

Jerzy Olek

Foto Medium Art

Sztuka i Dokumentacja nr 6, 149-156

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

FOTO MEDIUM ART

Jerzy Olek

„Twórczość swą opieramy na tradycji konstruktywizmu, unizmu, minimal artu i konceptualizmu, czerpiąc zarówno z doświadczeń sztuki, która swój główny sens widzi w nieustannym odnawianiu formy, jak też z dokonań sztuki pojęciowej, która nad wrażenia zmysłowe przedkłada spekulacje czysto intelektualne. Przy czym oba te podejścia – formalistyczne i pojęciowe, czyli przedmiotowe i podmiotowe, a także praktyczne i teoretyczne – traktujemy jako nierozłączne składniki **sztuki medialnej**, integrującej formy i pojęcia, których wzajemne stosunki, a także ich zakłócenia, są stale zmieniającym się aktem komunikacji, sztuki, pozwalającej na rozpatrywanie tych pozostających we wzajemnej opozycji choć jednocześnie dopełniających się elementów jako kategorii tożsamy. Możliwe jest to wówczas, gdy w miejsce tradycyjnie rozumianej formy, będącej samym kształtem artystycznego przesłania, pojawia się para-forma czy też meta-forma, oznaczająca formę rozpatrywaną wraz z tym co w trakcie kontaktu z nią na formie tej nadbudowuje się w wyobraźni odbiorcy, co jest zatem formą wyżej zorganizowaną i co zarazem wykracza poza formę samą, czyli jej autonomiczną morfologię, stając się tworem mentalnym, z natury swej amorficznym” – pisali w tekście programowym członkowie Seminarium Foto-Medium-Art. Tekst ten był naszym głosem w dyskusji na konferencji o nazwie „Sztuka jako medium sztuki”, którą zorganizowałem w Domku Romańskim w dniach 14-16.04.1981 r. Wzięli w niej udział m.in. Jan Berdyszak, Janusz Bogucki, Jan Chwałczyk, Urszula Czartoryska, Zbigniew Dłubak, Zdzisław Jurkiewicz, Bożena Kowalska, Andrzej Lachowicz, Jerzy Ludwiński, Jerzy Lukierski, Józef Robakowski, Zbigniew Staniewski, Grzegorz Sztabiński, Ryszard Winiarski i Jan Stanisław Wojciechowski. Było to zarazem apogeum medializmu preferowanego w Galerii Foto-Medium-Art. Stanowisko nasze, na co wskazuje fragment zacytowanego manifestu, polegało na uznaniu konceptualizmu za nurt w sztuce ważny, ale już przechodzący do historii. Umieszczaliśmy go obok unizmu i minimalizmu zadając sobie jednocześnie pytanie, jakie konsekwencje mogą z niego wynikać dla współczesnych postaw twórczych. Wydawało się nam przede wszystkim, że forma nie utraciła znaczenia, choć jednocześnie nie może pozostać tym, czym była dotychczas. Stąd pochodzą użyte w cytowanym tekście sformułowania takie jak „para-forma”, czy „meta-forma”. Nowego jej sensu chcieliśmy poszukiwać w różny sposób, zwracając jednak przede wszystkim uwagę, zgodnie z duchem czasu, na sytuację, w których zaczynają dominować wystawy nie tyle fotografów, co multimedialnych artystów, wypowiadających się także za pomocą fotografii.

Formalna zmiana nazwy z Wrocławskiej Galerii Fotografii na **Galerię Foto-Medium-Art** nastąpiła 17 października 1978 r. Fakt ten poprzedziła seria dyskusyjnych paneli Forum Foto-Medium-Art o następujących hasłach: „Fotografia jako fotografia”, „Fotografia jako relacja”, „Fotografia jako tworzywo”, „Fotografia jako narzędzie, video jako narzędzie”, „Fotografia jako ideologia”, „Fotografia jako film, film jako fotografia” i „Fotografia jako algorytm”. Pierwszy z owych paneli odbył się 17 grudnia 1977 r. Wśród aktywnych uczestników Forum znaleźli się: Sławomir Magala, Krzysztof Kąkolewski, Janusz Zagrodzki, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Bogdan Dziworski, Marcin Giżycki, Grzegorz Królikiewicz, Paweł Kwiek, Marceli Bacciarelli i Marek Hołyński.

