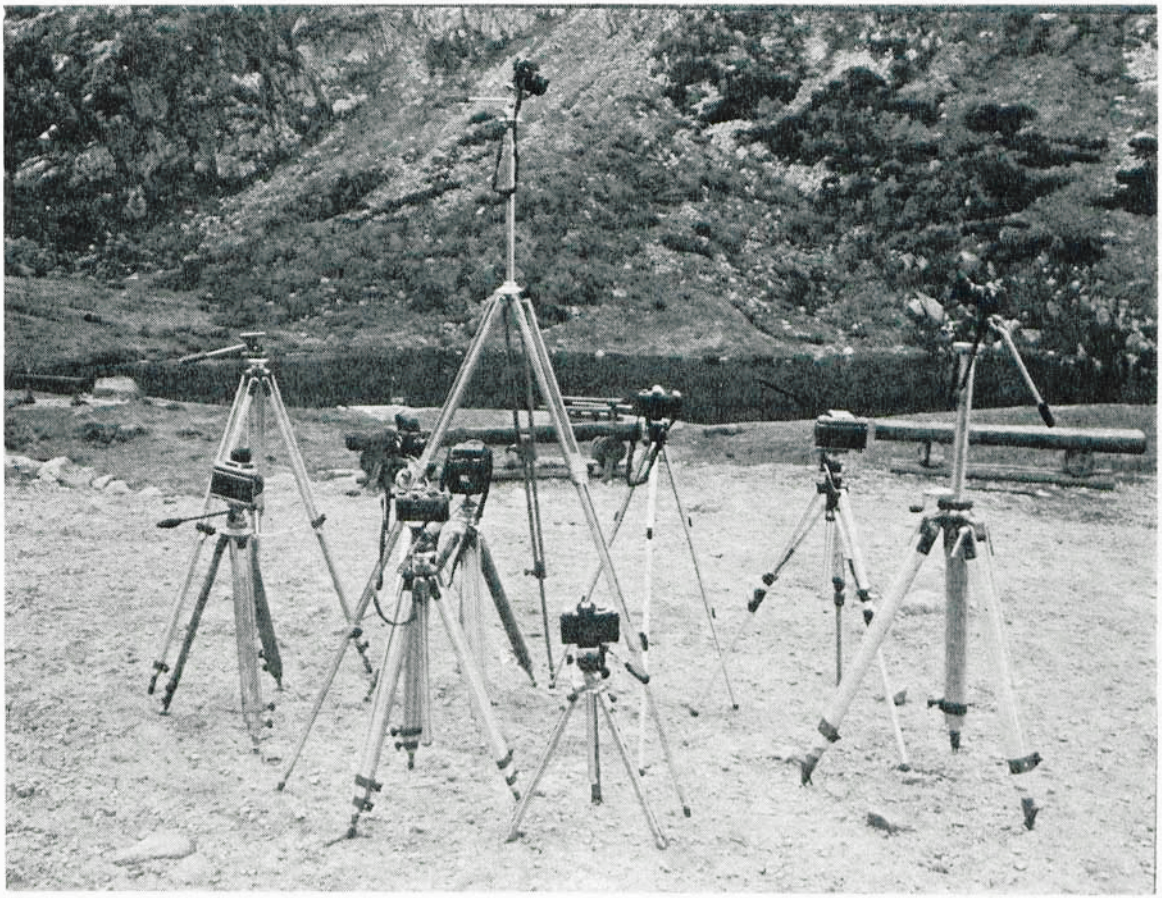


ZBIORY REGIONALNE KK Jelenia Góra

KSIĄŻNICA KARKONOSKA
58-500 Jelenia Góra, ul. Bankowa 27
900004655

III Biennale '84/Kat

„Karkonosze" są efektem pleneru, który odbył się w dniach 25.IX. — 5.X.1983 roku w „Samotni". Wystawę przygotowano w ramach III Biennale Fotografii Górskiej.

Organizatorzy i wydawcy:

Wojewódzki Dom Kultury — Jelenia Góra i Galeria „Foto-Medium-Art" — Wrocław.

Komisarz pleneru i wystawy, autor projektu katalogu: Jerzy Olek

Druk. ZPBE — zam. nr 676 — 9.84. — 2000+18 — Z 17

300139

KARKONOSZE

Jan Bortkiewicz
Jakub Byrczek
Roman Hrycíów
Bogdan Konopka
Andrzej J. Lech
Adam Lesisz
Jerzy Malinowski
Jerzy Olek
Ryszard Puchała
Wojciech Zawadzki

Muzeum Sportu i Turystyki
Regionu Karkonoszy w Karpaczu — styczeń 1985

Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Jeleniej Górze
13 XI-93
090000

fot. bogdan konopka, 1984

fot. bogdan konopka, 1984

Widzenie jest zdolnością naszego organizmu. Postrzeganie jest uświadomieniem zauważonego. Fotografia jest jednym ze sposobów rejestracji widzianego lub postrzeganego. Dostrzeganie jest ukształtowanym odruchem. Fotografowanie jest (nie)świadomą potrzebą. Swiadomość to pewna granica wrażliwości. Wrażliwość jest zdolnością przeżywania. Fotografia jest bytem zdolnym inicjować żywe reakcje na coś, co powstało w wyobraźni (świadomości) jej twórcy, ponieważ jest formą wyrażania istniejącego poprzez zapis. Jest wszakże niezależna od realności, która przestaje mieć jakiekolwiek znaczenie po zwolnieniu migawki. Jest wówczas tworem narcystycznym, adorującym ze wszech miar jedynie własną naturę. W ten sposób nawet fotografia natury staje się fotografią natury fotografii, czyli fotografią o naturze fotografii. I niczym więcej.

BOGDAN KONOPKA

Wystawa „Karkonosze" została przygotowana w ramach III Biennale Fotografii Górskiej (Jelenia Góra, wrzesień — październik 1984) i jest efektem pleneru zorganizowanego przez jeleniogórski Wojewódzki Dom Kultury i Galerię „Foto-Medium-Art" we Wrocławiu. Plener odbył się w dniach od 25 IX do 5 X 1983 roku w „Samotni".

Zakł. Pol. ZPBE — zam. nr 30 — 85.02. — 200+18 — Z-17

KARKONOSZE

Jan Bortkiewicz

Jakub Byrczek

Roman Hryciów

Bogdan Konopka

Andrzej J. Lech

Adam Lesisz

Jerzy Malinowski

Jerzy Olek

Ryszard Puchała

Wojciech Zawadzki

Miejsce ekspozycji:

Galeria Sztuki Współczesnej w Jeleniej Górze — wrzesień 1984
Galeria „Foto — Medium — Art" we Wrocławiu — listopad 1984

Fotografia powstała wprawdzie po to, by rzeczywistość mogła przedstawić się sama, ale rola ta — wiarygodnego rejestratora wyglądów i stanów — szybko przestała jej wystarczać. Rozbudzona artystycznie, już w drugiej połowie ubiegłego wieku zaczęła czuć się skrępowana dyktatem modela. Od tego czasu coraz częściej ideę przylegania i wiernego odtwarzania świata zastępowała ideą świata autonomicznego — wyzwolonego z dosłowności i realizmu. Nie znaczy to oczywiście, że uczestniczenie fotografii w życiu oraz dokonywanie przez nią skrupulatnych sprawozdań z faktów i zdarzeń przestały odgrywać istotną rolę. Jej funkcja dokumentalna nigdy prawdopodobnie nie przestanie być aktualna. Zarazem jednak funkcja ta budzi sprzeciw sztuki, której cechą istotną jest samoprzekraczalność. A że *fotografia jako sztuka* mniej liczy się z własną naturą, znacznie bardziej zaś z prawidłami obowiązującymi na terenie, na który wkroczyła tak skutecznie — ciągle stara się przełamywać samą siebie.

