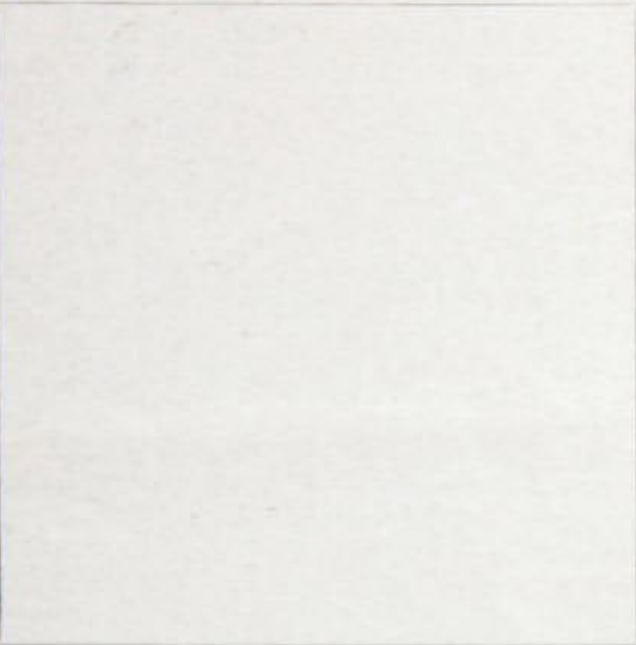
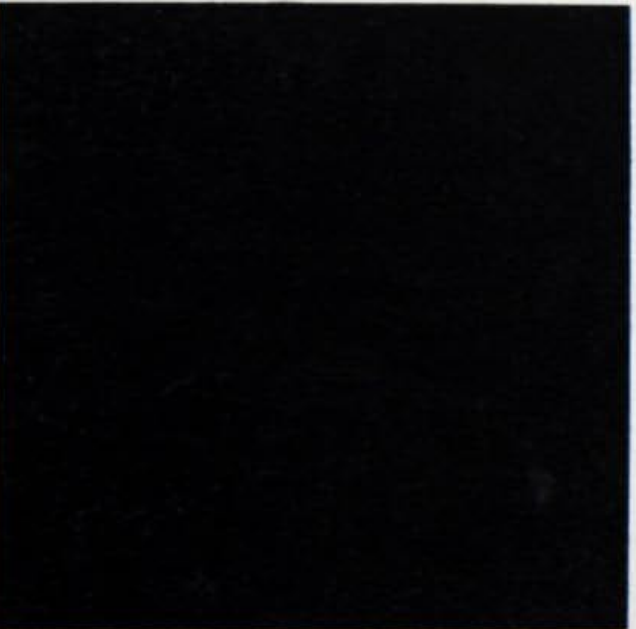




„Zero fotografii”
„Photography Zero”



„Nieskończoność fotografii”
„Photography Infinity”

Artykułem Jerzego Olka pt. „Między znakiem i „znaczeniem” („Nurt” 5. 1976) rozpoczęła się dyskusja artystów, krytyków i teoretyków sztuki, która swoje rozwinięcie znalazła zarówno na sympozjum „Stany graniczne fotografii” (Katowice 11–13. III. 1977), jak i na firmowanej przez redakcję „Odry” i Ośrodek Kultury i Sztuki imprezie pn. „Fotografia — medium sztuki” (Wrocław 22–24. IV. 1977). Rezultatem sympozjum „FOTO—MEDIUM—ART” jest m.in. cykl szkiców krytycznych, rozpraw i esejów autorstwa artystów, krytyków i filozofów, publikowany od kwietnia 1977 r. na łamach „Odry”. Z kolei „Nurt” drukuje od początku tego roku rozmowy na temat fenomenu fotografii, przeprowadzane przez Jerzego Olka z wybitnymi przedstawicielami polskiej kultury. Miejscem stałej wymiany myśli i konfrontacji, przeciwnych często poglądów ma być — prowadzone przez Jerzego Olka — FORUM „FOTO—MEDIUM—ART”, inaugurujące swą działalność 17. XII. 1977 r. we Wrocławskiej Galerii Fotografii. Wszystkie dokonywane w jego ramach spotkania powinny bazować na dialektyce racjonalizmu. Przeprowadzane dyskusje — służyć odświeżeniu wyobraźni. Zaś proponowane na Forum akty kreacji — okazywać się aktami intelektualnych dociekań. Po „Art after Philosophy” czyś na „filozofię po sztuce”. Na kolejne katharsis, mogące się dokonać przez negowanie zastanych form i opozycję względem otrzymywanego do bezkrytycznej konsumpcji obrazu. Pora zrozumieć, że przekazy dokonywane za pomocą mediów elektroniczno-komputerowej ery same są również przekazywanymi, stając się nowymi intermediami lub nadmediami — mediami niejako „drugiej generacji”. Pora wyjść poza dotychczasową formę mechanicznie „uwierzytelnionego” porozumienia i oczyścić pole sztuki z komunikacyjnych pośredników, by móc zająć się samą zawartością i istotą przekazu, jego sensem i powołującą go ideologią. Forum winno zatem służyć z jednej strony uwrażliwieniu naszej świadomości na specyfikę stosowanych w sztuce nowoczesnych środków zapisu i informacji (fotografii, filmu, video, systemów komputerowych, holografii), z drugiej, wzbogacać prowadzone w wielu ośrodkach badania ich natury o wartościowe sady światopoglądowe i nonkonformistyczne postawy, wykształcające z czasem NOWE IDEE SZTUKI.

Wrocław — listopad 1977.

FORUM

FOTO MEDIUM ART

PHOTO NET ART

- jako FORUM
- jako dyskusja
- jako konfrontacja
- jako krytyka i poszukiwanie
- jako konstruktywna destrukcja
- jako przełamywanie i wypełnianie
- jako filozoficzna refleksja
- jako doświadczenie
- jako laboratorium
- jako informacja
- jako praktyka
- jako teoria
- jako IDEA

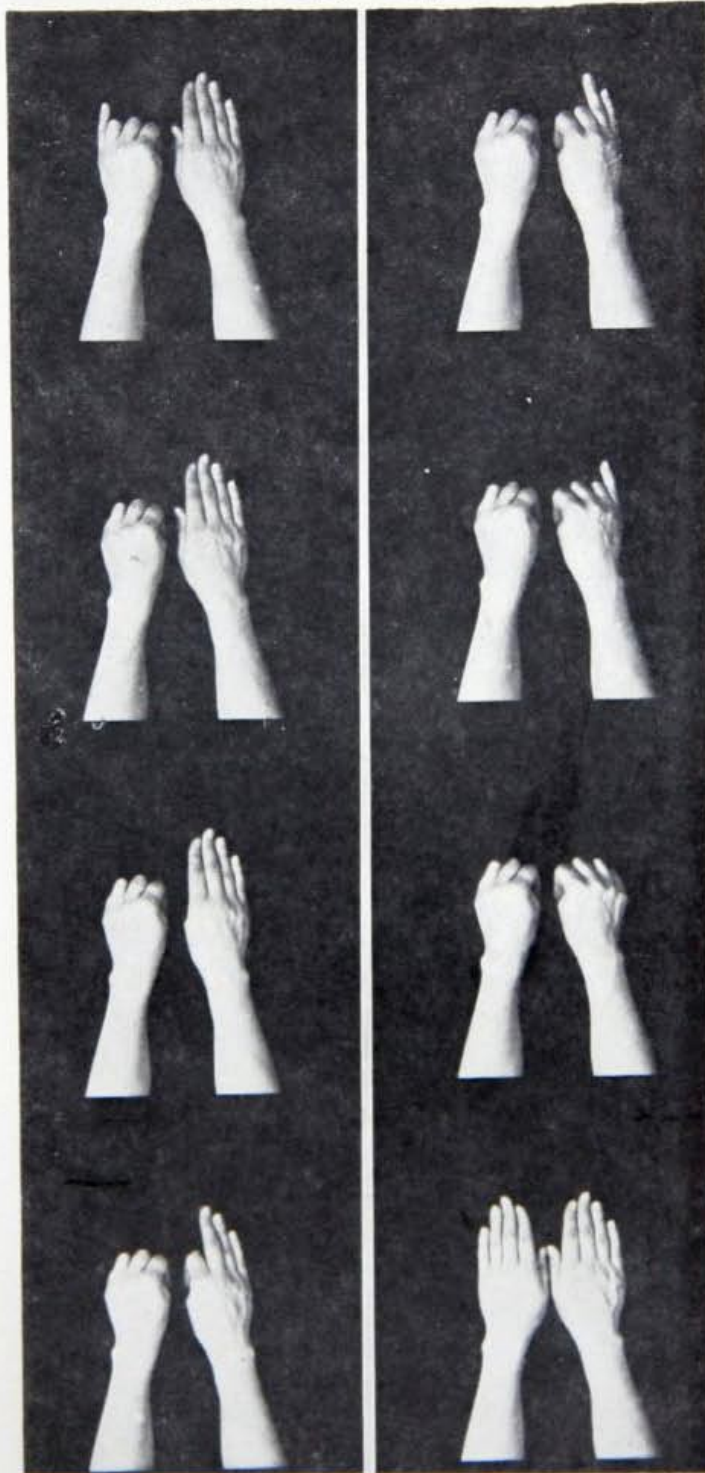
- as the FORUM
- as discussion
- as confrontation
- as criticism and quest
- as constructive destruction
- as breaking and filling
- as philosophical reflection
- as experience
- as laboratory
- as information
- as practice
- as theory
- as the IDEA

