

#7

COMO

*Magazyn studentów
i absolwentów UAP
University of Arts Photography
Students & Graduates Magazine*



Stefan Wojnecki
Ślad cytatem, cytą śladem, 1992

COMO

Magazyn studentów i absolwentów UAP
University of Arts Photography Students
& Graduates Magazine

nr 7
ISSN 2299-0658
INDEKS: 378348

FOTOGRAFIA | UAP



UAP | POZNAŃ



REDAKCJA/EDITORIAL

Justyna Dryl

Kamila Kobierzyńska

Izabela Jastrzębska

Magdalena Żołędź

KOREKTA/COPYRIGHT

Sylwia Kordylas-Niedziółka

OPIEKUN PROJEKTU/SUPERVISOR

Jarosław Klupś

OKŁADKA/COVER

przód/front

Stefan Wojnecki,

Ślad cytatem, cytat śladem

tył/back

Stefan Wojnecki,

Obiekt fotograficzny

SKŁAD/EDITORIAL DESIGN

Agnieszka Zdziabek

Słowo wstępne

Preface

Magdalena Żołędź

Stefan Wojnecki (1929) jest inicjatorem studiów magisterskich w zakresie fotografii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (dawniejszej Akademii Sztuk Pięknych) – pierwszych w polskim szkolnictwie artystycznym. W Komentarzu do własnej twórczości napisał, że hołduje „sztuce penetrującej”, która nakierowana jest na badanie własnych cech i zależności. Postawa profesora oraz jego wciąż aktualne prace zainspirowały nas do stworzenia numeru koncentrującego się na medium fotografii. Dobierając projekty, zastanawialiśmy się nad relacją obrazu fotograficznego do rzeczywistości i odwrotnie. Doszliśmy do wniosku, że istota fotografii zazwyczaj leży poza nią samą. Dlatego też zdecydowaliśmy się zaprezentować autorów, którzy na różne sposoby poszukują definicji obrazu. Odbywa się to na wielu płaszczyznach – poprzez problematyzowanie samego medium, wyjście z dwuwymiarowej płaszczyzny odbitki w stronę obiektu, manipulowanie obrazem, ale także dzięki systematycznemu dostosowywaniu cech fotografii do opowiadania własnych, prywatnych historii. Wspólną siłą napędową tych poszukiwań jest fascynacja obrazem, który poprzez swoją powszechność staje się coraz trudniej definiowalny.

W siódmym numerze COMO pokazujemy różnorodne postawy artystyczne oraz powody, dla których artyści sięgają po fotografię, ukazując tym samym jej istotę.

Stefan Wojnecki (1929) is the person who initiated the creation of Master's Degree studies at the University of Arts in Poznań (former Academy of Fines Arts). They were the first Photography studies in Poland. In the *Commentary on Own Works* Wojnecki wrote about his commitment to “penetrating art” which is concentrated on exploration of self characteristics and various kinds of relationships. Professor's attitude and validity of his works are what inspired us to create an issue concentrated on the medium of photography. When choosing the projects for it, we decided to focus on those which try to show different aspects of relation between photography and reality. All presented authors created works in which they tried to find their own definitions of image. Some of these attempts were aimed at the medium itself – they tried to break the two-dimensionality of photographic prints in order to shape object or manipulate within the reality of image. Other told personal stories using customization of chosen features of photography. The common factor that unites and propels these searches is fascination with image which, through its commonness, has become hard to define. In this seventh issue of COMO we would like to show many different artistic attitudes and reasons for which artists use photography, thus showing its essence.

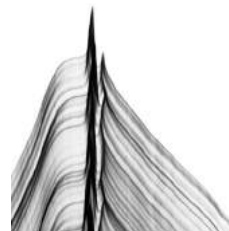
◀ str. 2
Stefan Wojnecki,
Rzeczywistość matematyki,
fotografia czarno-biała
1962

◀ p. 2
Stefan Wojnecki,
The reality of mathematics,
black & white print
1962

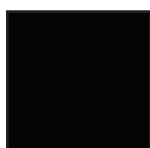
SPIS TREŚCI

INDEX

03
Magdalena Żołędź
Wstęp
Preface



06
Konrad Kuzyszyn
Autoportret zwielokrotniony
Multiplied self-portrait



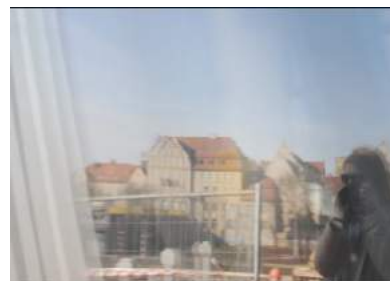
20
Kamila Kobierzyńska
Rozmowa z Karolem Komorowskim
Interview with Karol Komorowski

24
Tomsz Mazur
Redukcja – nowa praca z obrazem
Reduction – a new kind of image
creation



27
Diana Römberg
Pozostałości
Remains

30
Agata Łakińska
Jedna sekunda
One Second

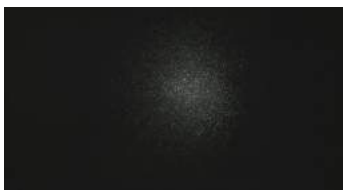


38
Magda Kuca
Archeologia fotografii
Photography's archeology

42
Magdalena Łazarczyk
Głośno milczą rzeczy
Items remains silence loudly



48
Tobiasz Jankowiak
Untitled
Untitled



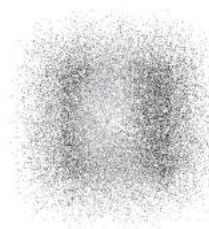
52
Mateusz Sadowski
Przedmiot z obrazem
Object with image



60
Maciej Sperski
Psykońja
Psykońja



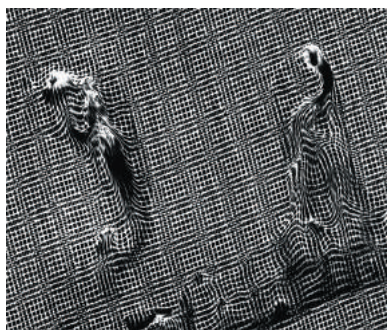
76
Róża Smółka
0-255
0-255



82
Tomasz Gałecki
Green Screen Man
Green Screen Man



94
Stefan Wojnecki
Komantarz do własnej twórczości



COMO_5

Autoportret zwielokrotniony¹

Konrad Kuzyszyn

*Szukam prac po kątach, jak swoich dzieci...
Spoglądam w te, które zostały...
i widzę siebie
wielu...*

Skonstatowałem, że w zasadzie cała moja dotychczasowa twórczość jest permanentnym portretem własnym, zaznacza się jako powtórzenie, czyli zwielokrotnienie. Okoliczność niniejszego postępowania dała mi okazję dostrzeżenia perspektywy czasu minionego, możliwość wyłonienia ciągłości i jednorodności w podejmowanych problemach czy wybieranych motywach. Ta ciągłość – w moim mniemaniu – jest immanentną cechą twórczości opartej na reagowaniu i poszukiwaniu, nie zaś strategii działania.

Moja reakcja na rzeczywistość wynika z namietności, fascynacji i lęku, czyli tego, z czego składa się emocjonalna sfera człowieka. To właśnie emocja powoduje reakcję i jest źródłem tworzenia. Nie obawiam się, że kiedykolwiek to źródło wyschnie.

Poszczególne etapy – wątki, tropy formalne, wymieniłem pokrótce w opisie dorobku artystycznego. Wybrałem jedynie te, które uważam za zasadnicze i łączne z tytułowym autoportretem. Pomiąłem wiele aktywności w medium czystej fotografii, gdyż jest tego zbyt dużo, by dokonać rzeczowej selekcji. Odkładam tę pracę na czas późniejszy. Wyszedłem bowiem z założenia, że to ograniczenie służy przejrzystości i spójności wewnętrznej. ►

I have discovered that all my works create a permanent self-portrait - they appear as a constant repetition and multiplication. This discovery enabled me to see the perspective of the time that had passed along with the continuity and homogeneity, which link problems and motives of my choice. The continuity in my works is a feature based on reacting and searching, not planning. My reaction to the reality stems from passion, fascination and fear – the elements of human emotional sphere. Emotion causes reaction. It is the source of creation. I do not fear that this source will ever vanish. The individual stages – all threads and formal leads – were already mentioned in the description of my artistic achievements. I chose only those, which are most important and connected with the title of this work. I decided to omit the majority of the projects that focus on the medium of photography, as there are too many of them and I would not be able to select the most relevant ones. I put off this work for later. In my opinion, this constraint clarifies and cements the internal elements of my project. Artists who decide to portray themselves must rely on their intuition and self-consciousness, but they also must be prepared for criticism – just like any person that chooses to draw attention to him or herself. I am deeply certain that “being an artist” is permanently and irrevocably connected with something of narcissism. I consider the ►



Artysta, podejmując decyzję o portretowaniu siebie, nie tylko musi być wyposażony w intuicję i samowiedzę, ale i być gotowy na krytykę, jak każdy człowiek skupiający uwagę na samym sobie. Jestem przekonany, że w „bycie artystą” wpisana jest trwale i nieodwołalnie jakaś psychologicznie identyfikowalna forma narcyzmu.

Autoportret traktuję jako specyficzne – bo uświadomione przez zobaczone i zobrazowane – doświadczenie samego siebie. A zatem kogoś zdominowanego traumami, obnażającego się z prywatności, faceta w „pelerynie klauna” ...

Autoportret to figura retoryczna, mimetyczna i cielesna. To alegoria, metafora, ale i trauma doznanego. Bywa więc również figurą totalną. Self-portrait – to określenie lepiej przylega do mojego rozumienia aż tak pojemnej kategorii semantycznej.

Zastanawiałem się, czy autoportret może być egzemplifikacją egzystencji bytu, jako artefakt symboliczny. Chodzi mi tu o artefakt bliższy socjologii niż antropologii. W takim ujęciu przyjmuję, że jestem przedmiotem, nie podmiotem działań i doświadczeń, traktując swoją osobę bardziej uniwersalnie niż personalnie. Staję się jedynie reprezentantem gatunku, egzemplarzem jednym z wielu, innym.

Wszystko, co mamy, to byt. Byt jest myślący i skończony. Przemija z nami i w nas. Jesteśmy zatem naznaczeni skończonością. Wydaje mi się, że ta świadomość dla człowieka to kara, jak i wyróżnienie spośród mnogości bytów egzystencji.

Takie refleksje implikują „melancholie” lub „smutek”, jak na przykład w ujęciu George’a Steinera. Twierdzi on (za Schellingiem), że

z egzystencją ludzką wiąże się zasadniczy i nie- ▶



unikniony smutek. Co więcej, tworzy on mroczną podstawę, na której zbudowana jest ludzka świadomość i poznanie. (...) Dzisiejsza kosmologia podpowiada nam analogię do poglądu Schellinga. Chodzi o „szum tła”, ulotne acz wszechobecne fale kosmiczne, pozostałości „Wielkiego Wybuchu”, narodzin bytu².

Prezentację dorobku rozpoczynam od wczesnych prac fotograficznych, wykonanych jeszcze przed końcem studiów, a kończę na ostatniej pracy wideo. Cykl fotograficzny EXIsT – od zdjęć lasu po pierwsze motywy cielesne – jest początkiem mojej drogi. Jest też rozpoznaniem priorytetów, wyrazem umiejętności i skuteczności działania w obszarze wybranego medium, którym była fotografia. Studiowałam grafikę warsztatową, gdyż na łódzkiej uczelni nie miałam wówczas możliwości robienia dyplomu z fotografii. Skłonność do eksperymentowania doprowadziła jednak do tego, iż mój dyplom składał się w połowie z fotografii i grafik drukowanych na odbitkach.

Aparat fotograficzny był dla mnie od początku narzędziem, które może najszybciej zapisywać stany emocjonalne. Mały, choć o potężnym oddziaływaniu, poręczny, towarzyszy w zdarzeniach, które można zarejestrować. Jak sejsmograf – odbiera drgania rzeczywistości, zapisując je w obrazie. Jego sugestywna wiarygodność, siła komunikatu, ale i pole do eksperymentu z obrazem, zastępowały mi z powodzeniem inne środki ekspresji twórczej. W późniejszym czasie zastąpiła go kamera wideo, uruchamiająca obraz podobnie do tego, jak animacja ożywia rysunek.

Jednym z najważniejszych problemów obrazowania jest odnalezienie własnego zbioru / gatunku najistotniejszych czy najbardziej wartościowych motywów. Z końcem 1988 roku, wiedziony instynktem i w poszukiwaniu owego „złotego motywu”, wszedłem do Collegium Anatomicum Akademii Medycznej w Łodzi. Zobaczyłem ludzkie preparaty, służące studentom do nauki anatomii prawidłowej. NIGDY WCZEŚNIEJ NIE DOZNAŁEM TAK SILNEGO LŚNIENIA EGZYSTENCJALNEJ REPREZENTACJI, W HUMANISTYCZNEJ, A ZARAZEM

self-portrait to be a very specific – because one realizes it through “vision” and “portrait” - self-experience. A person dominated by traumas who exposes his or her privacy; a guy in “the clown’s suit”... Self-portrait is a figure of speech, a mimetic and physical “being”. It is an allegory, a metaphor, but also a trauma of all that has already been experienced. Therefore, it sometimes becomes a total “being”. “Self-portrait” – this definition fits my view of such broad semantic category. I wondered if the self-portrait could become an exemplification of being’s existence as a symbolic artifact. Artifact in an anthropological, not sociological meaning. In such a respect I assume that we are rather objects than subjects of an activity and experiences, treating oneself more universally than personally. He or she is only a representative of a species, a copy of many, many others. The being is all we have ever had. It is finite and reflective. It passes with and in us.

Therefore we are also marked with finiteness. I think that our awareness of this relation is both a punishment and a distinction among other subjects.

Such reflexions imply “melancholy” or “sadness”, for example like in George Steiner’s interpretation; he claims (and so Schelling says) that *within human existence there is an unavoidable sadness. What is more, it creates a gloomy attitude – the ground for human awareness and understanding. (...) Today’s cosmology will lead us to the analogy to the Schelling’s opinion. It concerns “the noise of the background”, ephemeral cosmic waves, the remain of “the Big Bang”, the birth of being².*

I would like to start the presentation of my achievements from my early photographic works, which have been done before I graduated from the University and I would like to end by presenting my last video work. Photographic series EXIsT – from pictures of forest to pictures of bodily themes – is the beginning of my journey. It is also a priority recognition, it is an expression of skills and, finally, it is an effectiveness of performance in the selected medium area, i.e. photography. I studied workshop graphics, because I did not have a chance to

◀ str. 7
Konrad Kuzyśzyn,
Kondycja,
obiekt fotograficzny
1993

◀ p 7
Konrad Kuzyśzyn,
Condition,
object
1993

◀ str. 9
Konrad Kuzyśzyn,
Kondycja,
obiekt fotograficzny
1993

◀ p 9
Konrad Kuzyśzyn,
Condition,
object
1993

METAFORYCZNEJ FORMULE. WCZEŚNIEJ ŻADNA FORMA BYTU NIE WNIKNĘŁA TAK BRUTALNIE, ALE I GŁĘBOKO, W MOJA ŚWIADOMOŚĆ. Zrozumiałem wtedy, że żaden inny motyw nie dorówna temu powagą, istotnością i siłą.

study photography at Łódź University at that time. My inclination to do the experiments led me to the point, where my diploma was partly based on photography and partly on graphics printed on prints.

For me, a camera was a tool that enabled me to record the emotional states. Camera – small, but powerful, accompanies me in the events that could be recorded. It is like a seismograph – picks up rumbles of the surroundings by recording it as a picture. It's suggestive credibility, the power of the message, but also room for experiment with the picture replaced successfully other means of creative expression. Later the video camera replaced an ordinary camera, activating the image just like animation gives life to the drawing. ▶

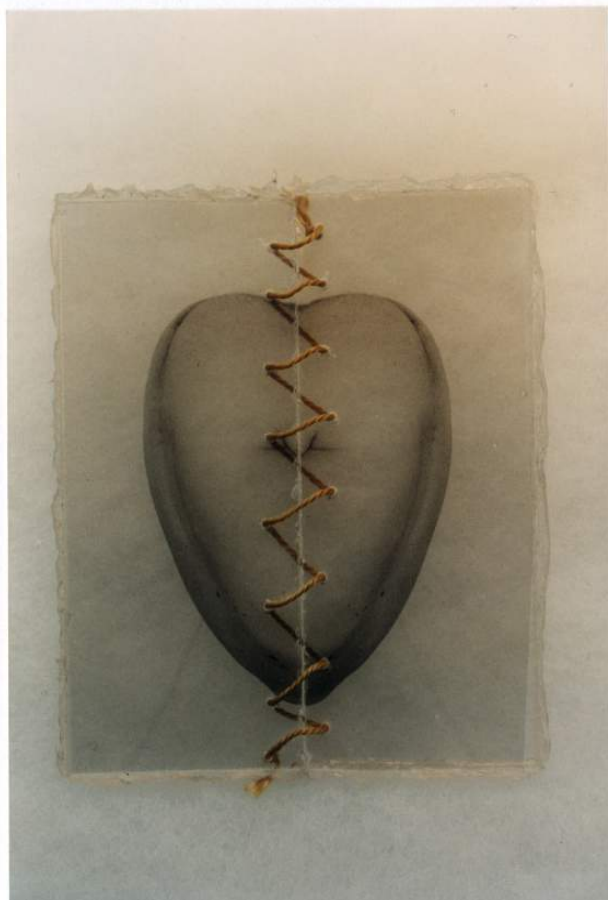
Stare, drewniane gabloty, w których osadzone zostały szklane sarkofagi wypełnione formaliną, stoją w szeregach, lśnią odbitym światłem z lamp i okien. Wewnątrz wiszący w charakterystycznym podwieszeniu ludzie, ich powłoki, skafandry, jak zdjęte i porzucone dla innego wyzwania. Na półkach pod ścianami wielkie słoje z wypreparowaną głową, noworodkiem lub kończyną. Oni wszyscy, zatrzymani w roli człowieka, pozostawili swoje kostiumy, lecz nie zniknęli. Theatrum anatomi- ▶

▶ str. 12-13
Konrad Kuzyszyn,
Kondycja,
obiekt fotograficzny
1993

▶ p 12-13
Konrad Kuzyszyn,
Condition,
object
1993

▼ str. 11
Konrad Kuzyszyn,
Kondycja,
obiekt fotograficzny
1993

▼ p. 11
Konrad Kuzyszyn,
Condition,
object
1993







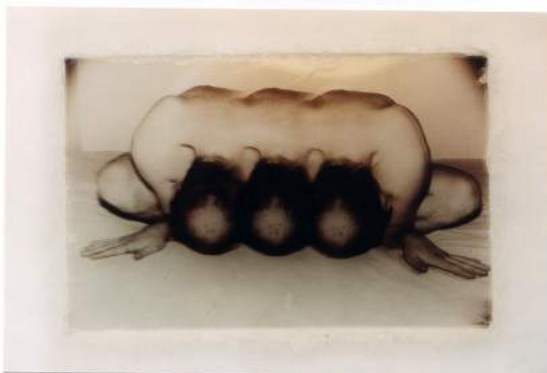
cum. Niewypowiedziana cisza, a jednocześnie metaobecność tych ludzkich odniesień jest eksplozją sensów i reakcji łańcuchowych najgłębszych refleksji. Nie sposób wyjść z takiego miejsca jako ten sam człowiek. Sądzę, że tamte doświadczenia wizualne i refleksje, jakie im towarzyszą do dziś, ukształtowały moją postawę, sytuując ją w obszarze aksjologii egzystencji. Mogę tu zaryzykować stwierdzenie, że trauma Collegium Anatomicum widoczna jest w każdym moim działaniu twórczym.

