřítomnost předstupněm ke zvýšení těchto úroků, v budoucích letech. "Historie se opakuje" a pravděpodobně může být také spojena s historii umění a fotografii. i když je obtížné založít pevný a rozšířený ústup od moderních trendů a zájmů postmoderní společnosti, nicméně, lze předpokládat, že vznik nových řádků odkazujících na klasiku, jako jsou krása, harmonie a duchovenství a náboženství, pro koho fotografování a další vizuálních umění se může stát důležitým nástrojem pro umělecké vyjádření.

Seznam literatury a použitých zdrojů

BARTHES, Roland. Światło obrazu. Uwagi o fotografi. Warszawa: Kr, 1996. ISBN 83-902653-7-0

BRAUCHITSCH, Boris. Mała historia fotografii. Warszawaa: Cyklady, 2004. 81 s. ISBN 83-86859-90-3

GOMBRICH, Josef. O sztuce. Poznań: Rebis, 2007. ISBN 978-83-7510-216-1

GÓRSKI, Andrzej. Pejzaż mistyczny w fotografiach Stanisława Wosia. ITF Opava – praca teoretyczna. Białystok, 2003. 5 s.

JURECKI, Krzysztof. Oblicza Fotografii. Września: Kropka, 2009. 15 s.

ISBN: 978-8389494-25-2

JURECKI, Krzysztof. Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o Sztuce. Toruń: Galeria Sztuki Wozownia, 2008. 19 s

HARTMAN Sadakichi. The valiant Knight of Dagueree: selected critical essays on photography and profiles of photographic pioneers. California: University of California Press, 1978. 209 s. ISBN 9780520033566

JUSZCZAK, Wiesław. Wędrówka do źródeł Gdańsk: Słowo/obraz terytoria. 2009 ISBN 978-83-7453-810-7

KANDINSKY, Wasyl. O duchowości w sztuce. Łódź: Państwowa Galeria Sztuki, 1996. ISBN 83-86658-17-7.

ŁUBOWICZ, Elżbieta. Dotknięcie realności będącym wprowadzeniem do wystawy: Dotknięcie realności. Wrocław: BWA - Galeria Awangarda, 2002.

MAZUR, Adam. Decydujący moment. Kraków: Karakter, 2012. ISBN 978-83-62376-20-9

MAZUR, Adam. Historie fotografii w Polsce 1839–2009. Kraków: Fundacja Sztuk wizualnych, 2009. ISBN 978-83-928967-2-2

MERTON, Thomas. Szukanie Boga. Kraków, 1983.

MORIN, Edgar. Kino i wyobraźnia. Warszawa: PIW, 1975. ISBN 0083-46-0203

ROSENBLUM, Naomi. Historia fotografii światowej. Bielsko-Biała:Baturo, 2005. ISBN 83-910302-8-8

SCHNEIDENFRANKEN, Antoni. Królestwo Sztuki. Łódź: Ludw. Fiszer, 1924

SCHNEIDENFRANKEN, Antoni. Ułuda wolności. Poznań: Via Ad Altum, 1997. ISBN 83-85754-05-9

SOBOTA, Adam. Szlachetność techniki – artystyczne dylamaty fotografii w XIX i XX wieku. Wrocław: Scholar, 2001. ISBN 838-8495-54-2

SONTAG, Susan. O fotografii. Kraków: Karakter. 2009. ISBN 978-83-927366-5-3

Elektronické zdroje

BULLOCK Family Photography LLC [online]. c2013. Dostupný z WWW: <http://www.wynnbullockphotography.com/galleries_color/color_index.html>

JURECKI, Krzysztof. Stanisław J. Woś [online]. c2011. Dostupný z WWW: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/ content/ stanislaw-j-wos

ŁUBOWICZ, Elżbieta. Zbigniew Treppa "Znaki światła". Fotoplis, [online]. Dostupný z WWW: <http://www.fotopolis.pl/index.php?n=6998&znaki-swiatla-zbigniewa-treppy-w-galerii-ff>