W.Z.G. Milicz zam. nr 1010-77 1.000 szt. G-9

„Fotografia fikcyjna” Natalia LL



„Fotografia — system” Zbigniew Dłubak



„Fotografia konkretna” Andrzej Lachowicz



Krzysztof Kąkolowski: Wielu chce widzieć w fotografice, w fotoreportażu, sztukę. I bardzo słusznie. Lecz dla większości ludzi to jest po prostu ilustracja. Oni widzą jak Lato kopnął piłkę, i patrzy: piłka leci, i już jest prawie w bramce, ale jeszcze jej nie ma, lecz wiadomo, że bramka padła. To jest dla nich fotografia. Innej zresztą wogóle nie ma. Nie ma fotografii o tragediach, czy innych incydentalnych wydarzeniach. Przeciętny człowiek ma fotografię dopiero na ulicy. Jak widzi przerażone twarze, kiedy ktoś zobaczy wypadek, i krew. Tylko tego nie ma w gazetach. Po prostu te rzeczy się omija. I tutaj powstaje kwestia ograniczenia fotoreportera. Nasze społeczeństwo trochę jest prowadzone na zasadzie przedszkolnego społeczeństwa. Po prostu: pewnych rzeczy nie mówi się dzieciom.

Oczywiście fotoreporterzy robią takie zdjęcia. Stąd przypuszczam, że ich archiwa są wspaniałe, i nie wiadomo czy za sto czy dwieście lat nie będzie się mówiło przede wszystkim o fotoreporterach, podczas gdy o pisarzach wszyscy zapomną.

Jerzy Olek: Sądzi pan, że dopiero wtedy w pełni dojrzejemy do świadomej konsumpcji wizualnych dóbr niesionych przez cywilizację obrazkową? Wszak już teraz pospółu kłaniamy się czolobitnie bożkowi McLuhana. A przecież fotografia na dobrą sprawę upośledziła nasz kontakt z rzeczywistością, w znaczym stopniu przesłaniając nam świat realny.

Krzysztof Kąkolowski: Ależ McLuhan jest absolutnie przeciwko cywilizacji obrazu. To tylko w Polsce nikt go nie czyta, nic dziwnego więc, że jest źle rozumiany. On mówi, że wróci epoka słowa. Poza tym mówi rzeczy, których w Polsce nie można pisać: że plebejusz współczesny, czyli jak to się u nas mawia — „ćwierćinteligent”, nie będzie czytał, i nie może czytać. I dla tych milionów ludzi przeznaczone są obrazy. Słuszne więc McLuhan wywodzi współczesny kult obrazu od biblii ubogich.

Nie wiem jednak, co w tym tragicznego. Czy wszyscy mają czytać? Jeśli każda ekspedientka miałaby poziom intelektualny Krzysztofa Teodora Teoplitzta, to byśmy oszaleli. Prawda? Więc absolutnie nie wiem co ma zasłaniać komuś fotografia. Fakt, że nadmiar obrazów doprowadza do tego, że wiele rzeczy wydaje się jakby znajome. Jak wylądowałem w Nowym Jorku, to sobie pomyślałem: świetnie znam to miasto. I mimo to, że znałem je wyłącznie ze zdjęć, nie miałem już właściwie na co patrzeć.

(Fragment rozmowy przeprowadzonej z Krzysztofem Kąkolewskim przez Jerzego Olka dla redakcji „Nurtu”)



Autor programu Forum: Jerzy Olek

FOTOFORUM
MEDIUMFOR
ARTFORUM2

FOTOGRAFIA JAKO RELACJA

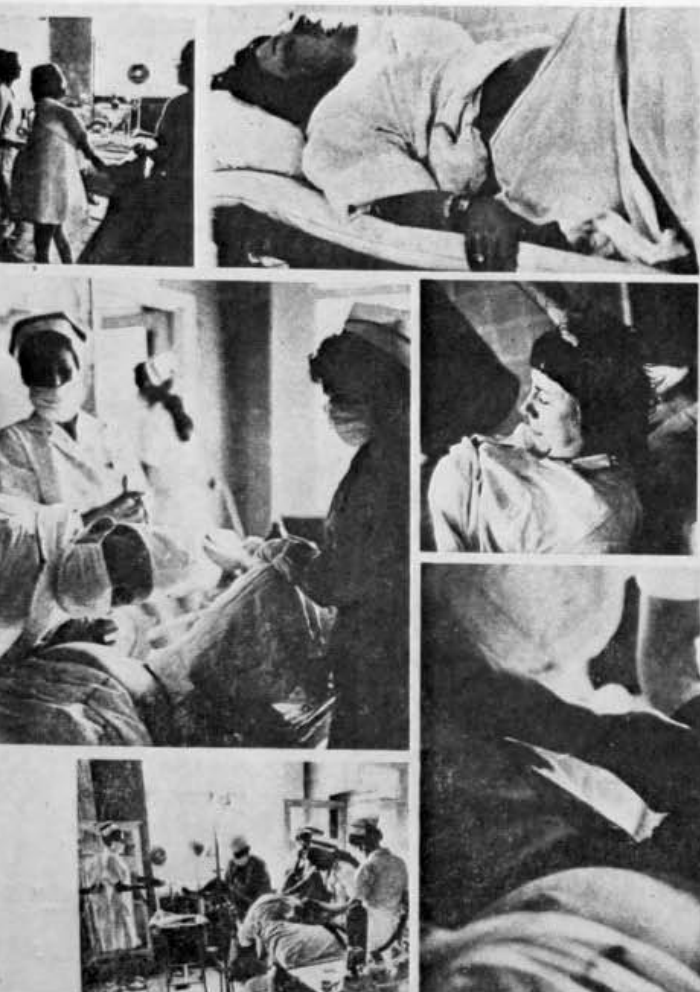
- Krzysztof Barański — „Fotografia jako narracja”
Andrzej Batura — „Fotografia jako uczestnik...”
Aleksander Jąrosiński — „Fotografia - czyli trzymanie się ziemi...”
Krzysztof Kąkolewski — „Fotografia a reportaż”
Wiesław Prażuch — „Fotografia reportażowa”

WROCŁAWSKA GALERIA FOTOGRAFII

pl. Nankiera 8

13 stycznia 1978 r. godz. 17,00

Wysztof Barański
„Fotografia jako narracja”



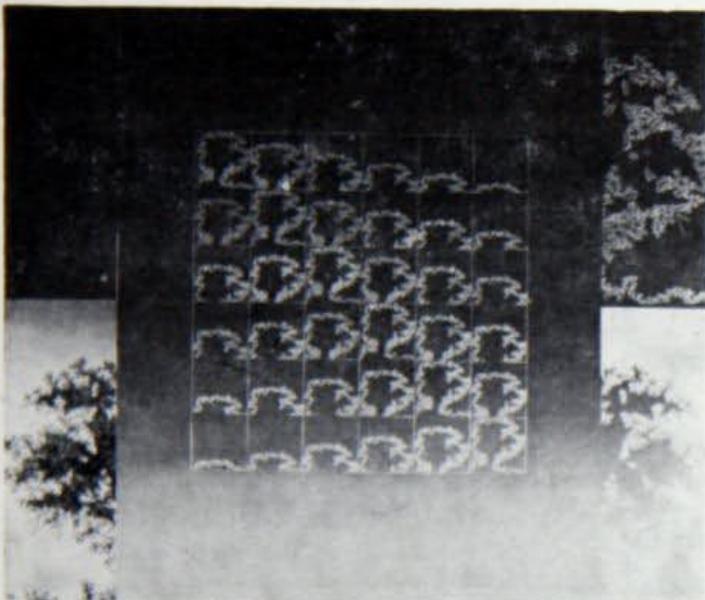
Andrzej Bątko
„Fotografia jako uczestnik...”