Kiedy na przełomie lat 1988 i 1989 rozpoczynałem cykl autoportretów pod tytułem *Kondycja ludzka*, wiedziałem już, że figura mojej osoby, ów mięsny skafander, stanie się motywem przewodnim większej części mojej twórczości. Przy czym traktuję ją jako pewien podręczny sygnifikant, znak odniesienia czy metaforę człowieka w sensie ogólnym, acz najbardziej znaczącym. Nawet tam, gdzie używam innych motywów, wyrażam to, co nie tylko w egzystencjalnym znaczeniu oddaje słowo LUDZKIE. A tu blisko już do powszechnie przytaczanego sformułowania humanistów, że „nic, co ludzkie, nie jest mi obce”, również do zobrazowania. Intensywność, która charakteryzuje ludzki byt, jest właściwie niemożliwa do opisanego czy zobrazowania lepiej niż jako ucieleśnienie. Dlatego sięgam po figurę (*Kondycja ludzka*, 1993–95) oraz – w późniejszych pracach – po performatywne zdarzenia dokamerowe (*Potrójny pokłon*, 2000) czy po prostu używam siebie samego wewnątrz realizacji (*Don't disturb*, 2004).

Zmiany narzędzi (mediów) dokonywały się w mojej twórczości samoistnie, kiedy te poprzednie nie wystarczały w intensyfikowaniu ekspresji, wyczerpywały się. Tak było z zamianą fotografii w obraz ruchomy, o czym wspominam w prezentacji dorobku. Natomiast najistotniejsze było przejście zza kamery przed jej obiektyw. To odwrócenie roli przypominam mi zawsze niezwykłą scenę z filmu Kieślowskiego, kiedy główny bohater, będący filmowcem, tytułowym amatorem, w trakcie rejestracji jakiegoś zdarzenia powoli odwraca kamerę w swoją stronę i spogląda głęboko w obiektyw. Zapośredniczający sam staje się zapośredniczeniem.

One of the most important problems of imaging is to find out your own set/genre of the most important or precious themes. In the late 1988, I followed my instinct and I looked for this “golden theme”, I went to Collegium Abatomicum of the Medical University of Łódź. I noticed human preparations that students used to learn from. I HAVE NEVER EXPERIENCED SUCH A POWERFUL BLISS OF EXISTENTIAL REPRESENTATION IN HUMANIST, BUT ALSO METAPHORIC FORMULA. NO OTHER FORM OF EXISTANCE HAS NEVER BEFORE PENETRATED MY CONSCIOUSNESS DEEPLY AND BRUTALLY. At that time I understood that all other themes failed to live up to this one in the respect of courage, significance and strength.

Old showcases from wood where you can find



Akt performatywny, rejestrowany tylko przez samego artystę, można nazwać zwielokrotnieniem autoportretu. Artysta występuje tu bowiem w obu rolach. Musi je wykreować i poddawać kontroli niemal jednocześnie. Cokolwiek nazwiemy tu kontrolą.

Przy pojęciu autoportretu warto wspomnieć o kategorii „odbicia” (mirroring) jako konsekwencji tego działania dla samego artysty. Dokonuje się wówczas specyficzna forma przeniesienia, podwójności znaczeń. Jest to opisany w mitologii problem Narcyza. Jednak pejoratywny aspekt mitu nie przekreśla jego terapeutycznej i kreatywnej siły. Paweł Leszkowicz, komentując te wątki obecne w tekstach Kristevej, pisze, że w istocie sytuacja Narcyza (a tym samym autoportretującego się artysty) jest *apoteozą podmiotowości, (...) fundamentem osobowości. To właśnie u Plotyna – w przeciwieństwie do Arystotelesa – wyznacznikiem człowieka jest jego wewnętrzność, bycie samemu w sobie. Kristeva, opierając się na tym, stawia diagnozę, że Narcyz był winien zlekceważenia siebie jako źródła odbicia, zapomnienia o sobie samym. Decydujące jest uświadomienie sobie natury odbitego obrazu. Kristeva proponuje, że zamiast poczucia winy i nieszczęścia wobec swojego obrazu-odbicia, należy przekroczyć tę granicę i pokochać siebie. (...) Narcyz jest centralną figurą introspekcji. Uświadomiony narcyzm celebrowa i wzbogaca podmiotowość, konstytuuje wewnętrzność*³. Uwiecznianie w obrazie samego siebie jest tak stare jak kultura. Potrzeba „zwierciadła” wynika nie tyle z ludzkiej pychy, ile z ciekawości i skłonności do przekraczania siebie samego. Transgresja wpisana jest przecież w samo pojęcie istnienia. Autoportret może być okazją do rachunku sumienia lub początkiem wejścia na drogę samozniszczenia. Bywa, że jest terapią lub reakcją na odrzucenie. Bez wątpienia jest także od kilku stuleci niezwykle ważnym narzędziem do konstruowania i redefiniowania własnej tożsamości. Na ten aspekt w kontekście mojej twórczości zwraca uwagę Roman Lewandowski, kiedy pisze, że:

Problematyka autoportretu, tak jak możemy ją postrzegać i konstatować na przykładzie ►

glass sarcophagi filled with formalin standing in the ranks and shining with the reflected light of lamps and windows. Inside the characteristically hanged people, their coatings, their suits, taken down and abandoned for another challenge. Big jars with dissected head, infant or limb. They all are kept in the role of a human, they left their costumes, but they did not disappear. Theatrum anatomicum. Unspeakable silence and simultaneous meta-presence of those human references are an explosion of senses and chain reactions of the deepest reflections. It is impossible to abandon those places as a same human being.

I believe that those visual experiences and reflections that occurred at that time, which accompany them since then have formed my position situating it in the area of axiology existence. I will even risk saying that the trauma of Collegium Anatomicum is visible in my every creative action.

When on the verge of 1988 and 1989 I started a series of self-portraits titled Human Condition I have already knew that the person of mine – this meat suit – will become a theme of most of my artistic activity. But I treat it as a sort of handy significant, a symbol of reference or a metaphor of human being in the overall sense, but in the most significant one. Even there where I use other themes, I express that what not only in the existential manner means something OF A HUMAN.

And here we are getting closer to frequently quoted by humanists “Nothing human is alien to me”, also up to imaging.

Intensity that characterises human being is impossible to describe or to illustrate better than its actual embodiment. This is why I am reaching for figure (Human Condition (pol. Kondycjaludzka), 1993-1995) and – in my later works – performative video events (Triple Bow (pol. Potrójnypokłon, 2000) or I am using myself inside the production (Don't disturb, 2004). ►

◀ str. 14
Konrad Kuzyszyn,
Kondycja,
obiekt fotograficzny
1993

◀ p 14
Konrad Kuzyszyn,
Condition,
object
1993

twórczości Kuzyszyna, jest dzisiaj ewidentnie wpleciona w szerszy kompleks dotyczący tematyki podmiotowości i tożsamości człowieka. (...) Ogromną rolę odgrywają tu uwarunkowania egzystencjalne, biologiczne, społeczne, a nawet polityczne. W tym świetle figura tożsamości oraz podmiotu Kuzyszyna jawi się właśnie jako wielokrotna, zmultiplikowana i transgresyjna, jako projekt i jednocześnie proces. (...)

Jego zainteresowania problematyką egzystencji oraz referencji mają swoje osobiste i – jak mi się wydaje – bardzo intymne odniesienia w relacji do twórczości z jednej strony – Francisci Woodman, z drugiej zaś – Cindy Sherman. (...) W efekcie prace Kuzyszyna zarówno problematyzują cienką linię referencji i „komunikują” sens nośnika, jak i odbijają doświadczenie „dziwności istnienia” w obliczu kartezyjskiego rozdzielenia podmiotu na ciało i umysł.

Autoportret dookreśla człowieka inaczej niż wszystko poza nim, bo jest ujawnianiem wyobrazonego. Roland Barthes w przewrotnej intelektualnej autobiografii pisze:

Ależ ja nigdy nie byłem do TEGO podobny! – Skąd Pan wie? Czym jest owo „pan”, do którego miałby pan być podobny czy niepodobny? Gdzie je znaleźć? W jakim morfologicznym czy też ekspresyjnym wzorcu? Gdzie jest pańskie prawdziwe ciało? Jest pan jedyną osobą, która może pana zobaczyć tylko na obrazku, nigdy nie widzi pan swoich oczu, nie licząc tępego spojrzenia w lustro albo obiektyw (chciałbym tylko zobaczyć moje oczy, gdy na ciebie patrzę): nawet, a raczej przede wszystkim dla własnego ciała skazany jest pan na porządek wyobrażenia⁴.

Zajmowanie się sztuką to w moim przekonaniu powoływanie istotnego i wartościowego. A czy będzie to obraz, performance czy aktywność w sieci, określa jedynie sposób i zakres działania, nie warunkując jakości komunikatu. Ta świadomość nie pozwalała być obojętnym względem tego, co dzieje się w sztuce, zwłaszcza w czasach zarazy powszechnej roz(g)rywki. Chciałbym przypomnieć w tym miejscu (za W. Lederem) rozważania prof. Władysława Stróżewskiego, zamieszczone w jego komentarzach do pism Romana Ingardena.

The change of tools (medias) was something that happened spontaneously, when the previous ones were not enough to express the intensity, ran out. Just like in the case of changing photography to motion image, which I mention in the description of my achievements. However, the most important is the passage from behind the camera to the front of the objective. This reverse of the roles always reminds me the scene from the Kieslowski movie where the protagonist (a filmmaker – the title’s amateur) slowly turns the camera toward himself and looks deeply into the objective. The intermedia-tor becomes an intermediation.

The performative act, registered by the artists themselves, can be called a multiplied self-portrait. Artists have both roles here. They must create and be under control simultaneously. Whatever the control is here.

As far as the self-portrait is concerned, it is worth to mention about the category of mirroring as a consequence of this action for artists themselves. The particular form of transposition - doubleness of meaning - takes place at that time. In the mythology you can find the problem of Narcissus. But the pejorative aspect of this myth does not neglect its therapeutic and creative power. Paweł Leszkowicz, when commenting the plots present in Kristeva’s texts, writes that *in fact the situation of Narcissus (and at the same time the self-portrait artist) is an apotheosis of subjectivity (...) the fundament of personality. It is Plotinus – contrarily to Aristotle – who claims that the determinant of human is its interiority, being itself. Kristeva based her judgment on this statement and diagnosed that Narcissus was guilty of neglecting himself as a source of mirroring, of forgetting about himself. Realizing that nature of the mirroring image is decisive. Kristeva suggests that instead of the feeling of guilt and unhappiness in the result of the mirror-image, we should cross this border and love ourselves. (...) Narcissus is a central figure of introspection. Self-conscious narcissism celebrates and enriches the subjectivity. It continues the interiority³.*

Immortalizing yourself in the painting is as ancient as culture. The need of “mirror” comes

Wartość stworzona przez dzieło sztuki trwa w szczególny sposób, inny niż materialny fundament dzieła. Wydaje się, że wartość raz zrealizowana zaczyna istnieć w swoisty sposób, oderwany od substancji – przedmiotu, oderwany od konkretnego faktu. Powiedzielibyśmy, że odnajduje swój odpowiednik w dziedzinie nie materialnej być może w duchowej. Wartość nie da się sprowadzić do kategorii przedmiotów ani procesów, ani relacji. Także nie jest to własność ani cecha, choć odnosi się zawsze do czegoś konkretnego. Wartość jest czymś nakładającym się na dzieło, jednocześnie owo dzieło, jako podstawa, pozwala odnaleźć wcześniej nie istniejącą wartość. Jest pochodną względem dzieła. Wynosi je w sposób istnienia ponad przedmioty pospolite⁵.

Sztuka w ujęciu aksjologicznym związana jest nierozzerwalnie z moją pracą dydaktyczną, która trwa nieprzerwanie od 1993 r. Przyjąłem ją jak podarunek od losu. Odnalazłem w niej powołanie. Traktuję ją jako zobowiązanie do dyscypliny oraz uczenia zajmowania się rzeczami ponadprzeciętnymi. Także jako okazję do wymiany myśli i energii z drugim, z człowiekiem. Lenistwo i uroczą arogancję młodości przyjmuję jako odświeżającą lekcję wspomnień i pokory. Moje – ledwie tu zaakcentowane – doświadczenia w sferze praksis, dały mi możliwość kierowania studentem tak, by omijał rafa, które mnie mocno poobiły.

Uczyć ludzi to uczyć siebie. Moja droga jest jak linia papilarna, zakłócona w swym przebiegu kilkoma bliznami. Nie dostrzegam w tym swojej wyjątkowości, ale też jestem przekonany o odrębności każdej jednostki w przeżywaniu klęsk. W przypadku człowieka twórczego zawsze jest to okazja do introspekcji, rekapitulacji, a głębiej – do transgresji i oczyszczenia.

Jestem obecnie na takiej ścieżce. ■

not as much from human arrogance, but from the curiosity and tendency to cross its own borders. Transgression is inscribed in the very concept of existence. Self-portrait can be an occasion to the examination of conscience or a beginning of a path to self-distraction. It happens to be a therapy or a reaction to rejection. From centuries it is definitely a very important tool to construct and redefine our own identity. This aspect in the respect of my artistic activity has drawn attention of Roman Lewandowski who writes that:

The problem of a self-portrait, as we can perceive it and affirm given the example of Kuzyszyn artistic activity, is embedded into more broader context concerning the subjectivity and identity of human being. (...) Existential, biological, social, and even political conditions play a big role here. In this respect the figure of identity and subjectivity of Kuzyszyn seem multiplied and transgressive, seems to be a project and simultaneously a process. (...)

His interest of the issue of existence and references has a personal and – as it seems to me – a very intimate point of reference in the relation to his artistic activity from one point – Francesca Woodman, and from the other point – Cindy Sherman. (...)

The effect of Kuzyszyn works both complicate the thin line of references and “communicate” the sense of a media and they also mirror the experience of “oddity of being” facing the Cartesian splitting the subject into body and mind.

Self-portrait helps to define human in a different way than all other measurements, because it reveals of the imagine. Roland Barthes in the subversive intellectual autobiography writes:

But I have never been similar to THIS! – How do you know that? What is this “you”, to which you are similar or not? Where can you find them? In the morphological or expressive pattern? Where is your actual body? You are the only person that can see you just in the picture, you never see your eyes, except dull look in the mirror or an objective (I would like to see my eyes only when they are looking at you): even and rather especially for your own body you are destined for the order of imagination⁴. ►

Activity in arts is in my opinion a reference to something important and valuable. Whether it will be an image, performance or activity on the Internet, it specifies only the manner and the range of activity and it does not define the quality of the message. Having realised that, it does let you to be indifferent toward something that happens in the art, especially when we deal with a common plague of universal entertainment (contest). I would like to remind here (after W. Leder) the reflections of Professor Władysław Stróżewski, included in his comments to the writings of Roman Ingarden.

The value made up by the work of art persists in a quite special way, different from material works foundation. It seems that the value once achieved, starts to exist in a specific way, separated from the substance – the object, separated from a specific fact. We would say that it finds its counterpart in the non-material domain, maybe in a spiritual one. The value cannot be taken down to the category of objects nor processes nor reactions. It is also not the property nor the trait, although it refers to something concrete. The value is something imposing on the work, and at the same time this work as a ground allows to find a previously non-existing value. It's a derivative of the work. It brings the work out in the respect of its existence over other common objects⁵.

In the axiological terms, art is connected inseparably with my didactic work that is continued uninterrupted from 1993. I have treated it as a gift. I found in it my vocation. It obliges me to the discipline and learns to undertake extraordinary activities. It is also an opportunity for an exchange of thought and energy with other people. Laziness and a charming ignorance reminds me of my own youth and leaves me more humble. My – barely emphasized – experiences in the praxis sphere gave me the possibility to guide the students in such a way to make them avoid reefs that bruised me to a great extent.

My path is like a fingerprint, interrupted at some points by a couple of scarves. I do not find myself extraordinary, but I am convinced about the individuality of every person in facing disasters. In the case of a creative person there is always an occasion to introspection, recapitulation, and more deeply, to the transgression and catharsis.

Now I am on this path. ■

Przypisy /Footnotes

¹ Zwiokrotniony nie tylko w znaczeniu kontinuum, multiplikacji, ale i reprezentacji wielości. Innymi słowy, autoportret transgresyjny, tu w znaczeniu człowieka wielowymiarowego, przekraczającego własne ograniczenia. Według Józefa Kozielskiego „człowiek będzie transgresyjny albo nie będzie go wcale” (Józef Kozielski, Transgresje jako źródło kultury, [w:] Humanistyka przełomu wieków, pod red. J. Kozielskiego, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 1999).

¹ Multiplied not only in the respect of continuum, multiplication, but also in the respect of the representation of multitude. In other words, transgressive self-portrait here means multidimensional human, exceeding his or her limitations, according to Józef Kozielski “human will be transgressive or human will not be at all.” (Józef Kozielski, Transgressions as a source of culture (pol. Transgresje jako źródło kultury), in: Humanistyka przełomu wieków, edited by J. Kozielski, Żak Academic Publishing, Warsaw 1999).

² George Steiner, Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2007.

² George Steiner. Ten (possible) reasons of the sadness of thought, word / image of the territory, Gdańsk 2007.

³ Paweł Leszkowicz, Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001.

³ Paweł Leszkowicz, Helen Chadwick: The Iconography of Subjectivity, Aureus Publishing Cracow 2001

⁴ Roland Barthes, Roland Barthes, przeł. T. Swoboda, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011.

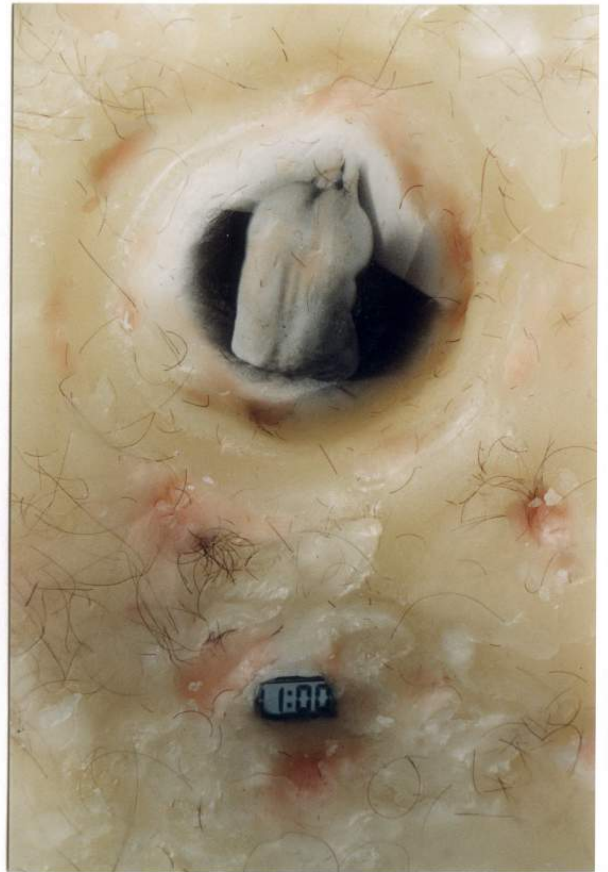
⁴ Roland Barthes, Roland Barthes, translated by T. Swoboda, word / image territories, Gdańsk 2011

⁵ Władysław Stróżewski, Komentarz do pism Romana Ingardena, PWN, 2001

⁵ Władysław Stróżewski, Commentary to the writings of Roman Ingarden, PWN, 2001.