Inaugurując nowy program wystaw był pokaz *Media Alka Figury*, Ireneusza Kulika, Jerzego Olka i Ryszarda Tabaki. W ślad za nimi zaprezentowały się ważne galerie autorskie tamtego czasu: **Mała Galeria** Andrzeja Jórczaka, **Galeria GN** Leszka Brogowskiego, **Galeria Akumulatory 2** Jarosława Kozłowskiego i **Galeria Labirynt** Andrzeja Mrocza. Miał miejsce także ciąg wystaw indywidualnych: Zbigniewa Jeża, Zenona Harasyma, Krystyna Sawicza, Andrzeja Baranowskiego i wielu, wielu innych. Dla mnie ważną wypowiedzią była *Fotografia możliwa* (czerwiec 1979). W katalogu napisałem: „Budująca swój porządek z przypadku FOTOGRAFIA MOŻLIWA, to umowna fotografia, która komunikuje o sobie w sposób dynamiczny, »wyrażając« – w ciągłym stawaniu się na nowo i zmiennym obrazowaniu – na zasadzie procesu nieskończonego. Znaczący to, że komunikuje ona różne stany rzeczy, zależne od tropów wyobrazeniowych odbiorcy, szukającego dla niesionej nią »wypowiedzi«, konkretnych odniesień przedmiotowych. Uosabia tym samym potencjalnie komunikowalną sytuację. Jest przedstawieniem realności pozornej pozwalającym jednak na widzenie możliwego.”

Charakter i profil galerii określały wystawy zbiorowe, które stały się niejako jej wizytówką: *Fot-Art* (z udziałem m.in. Wojciecha Krzywobłockiego, Andrzeja M. Łubowskiego i Grzegorza Sztabińskiego), *Foto-Medium* (Annette Messager, Aliny Szapocznikow, Christiana Boltanskiego, Zbigniewa Jurkiewicza), dedykowana Kazimierzowi Malewiczowi *Czerń i biel* (Jana Berdyszaka, Zbigniewa Dłubaka, Stanisława Drózdza, Jarosława Kozłowskiego, Ryszarda Winiarskiego) oraz *Od zera do nieskończoności, od nieskończoności do zera* (Janusza Bąkowskiego, Leszka Brogowskiego, Jerzego Lewczyńskiego, Stefana Morawskiego, Andrzeja Różyckiego, Henryka Stażewskiego, Grzegorza Sztabińskiego, Zbigniewa Warpechowskiego). Niezwykle istotne były manifestacje zagraniczne, np. czeskiej i słowackiej awangardy *Miejsca i chwile* (Jaroslava Andela, Michala Kerna, Karela Milera, Jana Mlčocha, Rudolfa Sikory, Petra Štembery), czy japońska *Droga* (Yukio Hamaguchiego, Hiroshi Yamazakiego, Akiry Komoto, Masaki Nakayamy, Sakiko Shimizu). Obok licznych manifestacji zbiorowych regularnie odbywały się prezentacje indywidualne. Przez wnętrza Domku Romańskiego przewinęły się wystawy, instalacje i projekcje Stefana Wojneckiego, Wincentego Duniko-Dunikowskiego, Michaela Snowa, Josepha Kosutha, Rolfa Sachsse, Tadeusza Mysłowskiego, Józefa Robakowskiego, Zygmunta Rytki i innych.

W stanie wojennym odbywały się w zamkniętej oficjalnie galerii nieoficjalne wieczorne spotkania z cyklu *Galeria-medium*. Swoje jednonocne zdarzenia (sypanego malarstwa, destruowanej rzeźby, intymnego performance, improwizacji dźwiękowej) mieli np. Janusz Czarny, Lech Twardowski, Anna Płotnicka, Piotr Szczeniowski, Tomasz Stańko.