Aleksander Jędrzejowski
„Fotografia — czyli trzymanie się ziemi...”



Grzegorz Sztabiński — „Fotografia jako problem w sferze myśli”.

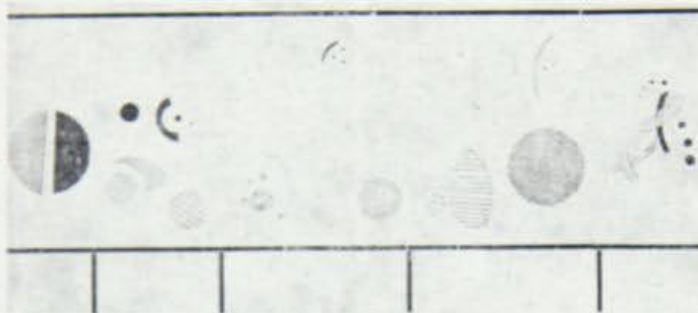


„Logika kwadratu IV” — olej — Grzegorz Sztabiński — 1977 r.

Nowe media, których powstanie wiąże się z osiągnięciami współczesnej nauki i techniki, są rozważane najczęściej pod względem zastosowań w praktyce życiowej. W płaszczyźnie artystycznej odpowiada temu angażowanie ich do celów wąsko-estetycznych. Jednak równie istotna, choć mniej zbadana, jest ich rola w sferze myśli. Stanowią one bowiem nie tylko nowe sposoby komunikacji, przekazywania treści potocznych czy artystycznych, lecz także stwarzają specyficzne możliwości poznania, modelowania obrazu rzeczywistości. Wpływają tak, najczęściej w sposób nieuświadomiany, na zmiany poglądów ontologicznych i epistemologicznych. Rozważane w tej perspektywie, fotografia, film a także malarstwo, rysunek czy grafika, wpisują się w szereg zagadnień podejmowanych tradycyjnie przez refleksję filozoficzną, sugerując nowe ujęcia. Uważam, że istotne zadanie sztuki współczesnej, którą charakteryzuje dążenie do maksymalnej samoświadomości, polega na ujawnieniu tych ukrytych związków i uczynienie z nich problemów twórczych.

Grzegorz Sztabiński

Janusz Zagrodzki — „Tradycje awangardy”



„Pięć momentów filmu abstrakcyjnego” — Mieczysław Szczuka — 1924 r.

Już wkrótce po wynalezieniu metody rejestrowania obrazu rzeczywistości zwanej dagerotypem stało się oczywiste, że ta nowa forma zapisu zrewolucjonizuje dotychczasowe metody przekazywania wizerunku współczesnego świata. Trudno jednak było przewidzieć zasięg penetracji foto-mechanicznego zapisu i wielości metod jego przetwarzania. Trudno było przewidzieć, że ten z pozoru atrakcyjny lecz dość nudny sposób wypowiedzi artystycznej jest w stanie zachwiać, a nawet zniekształcić dotychczasowy rozwój klasycznych dyscyplin sztuki.

Revolucja techniczna, mgliście zarysowująca się od początków XX wieku, negacja zastanej sytuacji artystycznej, ataki na standardowe pojmowanie funkcji sztuki, wszystko to stworzyło podwaliny, na których wyrastała nowa estetyka. Zdobywcze nauki, fascynacja maszyną, wprowadzenie ekonomicznych kształtów wynikających z autentycznych walorów i struktury używanych materiałów, możliwość operowania różnymi gatunkami form, oddziaływały na młodych twórców. Konstruktywistyczna koncepcja dzieła sztuki, jako wyrazu najnowocześniejszych osiągnięć nauki i techniki współczesnej epoki, otworzyła granice terenów dotychczas niedostępnych. Malarze i rzeźbiarze wprowadzając do twórczości plastycznej formy dynamiczne, kinetyczne, zmieniające zależności układów przestrzennych, dostrzegli w obrębie fotograficznym i filmowym możliwość podjęcia wielu zagadnień dotychczas nie do rozwiązania. „Prawdziwie nowoczesne malarstwo — pisał László Moholy-Nagy — nie zadawała się już pędzlem, płótnem i farbami, ale operuje instrumentami foto-kinematograficznymi oraz bezpośrednimi źródłami światła”.

Wszystkie dokonania młodych artystów tzw. „pierwszej awangardy” powstały w oderwaniu i niejako na przekór profesjonalom, zawodowo zajmującym się fotografią czy filmem. Jak na ironię, właśnie ta działalność eksperymentalna artystów związanych z ruchem plastycznym została uznana przez historyków sztuki za awangardę fotografii i filmu, za najciekawsze osiągnięcie artystyczne w tej dziedzinie.

Janusz Zagrodzki

Autor programu Forum: Jerzy Olek
Wydawca: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu

FOTOFORUM MEDIUMFOR ARTFORUM3

FOTOGRAFIA JAKO TWORZYWO



- Urszula Czartoryska — „Fotografia i ideologia na przykładzie Rodczenki”
- Jaroslav Andel — „Fotografia, awangarda, ideologia”
- Jan Kuromicki — „Fotografia a poznanie rzeczywistości”
- Grzegorz Sztabiński — „Fotografia jako problem w sferze myśli”
- Janusz Zagrodzki — „Tradycje awangardy”

WROCLAWSKA GALERIA FOTOGRAFII
pl. Nankiera 8
16 lutego 1978 r. godz. 17,00

Urszula Czartoryska — „Fotografia i ideologia na przykładzie Rodczyńki”



„Koncert na syreny fabryczne (dyrygent)” — Leningrad 1920 r. — (zdjęcie agencyjne)

Jaroslav Andel — „Fotografia, awangarda, ideologia”



„Powrót do żywiołów” — Jaroslav Andel — 1976 r.

„Powrót do żywiołów” — Jaroslav Andel — 1976 r.

Eisenstein twierdzi, że obraz dzieła nie może istnieć jako coś danego i zamkniętego, lecz powinien powstawać i rozwijać się bezpośrednio przed widzami. Dany obraz nie jest według Eisensteina podawany, ale powstaje, rodzi się przed odbiorcą.

Chciałbym cytowany pogląd Eisensteina uczynić punktem wyjścia dla swoich uwag, nie tylko dlatego, że bezpośrednio dotyczy tematyki niniejszego Forum, że przedstawia zasadniczą koncepcję montażu (i szerzej: w ogóle twórczości artystycznej), ale także dlatego, że można go rozumieć jako wyzwanie rzucone krytyce artystycznej. Krytyk i historyk zbyt często zadowala się gotowym już obrazem artystycznego dzieła i tylko z rzadka udostępnia i otwiera tę sferę, w której poglądy, postawy, czy dzieła dopiero się rodzą, w której decyduje się o naszym losie.

Wielkie problemy, które rozwiązywała międzywojenna, zwłaszcza radziecka, awangarda artystyczna, pozostają w dużym stopniu problemami do dzisiaj otwartymi. Dlatego trzeba sobie postawić pytanie na ile dawne rozwiązania przynosiły sukces, do jakiego stopnia są współcześnie aktualne, a również — w jakiej postaci można je dalej rozwijać. To znaczy znowu formułować problemy awangardy, konfrontować proponowane programy, koncepcje i rozwiązania z ich rzeczywistymi efektami i konsekwencjami.

Jaroslav Andel

Jan Kurowicki — „Fotografia a poznawanie rzeczywistości”

FOTOGRAFIA JAKO METAFORA

Sam fakt istnienia fotografii jest zmaterializowaną metaforą przewagi ogólnego nad jednostkowym, społecznego nad indywidualnym, praktycznego nad kontemplatywnym. Ucieleśnia się w niej historia procesu produkcji i żmudnego badania przyrody. Historia — w swym całokształcie bardzo niefotogeniczna, bo niejednoznaczna i nieludzka (jeżeli to co ludzkie ma się sprowadzać do wzniosłych frazesów moralnych, zawsze podobno jednakowo ważnych). Niefotogeniczna — bo nieestetyczna, gdyż wbrew wszelkim kanonom i gustom torująca sobie drogę i niszcząca możliwe przeszkody. Ale jej rezultatem jest to, co moralne i co estetyczne, biernie przylegające do plachty gazety czy albumu albo salonu wystaw artystycznych. Bo rezultat ten, koniec końców, skupia się na kawałku papieru, pokrytego czarnobiałymi czy kolorowymi plamami. Nie widać na nim historii: samotności wynalazców i żądzy zysku w produkcji, radości odkrywców i walk politycznych i światopoglądowych o ich uznanie i upowszechnienie odkryć, brudnych fabryk i znużonych ludzi. Dlatego fotografia jest metaforą; jej dosłowność, istniejąca w porządku naszych codziennych doznań, fakt ten ukrywa i przysłania, jak strup chroni ranę.