► str. 19
Konrad Kuzyśzyn,
Bez tytułu,
obiekt fotograficzny
1993

► p 19
Konrad Kuzyśzyn,
No title,
object
1993



Rozmowa z Karolem Komorowskim

Kamila Kobierzyńska

Uważam moje prace za fotograficzne, w postfotograficznym tego słowa znaczeniu. Postrzegam fotografię nie jako zbiór zamkniętych technik i tradycji, ale pewną jakość obrazów i platformę dystrybucji. Tak też rozumię ją Internet.

Kamila Kobierzyńska: Zaprosiliśmy Cię do krótkiej rozmowy na temat Twoich prac, ponieważ jesteś jednym z niewielu artystów, którego projekty problematyzują medium fotograficzne. Masz za sobą dwie wystawy *Virtual Reality is gone* – w Lookout Gallery (Warszawa, 2014) i Trafo (Szczecin, 2015), gdzie pokazujesz obrazy w całości generowane komputerowo. Twoje prace stopniowo oddalały się od rejestracji rzeczywistości i podążały ku jej reprezentacji. Czy patrząc na swój dorobek, możesz określić moment, w którym rozszerzyłeś swoją metodę pracy?

Karol Komorowski: Pomiedzy moimi pracami jest pewien wspólny mianownik. Po pierwszej wystawie (*Debiut*, Lookout Gallery, Warszawa, 2014) nie miałem planu na kolejne prace, lecz ciągle szukałem odpowiedzi na kwestie związane z realizmem w fotografii. Ważnym momentem był dla mnie przegląd portfolio na FORMAT Festival w Derby (UK), po którym pojechałem do Londynu, gdzie przypadkiem trafiłem na panel dyskusyjny w The Photographers' Gallery dotyczący fotografii syntetycznej. Na tym spotkaniu był obecny Richard Kolker, który używał technik CGI (Computer Generated Imagery), tworząc wirtualne światy i robiąc w nich zdjęcia. W tamtej chwili poczułem, że znalazłem odpowiedź na współczesne potrze-

by realistycznej reprezentacji. Jednocześnie to odkrycie uniezależniło moją fotografię od fizycznych ograniczeń medium i dało totalną kontrolę nad obrazem.

Czujesz się artystą, który wykorzystuje fotografię, czy fotografem?

Czuje się fotografem! Wiele ostatnio rozmawiałem z twórcami, którzy realizują prace w tym samym nurcie i zawsze zadawałem im to pytanie. Wielu mówi, że czuje się bliżej malarstwa lub rzeźby, ale to wynika z wszechstronności oprogramowania 3D i z powodów, dla jakich Ci artyści zaczęli go używać.

Czy technika CGI, z którą pracowałeś przy ostatnim projekcie, paradoksalnie nie ogranicza Cię jako fotografa?

Uważam moje prace za fotograficzne, w postfotograficznym tego słowa znaczeniu. Postrzegam fotografię nie jako zbiór zamkniętych technik i tradycji, ale pewną jakość obrazów i platformę dystrybucji. Tak też rozumię ją Internet. CGI umożliwia osiągnięcie fotorealizacji obrazów, które następnie mogą zostać wydrukowane i pokazane jak klasyczne fotografie – w tym sensie fotografia CGI jest kolejnym sposobem robienia zdjęć.

Dlaczego powołujesz motywy, które są tak realistyczne?

Ponieważ fotografia CGI swoją syntetycznością jest w stanie odpowiedzieć na wirtualność świata, który przywołuje tym samym, czyniąc ze swojej symulakrycznej natury narzędzie realizmu.

To dobrze określa rys Twojego projektu w całości, jednak każdej z fotografii nadajesz odrębny tytuł.

Każdy z tytułów ma swoją funkcję względem obrazu. Praca *Wired* opowiada o intymności w dobie dynamiki ciągłego update'u i upgrade'u, nawiązuje do instagramowych sposobów fotografowania przedmiotów. Te tytuły są polisemiczne, prawie każdy z nich zawiera podpowiedź rozszerzonego znaczenia. Tytuł kolejnej pracy *Pages* przywołuje słowo, które dzięki Internetowi nabrało nowych znaczeń odnoszących się do interfejsu przeglądarki. Innymi przykładami pojęć, które ewoluowały wraz z powstaniem Internetu, są: chmura, ściana, pirat, status... Te zmiany w języku są o tyle ważne, że wpływają na naszą percepcję wizualną.

Twoje prace zawierają obraz w obrazie, np w *Wall* czy *Realism*. Czy to buduje kolejną warstwę interpretacji?

Tak, to nieskończony ciąg ekranów. Dziś obrazy nie są odszyfrowywane, lecz mnożą się, aby być światem samym w sobie. Podobnie jak na platformie Tumblr, istnieją wyłącznie żeby połączyć się z kolejnymi obrazami. To jest ciekawe zjawisko, ale też frustrujące. Obrazów jest dużo, ale do niczego nie prowadzą. Zestawia się je ze sobą i tworzy puste treści. Na to choruje współczesna fotografia.

Czy Twoje działanie ma być grą z widzem w odkrywaniu kolejnych znaczeń?

Owszem. Projektuje je bardzo szczegółowo, wręcz obsesyjnie. Chcę wciągnąć widza w złożoność tych fotografii przy użyciu różnorodnych struktur, perspektyw i maksymalnej liczby detali... Unikam przedstawiania ludzi, ponie-

waż przeszkadza mi emocjonalność w obrazie. Zostawiam jedynie ślady obecności człowieka, grawitacyjną siłę martwych obiektów – emocje mogą pojawić się jedynie przez implikację subiektywnych doświadczeń odbiorcy.

Czy znajdujesz inspirację poza światem, który można zobaczyć?

Pierwszym bodźcem do zastanowienia się nad kwestiami realności były dla mnie teorie post-modernistyczne. Później trafiłem na linki Jamesa Bridle'a, które umieszcza na swoim blogu „New Aesthetic”. Te artykuły znajdowane w Internecie, często tworzone przez anonimowych twórców, stanowią dla mnie zbiór luźnych obserwacji, moim zdaniem bardziej inspirujący niż ukształtowany system teoretyczny, którym mógłbym się kierować.

Czy po wszystkich doświadczeniach związanych z poszukiwaniami w obszarze sztuki masz wrażenie, że fotografia Ci nie wystarcza?

Nie, nie mam takiego wrażenia. Dobrze czuję się w jej limitach, mimo że niektóre ciągle chcę przekroczyć. Dobrze czuje się też w zawodzie fotografa, który – co dla mnie ciekawe – budzi społeczne zaufanie.

Nad czym pracujesz obecnie?

W nowych pracach nie rezygnuję z kategorii realizmu, ale zajmuję się wzorami i pojedynczymi obiektami, a nie zaaranżowanymi przestrzeniami jak poprzednio. Interesują mnie obecnie struktury tworzące świat cyfrowy. Tak jak w ostatnich pracach przyglądałem się światu po ingerencji Internetu, tak teraz chcę zbadać, co się dzieje przed. ■

Interview with Karol Komorowski

Kamila Kobierzyńska

I consider my works to be photographic, but in a post photographic meaning of this word. I think of photography not as a set of closed techniques and traditions, but rather a certain quality and a platform of distribution. The Internet understands it in a very similar way.

Kamila Kobierzyńska: We have decided to invite to this conversation because in our opinion you are one of the few artists whose projects focus on the issue of photographic medium. So far, you have had two exhibitions of the Virtual Reality is gone project – in Lookout Gallery (Warsaw, 2014) and Trafo (Szczecin, 2015). Images presented in this series were entirely digitally generated. All your works have gradually begun to represent reality rather than record it. Can you tell me when exactly did you decide to expand your method of work?

Karol Komorowski: There is a common denominator in all of my works. After my first exhibition (Debut, Lookout Gallery, Warsaw, 2014) I didn't have any exact plans for next projects. However, I was constantly focused on the issue of realism in photography. Portfolio review at the FORMAT Festival in Derby (UK) was undoubtedly an important moment, because after it I decided to go to London in which I coincidentally came across a conference at the Photographer's Gallery. The topic was about synthetic photography. And there I met Richard Kolker who uses CGI technique to create virtual realities and take photos inside them. At that moment I felt that I finally found an answer to the modern realistic representation's needs. At the same time, this discovery freed me from physical

boundaries of photography and gave me total control over image.

Would rather describe yourself as an artist who uses photography or a photographer?

I am a photographer, of course! Recently, I have had many occasions to discuss with artists who create in this trend. And I always asked them the same question that you are asking me right now. Many of them said that they feel closer to sculpture or painting, but in my opinion it is a result of working with 3D graphic programs which are very universal. And of course of reasons for which they began to work with them.

Does not the CGI technique, paradoxically, limit you as a photographer?

I consider my works to be photographic, but in a post photographic meaning of this word. I think of photography not as a set of closed techniques and traditions, but rather a certain quality and a platform of distribution. The Internet understands it in a very similar way. CGI allows you to create photorealistic images which can later be printed and presented as classic photographs – in this meaning, CGI

photography is just another way of taking photos.

Why do you create motives that try to be as realistic as it is possible?

Because CGI photography with its syntheticity is able to answer to the virtual world.

I think that this answer well describes your project. However, each photograph has its own title.

Each title has its specific function in the image it describes. Wired is about intimacy in the era of constant change, upgrade and update. It refers to the Instagram method of taking photos of items. All these titles are polysemic. Almost every one partially explains the hidden meaning. For example, Pages refers to a word which, thanks to the Internet, acquired a new meaning that applies to a certain kind of interface used in browsers. There are other terms that “evolved”: cloud, wall, pirate, status... All these subtle changes in language are very important because they have influence on our visual perception.

Some of your works, such as Wall or Realism, consist of many of images inside other images. Does it build another layer of interpretation?

Yes, it is an infinite sequence of images. Nowadays, images are no longer decrypted. They multiply in order to become separate, individual realities. They exist only to combine with other images. This is a peculiar, yet frustrating phenomenon. More and more images appear, but nothing follows them – there is no message hidden behind them. They are blended together and create empty contents. It is the worst disease of modern photography.

Are your works a kind of game with the viewer. Are trying to check how many different meanings can they read?

Yes. Designing images full of hidden contents is

my obsession. I want to pull the viewer inside the complexity of these photographs by using different structures, perspectives and as many details as possible. I avoid presenting people in photographs because emotionality is a factor that distracts me. I only leave traces of human presence, a gravitational force of dead objects – emotions can only appear by implication of subjective experiences of the viewer.

Do you search for your inspirations beyond the visual world?

The postmodern theories are what brought me to the idea of focusing on the problem of realness at the first place. During my search I found a blog lead by James Bridle, titled “New Aesthetic”. There, he regularly shares many interesting articles which are often written by anonymous authors. To me such articles are a source of inspirations which, in my opinion, are better than the complex theoretical structures created by professionals.

Being an artist focused on exploring and searching for new ways and media, would you say that photography is not sufficient for you anymore?

No, definitely not. Photography, just like any other media, has its boundaries. And I feel good within them, even though I have an urge to cross them.

What is the newest project that you have been working on?

Instead of arranging whole spaces, this time I decided to focus on objects. Recently, I have been preoccupied with the idea of structures which create the digital reality. In my previous works I explored the world that had already been transformed by Internet. This time, I am searching for the area which has not been interfered by it yet. ■

Redukcja – nowa praca z obrazem

Reduction – a new kind of image creation

Tomasz Mazur

Gdyby tak stworzyć obraz bez obrazu, fotografię skończoną. Widzę pustkę, czuję niemożność pracy z tym medium. Zaczynam go nienawidzić. Mimo swojej wyjątkowości jest takie słabe w porównaniu z życiem życia jako takiego. Jest tego coraz więcej. Poświęca się fotografii tyle uwagi, a przecież to wytwór wynalazku, jakim jest aparat. Tyle zamieszania wokół przetrwanego przez urządzenie zbioru informacji i barw. Ta piękna fotografia, kadry – jeden lepszy od drugiego; celebrowanie powierzchni – niedoskonałej kalki rzeczywistości. Czy poza zapisem czasu i momentu coś jeszcze w niej jest? To wszystko wymaga tak dużego skupienia, nie wiem, czy podołam. Mam wrażenie, że ginę w jakimś gąszczu, zakładam, planuję, próbuję zapanować nad tym medium. Szukam metody, pewnego klucza, by działać „skuteczniej”. Czuję, że niewłaściwie wykorzystuję swoją energię. Jednocześnie cieszę się, że zacząłem to dostrzegać.

Są chwile, w których wszystko wymyka się spod kontroli, rozpedzona maszyna dyskretnie przejmuje nad nami władzę. Następuje moment, w którym chcemy ją wyhamować, co może grozić utratą równowagi, objawem nadchodzącej frustracji. Przecież chcę tworzyć obrazy doskonałe. Naturalną reakcją na nadmiar i chaos myśli towarzyszących procesom konstruowania projektów może być chęć zatrzymania, porzucenia wszystkiego, zaprzestanie działań. Pojawia się potrzeba dekonstrukcji naszych wszystkich dotychczasowych doświadczeń, stworzenia prototypu pełniącego funkcję drogowskazu. Obrazu idealnego, obiektu wyznaczającego coś na wzór nowej drogi. Wyraźne staje się pragnienie odcięcia się od fotografii, lecz nie porzucenia jej. Zbudowania pomostu pomiędzy dotychczasowymi ►

If only it were possible to create an image without image, a complete photograph. I can only see emptiness. I feel an inability to work with this medium. I am slowly beginning to hate it. Despite all its unique features it cannot compete with the experience of life itself. We pay so much attention to the photography while it is only a product of camera. It is incredible how much fuss is created around this pile of digested colours and information. Such a beautiful photograph, frames – one better than the other; a celebration of surface – the imperfect calque of reality. Is there anything hidden behind the process of recording time and moment? I am unsure if I could focus enough. Despite my efforts to control this medium, I feel like I am slowly vanishing in some kind of a bush. I search for the right way, the key that will enable me to work more efficiently. Yet, I can feel that all my energy is being wasted. But at least I have started to notice this process.

There are moments in which we are no longer able to control our movements and a silent machine begins to take over. And if we try to stop it, it fights back causing uncertainty and frustration. Of course, I want to create perfect images. A desire to abandon work and leave it behind is a natural reaction to the exceeding chaos of thoughts that appear in the process of creation. After that comes the need to deconstruct all of our previous experiences in order to build a prototype – a kind of beacon – of a perfect image which will guide us. A desire to cut off from photography appears. Not to abandon it – only take a break from it in order to create a bridge linking the old projects with the new ideas. To think about how disturbing the process of generating new files and images is. To build a self-sufficient construction, free from the burden ►



pracami a nowymi obszarami. Zastanowienia się nad niepokojącym generowaniem plików, zdjęć. Zbudowania konstrukcji samowystarczalnej, pozbawionej ciężaru czasu, zapisu konkretnych faktów. Skierowania percepcji widza na kontakt z przedmiotem, czernią. Zbudowania obrazu idealnego naszej wyobraźni. Gdzie moment „tu i teraz” odgrywa nadrzędną rolę. Na myśl przychodzi mi film Stanleya Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna*. Elementem wiążącym cały film jest czarna bryła, wizualizująca pewną świadomość, dostarczająca poczucia wiedzy, oświecenia, budząca równocześnie niepokój przed niezrozumiałym. Dzieło reżysera *to opowieść o zdolności myślenia, od której zależy przetrwanie rodzaju ludzkiego. Człowiek doby podróży międzyplanetarnych, a więc istota, której życie na stałe sprzężone jest ze skomplikowaną technologią, wyzbywa się swego człowieczeństwa, które Griffith definiuje właśnie jako zdolność samodzielnego myślenia, dlatego paradoksalnie cechy ludzkie przejmowane są przez maszyny*¹. Aparat jest coraz bardziej skomplikowanym wynalazkiem, pełnym funkcji mających na celu poprawę jakości i ułatwienie nam procesu rejestracji. Wydaje się, że coraz mniej naturalny akt rejestrowania sprawia, że urządzenie przejmuje nad nami kontrolę. Odcina nas od sytuacji, w której uczestniczymy, daje nam coś na wzór „immunitetu nieobecności”. W pewnym sensie zamyka nam oczy na to, co się dzieje. Czarny monolit u Kubricka staje się symbolem intelektualnego przebudzenia się człowieka.

Czy lightbox, skrzynka z nieprzepuszczającą światła szybą, coś wprowadza, jest jakąś wartością? W środku uzbrojona kilkoma szeregami ledów podłączonych do prądu, emitujących światło, którego nie możemy dostrzec. Powodem wykonania tej pracy był specyficzny stan przemęczenia obrazami. Pozwoliła ona na weryfikację sił i uspokojenie się, dotknięcie krawędzi. Zamknięcie oczu i przyjrzenie się swojej dotychczasowej pracy. Równocześnie

of time. To link the viewer with the object and blackness. To create the ideal image of our imagination. Where “here and now” plays the primary role. Stanley Kubrick’s *2001: A Space Odyssey* appears in my mind. The black block from this movie visualises a kind of consciousness which brings knowledge and enlightenment, and in the same time anxiety of the unknown. The director’s creation is a story about the ability of thinking, thanks to which human species survived. In the time of interplanetary travel, a man, whose life is permanently conjugated with technology, gives up their humanity. Paradoxically, it is the machines that show human behaviours.¹ Photographic camera is getting more and more advanced; its various functions allow it to improve quality and facilitate the recording process. It cuts us off from the participation aspect, thus giving as an “immunity of absence”. In some way, it closes our eyes to what is really happening. Kubrick’s black monolith becomes a symbol of man’s intellectual awakening.

Does lightbox – a box with light-proof glass – bring anything new, is it a new value? A state of exhaustion caused by images was what led me to this work. It let me calm myself and touch the verge, take a wider look at my work. At the same time, it became a path to finding my attitude towards the medium of photography. A warning against irresponsible creation and transfer of images which, instead of bringing us closer to source, block our perception. ■

stała się drogą do zastanowienia się nad własną postawą wobec medium. Formą ostrzeżenia przed nieodpowiedzialnym tworzeniem i wpuszczaniem w obieg obrazów, które zamiast przybliżyć, oddalają nas od źródła. Próbą oczyszczenia percepcji. ■

Przypisy / Footnotes

¹Piotr Kletowski, *Filmowa odyseja Stanleya Kubricka*, Kraków 2006, str. 306.

¹Piotr Kletowski, *Film Odyssey by Stanley Kubrick*, Kraków 2006, p. 306.

► str 27
Diana Rönnberg
Pozostałości
obiekt fotograficzny
2009

► p. 27
Diana Rönnberg,
Remains,
object
2009

Pozostałości

Remains

Diana Rönnerberg



Gdzie znikają nasze wspomnienia? Czy mają swoje własne miejsce w niebie? Fotografia jest dziedziną, która w wyjątkowy sposób współdziała z pamięcią. Budujemy tożsamość swych wspomnień za jej pomocą, lecz fotografia proponuje nam świat, który tak naprawdę jest gładki i estetyczny. Tylko czy rzeczywistość jest gładka?