Szereg ciekawych dla niej doświadczeń miała na obszarze plastyki — wystarczy przypomnieć rolę, jaką odegrała w pop-arcie czy hiperrealizmie. Jednak po okresie wielostronnej użyteczności — bycia tworzywem, materią, motywem, wreszcie medium — ponownie wróciła „do siebie", stając się na powrót fotograficzną; ortodoksyjnie fotograficzną! Przeszła tym samym znamienną metamorfozę: po licznych przygodach z techniką i sztuką znowu zaczęła doceniać to, co w niej swoiste.

Ale na nowo odrodzonej fotografii trzeba było rozbudowanej refleksji na jej własny temat. Nie wszystko bowiem co miała do powiedzenia była w stanie wyrazić samym obrazem. Dla posługujących się nią twórców coraz bardziej istotne okazywało się to, że fotografia, będąc odwzorowaniem pojedynczych widoków rzeczywistości, funkcjonuje zarazem jako zapis i przekaz myśli. Z czasem ona to właśnie — myśl autorska, stała się główną treścią przesłania, spychając na drugi plan nośność informacyjną wizualnej zawartości zdjęcia. Twórczo pojęta *fotografia jako fotografia* [1]) przestała właściwie mówić; przynajmniej w dotychczasowym sensie. Niczego nie konstatuje już więc — raczej pobudza do myślenia. Stwierdzenia dotąd oczywiste czyni przedmiotem wnikliwych dociekań, poddając w wątpliwość nawet wiarygodność własnego obrazowania. Dotychczasowe patrzenie **przez fotografię** na to, czego jest ona widokiem i substytutem, zastąpione zostało widzeniem **fotografii-w**, czyli fotografii samej-w-sobie, która własną materialność fotograficzną — ujawnioną perfekcyjnie wykonanym obrazem, przedkłada ponad to, czego jest tylko umownym śladem. Narracją jest tu więc forma, treść zaś — ta przeniesiona z rzeczywistości kamerą na kliszę — może być dowolna, co znaczy, że na dobrą sprawę staje się ona obojętna.

Fotografię-w można by nazwać fotografią pofotograficzną: *po fotografią* [2]). Takie podejście do fotografii jest myśleniem spoza jej własnych granic i jednocześnie podważaniem ich jako granic właśnie. Najbardziej intrygujące wszak w rozważaniach o dowolnej dziedzinie jest penetrowanie stanów granicznych, prowadzące w efekcie do poszerzenia jej tradycyjnego obszaru. Dokonują tego zazwyczaj teoretyzujący artyści, którzy wnikliwie analizują przedmiot swego zainteresowania. Ich autorytatywne ustalenia są zarazem dla uprawianej przez nich dziedziny kolejnymi aktami refleksyjnej samowiedzy. Zaś całość, jaką tworzą, składa się na nową realność poznawczą fotografii. Realność zasadniczo różną od tej, jaka ukształtowała potoczną o niej wiedzę. Dotąd obraz fotograficzny uważany był za wewnętrzny przedmiot dla poznającego go podmiotu. Obecnie na zawartość znaczeniową fotografii decydujący wpływ ma świadomość oglądającego. Zdano sobie bowiem w końcu sprawę z tego, że widzi on t y l k o t o, co wie; choć czasem... a ż t o. Powyższa konstatacja miała największe znaczenie dla samych twórców. Od kiedy spostrzegli oni, że towarzysząca fotografii refleksja uwikłana jest w konstytucję i wewnętrzną strukturę kadru, czyli dotyczy specyfiki jej przejawiania się i istnienia, inaczej zaczęli kształtować tworzone dzieła.

[1]) Pod taką nazwą odbyło się 17.XII.1977 r. we Wrocławskiej Galerii Fotografii I FORUM „FOTO-MEDIUM-ART".

[2]) Manifest pod tym tytułem opublikowałem w katalogu Galerii „gn" w listopadzie 1978 r.

Dzięki temu wróciło fotografii poczucie własnej tożsamości. Istotą wypowiedzi stał się wszak sposób, w jaki rejestrowana rzeczywistość jest odwzorowywana. Tym samym obraz począł odrywać się od przedstawianego przedmiotu. Teraz on sam stanowi o sobie, i dla siebie jedynie istnieje.

Kiedy przed kilkoma laty zainteresowałem się fotografią uwikłaną w samą siebie, uznałem, iż *„uprawiający ją, czy raczej wypowiadający się z jej pomocą artyści postawili sobie za cel zespolenie realizowanych przez siebie obrazowych przedmiotów z leżącymi u ich podstaw ideami; zespolenie tak ścisłe, by mogła nastąpić pełna integracja rzeczy i idei w jednej kategorii — form widzialnych"*. Twierdziłem, iż *„w foto-medialnym nurcie aktualnej sztuki z reguły idzie bowiem nie o to, by przy pomocy fotografii uzyskać określony wizerunek obiektu czy sytuacji, lecz o to, aby stale na nowo sprawdzać jak dalece rejestrujące narzędzie może zmieniać nasze przyzwyczajenia wizualne"*. Uważałem też, *„że fotografia-sztuka weszła w okres „p o - f o t o g r a f i i", w którym dotychczas stworzone dzieła, będące efektem wielokierunkowych systemowych dociekań i strukturalnych analiz foto-medialnej materii, stanowią dopiero bazę rodzącej się nadbudowy"* [3]).

Przy czym nadbudowa ta jawiła mi się jako rozbudowana refleksja nad fotografią-sztuką, a ujmując rzecz szerzej — jako „filozofia po sztuce".

Praktyka artystyczna, którą przyniosły następne lata, pokazała jednak, iż fotografia funkcjonująca w obszarze sztuki pojęciowej nie może w nieskończoność minimalizować formy, stale w dodatku dominowanej przez ideę. Wszak takie rozłożenie akcentów musi przecież mieć swoje nieprzekraczalne granice — o ile sztuka ma pozostać sztuką a nie stać się ilustracją tez filozoficznych. Alternatywa wydawała się być jedna. Toteż po okresie ograniczania się przez wielu w twórczej działalności do samego konceptu, przedstawianego najczęściej za pomocą schematycznego projektu bądź szkicowego zapisu, nastąpił zwrot ku warsztatowi, znów uważanemu za wartość samoistną i niezbywalną. Tendencja ta widoczna jest również na obszarze fotografii. Na szczęście w cyzelowaniu wykonawstwa nie popadnięto w inną skrajność — gloryfikowania perfekcji technicznej wyłącznie dla niej samej. Realizowane zamierzenia twórcze nadal bogate są w znaczenia, lecz ich sens jest już nieco inny. Istotą przesłania stała się intensywność wizualna zdjęciowego obrazu, mówiąca przede wszystkim o tym co dla niej znamienne. Nowa generacja preferuje zatem **fotografię o fotografii,** nie odżegnując się przy tym od możliwości, które stwarza ona jako medium. Ale nie chęć rejestrowania i komunikowania własnych spostrzeżeń dokonywanych w świecie skłania młodych artystów do sięgnięcia po kamerę. Fotografia jest przez nich formułowana wyłącznie jako komentarz do samej siebie.