Akcją o wyjątkowym charakterze było *Puste – pełne* (wrzesień 1982), zrealizowana z Bogdanem Konopką. Inspirowana estetyką buddyjską wystawa, do której materiał powstał latem 1982 r. na wspólnym pobycie w Prałkowcach pod Przemyślem oraz w Gierałtowie dziesiątek młodych niezależnych ludzi, związanych z różnymi religiami oraz ruchami subkulturowymi, była pretekstem do trwających często po kilka dni spotkań twórców alternatywnego teatru, wyznawców jogi, poetów haiku. Jednym z bardziej intensywnych „wernisaży” było nieprzerwanie trzy dni trwające wielokulturowe działanie w Akademii Rycerskiej w Legnicy.

Zaistniała wtedy sytuacja dała początek nowemu ruchowi, który na polu fotografii określany był jako elementarny. Pierwsze wystawy, w tym trwającym kilka lat cyklu, mieli: Andrzej J. Lech (marzec 1983), Barbara Konopka, Jakub Byrczek,

Adam Lesisz, Wojciech Zawadzki, Jerzy Olek, Štepan Grygar, Miroslav Machotka, Andreas Müller-Pohle, Gottfried Jäger, Eva Rubinstein, Jaroslav Beneš, Jan Svoboda. We wrześniu 1983 r. odbył się w „Samotni” plener, którego rezultatem była wystawa *Karkonosze*. W jej katalogu pisałem: „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.”

Swoistą wykładnię elementarnej postawy stanowiły również instalacje z cyklu *Obecność wśród kamieni*. Grono autorów było liczne, w tym Eugeniusz Józefowski, Mikołaj Smoczyński, Maciej Szańkowski, Jan Berdyszak, Tadeusz Sawa-Borystawski, Piotr Kowalski, Alojzy Gryt.

Do największych wydarzeń firmowanych przez Foto-Medium-Art należały organizowane co dwa lata Fotokonferencje Wschód-Zachód „Europejska Wymiana”. Pierwsza odbyła się w 1989 r. i miała charakter Hyde-Parku. Druga składała się z dwóch części: wystawy *Nowe przestrzenie fotografii*, w której wzięło udział 131 artystów z 24 krajów (m.in. Christo, Christian Boltanski, Georges Rousse, Felice Varini, Jäger, Kurt Buchwald, Klaus Elle, Satoshi Saito, Boyd Webb, John Hilliard) oraz sympozjum „Etos fotografii” (swoje wypowiedzi zaprezentowały tego rodzaju autorytety, jak: Urszula Czartoryska, Antonin Dufek, Vilem Flusser, Stefan Morawski, Marc Haworth-Booth, R. Sachsse). Trzecia konferencja, w 1993 r., miała charakter warsztatu rzeźbiarsko-fotograficznego „Nie-obecność w naturze”. Następną zatytułowaną była „Na styku”, a kolejna, japońsko-polska – pokazana w obu krajach – odbyła się pod hasłem „Jutro jest dziś”.

W 1996 r. Galeria Foto-Medium-Art straciła swoją stałą siedzibę. Nastął czas emigracji, okres „galerii wędrownej”. W wielu przyjaznych miejscach kontynuowany był dawny program. A to w „Zamku na wodzie” w Wojnowicach, a to w Galerii Sztuki (obecnie pARTer) w Kłodzku. Logo „F-M-A” pojawiało się też przy okazji wystaw, których byłem kuratorem, w innych krajach – w Czechach, Niemczech, Francji. Jedną z nich był *Q-bis-m*, pokazany na festiwalu w Nantes w 2004 r. Także Festiwale Młodej Sztuki IAbiRynT w Kłodzku (było ich dziesięć) są firmowane tą nazwą. Nawiasem mówiąc, Foto-Medium-Art było też znakiem, który towarzyszył cyklowi szkiców krytycznych i esejów, jakie ukazały się w *Odrze* w 1977 r.