Praca *Pozostałości* mówi o moim stosunku do fotografii, życia, przemijania, pamięci oraz śmierci. Staram się skłonić widza do zastanowienia się nad tym, czym jest fotografia i w jaki sposób się zmieniła przez lata swojej egzystencji. Co ją różni od innych dziedzin sztuki? Czy fotografia lub fotograf są w stanie oddać rzeczywistość? Czym jest podmiot sfotografowany? Czym jest rzeczywistość? Postacie (lalki) pochodzą z tzw. sfery rodzinnej, z albumów fotograficznych, które znalazłam i kupiłam w różnych antykwariatach. Sylwetki osób zostały wyrwane z pierwotnego kontek-

Where do our memories disappear? Do they have their own place in the heaven? Photography interacts with memory in a very unique way. We build identity of our memories using it. Yet photography offers us an esthetical and smooth reality, different from the one which surrounds us. But is reality really smooth?

Remains is a work which shows my attitude towards photography, life, evanescence, memory and death. In it, I tried to encourage the viewer to think about what photography really is and how it has been changing since its beginning. What distinguishes it from other fields of art? Is photography or photographer able to change reality? What is reality itself? The characters (dolls) come from the so called family sphere, from photo albums found and bought by me in different antique shops. Persons' silhouettes were ripped out of their original and shown in a new context, in a scale, increased to the size of a ▶





stu, pokazane pojedynczo, w nowym kontekście, w naturalnej skali. Nie znam żadnej postaci z tych zdjęć, nie wiem, kim byli ci ludzie, jak się nazywali, jak żyli. Mogę jedynie wiedzieć to, co widzę, to, co zdjęcia mi o nich mówią. Są jak „fizyczne duchy”. Pejzaże w ramach to zdjęcia, które zrobiłam w Polsce i w Szwecji. Pękająca błona pejzaży moich wspomnień demaskuje gładką iluzję, którą zdjęcia budują, pokazując także kruchość ludzkiej pamięci. Film natomiast jest inspirowany obrazem *Pracownia artysty* G. Courbета. W filmowym kadrze przemieszane z sobą postacie – żywe osoby i fotograficzne figury ludzi – pozują do zdjęcia, starając się trwać nieruchomo. ■

human. I don't know who these people were, what were their names or how they lived. All I know about them is shown on the photographs I have. They are like "physical ghosts". The landscape photos were taken by me in Poland and Sweden. The cracked membrane of landscapes of my memories reveals a smooth illusion created by the images, showing the fragility of human memory. The filmed I made is inspired by G. Courbet's *Painter's Studio*. In this film real people and photographic figures pose for a photo, trying to remain still. ■

◀ obok, do góry
Diana Rönnberg
Pozostałości
obiekt fotograficzny
2009

▶ next page
Diana Rönnberg,
Remains,
object
2009



Jedna sekunda

One second
Agata Łakińska

Utwór na trzy ekrany
A work for three monitors

Na początku była chęć zrobienia zdjęcia. Przypadkowo zamiast jednej klatki zarejestrowałam kilka kolejnych wraz z dźwiękiem. Powstał OBRAZ CIĄGŁY, zdjęcie trwające jedną sekundę. Charakterystyczny dla tych obrazów błąd stał się walorem. Kolejnym odkryciem była SEKWENCYJNOŚĆ POWTÓRZEŃ. Zwielokrotnienie odtworzeń obrazów ciągłych zbudowało narrację. Powielenie obrazu spowodowało jego wzmocnienie i utwalenie oraz wskazało na to, czego fotografia nie pokazuje, a film rozpusza w czasie. Dźwięk w sekwencjach odgrywa równie znaczącą rolę, co strona wizualna, porządkuje elementy i ma wpływ na kompozycję. Sekwencyjność stała się moją metodą pracy, polegającą na bardzo precyzyjnym selekcjonowaniu motywów dźwiękowych i obrazowych i zestawianiu ich ze sobą. Prezentowany utwór jest poszukiwaniem harmonii zdarzeń prowadzącej do spiętrzenia. Trwa 8 min 24 sek. i jest wyświetlany na trzech ekranach. ■

In the beginning there was a desire to take a photograph. However, I accidentally recorder a number of frames along with sound. A CONTINUOUS IMAGE was the result of this mistake. An error characteristic for this kind of images became an advantage. The next step was the discovery of SEQUENCING OF REPETITIONS. By multiplying various continuous images a narration was created. Duplication fixated and strengthened the image. Moreover, it pointed out factors that are invisible in photography and dissolved in time in a movie sequence. In each movie role of sound is equal to the image. It organizes all elements and has a major influence on composition as a whole. The method of work I chose consists in a very precise selecting of visual and sound motives which are blended together into one. *One second* is a search for harmony of various events which leads to accumulation. ■





◀ str. 30-33
Agata Lakińska
Jedna sekunda,
projekcja wielokanałowa
2014

◀ p. 30-33
Agata Lakińska,
One second,
multichannel videot
2014







◀ str. 32-37,
Agata Łakińska
Jedna sekunda,
projekcja wielokanałowa
2014

▶ p. 32-37
Agata Łakińska,
One second,
multichannel video
2014





Archeologia fotografii

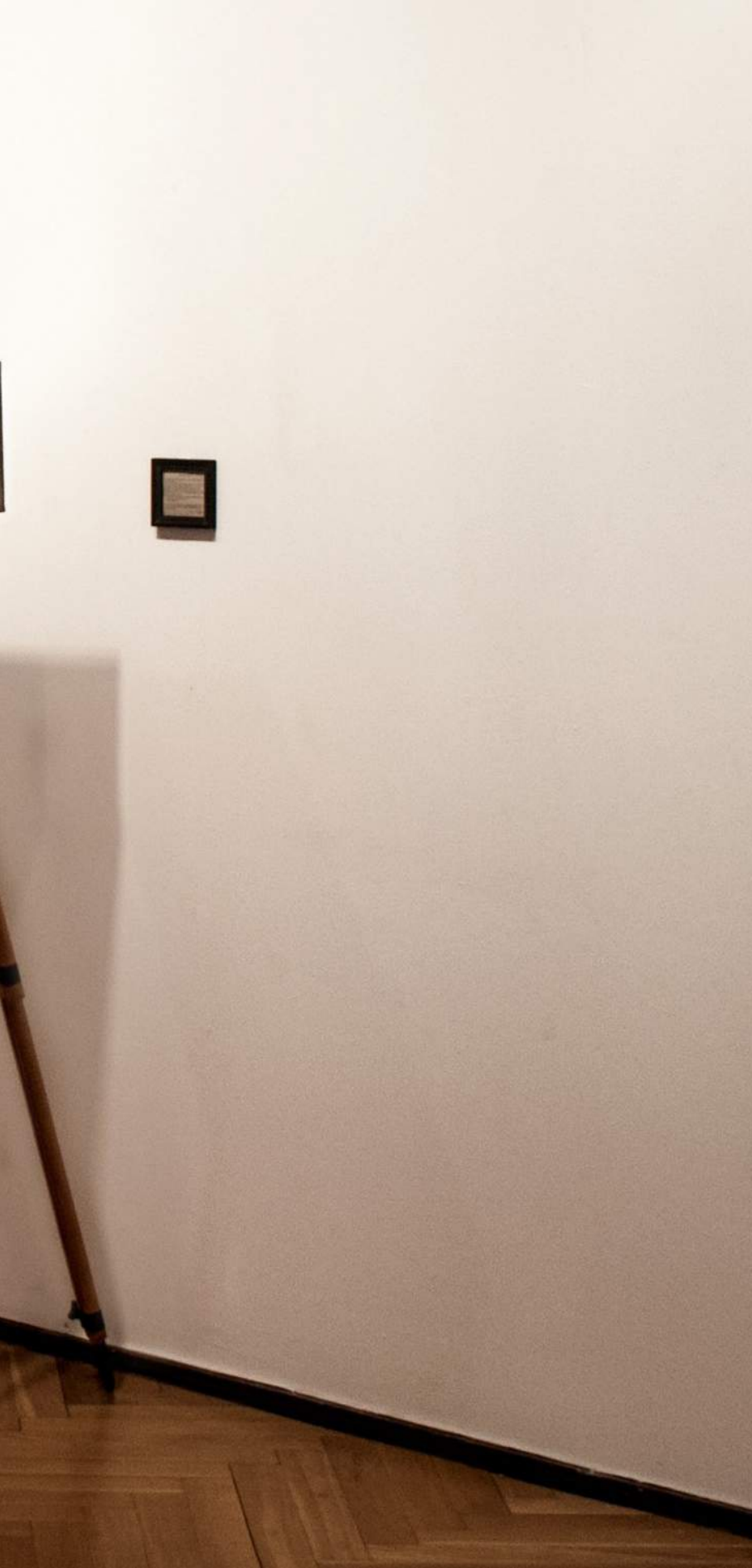
Photography's Archeology

Magda Kuca

2014

Szklany flakonik koresponduje z twórczością Julii Margaret Cameron poprzez wykorzystanie i przetworzenie portretu jej autorstwa. Traktuje o obrazie fotograficznym jako specyficznym rodzaju modlitwy lub opowieści o przejawach ludzkiej duchowości. Zacytowany wizerunek przywołany jest dzięki możliwościom cyjanotypii. Drugi obiekt w serii archeologicznych poszukiwań fotograficznych pozwala zajrzeć do środka camera obscury. Jest to próba odpowiedzi na pytanie, jak widzi aparat fotograficzny. W obu pracach nośnikami zdjęć są przestrzenne przedmioty, które przekraczają granice dwuwymiarowej fotografii. ■

The glass phial corresponds with Julia Margaret Cameron's works through the use and transformation of a portrait of her creation. It describes photographic image as a specific type of prayer or a tale about human spirituality. The "quoted" image was recreated by using cyanotype technique. The second object presented in the series lets the viewer see the inside of a camera obscura. It is an attempt to answer a question about photographic camera's way of perceiving reality. In both works spatial objects were used as storage devices which exceed the two-dimensionality of a photographic print. ■



◀ obok
Magda Kuca
Archeologia fotografii,
obiekt
2014

◀ previous page
Magda Kuca
Photography's archeology,
object
2014

▶ str. 40-41,
Magda Kuca
Archeologia fotografii,
obiekt
2014

▶ p. 40-41
Magda Kuca
Photography's archeology,
object
2014





*W domu zamkniętym na wszystkie spusty
wpatruje się wieczorem w jakąś rzecz
i bawi się w istnienie.*

Jean Follain

Głośno milczą rzeczy

Items remain silence loudly

Magdalena Łazarczyk

Fragment wiersza Jeana Follaina przywołany w książce Gastona Bachelarda *Wyobraźnia poetycka* stał się punktem wyjścia pracy *Głośno milczą rzeczy*. Wspomnianą zabawę w istnienie wyobraziłam sobie jako wyjątkowy stan bezczynności i nudy, który pozwala dostrzec rzeczy i zjawiska umykające na co dzień naszej uwadze, wyłuskane ze szczelin rzeczywistości drobiny, które nagle stają się ważne i znaczące. Utrwalone przeze mnie na pięciu filmach obiekty trwają we własnym czasie, poddane jakiejś niewidzialnej sile, która wprawia je w cykliczny, niekończący się ruch. Wyrwane z kontekstu codziennej rzeczywistości, jawią się nam w całkowicie nowy i zaskakujący sposób. Towarzystwem filmom fotografia, wyobrażająca model pustej, neutralnej przestrzeni, pełni funkcję sceny, na której może się pojawić kolejny obiekt odgrywający własną milczącą rolę. Jedynym namacalnym przedmiotem, który buduje relację pomiędzy fotografią a filmami, pozostaje kamień, wnoszący do „gry przedmiotów” realny czas i realną przestrzeń. ■

Fragment of Jean Follain's poem quoted in Gaston Bachelard's *Poetical Imagination* was the starting point for my work. I see the play mentioned in the text as an exceptional state of inaction and boredom which allows us to see things and phenomena that usually escape our minds; particles shelled from slits of reality that suddenly become important and meaningful. Objects caught by me in five videos seem to be imprisoned in their own time loops by some mysterious force that sets them in a cyclic, endless motion. Taken out of their contexts, they appear to us in a completely new and surprising way. Videos are accompanied by a photo of an empty, neutral space - a stage, on which a new object might appear anytime to perform its silent role. The only tangible item that creates a relation between videos and the photograph is the stone. It brings real time and space into "a game of objects". ■



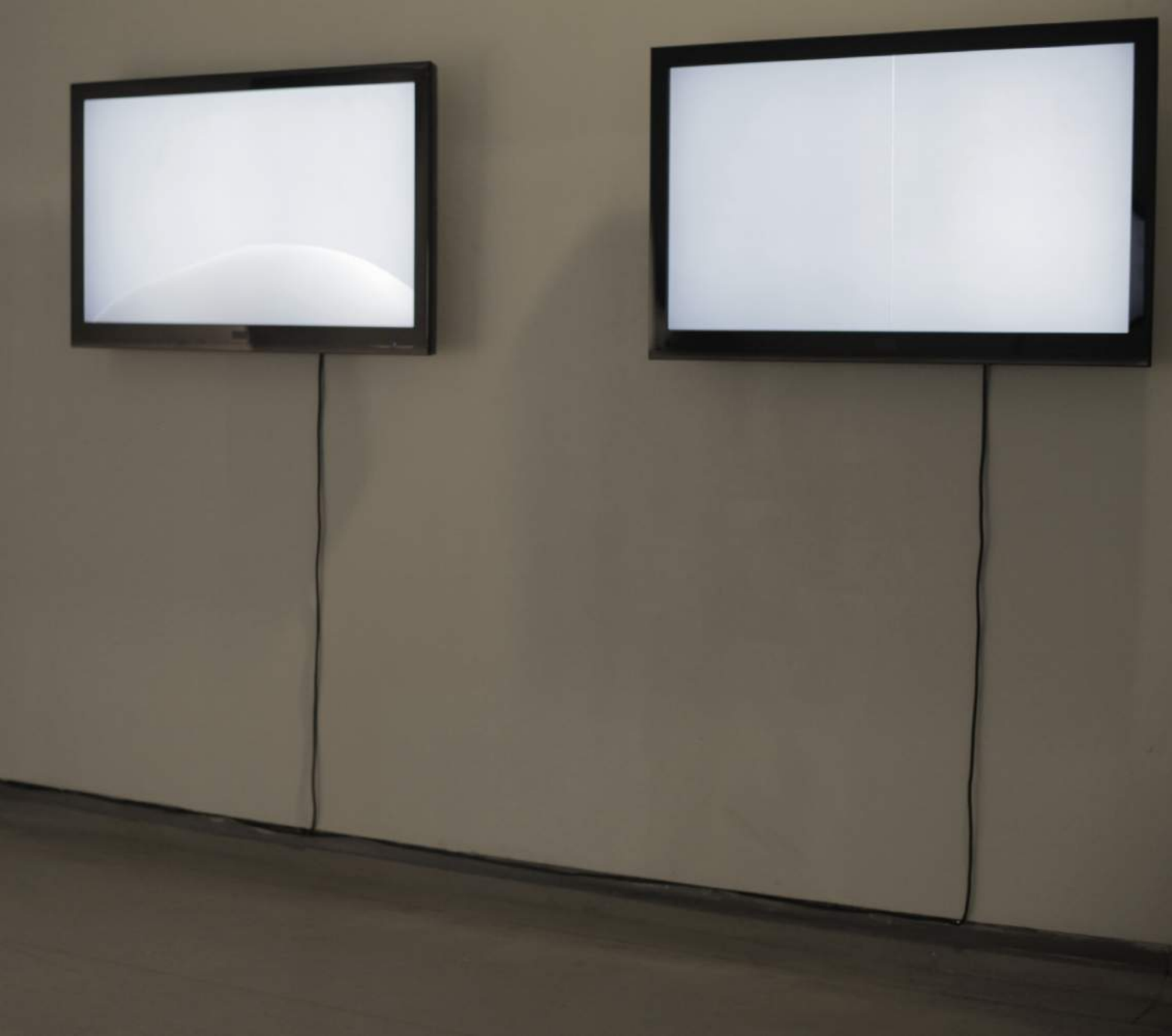
◀ tutaj
Magdalena Łazarczyk
Głośno milczą rzeczy,
obiekt
2013

◀ here
Magdalena Łazarczyk
Items remain silence loudly,
object
2013









◀ str. 44-47
Magdalena Łazarczyk
Głośno milczą rzeczy,
obiekt, fotografia, animacja
2013

◀ p 44-47
Magdalena Łazarczyk
Itens remāti silence loudly,
mixed media
2013

Untilted

Tobiasz Jankowiak

Świat poznajemy przede wszystkim poprzez empiryczne doświadczanie go – dotykając, oglądając, słuchając, obwąchując ze wszystkich możliwych stron rzeczywistość wokół nas. Co zrobić, jeśli podmiot naszych badań znajduje się poza zasięgiem zmysłów? Czy da się doświadczyć czegoś, bazując jedynie na domysłach i poszukiwaniach sytuacji prawdopodobnie zbliżonych?

Exploration of reality around us is possible only through empirical experience. The question is: what are we supposed to do in a situation where the subject of our research is located outside the range of our senses? Is it possible to experience anything basing on simulations which are only probably similar to the reality?





Przedmiot z obrazem

Object with image

Mateusz Sadowski

Obiekt fotograficzny odróżniam od *po prostu* fotografii w momencie, gdy jest w stanie zatrzymać mnie przed sobą albo zmusza do wyminięcia. W tym sensie drugoplanową rolę odgrywa charakter materialności i tego, czy obraz jest płaski, czy przyjmuje inną formę przestrzenną. Podczas konstruowania prac *Kończy się* oraz *Zaczyna się* towarzyszyły mi podobne odczucia dotyczące funkcji, jaką mają spełniać dodatkowe elementy przestrzenne. W obu przypadkach obraz pokazuje coś w rodzaju granicy, a aranżacja przestrzenna podkreśla barierę.

W *Kończy się* moje pierwsze wrażenie dotyczy ściany lasu, którą przedstawia fotografia, a kolejne pochodzi z fotografii – obiektu materialnego. Szara wykładzina jest wzięta z najbliższego otoczenia, czyli z pracowni. W instalacji wykładzina tworzy zarówno tło dla obrazu, jak i rulon przed nim, umieszczony w odległości, która uniemożliwia bliższe podejście. Niemożność zbliżenia nie wynika z symbolicznej konwencji, która nie pozwala zadeptywać prac na wystawach. Bariera lasu, chociaż tutaj również czytana umownie, łączy się z czymś odwiecznym. Obiekt kojarzy ze sobą napięcia na styku obu porządków i ich przekraczania.

W *Zaczyna się* funkcję bariery pełni dodatkowo źródło światła, podkreślające ciemność ▶

For me there is one basic difference between a photographic object and a regular photograph: the object forces me to stop before it or omit it. Other factors, such as object's materiality, image's flatness, the form it is shaped in – have far less influence on how I distinguish one from another. During my work on *It ends* and *It begins* projects I would think a lot about spatial elements and function they perform. In both works flat images were used to show a kind of border, emphasised by the three-dimensional objects.