Fotograf czy fotografik jest ręką, rozumem i oczami ostatniego momentu tego procesu. Jego dokonanie stanowi warunek wystarczający, choć nie konieczny. W tym społeczeństwie zależności i powiązań jest bezwiednym sługą ogólnego, społecznego i praktycznego.

Mamy szczęśliwy dar zapominania o tym.

Jan Kurowicki

FOTOFORUM MEDIUMFOR ARTFORUM4

FOTOGRAFIA JAKO NARZĘDZIE
VIDEO JAKO NARZĘDZIE

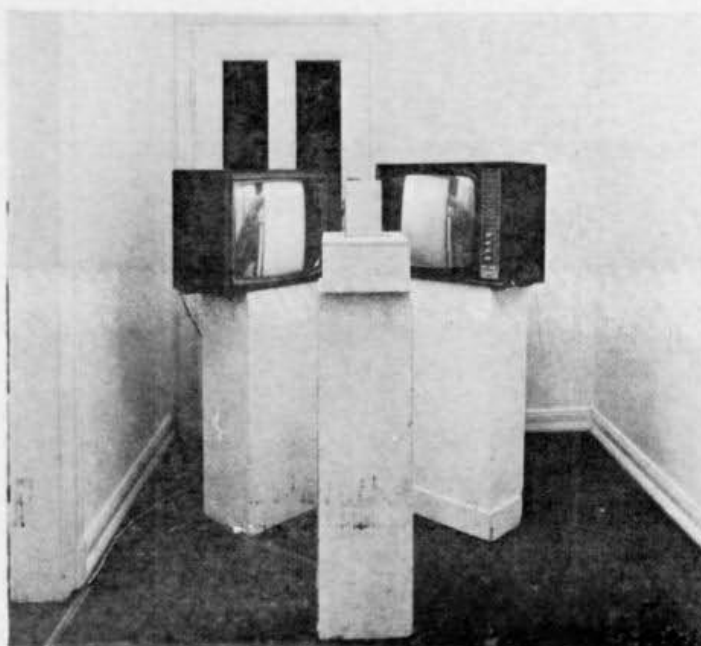


- Wojciech Bruszewski — x x x
Janusz Kołodrubiec — „Video-modele”
Józef Robakowski — „Zapisy mechaniczno-
biologiczne”
Ryszard Waśko — „Opisywanie przestrzeni”
Peter Weibel (Austria) — „Sztuka w epoce mediów”

OKS

16 marca 1978

Wrocławska Galeria Fotografii



„Video rog” — P. Weibel — 1974

VIDEO ROG
rzeźba 1974/7

Monitor prawy umieszczony jest prostopadle do monitora lewego. Aby uczynić monitor prawy lustrzanym odbiciem monitora lewego zmieniłem elektronicznie konstrukcję liniową w monitorze prawym. Tak więc oba monitory nie powtarzają tego samego obrazu, lecz jeden jest lustrzanym odbiciem drugiego. Jak można zauważyć, obraz po lewej stronie monitora lewego powtarzany jest po prawej stronie monitora prawego. Kamera daje dwa różne, przeciwległe obrazy. Zgodność kierunkowa i przeciwległość są podstawą pojęcia przestrzeni (wyrażanej w kategoriach: lewo-prawo, tył-przód, góra-dół, wewnątrz-zewnątrz itd). Naprzeciw video-zwierciadła umieszczone jest obrotowe szklane lustro obracające się w ten sposób, że może być pionowe lub poziome w stosunku do kamery (ta rotacja czyni pion i poziom przeciwnymi kierunkami). Lustro oddziela przestrzeń zewnętrzną od wewnętrznej. Gdy zwierciadło jest pionowe w stosunku do kamery przestrzeń jest otwarta i otrzymujemy na monitorach odbicie widza w podobny sposób jak w lustrze. Gdy natomiast lustro znajduje się w poziomie w stosunku do kamery odzwierciadla ono ekrany monitorów, który to obraz transmituje kamera. W efekcie otrzymujemy na monitorach przeciwny i nieskończony w swej przestrzenności obraz. Ponieważ lustro jest półprzeźroczyste, w nieznaczny sposób odzwierciadla ono przestrzeń zewnętrzną. Możemy więc mówić o nieskończonym w swej zawartości obrazie, odwróconej w relacji lewo-prawo i zewnętrznej przestrzeni, wraz z lustrzanym odbiciem widza na monitorach, jak i w samym lustrze. Poprzez pokazanie widza w przestrzeni, ukazanie mu jego zachowania w przestrzeni, stworzenie nowych obrazów przestrzennych na dwuwymiarowym ekranie, stworzenie nowych, nieliniowych dotychczas związków przestrzennych VIDEO ROG staje się prawdziwą rzeźbą mającą w sobie więcej z ducha rzeźby niż dzieła figuralne czy półfiguralne.