Od 2007 r. Galeria Foto-Medium-Art ma nowy lokal w Krakowie. Rozpoczęcie obecnie regularnej kontynuacji rodzi pytania, choćby takie: Jak ugruntowany przez lata program ma się odnaleźć w zmienionej sytuacji kulturowej, w czasach, kiedy w znacznym stopniu wymieniony został zestaw najpowszechniej używanych mediów (w miejsce analogowych weszły cyfrowe)? Czy możliwa jest jakaś forma kontynuacji, kiedy w sztuce dawną oszczędność środków zastąpiły rozbudowane struktury obrazowe (multimedialne i wielowątkowe)? Wydaje się, że po okresie medialnym i elementarnym, w kształtującej się dopiero epoce, jaka nastąpiła po kolejnych „neo-” i „po-”, w epoce, w której liniowo prowadzone narracje ustępują miejsca mozaikowym strukturom baz danych, strukturom złożonym z niezależnych od siebie elementów, czas na przeformułowanie programu. Na jaki – pokaże najbliższa praktyka artystyczna. Już dziś jednak można powiedzieć, że będzie to uwikłana w sztukę fotografia złożona, a więc taka, która otwiera się na spotkanie z innymi dziedzinami, stale rozszerzając zakres eksploracyjnych i ekspresyjnych możliwości.

Przytoczę teraz kilka fragmentów artykułów pisanych przeze mnie od połowy lat siedemdziesiątych, w których powraca motyw inspirującej roli konceptualizmu, a jednocześnie występuje potrzeba przewyciężenia jego pierwotnej postaci. Drogę tej konfrontacji w przypadku programu Foto Medium Art wyznaczały zmiany zachodzące w fotografii.

1977:

Kamera przestała służyć dzisiejszym twórcom za proste narzędzie ukazujące naturalistyczne wizerunki otoczenia, a stanowi dla nich wielofunkcyjny instrument świetnie służący refleksji – o foto-medium, foto-języku, foto-granicach poznania świata i foto-sztuce, co ściśle odpowiada propozycji Kosutha traktowania sztuki jako narzędzia do poznania samej sztuki. Splot zarysowanych przez awangardę w ostatnich latach nowych struktur znaczeniowych, ich zbiorów, a także programów i funkcji, spowodował w posługującej się środkami i zapisami mechanicznymi wizualnej sztuce (w efekcie rozwoju „widzenia fotograficznego” i „myślenia fotograficznego”, umożliwiającego artystom uprawianie fotografii również poza formą, czyli poprzesztawaniu na samej wizji, bez odwoływania się do materialnej odbitki) wytworzenie autonomicznej foto-rzeczywistości, której istotę dałoby się zawrzeć w terminie FOTO-MEDIUM-ART.

Myślą przewodnią jest tu przekonanie o decydującym, nadrzędnym znaczeniu każdego środka przekazu, a więc i fotograficznego medium, nadającego sens zawartej w nim wypowiedzi. Oznacza to, że kanał decyduje o treści przekazu, że artykulacja faktów fakty te dominuje, że zatem sposób ukształtowania dzieła determinuje jego charakter, co czyni konstrukcję najistotniejszą treścią. Zapis fotograficzny nie jest więc wiernym zapisem rzeczywistości, a konstytucją foto-rzeczywistości, którą w istotny sposób kształtuje medium. Dotyczy to zwłaszcza tej fotografii, którą zdominował schematyzm jednego z masowych informacyjnych kanałów.¹

1977:

Znamienne, że wielu czerpiących z doświadczeń konceptualizmu przedstawicieli racjonalnej sztuki: twórców-technologów i twórców-metodologów pracujących w swoich małych laboratoriach metasztuki, w głównej mierze zajmując właśnie analizowanie i ujawnianie specyficznych cech poszczególnych mediów – czy to o rodowodzie mechanicznym, czy elektronicznym. Zwłaszcza zaś badanie charakterystycznej dla środków przekazu *antynomii*, polegającej na jednoczesnej wierności i zakłamywaniu przekazywanych za ich pośrednictwem wycinkowych obrazów rzeczywistości. Świadomie posługując się pozostającymi w obiegu społecznym stereotypami myślowymi i banalnymi skojarzeniami, budują z nich inne zupełnie jakości. Z radykalnych destrukcji zastanych konwencji i burzenia modnych stylizacji rodzą się więc dzięki temu – bazujące na odmiennym, niż dotychczas stosowane, kontekście – nowe dla sztuki wartości, z czasem również stające się... dyrektywą, jeszcze jednym dziełem-ideą lub przedmiotem-dziełem do wielorakiego naśladowania.