My first impression in *It ends* is focused on the wall of trees presented in the photograph. The next one comes from the print as a material object. The grey carpeting I used was taken from the atelier in which I usually work. Both the background and the roll placed before it in a distance, which prevents the viewer from getting closer, are made of this carpeting. The physical barrier represents a symbolical convention that concentrates on the idea of trampling works on exhibitions. The wall of trees, despite being a metaphor, connects with something eternal. The roll combines the tension on the intersection of two conventions and the things which exceed them.▶

▶ str. 53
Mateusz Sadowski,
Zaczyna się,
wydruk fotograficzny,
drewno, lampa
2012

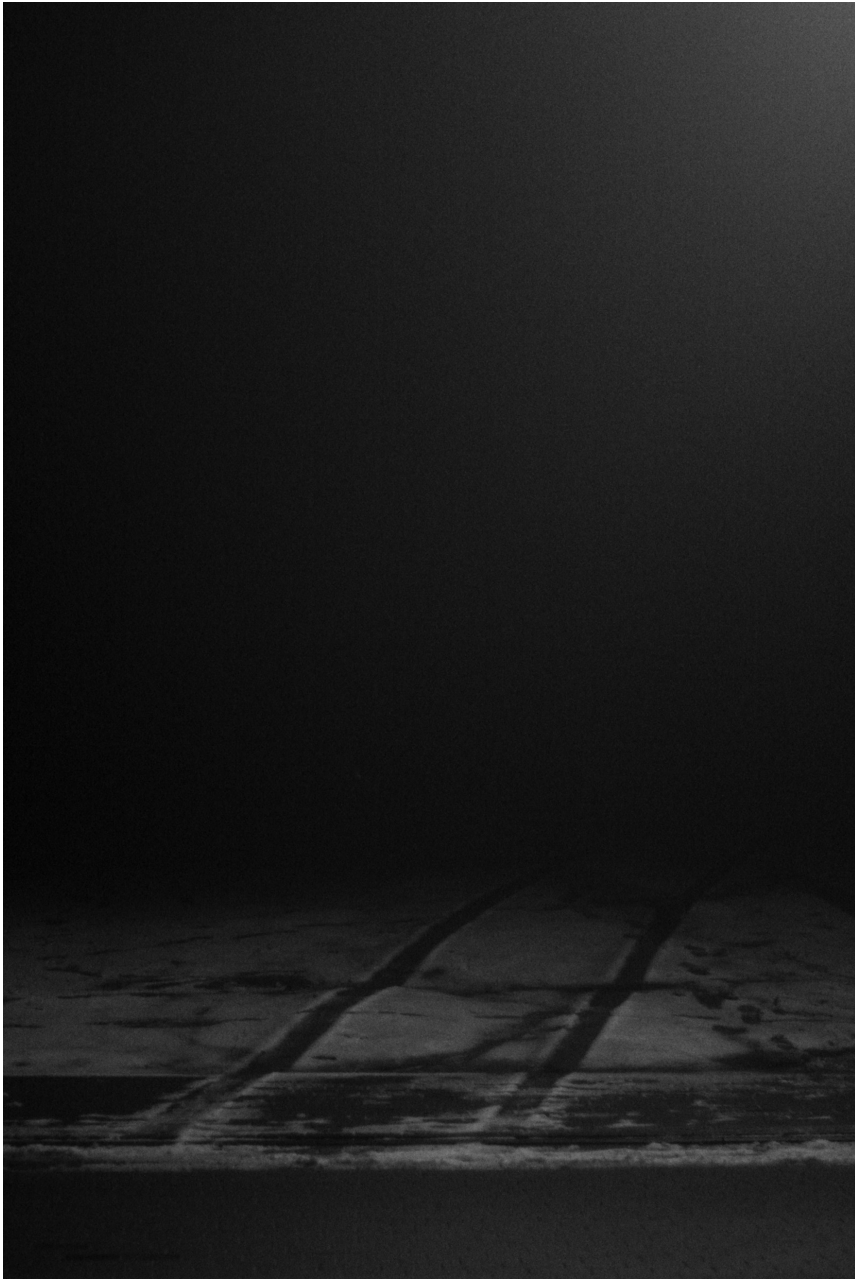
▶ p. 53
Mateusz Sadowski,
It Begins,
photographic print on
plywood, wood, lamp
2012

▶ str. 54–57
Mateusz Sadowski,
Kończy się,
wydruk fotograficzny,
wykładzina
2012

▶ p. 54–57
Mateusz Sadowski,
It Ends,
photographic print on
MDF, carpeting
2012



COMO_53











z fotografii. Lampa biurowa jest narzędziem, które łączy z pracą w skupieniu, możliwością pochylenia się nad jakimś problemem. Widzialne elementy opisywanej pracy formułują zaproszenie do obcowania z tym, co jest niewiadomą, przestrzenią wywołującą wyobrażenia. Uczucie, które towarzyszy mi za każdym razem, gdy oglądam tę pracę, jest bardzo wyraźne, chociaż spodziewałbym się, że będzie niekonkretne i rozproszone.

W pracy, która składa się z wydruku wygenerowanej cyfrowo powierzchni wody, naklejonego na plastikową rurę, sposób przedstawienia pozornie stoi w sprzeczności z motywem. Gdyby ten obiekt wydłużyć (wraz z obrazem), można by zobaczyć linię horyzontu, oddaloną granicę powierzchni wody. Obchodząc obiekt dookoła, doświadcza się powtarzalności zasady – niemożności dojścia do horyzontu. Ponieważ obiekt nie jest wydłużony i nie przedstawia linii horyzontu, można spoglądać ponad nim w dal, a omijając go wzrokiem, spełniać zasadę spoglądania na horyzont. ■

In *It begins* barrier is represented by a source of light that highlights darkness in the photograph. Desk lamp is a tool assimilated by me with a concept of work in concentration and the idea of fixing on a chosen problem. Visible elements of the described work create an invitation to make a kind of connection with the unknown – with space which induces imagination. The feeling I have every time I watch this work is very clear and sharp, although I would expect it to be rather opposite.

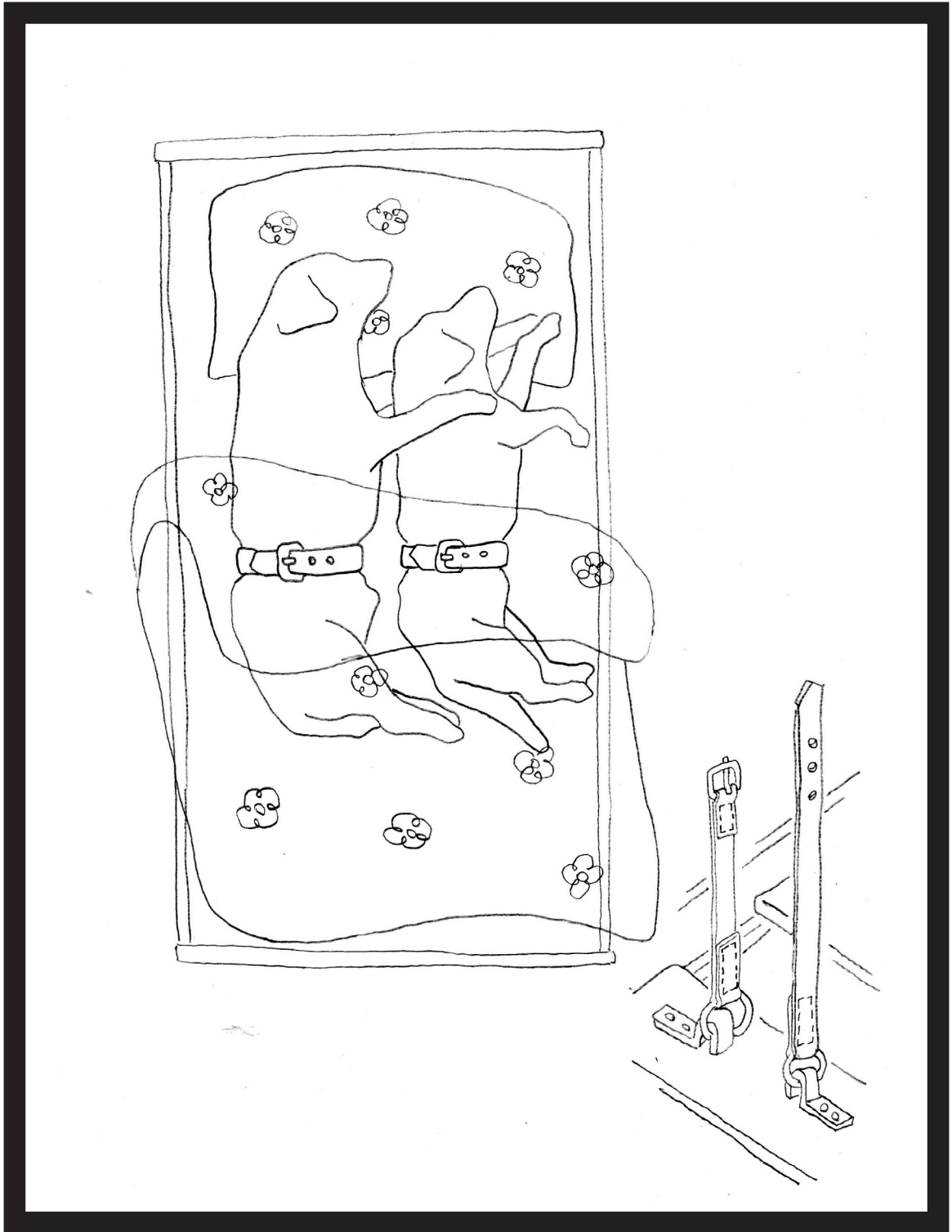
In the work that consists of a digital print of water glued to a tube the presentation seems to be contradict to the motive. If the tube (along with the print glued to it) were lengthen, one could see a line of horizon, a distant border of the surface of water. But because it wasn't done, it is only possible to look above the object, in which case a rule of looking at the horizon is still being fulfilled. ■

psy koń ja

Maciej Sperski

Przecięcie psa i zamiana części przedniej z tylną to iluzja. Pies został rozciągnięty. Najpierw tułów psa obłożono mokrą watą i owinięto szczelnie folią. W takim opatrunku pies pozostawał około tygodnia aż do rozmięknięcia. Rozmiękczonego zawieszono i rozciągnięto, podpinając u dołu psa ciężar. Tłem fotografii jest płyta, wokół której owinięto psa. Problemem okazało się opadanie rozciągniętego tułowia. Przy pomocy specjalnej konstrukcji podwieszono tułów psa, dzięki czemu fotografia wygląda wiarygodnie. Zwierząt nie da się utrzymać nieruchomo w jednej pozycji. Psy przypięto do łóżka. Użyto naciąganych pasów mocujących. Dwie pary pasów przytwierdzono na stałe do ramy łóżka metalowymi klamrami. W materacu zrobiono otwory, przez które przeciągnięto pasy. Psy przymocowano każdego osobno. Miejsce mocowania zostało dokładnie ►

Two swapped parts of a cut dog are an illusion. The dog was stretched. First, its trunk was wrapped in a foil and a wet cotton wool. It remained in this state for about a week. During that time its body became soggy. Then, it was hang stretched and weighted. The board placed in background had been used to wrap the dog. The only problem encountered during the process was caused by the trunk – at some point it became to fall down. It was solved by creating a special construction which held the dog in a way that made it look naturally. It is impossible to make any animal stand still. Therefore, the dogs were pinned to the bed. Stretchy lashing straps were used in order to achieve it. Two pairs of straps were fixed to the bed frame with metal buckles. A whole was made in the mattress, allowing the straps to be dragged through it. Each dog was pinned ►