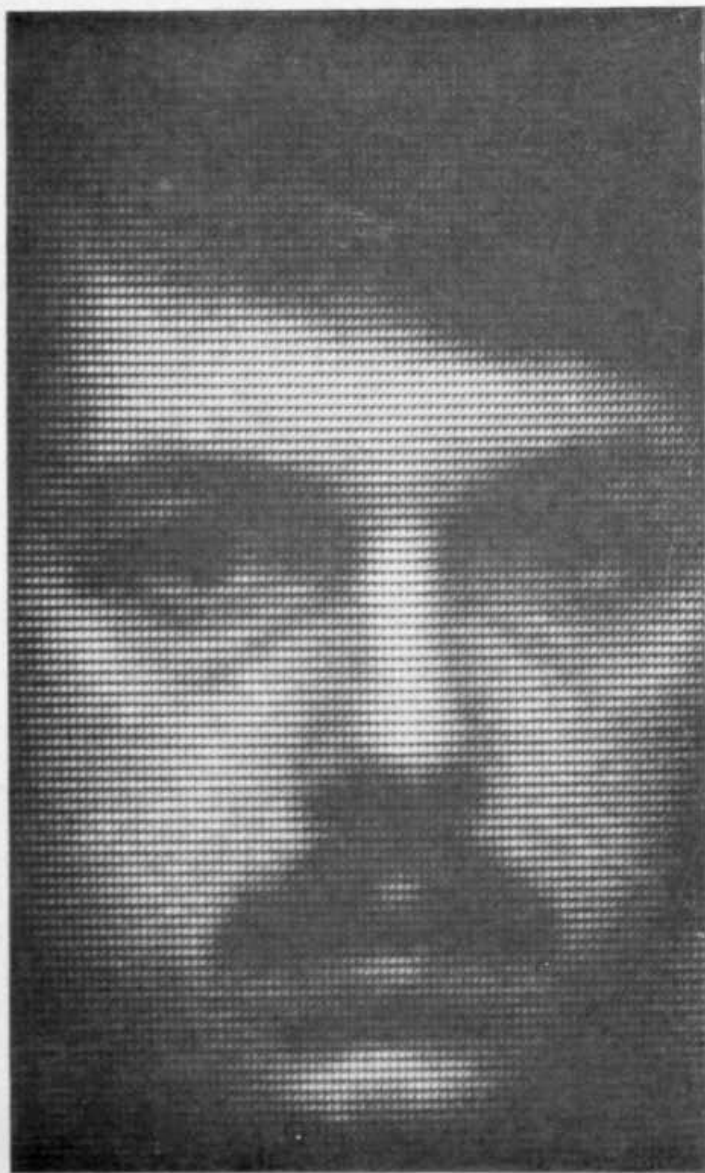
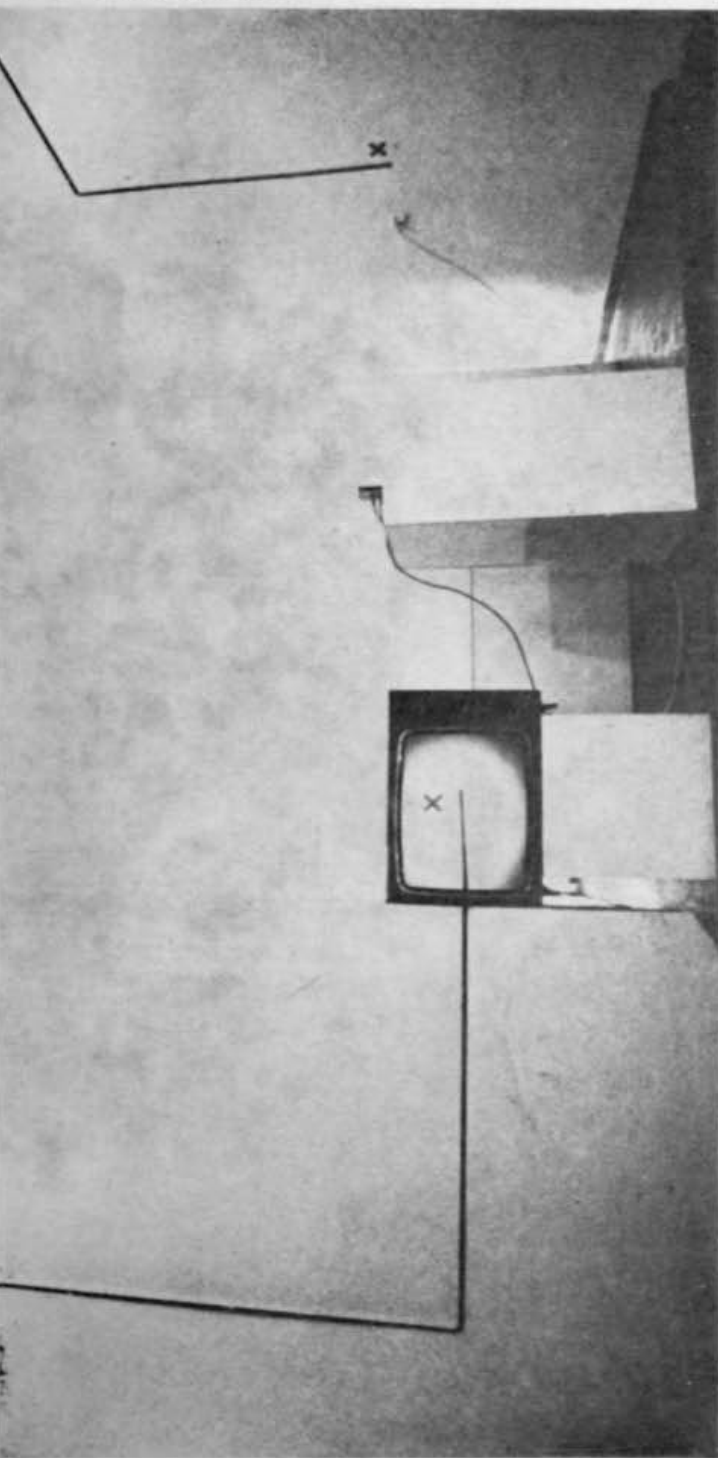
Peter Weibel

W.Z.G. Milicz zam. nr 182-78 300 szt. M-5

„Róg” — I próba — R. Waśko — 1976

Autor programu Forum: Jerzy Olek

Wydawca: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu



„Ćwiczenie na dwie ręce” — J. Robakowski — 1977

Od wielu lat podejmuję badania nad relacją mojego organizmu psychofizycznego do urządzeń, którymi dokonuję mechaniczne zapisy (kamera filmowa, aparat fotograficzny, kamera TV, magnetofon). Efektem tych badań jest przekonanie o kapitalnym znaczeniu wynalazków technicznych, bowiem umożliwiają one przeniesienie moich stanów psychofizycznych, temperamentu i świadomości na taśmę. Wreszcie dzięki swej specyfice i możliwościom pozwalają na przekroczenie moich wyobrażeń o utajonych w skomplikowanej „rzeczywistości” zjawiskach, stają się narzędziem penetracji tajemnic świata, jeszcze jedną metodą ich odkrywania. To Wspaniałe urządzenia przy pomocy których mogę ujawniać więcej niż wiem, widzę, czuję. Często dochodzi do swego rodzaju sprzężenia, dodania swojej natury do natury środowiska. W chwili obecnej interesuje mnie problem odebrania funkcji narzędziom, którymi się posługuję. Na przykład przez ODERWANIE KAMERY OD OKA istnieje możliwość filmowego czy fotograficznego zapisu stanu ekspresji zupełnie niekontrolowanego zmysłu wzroku, aby ją jednak ocenić, zbadać, wymierzyć i tak za chwilę musimy odwołać się do zmysłu, który wyłączyliśmy w procesie rejestracji, ponieważ mamy do czynienia z zapisem ściśle wizualnym. Wydaje mi się niezwykle interesująca możliwość porównania dwóch skrajnie różnych jakości: MECHANICZNEJ i BIOLOGICZNEJ.

„Sztuka jest ideologią” – Jan Świdziński

„Koncepcja genetycznego ujęcia sztuki” – Mirosław Woźnica

FOTOFORUM MEDIUMFOR ARTFORUM5

FOTOGRAFIA JAKO IDEOLOGIA



Identyfikacja procesu teorii twórczego w sztuce

Tak jak każda działalność racjonalna tak i sztuka ma z pewnością swój przedmiot i zarazem teren działania różny od innych terenów. Być może jest nim swoisty proces teorii twórczy. Wówczas historia sztuki byłaby historią kształtowania się i przekształcania teoretycznych sensów. Aby adekwatnie poznać ten proces należałoby odrzucić konkretną treść dzieła na rzecz formy myślenia, która się w nich urzeczywistniła. Zidentyfikowanie tego procesu jest celem obecnej prezentacji.

Mirosław Woźnica



M. Duchamp, „L.H.O.O.Q.”, ready-made. Ready-made z anonimowym „komentarzem”.

Autor programu Forum: Jerzy Olek
Wydawca: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu

OKiS

W.Z.G. Milicz zam. nr 298-78 500 M-5

- Zbigniew Dłubak – „Media a ruchomość znaczeń”
Jarosław Kudaj – „Światopoglądowa funkcja praktyki artystycznej”
Mariusz Łukawski – „Fotografia jako ideologia”
Jan Świdziński – „Sztuka jest ideologią”
Mirosław Woźnica – „Koncepcja genetycznego ujęcia sztuki”

19 maja 1978 r. godz. 17.00
WROCLAWSKA GALERIA FOTOGRAFII



Zbigniew Dłubak – „Desymbolizacje” – 1978



Nie jestem zainteresowany żadną stylizacją, ani pochodzącą od sztuki nowoczesnej, ani od konceptualizmu. Używam takich materiałów jak kształty, idee, kolory, słowa, fotografie, działania itd., w sposób, który najbardziej odpowiada mojej sztuce, dla tworzenia pustego znaku w kontekście rzeczywistości, w której żyję.

Zbigniew Dłubak
1976

„Światopoglądowa funkcja praktyki artystycznej” – Jarosław Kudaj

Powszechnie uważa się, że praktyka jest świadomym i celowym działaniem, w trakcie którego następuje przekształcanie i zaspokajanie materialnych potrzeb, czyli inaczej, że jest to działalność zmysłowo-materialna.

W sztuce przekonanie to związane jest nie tyle z indywidualnym procesem twórczym, co z powszechnym wyobrażeniem o roli i zadaniach sztuki w społeczeństwie. Z zakresu czynności praktycznych wyłącza się tu na ogół działania twórczo-projektujące, sytuując je w tzw. teorii sztuki.

Sztuka zorientowana społecznie, odwołując się do marksistowskiej koncepcji praktyki, staje przed trudnym zadaniem wyjaśnienia w kategoriach społecznych indywidualnej działalności artystycznej. Czym innym bowiem są celowe działania składające się na społeczną praktykę artystyczną, czym innym natomiast działania indywidualne konstytuujące praktykę indywidualną.

Sens czynności indywidualnych wyznacza indywidualna struktura światopoglądowa. Sens czynności społecznych wyznacza struktura funkcjonalnie podobna. Z uwagi jednak na podporządkowanie społecznej praktyki artystycznej, tak jak innych typów praktyk z terenu humanistyki, praktyce prawno-politycznej, struktura ta nie ma charakteru światopoglądowego, lecz formę w różnym stopniu zwerbalizowanego systemu ideologicznego.