Jak zatem nazwać ten nurt — autotematyzmem? metafotografią? nowym fotograficznym formalizmem?

A może po prostu inną formułą medializmu?

Na odpowiedź jednoznaczną jest jeszcze za wcześnie, choć bez wątpienia znowu wkroczyliśmy w czas ponawiania pytań podstawowych — o naturę i istotę fotografii, o jej fenomen i specyficzność; w czas e l e m e n t a r y z m u.

Termin ten wydaje mi się najbardziej adekwatny na określenie tego, co chciałbym zdecydowanie promować: w odniesieniu do sztuki całej, choć ze szczególnym uwzględnieniem fotografii. Chodzi o sztukę tworzoną z najprostszych elementów, ascetyczną wręcz w warstwie formalnej, jednakże taką, która — mimo ubogości zastosowanych środków wyrazu — jest wyrafinowana wizualnie i nośna ideowo. W odróżnieniu jednak od e l e m e n t a r y z m u a n a l i t y c z n e g o, charakterystycznego dla sztuki foto-medialnej, fotografia-w skłania się ku e l e m e n t a r y z m o w i k o n t e m p l a c y j n e m u. Tak więc miejsce racjonalnej dociekliwości badawczej zajęło medytacyjne niemal skupienie na obiekcie zainteresowania, mające prowadzić do nowego widzenia tożsamości morfologicznej i samoreferencyjności fotograficznego obrazu.

x

Wszystkich biorących udział w wystawie artystów, niezależnie od ich zapatrywań własnych, indywidualnych zainteresowań i odrębnych doświadczeń twór-

[3]) Z manifestu „Po-fotografia" — jw.

czych, zdaje się łączyć jedno nadrzędne pragnienie. Jest to chęć głębszego widzenia istoty rzeczy. Chęć przemożna. Niezależna od przekonania, iż fotografia nie jest zdolna reprodukować natury rzeczy a jedynie formy, w jakich się one przejawiają. Te formy jednak, rzutowane przez soczewkę na płaszczyznę, jawią się jako syntetyczny obraz przedmiotowości.

Na zjawisko to — z tym, że w odniesieniu do malarstwa — zwrócił uwagę Piet Mondrian. W „Rzeczywistości naturalnej i rzeczywistości abstrakcyjnej" z lat 1919 — 1920 wyjaśniał, iż *„patrząc dokoła, możemy się przekonać, że naturalna forma plastyczna, naturalna przestrzenność — jednym słowem, cielesność, daje nam czysto materialistyczną wizję przedmiotów, gdy natomiast ich postać spłaszczona ujawnia ich cechy wewnętrzne"*. W innym zaś miejscu: *„Czy jednak zawsze powinniśmy się oglądać na naturę, chcąc dojść do świadomej kontemplacji spokoju. Nie powinniśmy się na nią oglądać, powinniśmy raczej patrzeć p o p r z e z n i ą; powinniśmy widzieć głębiej, nasza wizja powinna być abstrakcyjna, uniwersalna. Wówczas zewnętrzność stanie się dla nas tym, czym jest rzeczywiście: zwierciadłem prawdy. Aby to osiągnąć, musimy się uwolnić od naszego przywiązania do tego, co zewnętrzne"*. Wreszcie konkluzja: *„Tak, natura (rzeczy najbardziej zewnętrzne) prowadzi nas do świadomości własnego bytu (spraw najbardziej wewnętrznych). I tak samo jest w sztuce. To ani ludzka wrażliwość, ani myśl indywidualna, lecz właśnie natura doprowadza w malarstwie do oczyszczonej formy plastycznej, do bardziej trwałego wyrazu estetycznego. Ona prowadzi nas do kontemplacji tego, co uniwersalne"*.

Chcąc odnieść te słowa do fotografii trzeba pamiętać, iż jest ona szczególną formą rejestracji natury. Zatem by dostrzec istotę jej obrazowości, abstrakcyjną istotę, musimy patrzeć nie poprzez fotografię lecz w fotografię: fotografię-w. Dopiero wtedy jesteśmy w stanie dostrzec prawdę o niej; prawdę, której jedynym kryterium jest obraz; obraz, w jego wewnętrznej spoistości i uniwersalnej jedności; obraz, którego metaforą może być spokojna powierzchnia jeziora umysłu — doskonałe lustro, odbijające naszą świadomość; świadomość przeglądającą się w ikonografii.

Patrząc na fotografię widzimy zatem siebie...

Nam tylko wydaje się, iż *„jeżeli patrzymy wprost na jakieś zdjęcie, oczy znajdują się dokładnie w punkcie obiektywu i powtarzają jego obraz"* — jak sformułował to Cortázar. Faktycznie widzimy tylko formę. Formę wyzwoloną z obrazu. Abstrakcyjną formę, która koncentruje uwagę i bywa obiektem kontemplacji. Bo też *„widzi się formę jako coś oderwanego od obrazu, przeżywa się ją poza obrazem"* — na co zwracał uwagę w manifeście „Unizm w malarstwie" już Władysław Strzemiński. Przy czym owo *„wizyjne przeżywanie formy"* odbywa się *„w środowisku oderwanym i pozbawionym granic — w przestrzeni abstrakcyjnej i nieograniczonej"*. Podobnie jest w przypadku fotografii. I tu konkret staje się tworzywem subiektu. Myśl inspirowana formą wyzwala się od niej i autonomizuje, by ostatecznie powrócić jednak do obrazowego konkretu. Wraca zatem, ale już inaczej. To co zrazu było przedmiotem i jego obrazem, staje się w końcu znakiem, w którym odbija się — niczym w lustrze symbolu — najgłębsza samoświadomość patrzącego.

x

Rodowodu f o t o g r a f i i e l e m e n t a r n e j szukać należy zarówno w dorobku konstruktywizmu, Bauhausu i „nowej rzeczowości", jak też w dokonaniach grupy „f 64". A zatem fotografia ta ma niejako dwa korzenie — „konstruujący" i „bezpośredni". Fotografię „konstruowaną" uprawiał i Aleksander Rodczenko, i Laszlo Moholy-Nagy, i Albert Renger-Patsch. Zaś „fotografię bezpośrednią" przede wszystkim Edward Weston i jego syn Bret. Pierwsza w głównej mierze bazowała na kalkulacji i intelekcie. Druga — na emocji i intuicji. Siłą napędową poszukiwań konstruktywistów była radość z o d k r y w a n i a nowych układów formalnych — ich ustrukturowanie i rytmizacja. Purystycznymi werystami powodowała natomiast zachłanna chęć p o z n a n i a możliwości takiego przedstawienia na fotografii dowolnego przedmiotu, jakim on w istocie jest oraz jego fotograficznego spotęgowania. Animatorów i wychowanków szkoły z Dessau, a także wyznawców „Neue Sachlichkeit" interesowały przede wszystkim wytwory techniki; amerykańskich sensu-