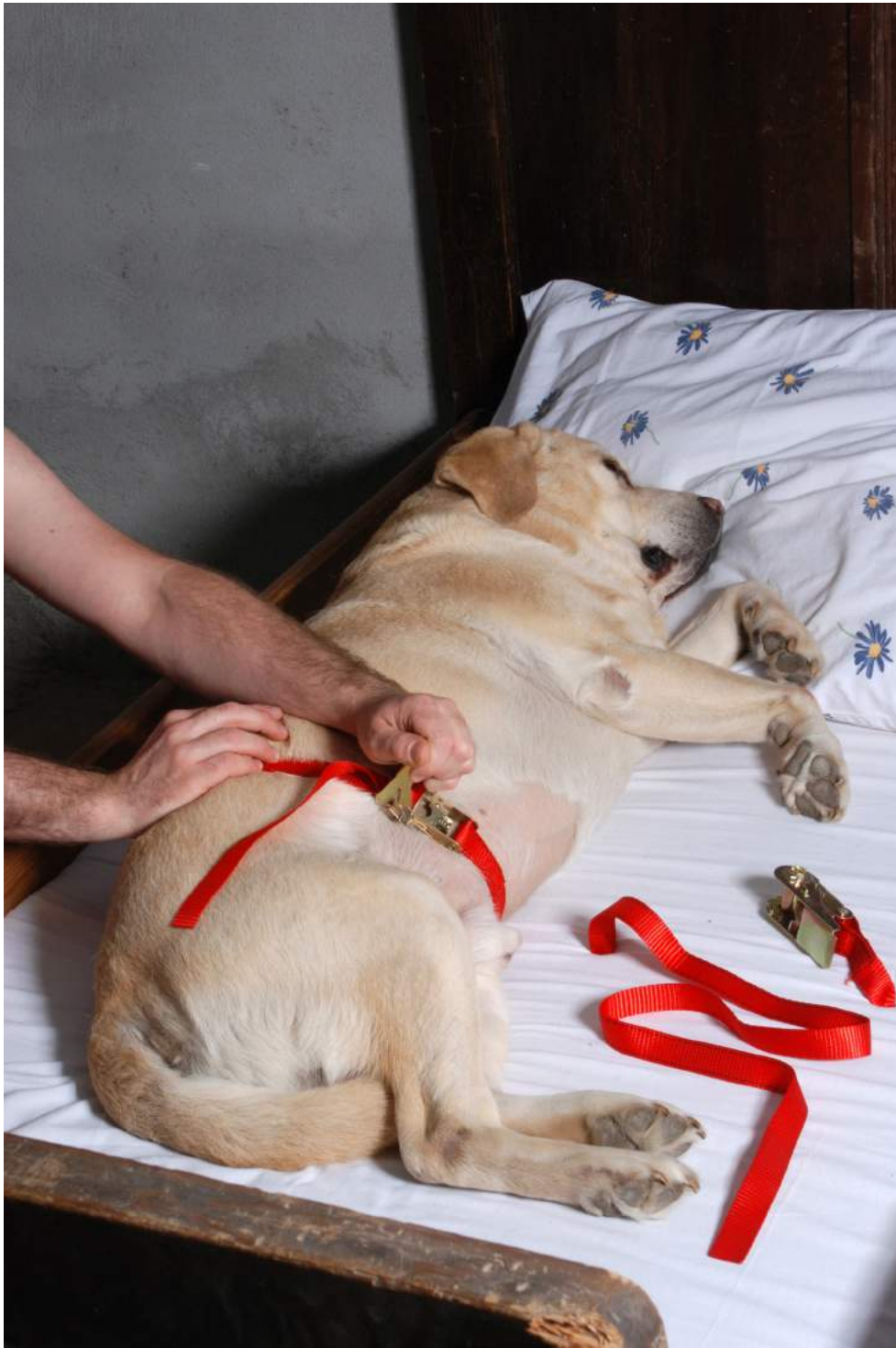




◀ str. 61-75
Maciej Sperski
Psykojija,
fotografie, rysunek
2011

▶ p. 61-75
Maciej Sperski
Psykojija,
photography, drawings
2011





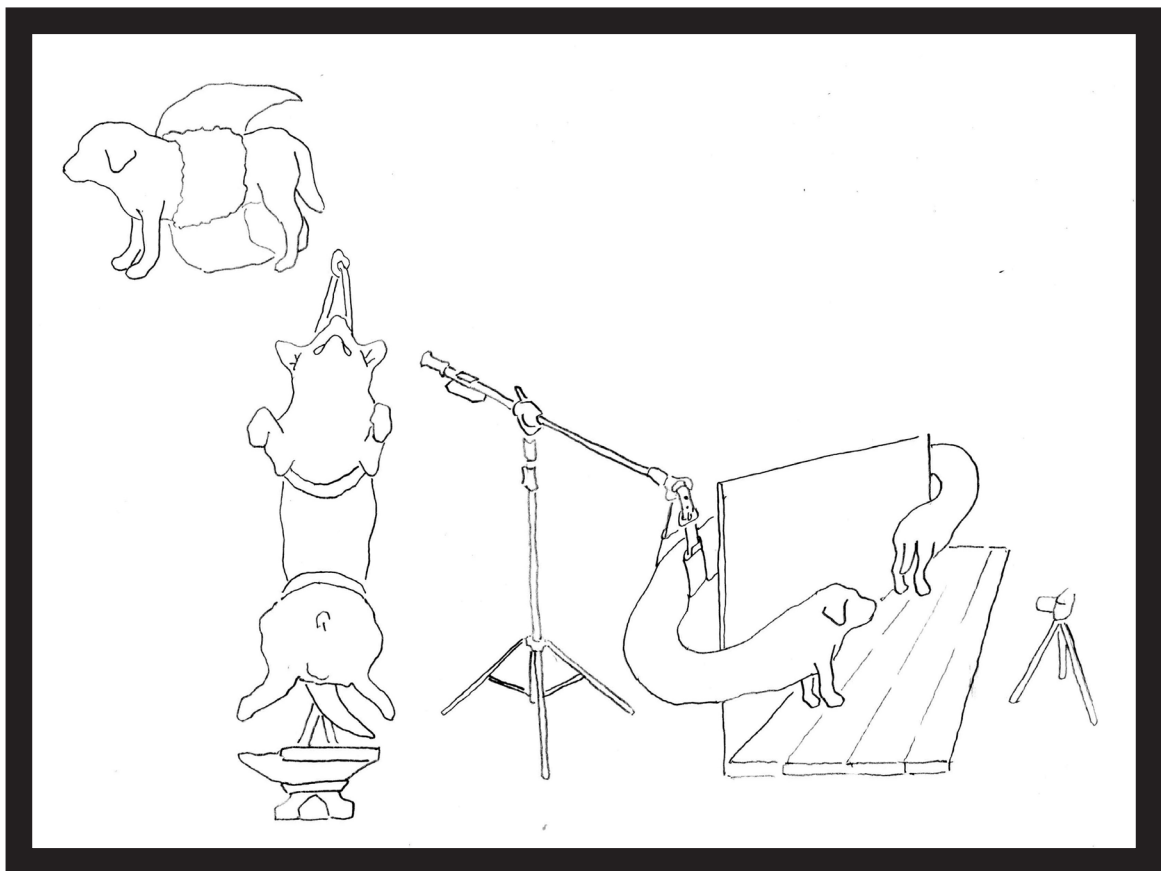


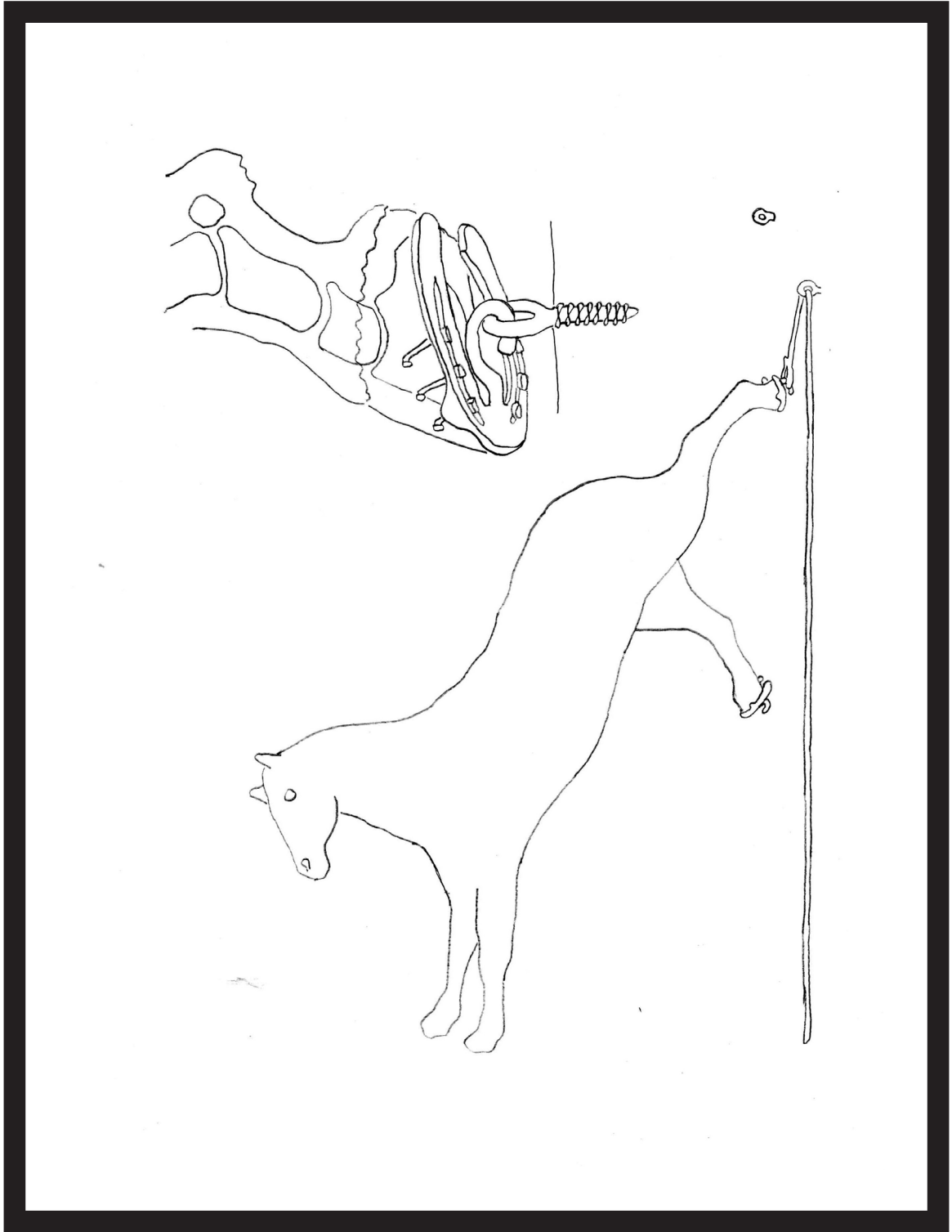
przykryte kołdrą. Aby zawiesić kuca na ścianie zostały użyte dwie podkowy, do każdej przyspawano hak. Podkowy zostały przybite tylko do tylnych nóg. Przy pomocy liny przymocowanej do haka podkowy i przeplecionej przez obręcz umocowaną w ścianie kuca wciągnięto do góry.

Hak podkowy zaczepiono o obręcz umocowaną w ścianie zawieszając kuca. Kuc przytwierdzony do ściany tylnymi nogami przednie trzymał na znajdującym się poniżej łóżku. Na czas fotografowania kuc opierał przednie nogi o ścianę. ■

separately. The mounting place was carefully covered with quilt.

Two horseshoes with hooks welded to them were used to hang the horse on the wall. The horseshoes were nailed only to the hind hoofs. The horse was pulled up using a rope attached to one of the hooks. The hook was hitched to the hoop on the wall in order to hang the horse. The hanged horse held its front legs on the bed. It rested its legs on the wall while the photograph was being taken. ■





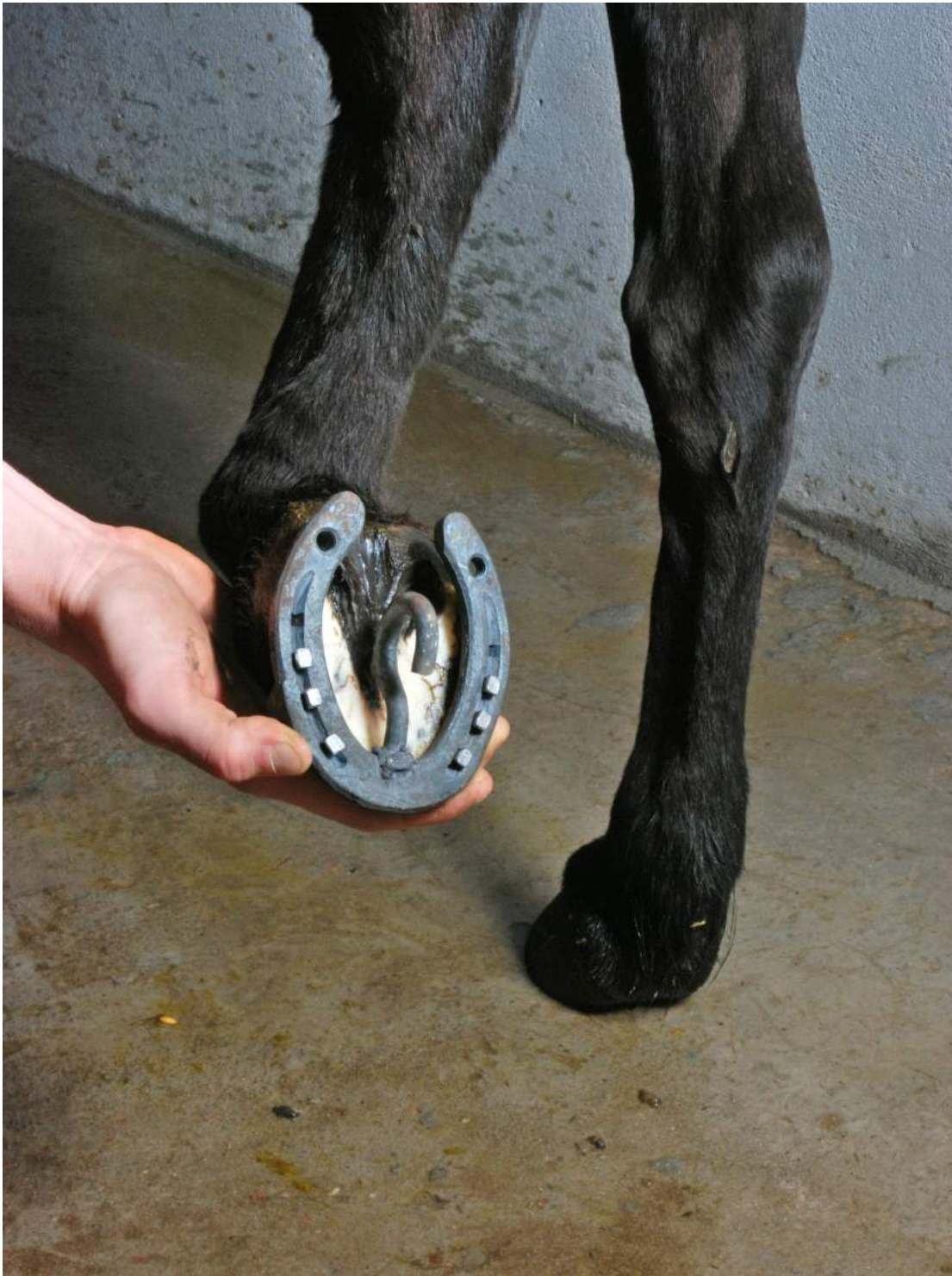










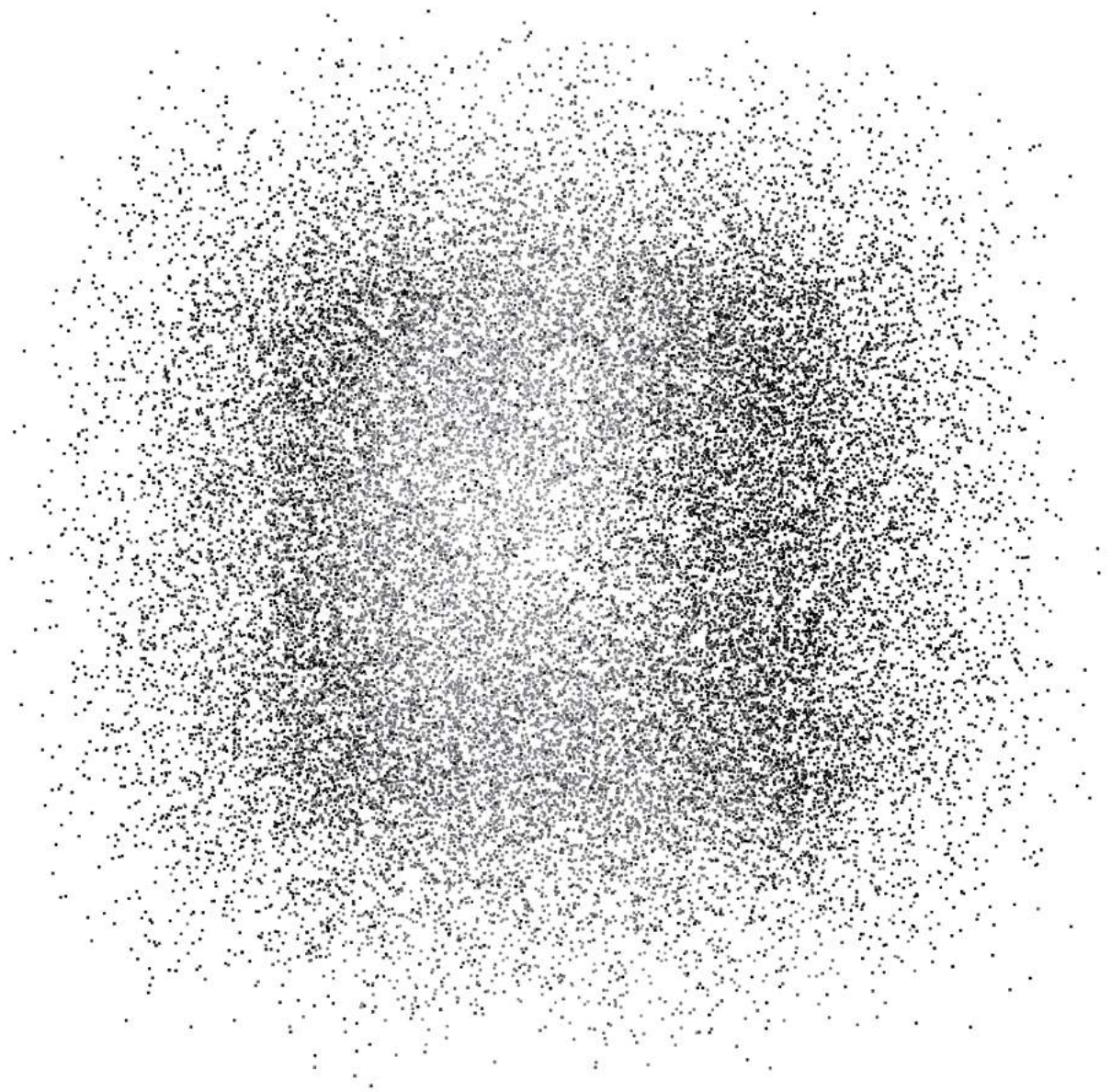


0-255

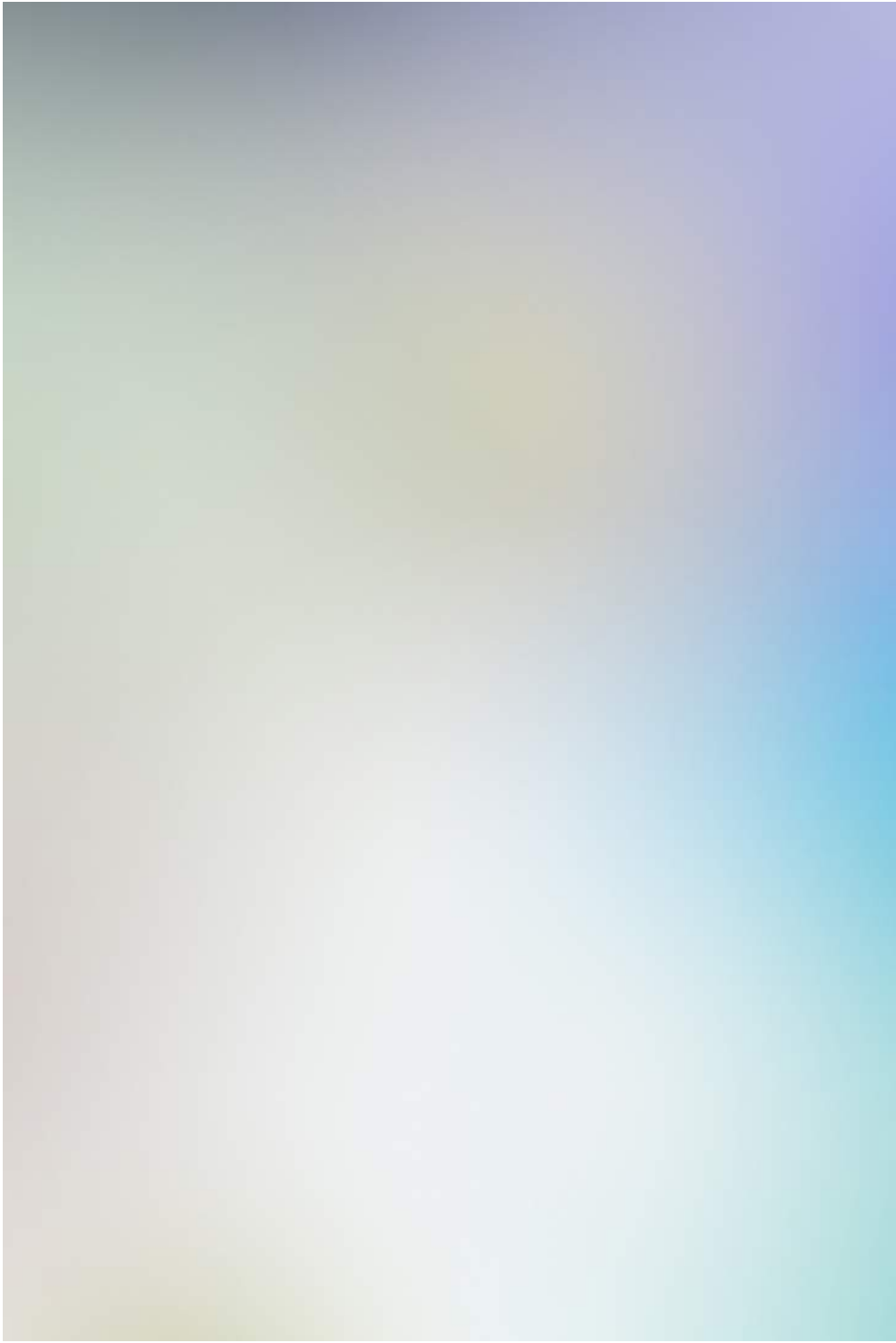
Róża Smółka

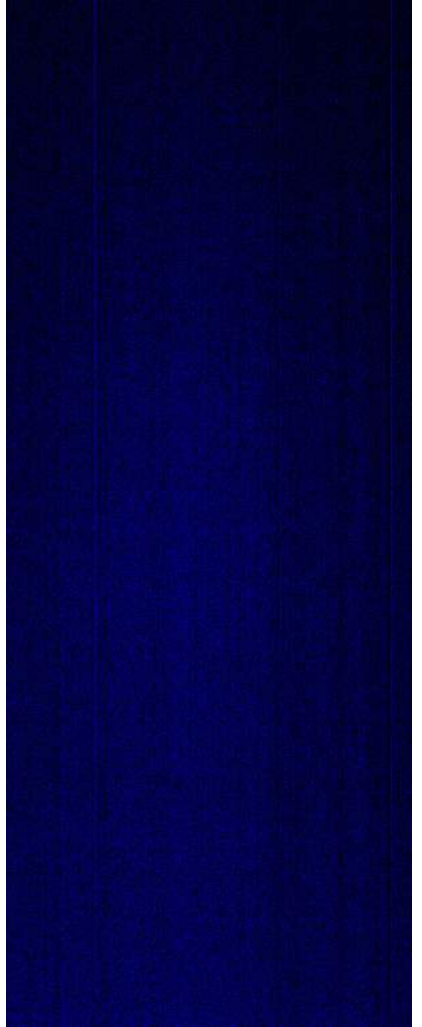
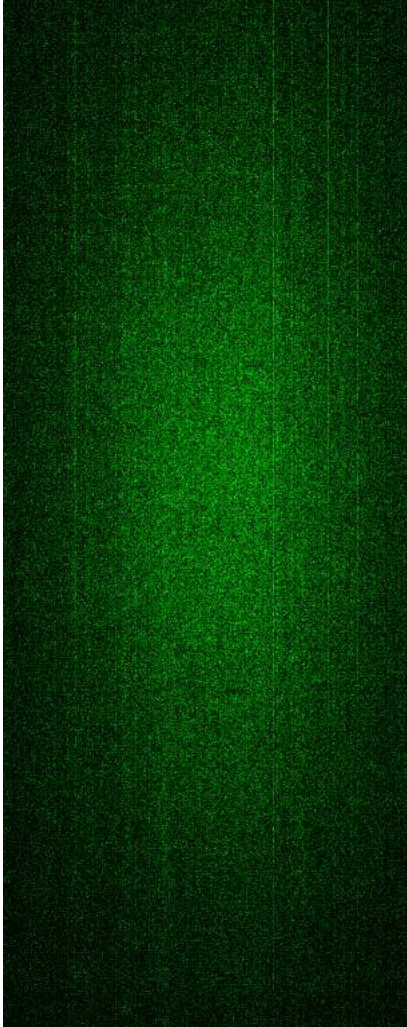
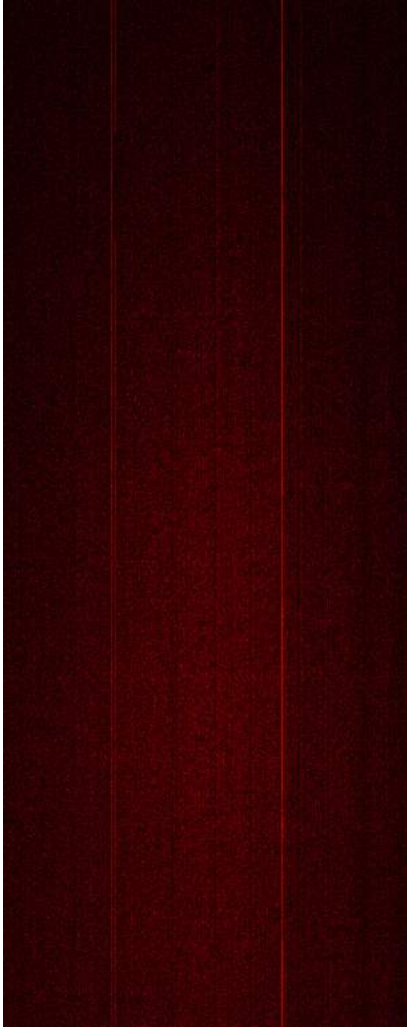
Struktura fotografii cyfrowej opiera się na matematycznym języku kodu zero-jedynkowego, umożliwiającego nieograniczoną mutację pliku RAW. Rejestrowanie obrazu poprzez medium cyfrowe traci funkcję mimetyczną, co każe zastanowić się nad zawartością prawdy w obrazie przetworzonym poprzez program graficzny. 0-255 jest wynikiem poszukiwania obrazów prawdziwych oraz próbą zbadania tkanki fotografii przeniesionej w środowisko wirtualne.