Obie subiektywne struktury: indywidualna – światopoglądowa i społeczna – ideologiczna, obiektywizują się gdy urzeczywistniają się w realnym działaniu. Wtedy, kiedy ich praktyka przyjmuje charakter materialno-zmysłowy.

Obiektywizacja w przypadku społecznej praktyki artystycznej zawsze zaspokaja zapotrzebowanie społeczne, które regulowane jest przez obiektywny kontekst społecznej świadomości artystycznej. Na kontekst ten składa się cała materialno instytucjonalna baza sztuki.

Układ instytucjonalny, zainteresowany swoją ciągłą reprodukcją może ją realizować jedynie poprzez społeczną izolację sztuki. Tylko wtedy pierwotne wartości artystyczne przekształcają się w estetyczne i stając się w ramach tego układu wyłącznymi celami praktyki artystycznej, gwarantują jego nienaruszalność. Wyizolowana społecznie materialno instytucjonalna baza sztuki stanowi trwały kontekst społecznej świadomości artystycznej. Z tego też powodu, obiektywizacja indywidualnej praktyki artystycznej ma charakter odczytywany jako społeczny, gdy odbywa się pod dyktando panujących w tym układzie przekonań ideologicznych. Natomiast w przypadku, gdy z uwagi na kontekst subiektywnej struktury światopoglądowej odrzuceniu ulegają zarówno społecznie akceptowane wartości sztuki jak i sposoby ich realizacji, społeczna funkcja sztuki przestaje być na jej forum czytelna.

Odrzucając całą dotychczasową strukturę mentalną sztuki, indywidualna praktyka artystyczna staje wobec konieczności budowy nowego jej modelu. Rozpoczyna się działalność ściśle teoretyczna, obejmująca całość rzeczywistości społecznej. Praktyka, dotycząc materiału myślowego, staje się praktyką teoretyczną. Nie służy zaspokajaniu potrzeb materialno-zmysłowych, lecz przekształcaniu świadomości artystycznej tak, by zgodna była z aktualną rzeczywistością. Nie projektuje nowych, lepszych wartości artystycznych. Od sztuki uznanej oddziela ją bariera nowej świadomości. Dlatego w układzie społecznym obiektywizować się może w sposób czytelny albo jako werbalna negacja jego form, przekonań, ideologii, albo przy próbie lokalizacji w kontekście obiektywnym sztuki, jako krytyczny eksperyment badawczy.

Jarosław Kudaj

„Fotografia jako ideologia” – Mariusz Łukawski

Celem mojej pracy nie jest tworzenie przedmiotów sztuki. To co mnie interesuje to analiza takich środków przekazu jak fotografia czy grafika. Z analizy tej wynikają pewne problemy, które staram się formułować za pomocą tych środków. Ostatnio zastanawiam się nad tym, w jaki sposób warstwa materiału określonego medium wpływa na formowanie się znaczeń. Czy redukcja środków formalno-konstrukcyjnych wpływa na zredukowanie znaczeń? Czy minimalna zmiana w warstwie materiału jest zdolna do różnicowania znaczeń?

Mariusz Łukawski



rysunek ołówek 4H



rysunek ołówek 6B



fotografia film ORWO 20 DIN



fotografia film ORWO FU-5

Paweł Kwiek — „Foto-media a struktura czynności myślenia”

Nie potrafię i nie chcę już myśleć o jakiejś sprawie w wąskich kontekstach — tak jak to sugeruje tytuł tego Forum. Struktura czynności myślenia człowieka zależna jest od budowy mózgu i od rodzaju interakcji — poprzez oddziaływanie informacyjno-energetyczne organizmu z otoczeniem.

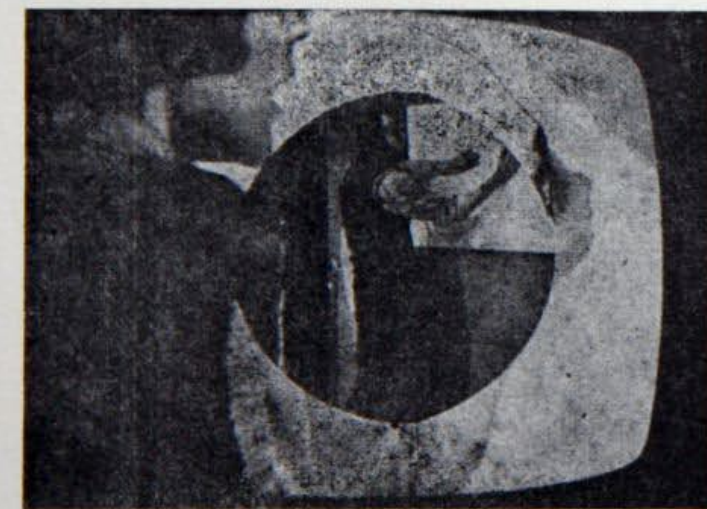
Fotografia, film, video (a w przyszłości telewizja holograficzna) to etapy w konstruowaniu przez człowieka środków uzyskiwania wiernych, ciągłych w czasie — z możliwością jednoczesnej transmisji i przechowywania — obrazów rzeczywistości. Mamy zatem już narzędzie, które działa podobnie jak nasza wyobraźnia, jak umysł, który przegląda percepcyjne, zapamiętane lub właśnie wytwarzane obrazy.

Odkrywanie kolejnych przybliżeń, zależności, analogii i przeciwieństw pomiędzy działaniem umysłu i działaniem środków mechanicznej rejestracji, odtwarzania i transmisji jest z jednej strony poznawaniem struktury tych środków a z drugiej strony analogicznych struktur własnego umysłu. Uświadomienie sobie bowiem czegoś jest to zbudowanie w naszym umyśle podstruktury, która będąc modelem tego czegoś i działając — daje nam to wrażenie uświadomienia czy zrozumienia. Wykonując operacje intelektualne na owym umysłowym modelu uzyskujemy możliwości (pomysły, chęci, intuicje) działań praktycznych; wykonując zaś działania praktyczne na modelach fizycznych, uzmystawiając sobie możliwości operacji jakim może on się poddać i ich efekty, stawiamy sobie pytanie o ich odpowiedniki w modelach intelektualnych, umysłowych.

Obecnie powstała nowa możliwość badawczo-artystyczna: możliwość synergii tych dwóch struktur — produkująca inną jakościowo informację o świecie od uzyskiwanej tradycyjnymi metodami. (...) Tak więc poszerzanie zdolności operacyjnych umysłu ludzkiego, struktury myślenia, w oparciu o fotomedia stało się palącym problemem społecznym, jest nim także konieczność upowszechniania wynikających stąd doświadczeń.

W swojej pracy „Video — O; Rysunki video-fotograficzne” buduję model takiej sytuacji. Powstałe w trakcie pracy rysunki, fotografie i film na taśmie video ujawniają nowe znaczenia związków pomiędzy nimi.

Paweł Kwiek



„Video — O; Rysunki video-fotograficzne” — zapis statyczny — Paweł Kwiek — 1977

„Fotografia a film” — Andrzej Werner



Autor programu Forum: Jerzy Olek
Wydawca: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu
W.Z.Graf. Jawor — Da-1017-78 — 300 szt. — M-11

FOTOFORUM MEDIUMFOR ARTFORUM6

FOTOGRAFIA JAKO FILM FILM JAKO FOTOGRAFIA

- | | |
|-----------------------|---|
| Bogdan Dziworski | — x x x |
| Marcin Giżycki | — „Operator — twórca czy odtwórca?” |
| Grzegorz Królikiewicz | — „Off (próba teorii odbioru)” |
| Paweł Kwiek | — „Foto-media a struktura czynności myślenia” |
| Andrzej Werner | — „Fotografia a film” |

„Koń w ruchu” — Edward Muybridge — 1878

10 czerwca 1978
Wrocławska Galeria Fotografii

Istnieje paradoks: nawet bezmyślna kamera interpretuje świat filmowy samym swym położeniem w przestrzeni. Dlatego, że centrum sfilmowanego świata znajduje się — z przyczyn natury optycznej — w ognisku obiektywu.

Oznacza to, że punkt widzenia kamery, i moment tego widzenia, określa nie tylko co widzę, oraz jak widzę, ale jeszcze kiedy to wszystko widzę. Oznacza to także, że pewnych rejonów w ogólnie nie mogą zobaczyć: tylko dlatego, że kamera stoi tu i właśnie tak, i w tym właśnie czasie.