Nic dziwnego więc, że nowatorzy – stale uciekając od automanieryzmu, powtarzanych w nieskończoność multireplik wcześniejszych prac i pseudowariacji na temat retro-dzieł – niechętni są wszelkim wzorotwórczym obiektywizacjom, słusznie wychodząc z założenia, że każda realizacja jest epigońska w stosunku do myśli, że zatem jakakolwiek materializacja artystycznej idei, dając początek następnej formalizacji, nieuchronnie prowadzi autonomiczny twór intelektu ze zbioru „sztuka” do zbioru „historia sztuki”. Stąd i ciągnęła aktualność hasła: „sztuka umarła – niech żyje sztuka!”. I to aktualność niezbywalna – o ile rzecz jasna zgodzić się z tezą, że sztuka immanentnie sama siebie uzasadnia.²

1980:

Każda transmisja, nawet ta, która dokonywana jest z pomocą najdoskonalszych mediów, mniej lub bardziej transformuje przesyłane informacje. Stąd po okresie entuzjazmu dla możliwości, jakie stwarzają sztuce nowoczesne środki przekazu, takie jak fotografia, film czy video, nastął czas programowego przeciwstawiania się ich wszechwładnemu panowaniu. Dawniejsze dostrzeganie samych zalet mechanicznych i elektronicznych środków przekazu ustąpiło miejsca ich widzeniu realistycznemu. Dla artystów związanych z mec-artem, sztuką technologiczną i konceptualną, czy

wreszcie foto-medium-arterm, środki te przestały być idealnym sposobem nadawania komunikatów sztuki, stając się narzędziem jak inne ułomnym, instrumentem obciążonym swoistymi wadami, przekąźnikiem przenoszącym obraz w sposób bynajmniej nie „przezroczysty”.

W tej sytuacji postawiangardzie nie pozostawało nic innego, jak uczynić z „nieprzezroczystości” foto-mediów kolejny problem twórczy. Związani z nią artyści już wcześniej zresztą zwrócili uwagę na fakt, że nadawane z pomocą tych mediów komunikaty artystyczne cechuje bogate nagromadzenie samosygnatów, mówiących nie tyle o strukturze przekazywanych obrazów, ile o modyfikujących ją zakłóceniach, które są wynikiem szumów powstających w czasie transmisji. I one to właśnie wzbogacają i przekształcają – w pewnych granicach – konwencjonalne doświadczenie. Przy czym każdy taki samosygnat – to nowej kategorii komunikat artystyczny; komunikat mówiący wyłącznie o sobie, będący swoim własnym znakiem. Jak jego forma jest – nierozdzielna od niej – treścią.

Wokół tego rodzaju artystycznych i technologicznych problemów koncentrują swoje zainteresowania członkowie Seminarium „Foto-Medium-Art”. (...) Nazwa programu brzmi: *Sztuka jako medium sztuki*. Co to znaczy? Dla sztuki – nowy sposób jej widzenia i interpretacji. Dla mediów – ostateczne zdyskredytowanie ich neutralności i przezroczystości. Niezbitym faktem jest bowiem nie tylko to, że środek przekazu jest rodzajem przesłania, ale i to, że przekąźniki same z siebie niejako wytwarzają samosygnaty sztuki. Samosygnaty powstające na bazie towarzyszących transmisji szumów i zakłóceń.³

1980:

Przełom konceptualny, jaki dokonał się w sztuce polskiej dziesięć lat temu, dał początek silnemu nurtowi foto-medialnemu. Jego cechą charakterystyczną, poza posługiwaniem się obrazem mechanicznym, było stałe rozwijanie refleksji intelektualnej oraz przeprowadzanie rozmaitych operacji analityczno-logicznych na materiale fotograficznym.