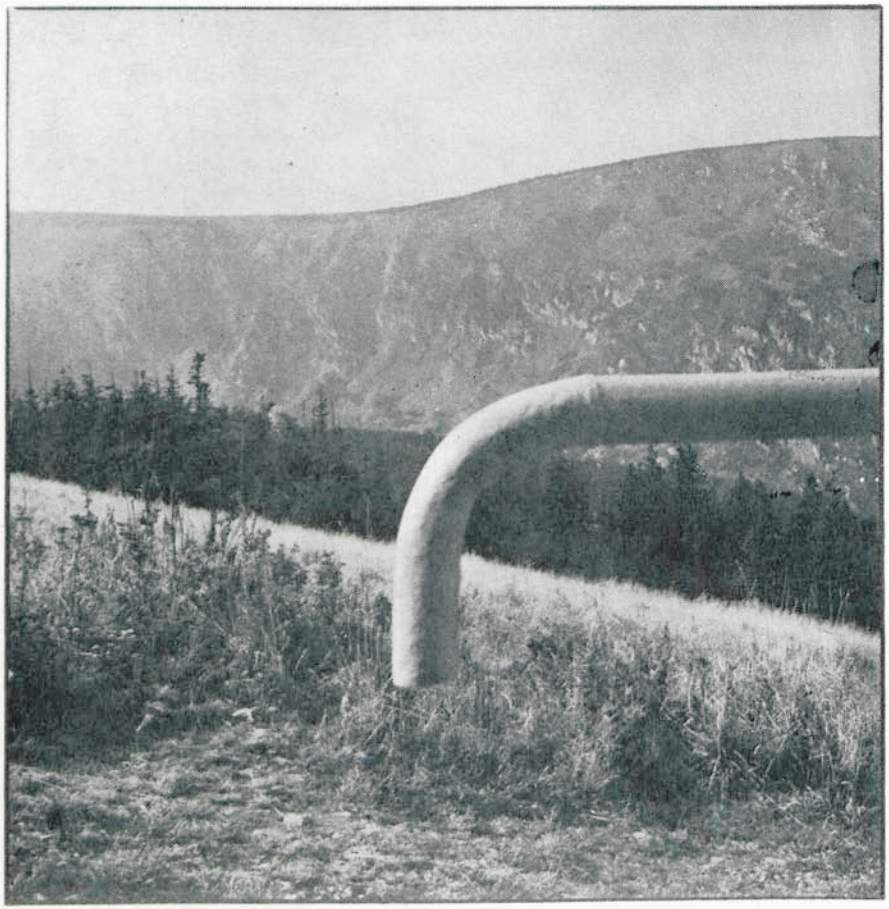
alistów niemal wyłącznie kształty natury. Pierwsi traktowali temat po inżyniersku, drudzy intensyfikowali fotograficznie jego wizualność. Ich dzieła, ujawniające nowe formy świata widzianego, spotkały się w 1929 r. na wspólnej wystawie „Film und Photo", zorganizowanej w Stuttgarcie. Dopiero ona umożliwiła w tak pełnym zakresie porównanie „obiektywnego realizmu" z „realizmem poetyckim". Doszło zatem do bezpośredniej konfrontacji odrębnych ideologii artystycznych i przeciwstawnych postaw, ujawnionych przez konkretne dzieła.

Owe dzieła raz były wyrazicielami pędu ku wynalazczości oraz kultu nauki i techniki, to znów wrażliwości humanistycznej i kontemplacyjnego stosunku do natury. Jedne były rezultatem skrótowego, syntetycznego ujęcia wytworów człowieka, inne — efektem dociekliwego analizowania form istniejących w przyrodzie. Złączyła je wystawa, mająca ambicję zaprezentowania zbieżnego widzenia roli przedmiotu w fotografii przez artystów europejskich i amerykańskich. Pomimo odmienności założeń, które dały asumpt poszczególnym realizacjom, zbieżność ta była na wystawie wyraźnie widoczna. W ten sposób stała się ona niejako apoteozą jedni przeciwieństw. Wszak nastąpiło na niej pojednanie intelektualnego konstruowania obrazu z intuicyjną rejestracją poznawanego obiektu.

Symbioza obu tych postaw ma swoją kontynuację. Jest nią „fotografia fotograficzna" uprawiana przez grupę młodych twórców, dla których nadal aktualne są słowa Westona: *„próbuję zbliżać się do fotografii, to jest moje ego"*. Ja określam ją mianem **elementarnej** — zarówno w aspekcie formy, jak i treści. Chodzi przecież znowu o próbę odpowiedzi na pytania dla niej podstawowe. I choć pytania nie zmieniły się, inna już towarzyszy fotografii refleksja. Obecnie bardziej niż samej fotografii — rozumianej jako maksymalnie obiektywny obraz, świadczący o modelunku przedstawianego obiektu, dotyczy ona procesu kształtowania niezależnego obrazu, czyli takiego sposobu jego „stawania się", który w konsekwencji prowadzi go do pełnej autonomizacji względem przedmiotu.

Współautorzy „Karkonoszy", choć każdy na inny sposób, starają się o przekroczenie werystycznego obrazu. Przekroczenie zmierzające ku abstrakcji. Co wydaje się o tyle proste, że przecież każda hiperfotografia w jakimś sensie jest nierealistyczna. A to dlatego, że zwraca uwagę przede wszystkim na swą własną formę. Taka też jest **fotografia elementarna.** Logiczna i racjonalna, czysta i perfekcyjna, ujmująca prostotą, ale i swą harmonią poetycka. Wymaga artystycznej konsekwencji i warsztatowej dyscypliny, odkrywczej pasji i inwencji — niezbędnych po to, by fotografując to, co potoczne, pokazać rzeczy „niewidzialne". Fotografia ta, stwarzając nową rzeczywistość, rzeczywistość własną, sam obraz czyni kryterium prawdy. Jest taka, że dałoby się o niej powiedzieć: „jedna fotografia, a ile f o t o g r a f i i !". Powstając w świadomości twórcy bywa funkcjonalna względem indywidualnie pojmowanej przez niego rzeczywistości — zarazem obiektywnej i przezeń stwarzanej. Być może jest tym samym utożsamiana przez artystę z jego własnym tej rzeczywistości ideałem.