Ponieważ jednoczesny ogląd kulisty jest niemożliwy, bo nie ma obiektywu widzącego kątem 360°, więc wybór punktu filmowania ma jeszcze i takie znaczenie, że wraz z decyzją w sprawie ustawienia kamery — tracę możliwość rejestracji całego obszaru przestrzeni poza kadrem. Ale nie tracę przez to możliwości interpretowania tej strefy przestrzeni. (...)

(...) Film może podjąć się zadania mówienia o przestrzeni totalnej. Taka przestrzeń to nie tylko przestrzeń kąta widzenia kamery, ale także przestrzeń „poza plecami” kamery. (...)

W rygorach formalnych wymyślonych dla filmu trzeba znaleźć to, co różni go od życia, ale także mu być różnym także od poezji czy muzyki. Tym wyróżnikiem jest fakt istnienia kamery, soczewki, taśmy, procesów chemicznych, standardów fizycznych.

Konsekwencją faktu, że ognisko jest centrum świata, jest zasada podporządkowania wszystkiego w filmie — kamerze.

Można prześledzić, jakie konsekwencje mają fakty najbardziej oczywiste.

Pierwszy punkt w przestrzeni wyznacza kamera — jest to punkt ogniska; pierwsze proste — to ramiona kąta widzenia kamery wybiegające z ogniska; pierwsze płaszczyzny wyznacza także kamera — jest to płaszczyzna kadru; pierwszą bryłę też konstruuje kamera — jest nią ostrosłup z podstawą-kadrem, wierzchołkiem-ogniskiem. Te stosunki przestrzenne stworzone przez kamerę wpływają aktywnie na moją psychologię odbioru, często gwałcą mnie. Ale — to ja wymyśliłem kamerę. Dałem jej pełnomocnictwa.

Ta dialektyka korelacji kamery z moją wyobraźnią pozwala wierzyć w mowę filmu.

(„Przestrzeń filmowa poza kadrem” — Grzegorz Królikiewicz — Kino XI 1972)

✱

(...) Przeżywamy bardzo bezpośrednio sam moment zapamiętywania kadru, tak samo jak i dana nam jest jasno i bezpośrednio sytuacja odtwarzania tego kadru z głębi pamięci. I to jest argument na rzecz orientacji introspektywnej. Ale znów wszystko, co dzieje się między 1/48 sekundy trwania obrazu kadru, a pojawieniem się obrazu następnego kadru — a więc całe 1/48 sekundy oczekiwania — jest skryte przed naszą analizą świadomą. Narzędzia introspekcji są więc tu znów bezradne. Potrzebne są kryteria obiektywne. Bo ta czarna pauza, którą nasz leniwy zmysł wzroku ogłasza jako ciąg dalszy trwania kadru — jest czymś skrytym przed „okiem” naszej świadomości i przebiega bez naszej wiedzy, automatycznie. Obecność tej czarnej dziury staje się w analizie — podstawowym argumentem na rzecz orientacji cybernetycznej, obiektywizującej zachłannie cały odbiór. Obliczmy. Czarna dziura — w całej projekcji każdego filmu zajmuje zatem dokładnie połowę czasu trwania. A więc 1/2 „obiektywnego czasu trwania” okryta jest tajemnicą — jest zakonspirowana. Siedzimy 2 godziny na filmie. Z tego — przez 1 godzinę jak gdyby nie wiemy, że w istocie „nie ma filmu”, choć my „jesteśmy na filmie”. Ale przez uświadomienie sobie w tej analizie faktu zatowizowania odbioru dochodzimy wreszcie do ujawnienia zastanawiającej korelacji pomiędzy mechaniką projekcji a fizjologią odbioru.

Jest to więc dowód na istnienie dwoistości odbioru, na istnienie stopu subiektywno-obiektywnego jako podstawy interpretacji filmu. (...)

(„Ucieczka obrazów” — Grzegorz Królikiewicz — Kino I 1976)

Marcin Giżycki: Czy nie uważa Pan, że operatorowi coraz trudniej zaimponować czymś nowym? W o ile łatwiejszej sytuacji byli na przykład brightonczycy na przełomie wieków. Wówczas posłuszenie się zbliżeniem, panoramą, najazdem bywało wiekopomnym odkryciem. A może jest już tak, że wszystkie „chwyt” zostały odkryte i tylko pozostaje uczyć się jak z tego arsenału środków korzystać?

Krzysztof Winiewicz: Wie Pan, tak między nami, to dziś zrobić jakiś film jest dziecinnie łatwo. Jeżeli się więc uprzeć i ktoś bardzo chce — a ma trochę inicjatywy, bystrości i pomysłowości — to wystarczy pożyżyć kamerę, skombinować trochę „odwrotki”, dotrzeć do laboratorium i stołu montażowego. O wszystko to jest teraz bardzo łatwo, nawet i u nas, jeśli się ma kumpla w... no, mniejsza gdzie. Dobry pomysł może wyeliminować potrzebę aktora, taśma pracuje sama, a przy obiektywie 1,4 — nawet światło specjalne nie jest potrzebne. A tak zwane „umiejętności warsztatowe”? Przy ogólnym wyrobieniu plastycznym społeczeństwa, obyciu ze sprawą przekazu treści poprzez wizję, obraz — czego każdy mimowolnie uczy się dziś od dziecka dzięki TV — przychodzą one same z siebie.

Znaleźliśmy się chyba na etapie panienki z dobrego domu sprzed stu lat. Niedozownym elementem jej „dobrego wychowania” była umiejętność gry na fortepianie. Potrafiła więc zagrać nie tylko „Für Elise”, ale i sonatę Mozarta czy Chopina — i robiła to naprawdę dobrze. Czy to znaczyło, że każda z nich była wirtuozem? Tak samo fakt, że prawie każdy może dziś zrobić poprawny film nie oznacza, że zaroł się od Bergmanów, Kurosawów czy Spielbergów. Na szczęście dla zawodowców teraz już trzeba wiele więcej, aby się wyróżnić. Ale wciąż jest to jeszcze możliwe. Proszę przypomnieć sobie ostatni film Królikiewicza („Tańczący jastrząb” — przyp. M.G.). Zbigniew Rybczyński znalazł tam jednak cały szereg sposobów, które są fascynujące i nowatorskie. Abstrahując, czy przystając one do tego filmu, czy nie. Faktem jest, że jeszcze ciągle można znaleźć coś nowego. Niech pan obejrzy filmy Szulkina! Albo Dziworskiego!... A jeżeli już nic nie przychodzi do głowy, zawsze pozostaje najpewniejsze schronienie — powrót do natury. Moja koncepcja sztuki — jeżeli mogę mówić, że jakkolwiek posiadam — to jest właśnie jak najwierniej odtworzyć świat, który nas otacza.

(z rozmowy dla miesięcznika „Kino”, 1978)



„Copyright Film Polski MCMLXXVI” reż. P. Szulkin, zdj. D. Kozioł



„Sztuka komputerowa” — Marek Hołyński

„Nauka jest władczynią i panią, a sztuka jest służebnicą”
C.P. Snow

Sztuka komputerowa — zjawisko, które narodziło się niedawno i nie zyskało sobie jeszcze pełni praw obywatelskich. W kołach związanych ze sztuką spotkało się ono z żywiołowym sprzeciwem. W środowisku informatyków potraktowano je z pewną dozą pogardy, którą można by tłumaczyć ostrożnością typową dla umysłów ścisłych, przyzwyczajonych do lekceważenia rzeczy niekonkretnych. Jedynie grupa entuzjastów komputeryzowania wszystkiego co się da, zdecydowana była traktować sztukę jako całkiem normalną sferę ludzkiej działalności, a wobec tego nadającą się do komputeryzacji — jeśli nie już, to jutro, pojutrze.