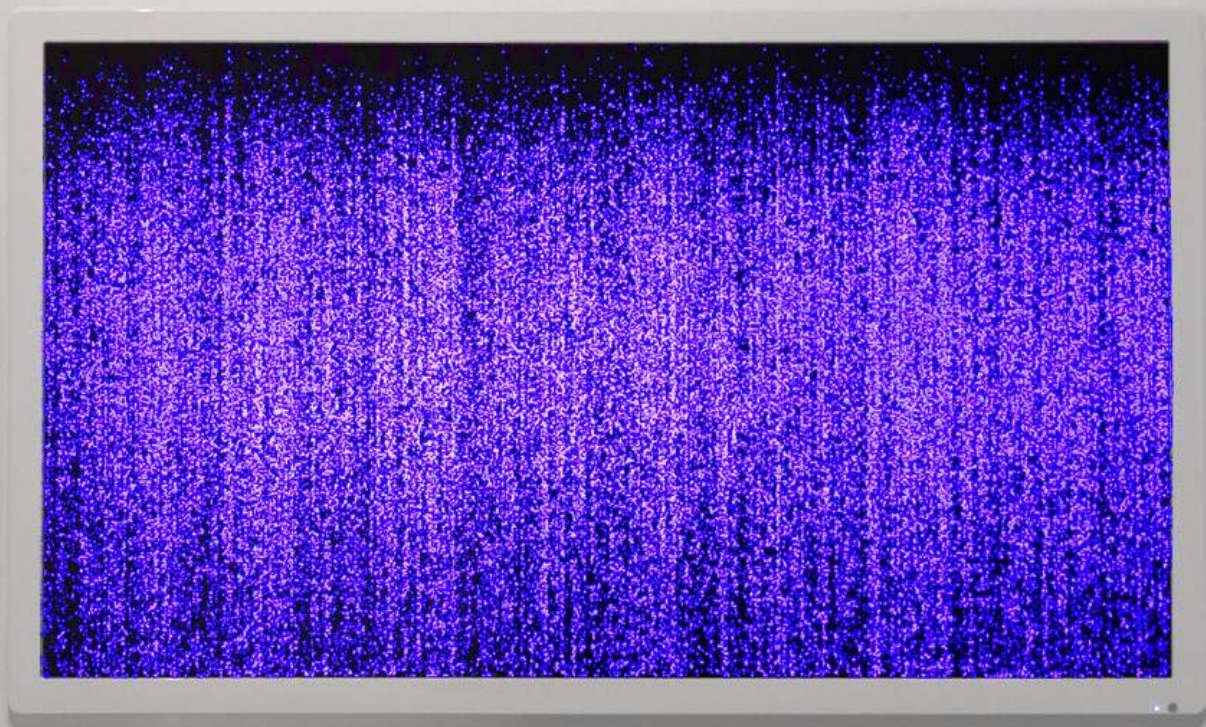
Digital photography's structure is based on a mathematical zero-one language code which allows to mutate any RAW file an unlimited number of times. The recording via digital medium loses its mimetic function, persuading the viewer to think about the amount of truth in an image which was processed by a graphics programme. 0 – 255 is a result of search of the real images and an attempt to examine tissue of the photography which was transferred to the virtual environment.











◀ str. 77-81
Róża Smółka
0-255,
fotografie
2014

◀ p. 77-81
Róża Smółka
0-255,
photography
2014

GREEN SCREEN MAN

Tomasz Gałęcki

Green screen man to cykl fotografii, w którym zwracam uwagę na problem tożsamości człowieka w świecie zdominowanym przez wirtualne przestrzenie. Szukając granicy, miejsca styku pomiędzy tymi światami, odnoszę się do metody umieszczania np. aktorów w wirtualnie stworzonym obszarze, zwanej green screen lub blue box. Jak podaje definicja: „to technika obróbki obrazu polegająca na zamianie tła o w miarę jednolitym kolorze (pierwotnie niebieskim, stąd nazwa) na dowolny obraz. Szeroko stosowana w telewizji (najczęściej podczas prezentacji prognozy pogody i w programach informacyjnych) oraz w filmie (do umieszczania aktorów w komputerowo generowanym środowisku). Kolor tła to zazwyczaj niebieski lub zielony, ponieważ są one uważane za najmniej podobne do koloru skóry”.

Green screen man is a series in which I focused on the problem of man's identity in a world dominated by digital reality. In my search for the border between these two realities I refer to the method known as "green screen" or "blue box" which allows to place any chosen person or object in the digital space. The definition describes green screen as "(...) an image processing technique used in production of movies or TV programmes to change self-coloured background (blue was the original one) into any other image. Green and blue are considered to be the least similar to skin colours; therefore, they are the most often used ones".

The green screen has thus two functions – it is a physically existing surface with texture, size and other characteristics, yet its main purpose

Zielone tło pełni zatem dwie funkcje – jest realną przestrzenią posiadającą fakturę, wymiary czy walor, a z drugiej strony, zostało stworzone tylko po to, by zmienić swoją tożsamość i stać się tłem wirtualnym. Staje się tym samym formą zagadki wymykającej się jasnym regułom, ponieważ zmienia się w zależności od sposobu, w jaki o tej przestrzeni myślimy (lub w jaki sposób na nią patrzymy). Green screen jest hybrydą, tworem zawieszonym gdzieś pomiędzy dwiema rzeczywistościami. ■

is to hide those features in order to change identity and become a virtual background. Its twofold nature makes the green screen become a mystery impossible to be described by any standard rules, because the rules change depending on how we think about this surface. Green screen is a hybrid, a creation suspended between two realities. ■

► str. 83-93
Tomasz Galecki
Green Screen Man
fotografia
2013

► p. 83-93
Tomasz Galecki
Green Screen Man
photography
2013























Komentarz do własnej twórczości

Stefan Wojnecki

Myślą przewodnią mojej twórczości jest **sztuka penetrująca**. Pod tym pojęciem rozumiem sztukę, która zajmuje się sama sobą – zwrócona ku własnym cechom i zależnościom, penetrującą zakamarki, styki oraz obrzeża swojego obszaru w sposób właściwy sztuce. Szczególnie chodzi o wewnętrzne sprawy, o nowe aspekty, o sposób pojmowania i rozszerzenie pojęcia fotografii.

Patrząc od strony fotograficznego tworzywa, moja twórczość przebiega pomiędzy skrajnymi biegunami analogowej i cyfrowej fotografii obrazujących funkcje matematyczne. Odnosząc się do procesu realizacyjnego, 50 lat dystansu wypełnia wachlarz zdjęć naświetlonych w czasie od dwu stumilionowych części sekundy do możliwych do wykonania tylko raz w ciągu doby. Podczas naświetlania zarówno jednych, jak i drugich, nie widać, co się fotografuje. Takie prace wymagają specjalistycznej wiedzy, perfekcyjnego podejścia i profesjonalnych umiejętności.

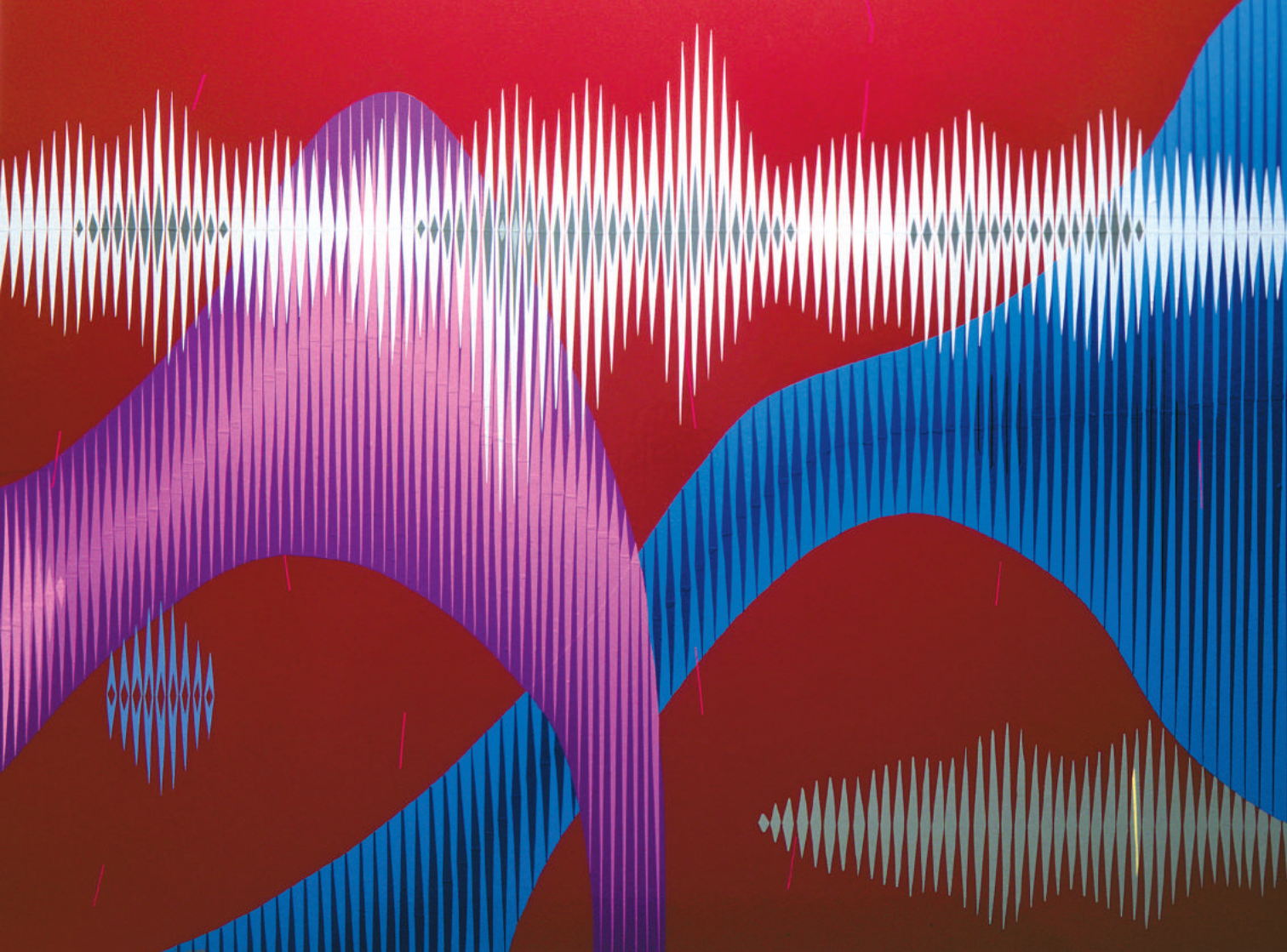
W swojej twórczości ustosunkowuję się wprost lub pośrednio do ówczesnych idei sztuki, niezrędko sięgając po miąższ ważkich problemów społecznych. Nie stronię również od refleksji nad magią fotograficznej materii. Jednakże zagadnieniem, do którego ciągle powracam,

jest filozoficzny problem ukazania ruchu, jego różnorodnych postaci i ujęć.

Ze zrozumiałych względów prezentowany zestaw prac tylko w małym stopniu zawiera dokumentację obiektów fotograficznych, instalacji, działań performansowych czy parafilmmowych. W niniejszych rozważaniach pomijam moje stanowisko związane z teorią fotografii, uwypuklające pozakulturowe uwarunkowania sztuki.

W latach 1956–1968 zajmowałem się **fotografią generatywną**. Była to fotografia tworząca obrazy z samej siebie. W latach 1969–1981 tworzyłem równolegle do fotografii analitycznej. Oznacza to, że oprócz penetracji właściwości fotografii, w swoich pracach poruszałem także problemy społeczne. W latach 1982–1999 związałem się z **fotografią intermedialną**. W latach 2000–2005 uprawiałem (i czynię to nadal) **fotografię postmedialną**. Dwa ostatnie terminy wprowadzone zostały w Polsce przeze mnie.

Działalność twórczą rozpocząłem w 1956 r. fotografią społecznie zaangażowaną. W 1957 r. swoje zainteresowania zwróciłem ku przestrzeniom alternatywnym, w tym matematycznym. W 1965 r. zająłem się generowaniem obrazów, których źródłem był fotochemiczny rastr so-



czekowy. Tę opracowaną przeze mnie metodę rozbudowałem w tzw. duogramach. W latach siedemdziesiątych moje główne zainteresowania biegły równoległe do sztuki analitycznej, zwracając się równocześnie ku wartościom społecznym.

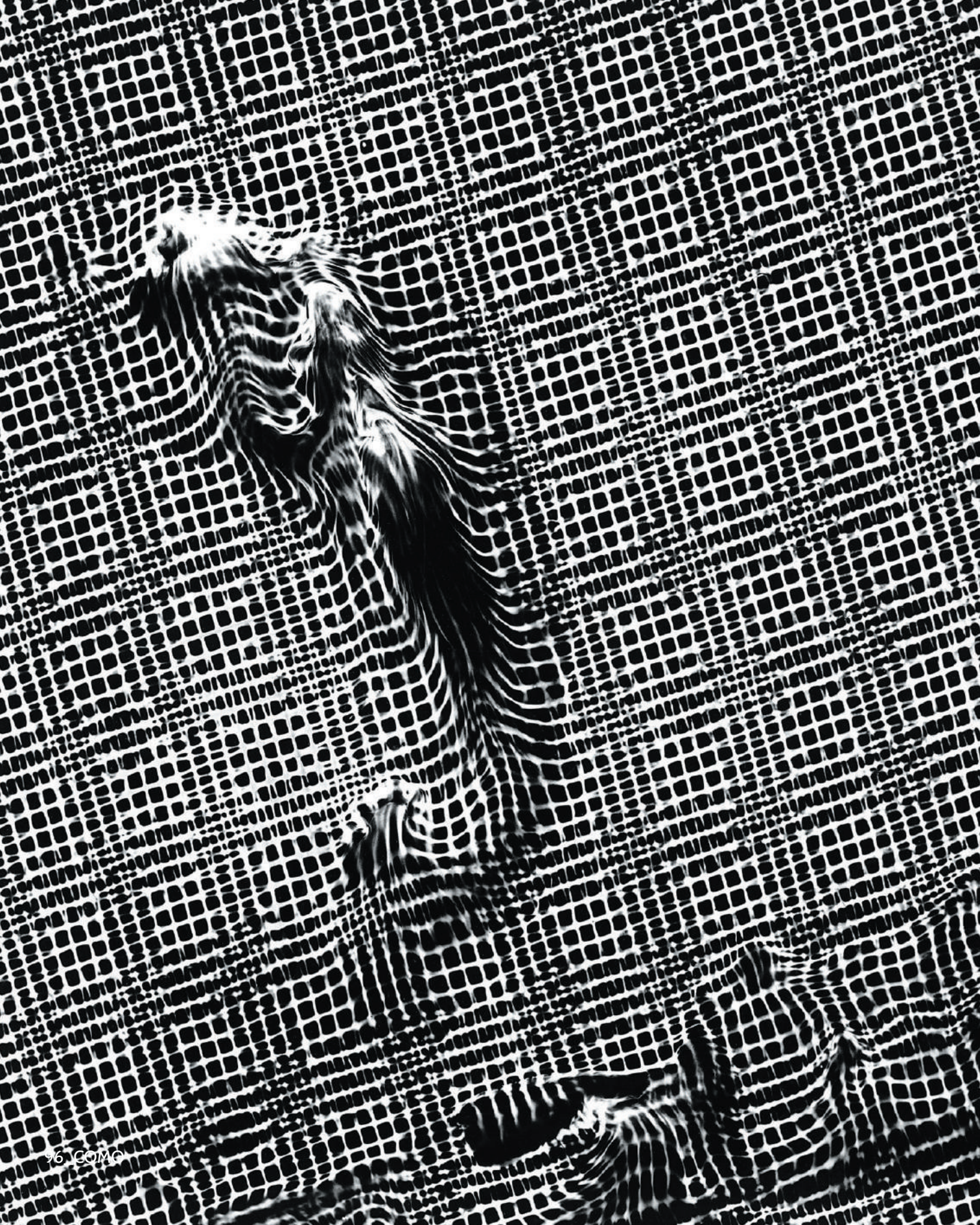
Wyjście poza obraz rozpocząłem w 1969 r. wystawą *Twarze*. W 1974 r. zwróciłem uwagę na możliwość wewnętrznej alternatywności sztuki wystawą *Sztuka alternatywna*. W roku 1978 pokazałem na wystawie *Hiperfotografia* prace multiperspektywiczne, zsyntetyzowane z wielu negatywów. Określiłem je jako hiperrealizm fotografii.

W 1979 r. wysunąłem tezę dotyczącą ontologii

fotografii, że fotografia może być pojmowana jako model rzeczywistości. Stworzyłem także pojęcie obrazu impulsograficznego, jako nadrzędne pojęcie obrazu fotograficznego i wzrokowego.

W tym samym roku zapoczątkowałem w swojej twórczości tendencję autorefleksji. W jej ramach podjąłem w 1980 r. problem tożsamości, a w roku następnym zaprezentowałem wystawę *Fotografia tożsamości*.

W latach 1986 i 1987 na wystawach pod dwoma tytułami: *Wpisuję swoje uporządkowanie świata* i *Wpisuję swoje przeżywanie świata*, przedstawiłem swój wewnętrzny model świata. Ważne było tam także pokazanie przechodze- ►





nia w fotografii istniejącego w nieistniejące i nieistniejącego w istniejące.

W roku 1988 byłem animatorem imprezy „Polska fotografia intermedialna lat 80.”, wystawiając m.in. fotografię komputerową i instalację z laserem. Na początku lat dziewięćdziesiątych zainteresowałem się paradoksem śladu i cytatu w fotografii.