Tak rozumiana sztuka foto-medialna postawiła przed zajmującymi się nią artystami sporo dylematów. W okresie pierwszych wystąpień i manifestacji awangardy lat siedemdziesiątych były to przede wszystkim zagadnienia dla natury fotografii podstawowe. Elementarne jej funkcje i sensory ujawniły m.in. takie – wzbogacone o refleksje filozoficzne – realizacje, jak: *Tautologie* Z. Dłubaka, *Na ścianie, płótnie i sztaludze* Z. Jurkiewicza, *Fotografia permanentna* A. Lachowicza czy *Fotografia mechaniczna* J. Robakowskiego.

Wyróżnikiem postawy przedstawicieli naszej awangardy racjonalnej lat siedemdziesiątych było kładzenie nacisku na refleksję teoretyczną, nierzadko wzbogaconą o spekulacje filozoficzne oraz opowiadanie się za poznawczymi funkcjami sztuki. Wielu z nich to artyści o postawie naukowej. Artyści-badacze, mający wybitnie analityczny stosunek do sztuki. Ludzie o umysłach ścisłych. Stąd też ich realizacje tak wyraźnie kształtuje przyjęty rygor myślowy i programowa oszczędność użytych środków. Przedmiotem zainteresowania ortodoksów paranaukowej sztuki, twórców wykorzystujących zdobycze logiki, strukturalizmu, teorii gier, cybernetyki i semiologii – jest sztuka sama. Oznacza to, że zajmuje ich sztuka rozumiana „jako medium sztuki” (pod takim tytułem ogłosiło w 1978 r. swój program Seminarium „Foto-Medium-Art” z Wrocławia), a nie sztuka traktowana instrumentalnie – jako nośnik wartości dla niej zewnętrznych. Obszar penetracji wyznacza im więc meta-sztuka, a cel wytycza idea utożsamienia praktyki z teorią oraz łączenia wypowiedzi artystycznej z konstatacją teoretyczną.

Specyfika pracy wielu z nich polega na uporczywym stawianiu wciąż nowych pytań i próbach znajdowania na nie zindywidualizowanych odpowiedzi. Pytań o poznawcze funkcje sztuki, jej relacje z rzeczywistością, pojemność znaczeniową form elementarnych i znakowanie „poza formą”, o przydatność i użyteczność teoretycznych modeli – w rodzaju „znaku pustego” czy „komunikatu możliwego”, wreszcie o sprawność mechanicznych i elektronicznych mediów oraz ich możliwości autokreacyjne. (...)

Polska awangarda rewolty konceptualnej, przeciwstawiając się estetycznej interpretacji sztuki, opowiada się za takim działaniem, które ma charakter analityczny, w którym refleksja intelektualna zastępuje wrażenia i emocje. Nawiązuje ona tym

samym do tradycji konstruktoryzmu – jest kontynuacją tych jego przejawów, które polegały na intelektualnym penetrowaniu rzeczywistości i sztuki oraz wytwarzaniu specjalnego rodzaju intuicji, będącej rezultatem doświadczenia intelektualnego.

Niektóre z tych zagadnień podejmują także przedstawiciele najmłodszej generacji artystów, której znacząca aktywność daje znać o sobie w okresie przesilenia się konceptualizmu. Generacji, którą należałoby już nazwać post-awangardą. Awangarda, coraz bardziej radykalizując swoje kolejne ideowo-artystyczne manifesty, dążyła do sfinalizowania forsowanych przez siebie rewolucyjnych przemian z typową dla wszystkich bojowników o nowy ład gwałtownością. Post-awangardzie przyszło natomiast działać w okresie porewolucyjnej stabilizacji. W czasie, kiedy wszystko to, co wczoraj wywoływało opór, niepostrzeżenie stało się dyrektywą, wzorcem, powszechnie obowiązującą normą, nieznacznie tylko ewoluującą na przestrzeni długich odcinków czasu. Inaczej określając typ działania tych, którzy przeciwstawiając się ortodoksyjnemu konceptualizmowi jednocześnie przejęli i rozwinęli jego niektóre szczegółowe postulaty, można by powiedzieć, że ich dewizą jest nie bierne poddawanie się funkcjonującym w sztuce stereotypom, ale czynne uczestniczenie w dokonujących się w niej nieustannie przemianach – zatem nie powielanie uznanych standardów, lecz ciągła aktywność przejawiająca się w ustawicznym zastępowaniu myśli „obowiązujących”, myśli uznanych, nowymi ideami sztuki.