BATOR, Andrzej. Manifestacje światła [online]. c2008, Galeria FF ŁDK. Dostupný z WWW: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2008/treppa/ treppa_p.htm>

SAJ Andrzej. "Szarość" trwania - o fotogenicznej twórczości Bogdana Konopki [online]. c2008, Galeria FF ŁDK. Dostupný z WWW: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/konopka.html >

KONOPKA, Bogdan. Szara Pamieć [online]. c2009, Galeria FF ŁDK. Dostupný z WWW: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2009/konopka/bk09_p.html >

SUDZIŃSKI Maracin, [online]. c2012, Galeria FF ŁDK. Dostupný z WWW: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2012/sudzin/sudzi_p.html >

Jmenný rejstřík

Adams, Ansel, 20, 21, 42
Barthes, Roland, 18, 26, 29, 41
Bator, Andrzej, 34
Beksinski, Zdzisław, 16
Blake, William, 16
Böcklin, Arnold, 16, 19
Bosch, Hieronym, 16
Brigman, Anne, 19
Bullock, Wynn, 20
Caponigro, Paul, 20
Caravaggio, 15
Chapell, Walter, 20, 42
Cichosz, Krzysztof, 23
Crewdson, Gregory, 21
Cunninghama, Imogen, 20
Vinci, Leonardo, 15
Day, Holland, 19
Drtikol, František, 20
Dürer, Albrecht, 15
Fra Angelico, 15
Gombrich, Ernst, 15
Goya, Francisco, 16
Hartman, Sadakichi, 19
Jarmocewicz, Grzegorz, 23, 25
Jurecki, Krzysztof, 23, 25, 33
Juszczak, Wiesław, 12
Kandinsky, Wassily, 14, 16
Käsebierg, Gertruda, 19
Kenna, Michaela, 21
Klee, Poul, 16
Klimt, Gustav, 16
Konopka, Zbigniew, 22, 36, 37, 38, 43
Krasiński, Jgnacy, 16
Krupiński, Radosław, 25
Krzywicki, Tadeusz, 25
Kuzyszyn, Konrad, 23
Lech, Andrzej J., 22
Lesniak, Janusz, 29, 30, 31
Leśniak, Janusz, 23, 43
Lewczyński, Jerzy, 22
Libera, Zbigniew, 23
Łubowicz, Elżbieta, 33, 34
Majak, Katarzyna, 23, 39, 43
Malczewski, Jan, 16
Malewicz, Kazimierze, 26, 33
Mazur, Adam, 22
Merton, Thomas, 13
Michałowski, Tomasz, 25

Michelangelo, 15
Mickiewicz, Adam, 16, 29
Mondrian, Piet, 16
Morawski, Stefan, 8
Morin, Edgar, 36
Munech, David, 21
Nowosielski, Jerzy, 16
Pohribný, Jan, 21
Potworowskim, Piotr, 26
Rembrandt, 15
Rothko, Marek, 26
Rydet, Zofia, 22
Saja, Andrzej, 36
Schnaiderfranken, Antoni, 14, 15
Schönberga, Arnold, 14
Sielska, Anna, 23
Słowacki, Juliszu, 16
Sobota, Adam, 22
Sontag, Susan, 8
Stanisława Wyspianski, Stanisław, 9
Steichena, Edward, 19
Stieglitz, Alfrerd, 19, 25
Sudziński, Marcin, 23, 40, 41, 43
Sveen, Nor Arvid, 21
Treppa, Zbigniew, 23, 33, 42
Vermeer, Johannes, 15
Vigeland, Gustav, 16
Whistler, James McNeill, 19
White, Clarence H., 19
White, Minor, 20, 42
Williama, M. Ivins Jr., 12
Wilson, Maoude, 19
Woś, Stanisław, 23, 25, 26, 28, 42
Wyspiański, Stanisława, 16
Żaczek, Tadeusz, 23