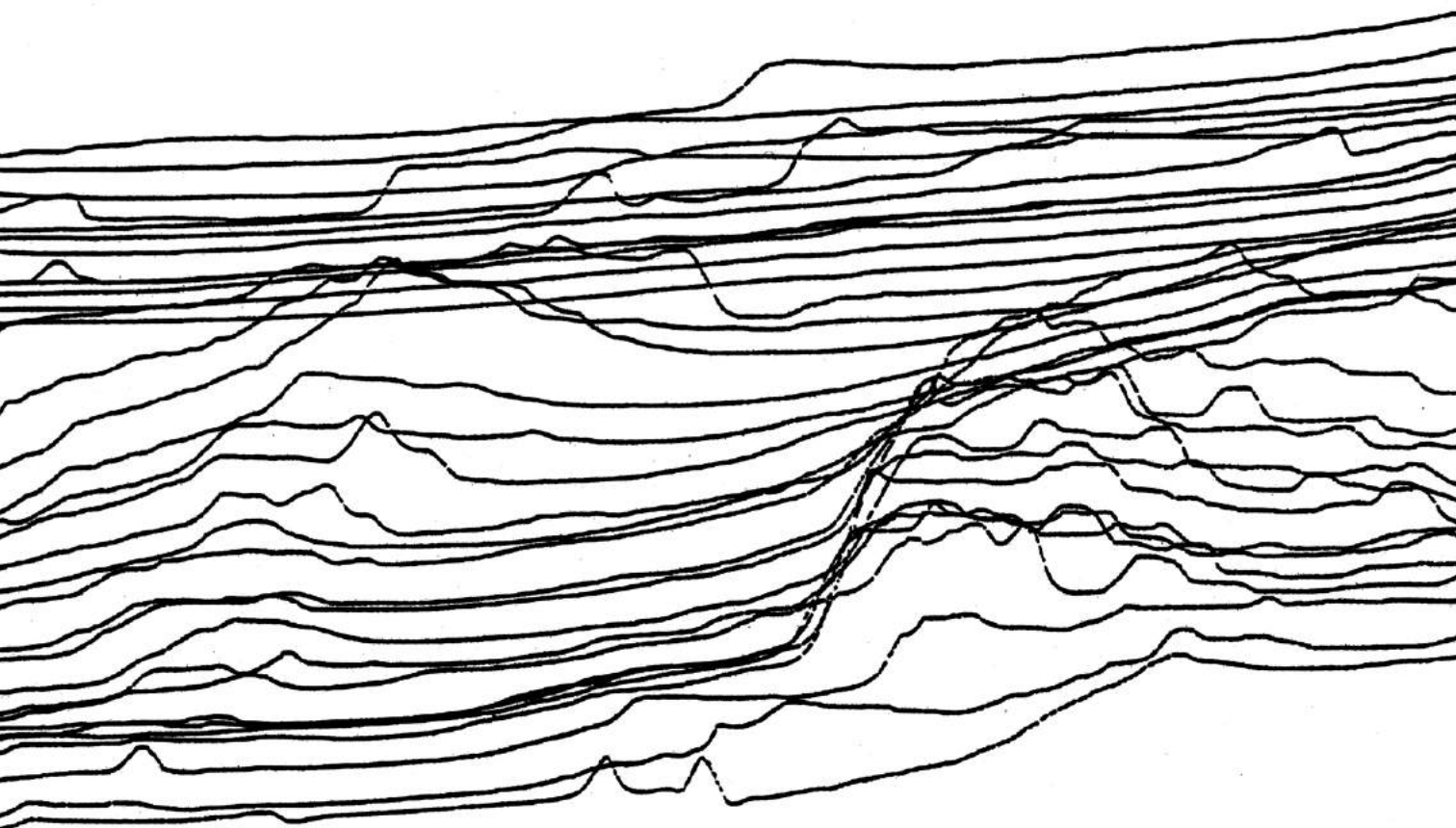
W 1996 r. podjąłem kwestię przemian sztuki i powstawania nowych jej odgałęzień przy zachowaniu dotychczasowych, określając moment bifurkacji mianem „Y sztuki”.

W 2000 r. sformułowałem ideę fotografii postmedialnej, uzupełniając ją w następnych latach spojrzeniem na fotografię poprzez pryzmat alchemii.

W ramach fotografii postmedialnej w latach 2001–2002 zrealizowałem serię zdjęć kamerą otworkową. Penetrowałem wpływ kształtu otworka na wygląd fotografii. Przykładowo zdjęcie wykonane poprzez otworek o kształcie pionowej szczeliny robi wrażenie, jakby kamera i sfotografowane obiekty były wzajemnie poruszone. Tymczasem wszystkie elementy były nieruchome. Inne otworki miały kształty np. szczeliny poziomej, okręgu, obrysu trójkąta, kwadratu czy litery S. Materiałem wyjściowym były m.in. bezkamerowy obraz cyfrowy, opcja kołowego widma barw na ekranie monitora, duogram.

W 2004 r. zwróciłem uwagę na tzw. krzywe Béziera. Pierre Bézier stworzył formułę matematyczną, na której bazuje kod opisujący krzywe. W obrazie wektorowym związanym z krzywymi Béziera kształty, kolory i rozmiary definiowane są za pomocą wzorów matematycznych. Taki obraz można także tworzyć poprzez wzorce-motywy z góry określone przez program.

Uważam, że pojęcie fotografii można rozszerzyć, określając ją jako obraz utworzony z czynników danych a priori. W takim ujęciu obraz zawierający wybrane, z góry określone wzorce kształtu i koloru jest fotografią. ►



Pokaz multimedialny *Ku nirwanie* zrealizowałem w 2008 r. Polegał on na rzutowaniu komputerowo wygenerowanych figur geometrycznych w przestrzeń wytworzoną przez sztuczną mgłę, przez co figury stawały się trójwymiarowymi obrazami w takt oryginalnej muzyki hinduskiej. Człowiek znajdujący się wewnątrz trójwymiarowego obrazu ulegał niepowtarzalnemu, wręcz mistycznemu, odczuwaniu tajemnicy bytu, co stanowiło o magii, metafizyce przeżyć.

W latach 2008–2010 wykonałem zdjęcia do wystawy *Z moich okien*. Są one dokumentem mojej przestrzeni prywatności, utrwalonej za pomocą 246 ujęć. Stanowią historię podwórka, przy którym mieszkam, sfotografowanego z okien mojego domu. Pracę wyróżnia nietypowa ekspozycja przestrzenna w formie obrusa na stole.

Realizacje, które zaprezentowałem na wystawie z 2010 r. pt. *Spółczesność sieci*, są obrazami wektorowymi. Niektóre z nich uzupełniłem zdjęciami cyfrowymi o niecodziennej tematyce związanej z nauką. Całość stanowi egzemplifikację aktualnych przemian telekomunikacyjnych kultury i cywilizacji, które doprowadzają do powstawania globalnego społeczeństwa sieci.

Fotografie do wystawy *Idąc ulicami* wykonałem w latach 2010–2013. Tematyka zdjęć dotyczy załączania mienia prywatnego oraz napisów na murach z podtekstem filozofii ulicy.

Kończę niniejszy komentarz pracą pod tytułem *Kopa lat* z 2015 r., która ukazuje 60 lat mojej działalności artystycznej. Zestaw własnych 61 obrazów, wpisanych w sześciokąt o wymiarach 175 × 150 cm, wykonany został w technologii Diasec. Poszczególne fotografie zapisałem, poczynawszy od środka sześciokąta, chronologicznie i spiralnie, zgodnie z ruchem wskazówki zegara.

Podsumowując, pragnę zaznaczyć, że celem mojej twórczości w praktyce i teorii jest rozszerzanie pojęcia fotografii ku symulacji oraz, co równie ważne, podkreślanie instytucjonalnej przynależności fotografii do sztuk plastycz-

nych. Całość mojego dorobku artystycznego zatytułowałem *Od analogu do cyfry – sztuka refleksji*. Obejmuje on 60 lat pracy twórczej w charakterze artysty, kuratora, teoretyka i organizatora.

Profesor Andrzej P. Bator wyraża opinię, że moja twórczość jest programem intelektualizacji fotografii. Zgadzam się jednocześnie z postulatem prof. Rafała Drozdowskiego, że (cytat z książki *Obrazy na obrazach*): „z punktu widzenia reguł sztuki opór wobec najsilniej rozpowszechnionych i najbardziej nachalnych wzorców obrazowania jest (...) jej zadaniem statutowym”.

Poznań, 28.04.2015 ■

◀ str. 96
Stefan Wojnecki
*Rzeczywistość
wymyślona*
fotografia czarno-biała
1958

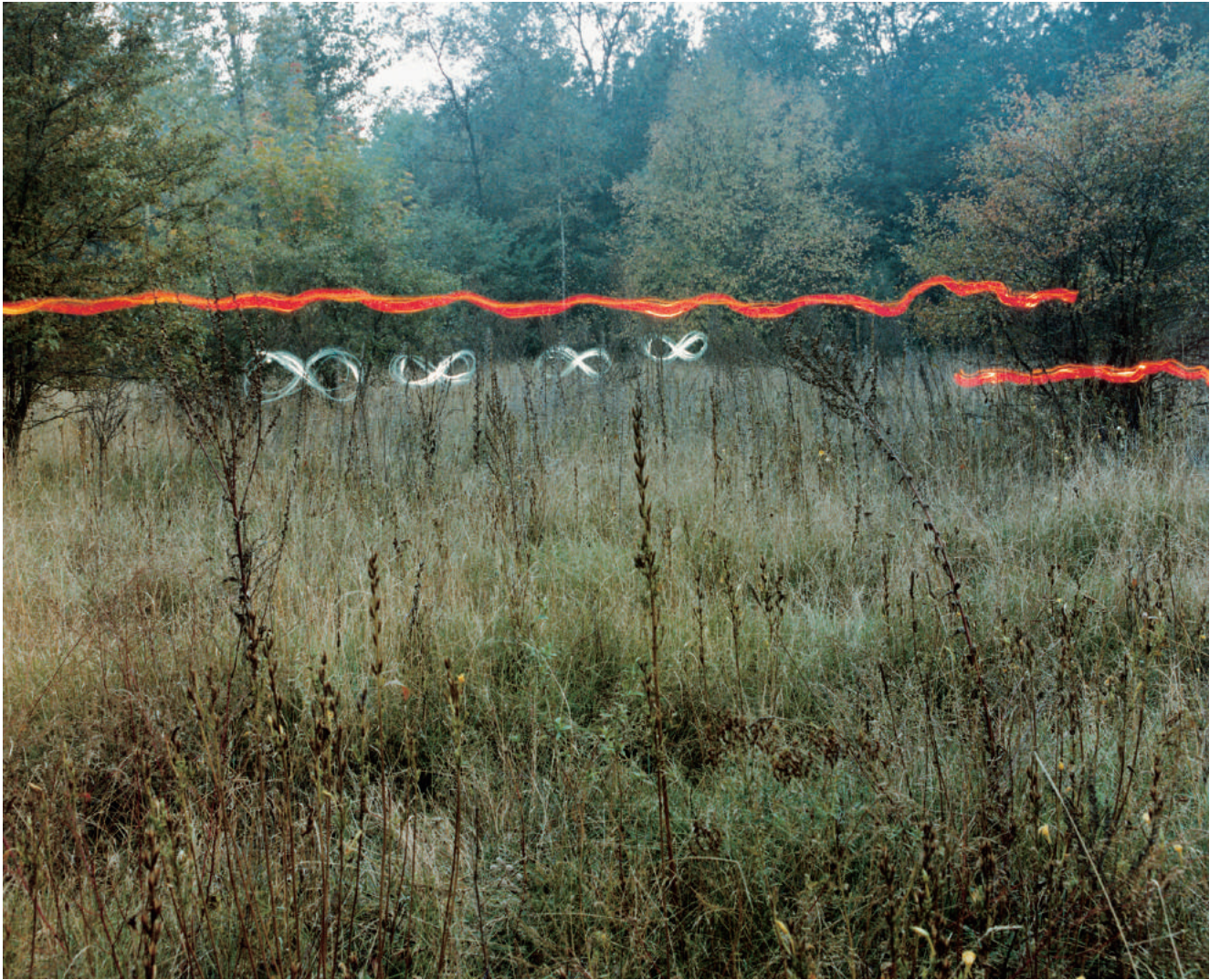
◀ p. 96
Stefan Wojnecki
The imaginary reality
black&white print
1958

◀ str. 98
Stefan Wojnecki
Sieć atomów
fotografia czarno-biała
1998

◀ p. 98
Stefan Wojnecki
Network of atoms
black&white print
1998









Stefan Wojnecki

Profesor zw. Stefan Wojnecki ur. w 1929 r. Ukończył fizykę na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Twórca zaliczany do fotograficznej neoawangardy, animator i teoretyk fotografii. Jego postać związana jest z pojęciami fotografii intermedialnej i postmedialnej. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych; od 1956 r. brał udział w około stu wystawach zbiorowych, w tym w prestiżowych prezentacjach w kraju i za granicą. W rankingu najlepszych od 1989 r. wystaw poznańskich artystów jego wystawa retrospektywna *Pęknięcia – ku symulacji* z 1999 r. znalazła się w pierwszej dziesiątce. Autor licznych wypowiedzi teoretycznych związanych z fotografią, w tym skryptu *Moja teoria fotografii*. Od 1971 r. członek Związku Polskich Artystów Fotografików; piastował najwyższe funkcje w polskim ruchu fotograficznym. Kurator kilkudziesięciu znaczących wystaw, sympozjów i warsztatów, również o zasięgu międzynarodowym. Między innymi dzięki jego działaniom odbyło się w Poznaniu pięć edycji Biennale Fotografii oraz dziesięć edycji Międzynarodowego Warsztatu Fotograficznego PROFILE w Skokach. Inicjator studiów wyższych na kierunku fotografia w polskim szkolnictwie artystycznym. Pierwszy w Polsce profesor tytularny z dyscypliny artystycznej fotografia. Od 1978 r. pedagog Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

(dawniej ASP, PWSSP), wieloletni kierownik Pracowni Fotografii Komputerowej na tejże uczelni. Przez szereg lat ekspert Rady Wyższego Szkolnictwa Artystycznego oraz recenzent Państwowej Komisji Akredytacyjnej. Napisał prawie 100 recenzji dotyczących przewodów doktorskich i habilitacyjnych oraz postępowań o nadanie tytułu profesora. Otrzymał wiele wyróżnień, nagród i ważnych odznaczeń, w tym międzynarodowych. Laureat m.in. medalu Scholae Bene Merito Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz Złotego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Jego sylwetkę twórczą opisano w licznych tekstach, w tym w wysokiej rangi wydawnictwach biograficznych, jak: *Contemporary Photographers, Who's Who in the World* czy *Złota Księga Nauki Polskiej 2006 – Naukowcy Zjednoczonej Europy*. Wybrane teksty artysty z lat 1977–2004 opublikowane zostały w monografii *Fotografia – podwójna gwiazda kultury* pod redakcją prof. Alicji Kępińskiej.

Profesor Andrzej P. Bator wyraża opinię, że twórczość Stefana Wojneckiego jest programem intelektualizacji fotografii. On sam uważa też, cytując prof. Rafała Drozdowskiego, że jego dorobek artystyczny spełnia jednocześnie postulat „oporu wobec najsilniej rozpowszechnionych i najbardziej nachalnych wzorców obrazowania”.

Professor Stefan Wojnecki – born in 1929. Graduated from physics at the Adam Mickiewicz University in Poznań. Associated with avant-garde. Animator and theorist of photography. Connected with multimedia and post photography. Author of many individual exhibitions; since 1956 he has participated in about hundred different collective exhibitions worldwide. His Fractures – towards beauty exhibition from 1999 was placed in the top ten of the best exhibitions of artists from Poznań since 1989. Author of numerous theoretical lectures, such as My theory of photography. Member of Polish Association of Photographers since 1971. Curator of many exhibitions, symposiums and workshops, some of which were international.

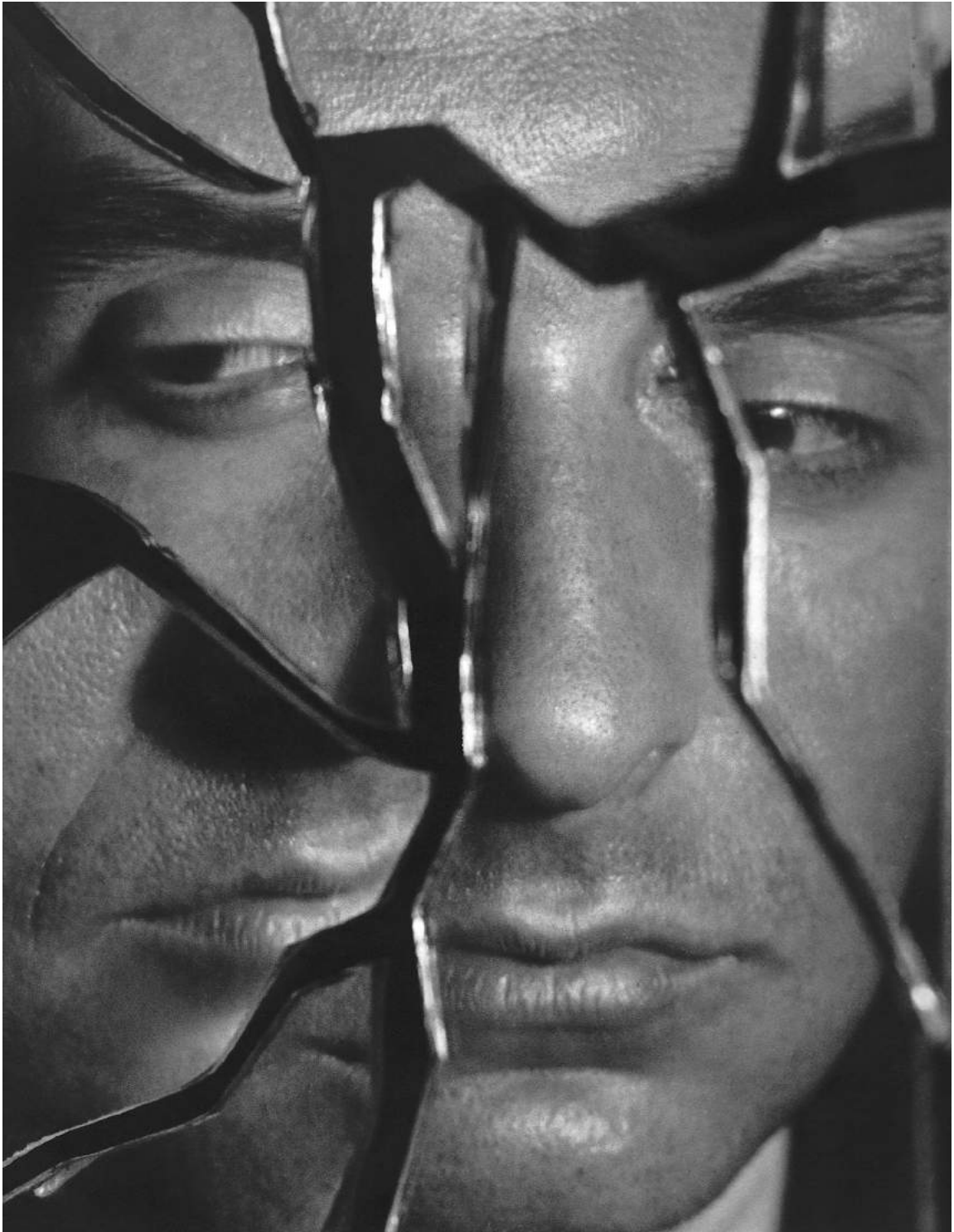
◀ str. 100-103
Stefan Wojnecki
*Wpisuje swoje
uporządkowanie świata
fotografia
1985-1986*

◀ p. 100-103
Stefan Wojnecki
*I insert my arrangement
of the world
photography
1985-1986*

▼ str. 105
Stefan Wojnecki
*Koncepcja instalacji
fotografia
1993*

▼ p. 105
Stefan Wojnecki
*Installation concept
photography
1993*







◀ str. 106
Stefan Wojnecki
*Rzeczywistość
wymagająca*
fotografia czarno-biała
1958

◀ p. 106
Stefan Wojnecki
The imaginary reality
black&white print
1958

▲ str. 107
Stefan Wojnecki
*Wpisuje swoje
uporządkowanie świata*
fotografia
1985-1986

▲ p. 107
Stefan Wojnecki
*I insert my arrangement
of the world*
photography
1985-1986