JERZY OLEK

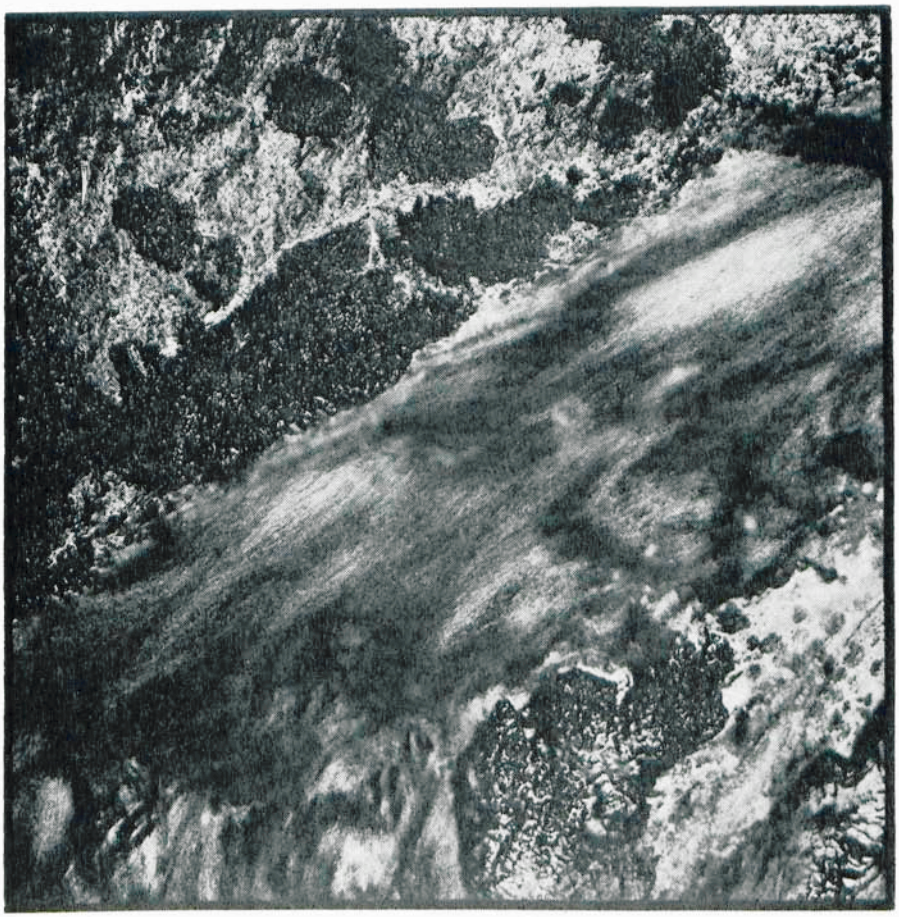


JAN BORTKIEWICZ

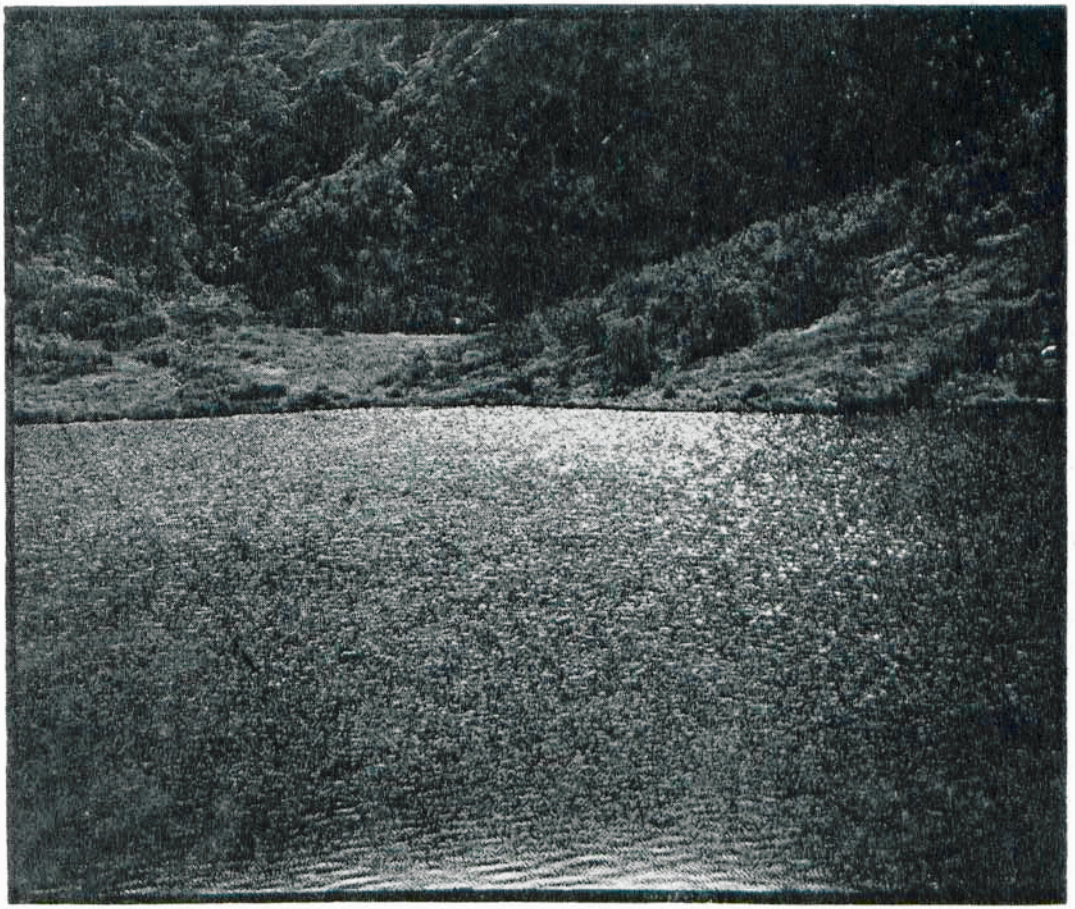
JAKUB BYRCZEK

ROMAN HRYCIÓW

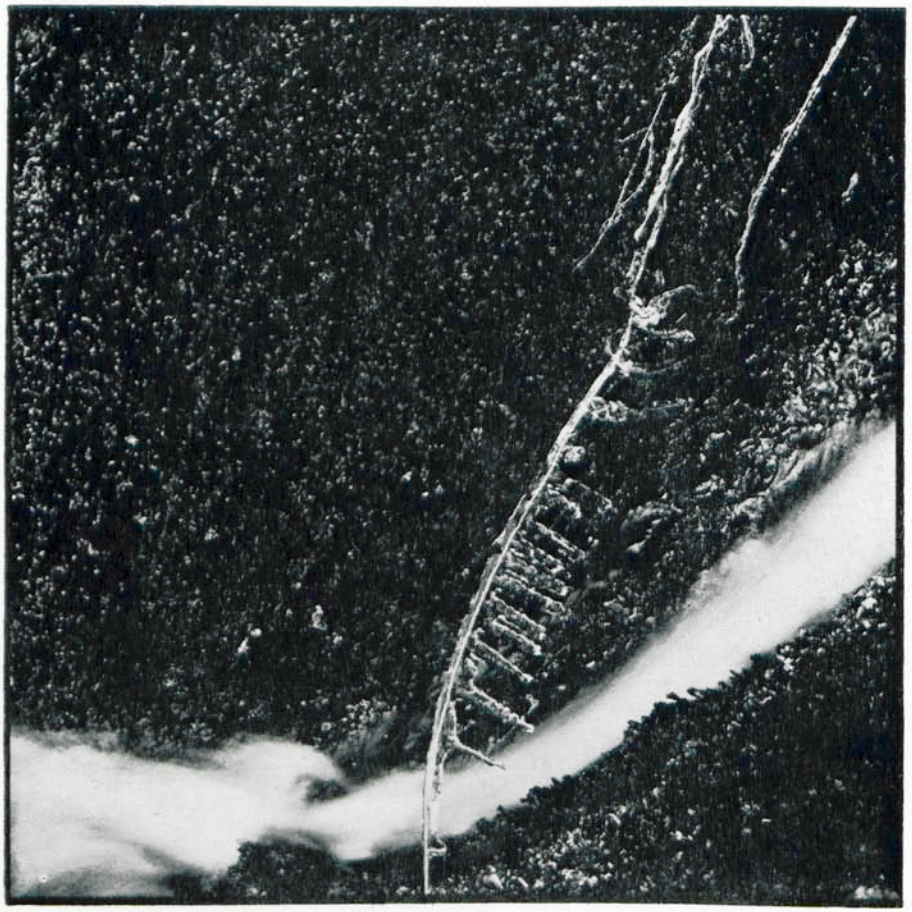
BOGDAN KONOPKA



ANDRZEJ J. LECH

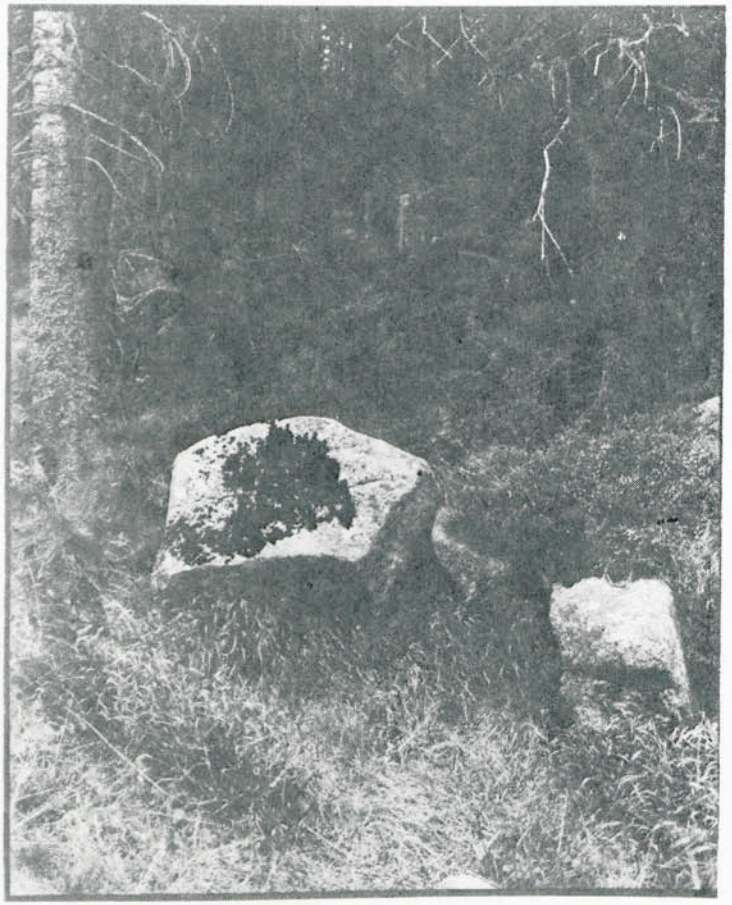


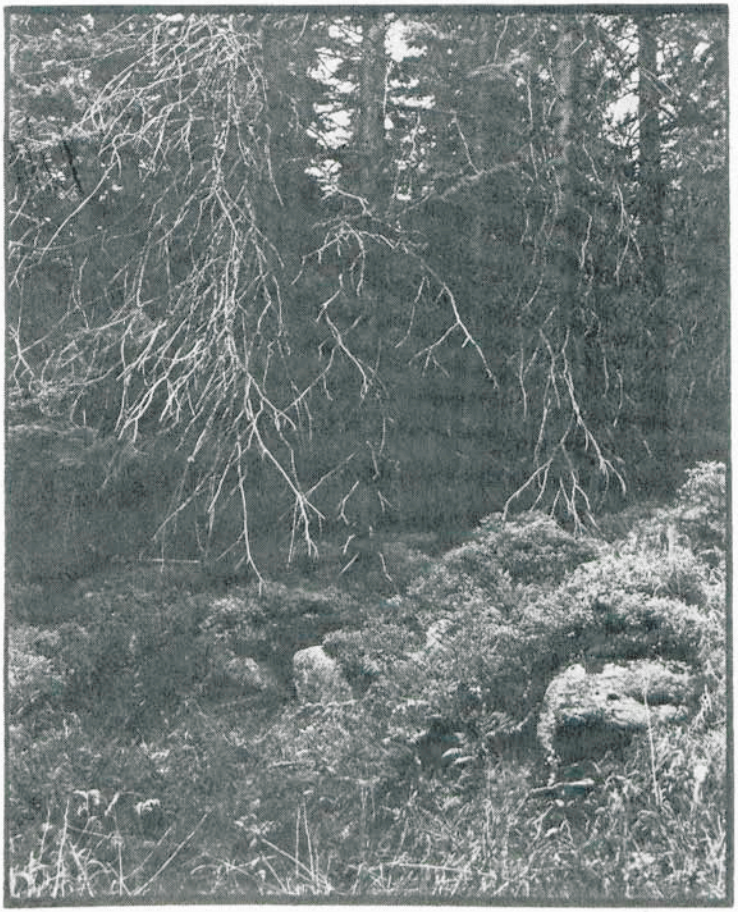
ADAM LESISZ



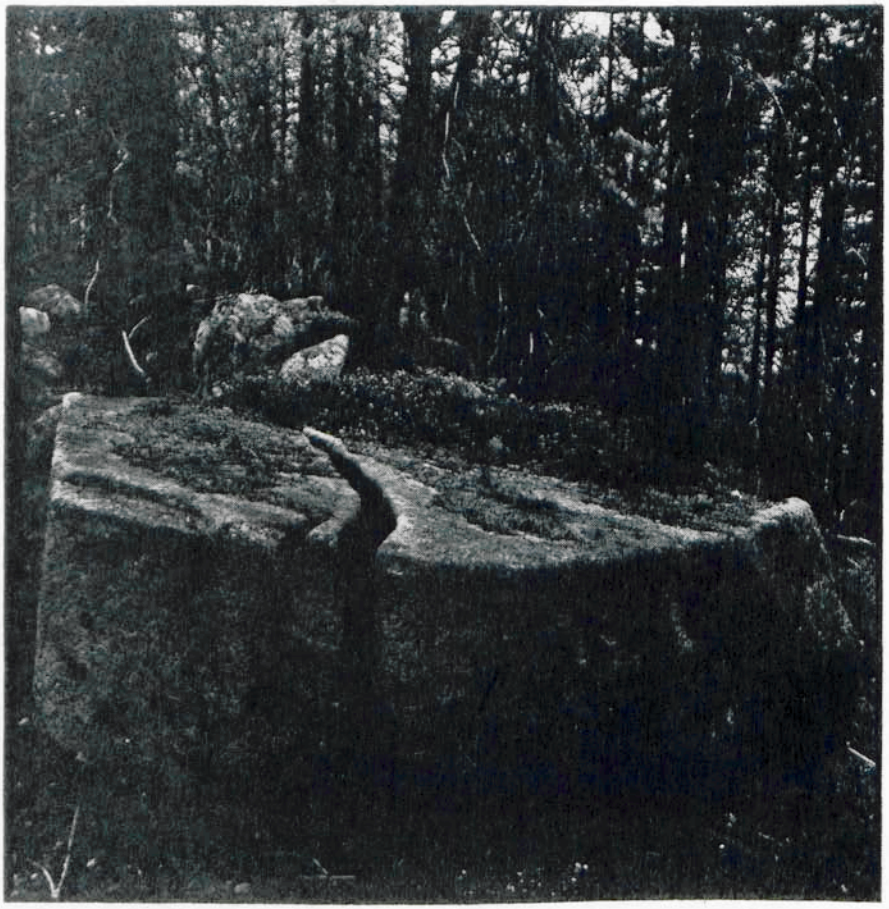
JERZY MALINOWSKI

JERZY OLEK





RYSZARD PUCHAŁA



WOJCIECH ZAWADZKI

The role photography was originally meant to play — that of a reliable recorder of appearances and the relationships between visible objects — has quickly turned out to be inadequate. By the second half of the 19th. century photography, now artistically self-conscious, found the dictatorship of this model limiting. From then on the idea of faithful representation has been more and more often supplanted by that of photography's autonomy in a world freed of realism. This does not mean that photography has been found to be useless or less valuable in the detailed recording of facts and events. This documentary function will probably never become redundant; at the same time this very feature arouses tensions in the artistic field with its central quality of self-transcendence. And since *photography as art* is much less concerned with its own nature than with the nature of the artistic fields which it has entered with such impact, it is constantly occupied in attempts to break down its own limits.