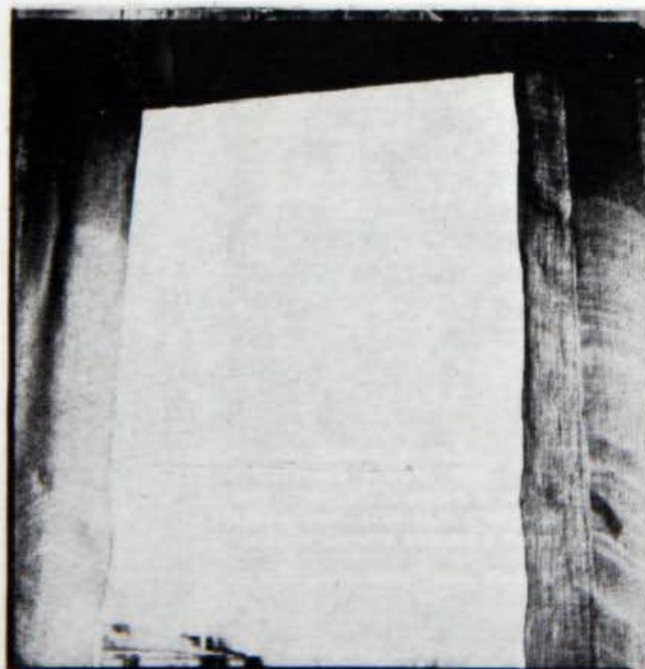
Pierwsza wystawa sztuki komputerowej odbyła się w 1968 r. w londyńskim Institute of Contemporary Arts. Od tego czasu nowa dyscyplina artystyczna zrobiła znaczne postępy. Powstało wiele grup artystycznych — nie tylko w Europie i Stanach Zjednoczonych, ale także w Japonii i Ameryce Południowej. Tworzone przez nich dzieła wzbogacają wiele galerii, znaleźć je można na ścianach zakładów przemysłowych, urzędów i dworców lotniczych. Pisma artystyczne i poświęcone informatyce organizują coroczne konkursy na najbardziej interesujące kompozycje.

Sztuka komputerowa znajduje spore zastosowanie przy tworzeniu form użytkowych — tu maszyna może się wykazać podwójnie. Łącząc kryteria estetyczne z danymi technologicznymi komputer dokonuje obliczeń nowej karoserii samochodu planując jego kształt i w taki sam sposób wytrzymałość oraz wskaźniki ekonomiczne. Swoboda, lekkość, funkcjonalność, różnorodność formy i barwy — oto czego możemy się spodziewać po plastyce komputerowej.

Nie ma także powodu do obaw, że maszyny odbiorą artystom okazję do wyżywiania się w pracy; uwalniają nas one przecież tylko od tego, czego nie chcemy robić. Przeciwnie, dzięki komputerom artysta będzie mógł poświęcić więcej czasu na prace bardziej go pasjonujące. Myśląc maszyny, uwalniając nas od czynności prostych, nudnych lub wyjawiających, umożliwiają intensywną pracę twórczą, koncepcyjną. Prawda ta dotyczy zarówno sztuki, jak i techniki. Praca inżynierów zbliży się bowiem w ten sposób do tego, czym będą się zajmować ludzie sztuki — wszyscy oni odciążeni będą od prac przygotowawczych, rutyniarskich, mających więcej wspólnego z rzemiosłem niż z tworzeniem nowych idei.

Marek Hołyński

„Algorytm jako fotografia” — Andrzej Jórczak



„Prześwit drzew i okien” — Andrzej Jórczak

Autor programu Forum: Jerzy Olek
Wydawca: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu

FOTOFORUM MEDIUMFOR ARTFORUM7

FOTOGRAFIA JAKO ALGORYTM



Marceli Bacciarelli — „Metaszuka czy metakomputer?”

Jan Berdyszak — „Prowokowanie i niewymuszanie”

Leszek Brogowski — „Fotografia jako algorytm — analiza w dwóch ujęciach”

Marek Hołyński — „Sztuka komputerowa”

Andrzej Jórczak — „Algorytm jako fotografia”

27 czerwca 1978
WROCLAWSKA GALERIA FOTOGRAFII

„Metaszuka czy metakomputer?” — Marcelli Bacciarelli



Fot. Wacław Nowak 1970

Jest to typowe „zdjęcie-w-zdjęciu-w-zdj...”, które przedwcześnie zmarły fotograf krakowski Wacław Nowak robił w latach siedemdziesiątych. Zdjęcie zostało wyniesione w plener, sfotografowane, jeszcze raz wyniesione w plener, sfotogr... itd. Taką procedurę Nowak potrafił powtarzać nieraz czterokrotnie.

Dla ortodoksyjnych zwolenników fotografii jako medium mającemu służyć przede wszystkim rejestracji rzeczywistości jest to problem — jest to jeszcze owa rejestracja czy już nie. Co jest tylko pozornie problemem „konserwatywnym” — przecież Nowakowi udało się trafić w sedno pytań o istotę fotografii.

Marcelli Bacciarelli

„Prowokowanie i niewymuszanie” — Jan Berdyszak

...Sztuka tak samo jak może dać nasycenie, złożoność, nadmiar lub wyłączność idei — może dać BRAK czegoś. Sztuka BRAK czegoś nie potrzebuje zastępować czymś innym.
BRAK W SZTUCE JEST JAK NADMIAR.

Może do najważniejszych zadań sztuki należy obecnie wyznaczanie i obrona miejsca pustego dla mentalnej inicjatywy indywidualnego ludzkiego.

Tylko przez świadomość sztuki można obronić puste przed zbędnym wypełnianiem i doprowadzić, że:

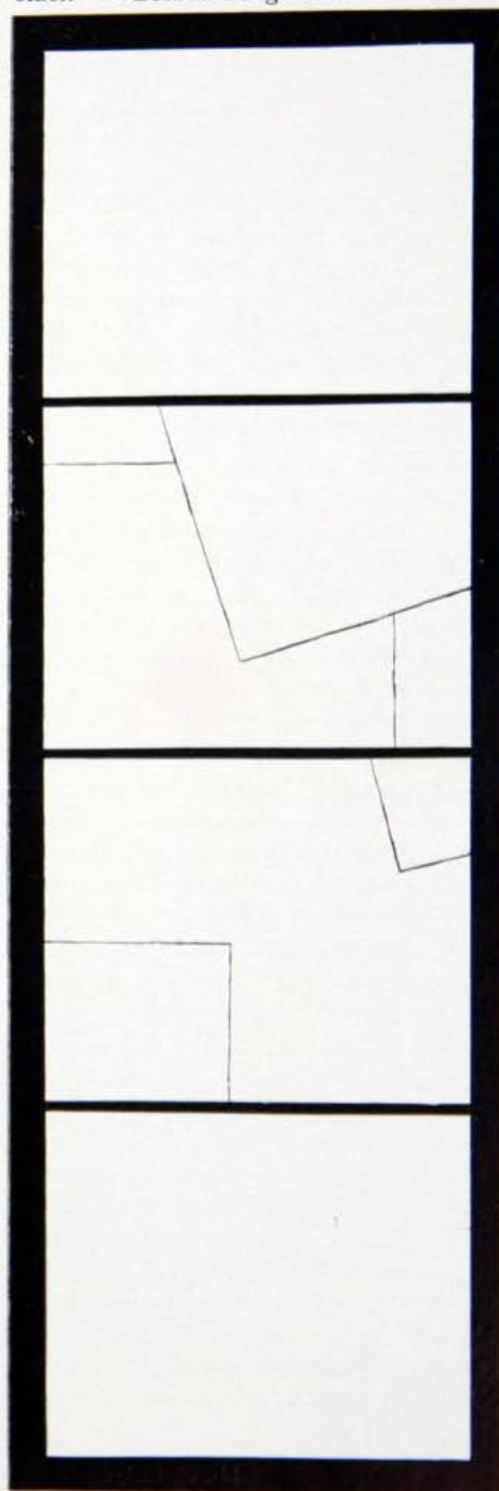
WYPEŁNIAĆ CZY ODDAWAĆ BĘDZIE SIĘ RÓWNAĆ
BRAC...

Jan Berdyszak
1970—73



„Obszar refleksji” — 1974 — Jan Berdyszak
Fot. Leszek Szurkowski

„Fotografia jako algorytm — analiza w dwóch ujęciach” — Leszek Brogowski



nie o jednym ale o wielu algorytmach, które poza fizykochemiczną zasadą fotografii wchłoną elementy jakby wyższego szczebla. Intencje towarzyszące powstawaniu fotografii określają jej sens.

...hasło fotografia nie może być pretekstem do zbyt daleko idących uogólnień, obejmujących różne zjawiska pozostające w jakimś związku z tym co rozumiemy pod pojęciem fotografia. Na podstawie przeprowadzonego wywodu wyciągnąć można wniosek, iż mówienie o fotografii jako o algorytmie ma ograniczony walor poznawczy. Należy raczej mówić

Leszek Brogowski

praca z serii Idiomy IV — Leszek Brogowski