The photographer's contacts with the fine arts have resulted in a range of interesting results, such as the role it played in pop-art and hyperrealism. Yet now, after years of being exploited on all sides — as material, motif and medium — photography has once again returned to itself, to a situation where in an orthodox way what is important is the photography itself. Thus a peculiar cycle of change has been completed; after all its brushes and flirtations with technology and art, photography is once again valuing what is peculiar to itself.

But an extexsive theoretical self-examination was needed. The visual image was not capable of expressing everything photography had to say. It was becoming progressively more obvious to artists who chose to work in the medium that quite apart from functioning as a record of individual aspects of the visual reality, photography also provided a means of encoding and conveying ideas. Soon this authorial idea behind the photograph became its central purpose overshadowing any informational value it might have. Seen creatively *photography as photography* [1] has stopped "speaking", at least in the older sense of the word. It no longer makes statements, intending rather to stimulate thought. Things which have previously been accepted as obvious, have become the object of detailed analysis, even the reliability of the photographic representation of reality. The previous habit of looking **through photography** at the things it usually represented has given way to looking for **photography within,** in other words photography looking within itself and allowing its own texture priority over the reality of which it is only a conventional outline. Narration is then inherent in the form; the content, the part of reality captured on the film, is of no consequence, which means that in many ways it has become totally insignificant.

Within-photography can also be termed *post-photography* [2]. Such an approach implies an external viewpoint, one from outside photography's boundaries, which in itself questions the significance of those boundaries. It is the crossing of such boundaries which constitutes the most intriguing and rewarding aspects of any study, usually resulting in an expansion and redrawing of the frontiers. Normally this is done by artists, who, using theory, analyse their chosen object in great detail and draw authorative conclusions, which constitute new steps in the theoretical self-awareness of a particular sphere of thought. Thus newly created whole turns into photography's new cognitive reality, a reality vastly different from the one that had once conditioned the popular image of this field of creation.

A photographic image used to be found an object external to the perceiving individual. Nowadays the viewer's consciousness has a decisive impact on the sense of the content of a shot. It has eventually been admitted that one sees what one knows o n l y, though sometimes it appears to be e v e n s o m u c h. This realization has been of enormous importance to the artists themselves. Ever since they first saw that the

---

[1] The title of the First FOTO-MEDIUM-ART Forum, held on Dec. 17th 1977 in the Wrocław Photopraphy Gallery.

[2] A manifesto thus entitled has been published in a catalogue of the "gn" gallery in Nov. 1978.

thought a photograph generates is encoded in its inner structure and particular constitution, that it is inherent in the specific quality of its existence, the artists decided to revise their creative techniques. This resulted in photography's recovering its sense of selfhood. The essence of the message a photograph conveys is now in the way in which reality is represented — the image has started to drift away from the model it was supposed to reflect. It has learned to speak for itself, in its own right, so that it exists for and by itself now. When I first got fascinated by photography entangled with itself, I came to the conclusion that *"those who deal with photography, who have chosen to express themselves through it, have made it their aim to unite the images-objects they were creating with the ideas they originated from. The union should be close enough to make integration of object and idea so complete as to form a new, separate cathegory, that of "visual forms"*. I also said that *"in the photo-medial stream of contemporary art the point is usually not in obtaining a definite picture of a situasion or object but in the continuous search for the new ways in which the camera can re-shape our visual habits"*. I was of the opinion that *"the art of photography has entered its p o s t - p h o t o g r a p h i c period in which the shots resulting from the versatile systemic enquiries and structural analyses of photo-medial materials shall now become but a basis for the nascent superstructure"* [3]. By superstructure I meant the extensive theoretical self-examination of photography as art or, more generally, "philosophy after art".

The next years' artistic practice proved, though, that photography as conceptual art cannot minimalize form interminably, especially that it was being continually dominated by the idea. Also such a redistribution of stresses must have some ultimate limits if art is to remain art and not be reduced to illustrating certain philosophical theses. There was only one way out. After the time when photographers limited themselves to the concept itself, most often in the form of schematic design, there came the era of a full rehabilitation of skills and technique, now considered to be inalienable values in their own right. Luckily, the mistake of sterile technical perfectionism per se has been avoided. The new artefacts still abound in meanings, yet of a slightly modified quality. Their essence is now in the visual intensity of a photograph, usually referring to its photographic uniqueness.

It is clear that the generation have chosen **photography about photography**, without relinquishing all the possibilities it offers as a medium. It is not their desire to register and communicate their own thoughts about the world. They use photography to comment on itself. How can one name this new current, then? Autothematism? Metaphotography? New photographic formalism?

Or perhaps a new formula of medialism?

It is still too early to find an explicit answer to the problem. The period of a most fundamental questioning about the nature and essence of photography, about the peculiarity and wonder of that phenomen, is not over. It is a time of e l e m e n t a r i s m.

This is the term I find most adequate for describing what I'd like to advocate so dearly in art at large and photography especially. The term suggests art consisting in and of the simplest elements, art almost ascetic in form and yet one which, in spite of the modesty of its means of expression would be visually refined and ideologically rich. Unlike a n a l i t i c a l e l e m e n t a r i s m, characteristic for photo-medial art, within-photography inclines towards c o n t e m p l a t i v e e l e m e n t a r i s m. In this way the place of rational inquisitiveness has been taken by an almost meditative concentration on the object of interest, further leading to a new perception of the morphological and self-referential identity of a photographic image.

x

The artists we find in this exhibition, irrespective of all possible differences, seem to share one important trait, that of a desire for a deeper insight into the essence of things. It is a truly overpowering drive, independent of the belief that photography is unable

[3]) From the manifesto mentioned in 2).

to present the nature of things but only the forms in which this nature manifests itself. Those forms, though, reduced to two dimensions on the plane of the film or paper, turn out to be a synthetic image of objective reality, of "Sachlichkeit".

The phenomenon had been already noticed by Piet Mondrian in painting. In "Natural Reality and Abstract Reality" (1919—1920) he writes as follows: *"One look around will convince everybody that natural forms, natural spatiality or otherwise corporality of things gives us a purely materialistic vision of things, while their two-dimentional images disclose the inside itself"*. And further: *"should we always try to follow nature in our attempts to reach the conscious contemplation of peace? We should not, we should try to look t h r o u g h i t, to see deeper, to obtain a deeper abstract and universal vision. Only then the externality shall become what it really is, a mirror of truth. In order to do this we must free ourselves from our devotion to what is external"*. He concludes as follows: *"Yes, nature (the externality of things) leads us on to achieve the consciousness of our own existence (the very internality of things). It is the same in art. It's neither human sensitivity nor individual thought, it's nature which is responsible for the purification of thought and the permanence of the aesthetic means of expression in painting. Nature leads us on to the contemplation of what is universal"*.

While relating these words to photography we must remember that it is a special form of registering nature. Thus, in order to fully perceive the essence of its pictoriality, its abstract nature, one must look not through photography but into photography: within--photography. Only then is one able to see the truth about it, with its only criterion: the image. An image in its internal tenacity and universal unity; an image whose metamorphosis may turn out to be like the undisturbed surface of the lake of mind, a perfect mirror reflecting our consciousness, itself reflected in iconography.

While looking at shots we see ourselves...

We are wrong to believe Cortazar's words: *"when we look at a photograph, our eyes are exactly where the shutter had been and thus they reproduce the camera's image"*. What we really see is the form free of image, abstract form focusing our attension and sometimes turning into an object of contemplation. After all *"we see form as separate from image, we experience it outside the image"* as Władysław Strzemiński points out in his manifesto "Unism in Painting". One has to realize that this *"visual experiencing of form"* takes place in *„a sphere detached and unlimited, in abstract and unlimitable space"*. The same with photography. Here too the concrete becomes the subject's material. Though, inspired by form, it detaches itself and becomes autonomous only to return in the end to the visual, pictorial concrete. It returns, but changed. What had been the object and its image has now become a sign in which the viewer's deepest self-consciousness shall be reflected like in the mirror of a symbol.

x

The antecedents of e l e m e n t a r y p h o t o g r a p h y can be traced back to constructivism, Bauhaus, "new objectivity" and the achievements of the "f 64" group. It has two sources: the "constructing" and the "direct" one. The "constructed" photography can be assigned to such names as Aleksander Rodtshenko, Laszlo Moholy--Nagy and Albert Renger-Patsch. The "direct" photography is represented by Edward Weston and his son Bret. The former was most of all based on calculation and intellect, while the latter on emotion and intuition. The joy of d i s c o v e r i n g new formal patterns, of imposing thrythm and structure was the motor of constructivist exploration. The puristic verists were propelled by a craving to g e t t o k n o w the possibilities of such a presentation of objects on photographic paper as to convey their real nature or even amplify it photographically.

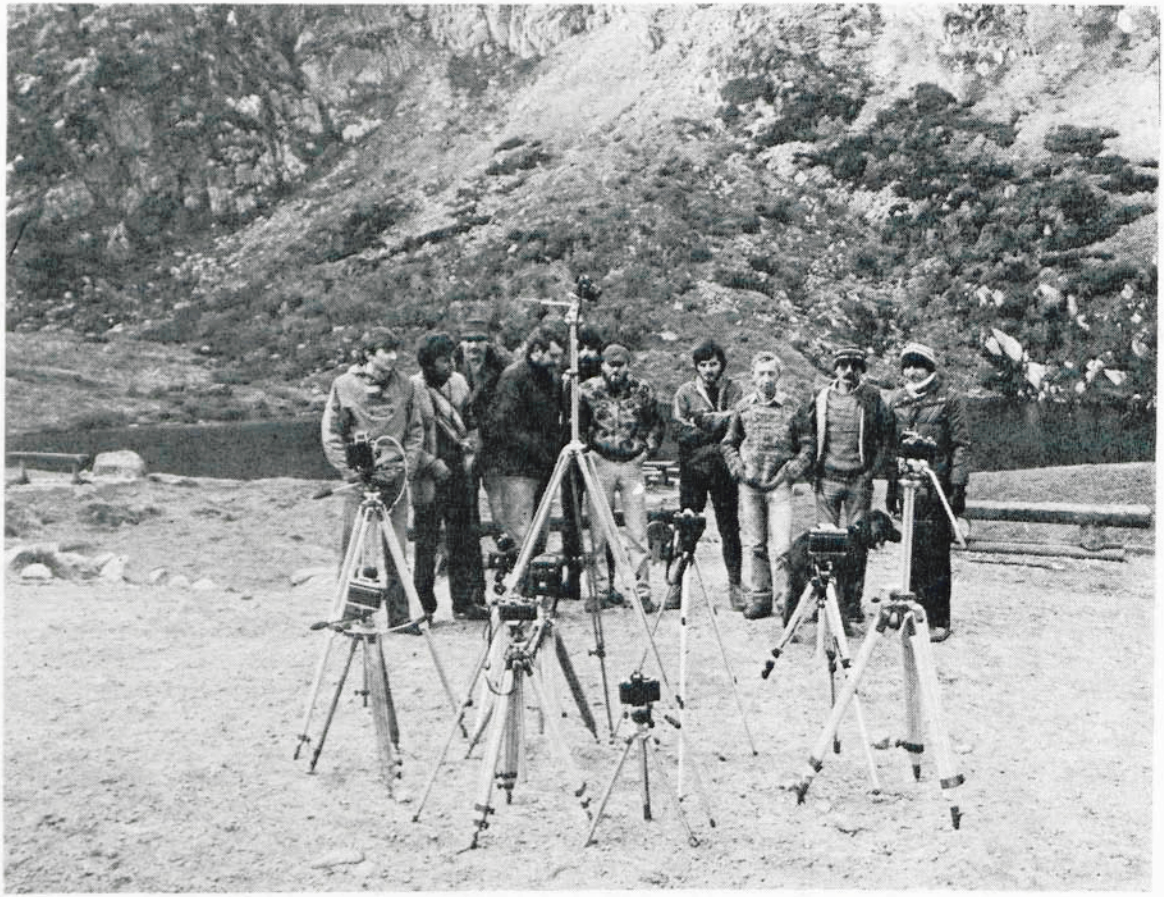
The animators and followers of the Dessau school as well as the supporters of "Neue Sachlichkeit" were first of all fascinated in the products of varied technological processes. The American sensualists concerned themselves almost solely with the shapes within the world of nature. The former approached their theme

in a truly ingenieral way, the latter most of all photographically intensified its visuality. The works of both "schools" could be seen side by side in 1929, during the "Film und Photo" exhibition in Stuttgart. Only then was one able to compare the "objective realism" on the one side and the "poetic realism" on the other. Thus a direct confrontation of the two distinct artistic ideologies traceable in the particular pieces was at last possible.

The works betrayed alternetely a drive towards inventiveness, admiration for technology and science and a truly humanist sensitivity and contemplative approach to nature. Some resulted from a reductive, synthetic treatment of human civilization, while others manifested a truly cosciencious study of forms eternally existing in nature. The exhibition, with its attempt at presenting the overlapping views of European and American artists on the role of an object in photography, has actually combined the two currents.

In spite of the different assumptions manifest in the particular pieces, the convergence was easily noticeable and the exhibition became an apotheosis of the principle of unity of contraries. The intellectual construction of an image and the intuitive registration of an object have been finally reconciled.

This symbiosis has been developing and takes the form of "photographic photography" practiced by a group of young artists for whom Weston's statement: *"I am trying to approach photography and that is my ego"* still remains valid. I call this **photography elementary** in both form and content. The problems it poses are, after all, absolutely elementary. And though the very problems remain the same, the theoretical thought connected with photography is of a new type. Instead of concentrating on photography itself (seen as an objective image, impassively giving evidence about the presented object) it now tackles the problem of creating an independent image. It discusses such ways of "making" which lead to complete autonomy from the object.

The authors of "Karkonosze", each in his own way, are trying to surpass veristic presentation in order to reach abstraction. This may seem fairly easy — after all hyper-photography is in some ways nonrealistic. It draws attention to its own form. It is the same with **elementary photography** — logical, rational, pure and perfectionist, captivating with its simplicity and poetic harmony. It demands artistic consistency, skill and self-discipline. It demands an explorer's passion and inventiveness, indispensible always when one wants to show the "invisible" in common, everyday occurences. This kind of photography, by creating its own, new reality, sets up the image as the criterion of the truth. It makes one say: one photograph and yet so much p h o t o g r a p h y ! Being born in the artist's consciousness, it sometimes happens to be functional to what he sees as reality, a phenomenon both existing objectively and continually created by an individual. Perhaps an artist identifies it with his own ideal vision of the very reality.

JERZY OLEK