Analizy, jakie przeprowadzają przedstawiciele post-awangardy, mają naturę wizualno-mentalną. Przy czym obie te jakości są ze sobą ściśle związane na zasadzie zależności dychotomicznej. Głównymi narzędziami zaś pozostają dla nich foto-media. Oczyszczone z literacko-ekspresjonistycznych naleciałości, na powrót stały się w ich rękach neutralnymi przekazywanymi, w sposób prosty i bezpośredni odwzorowującymi przedstawioną rzeczywistość. Fotografia, film i video pełnią w fotomedialnym nurcie postkonceptualnej sztuki przede wszystkim rolę wiarygodnych dokumentów. Nie znaczy to, by poszczególni artyści, zwłaszcza ci, którzy dokonują wnikliwych analiz nowoczesnych mediów, nie wykorzystywali artystycznych możliwości jakie tkwią w samych instrumentach, którymi się posługują. Możliwości stwarzania nowych wizji – wizji światów nieznanymi. W takich przypadkach nie chodzi już bowiem o rejestrowanie wycinkowych wyglądków realnej rzeczywistości, a o stwarzanie rzeczywistości autonomicznych: fotografii, filmu, video. Kształt tych rzeczywistości, przynależnych do obszaru sztuki, w znacznym stopniu formują techniczno-technologiczne właściwości zastosowanych narzędzi oraz specyficzne dla danego medium warunki transmisji, zawsze będącej przecież (w mniejszym lub większym stopniu) transformacją przekazywanych treści – obojętne: zewnętrznych czy autotelicznych.

„Eksperymentująca fotografia, skoncentrowana na samoanalizie, uczyniła przedmiotem swych zainteresowań własny język – jego walory wizualne, pojemność informacyjną, umiejętność modelowania abstrakcyjnych pojęć, możliwości kodyfikacyjne struktur wizualnych, adekwatność znaczącego i znaczonego, wzajemne przenikanie się obiektywizmu i iluzyjności. Ponadto nowa fotografia jest bardziej świadectwem idei, niż przedstawianych zjawisk i faktów.”⁴

1984:

W sytuacji, gdy poznanie wzrokowe za pośrednictwem zostaje teoretycznie przez wybrane schematy konceptualne, jedynym kryterium prawdy analityczno-medialnej fotografii pozostaje jej zgodność z przyjętą metodą. Fotografia sama stanowi zatem komentarz do siebie, generując impulsy umożliwiające poznanie powoływanej przez nią rzeczywistości. Nie jest to jednak rzeczywistość utrwalonych na niej przedmiotów – względem nich autonomizuje się bowiem coraz bardziej – lecz rzeczywistość konstytuowanych przez nią wizualnych struktur i systemów. Artyści penetrujący z pozycji sztuki pojęciowej tajniki natury fotografii, preferują podejście metodologiczne do niej, czyniąc z niej sedno artystycznych wypowiedzi.

Obszar penetracji zawęzał się zatem, konsekwentnie dążąc ku autonomii. Analityczna, systemowa, konceptualna czy medialna fotografia nie dostarczała już żadnej informacji o faktach, zastępując tradycyjną użyteczność funkcją artystyczną. Samą siebie uznała za źródło autotelicznych wartości, mających spełniać się na poziomie teoretycznej konstrukcji przedmiotu artystycznego. Ową rolę twórczą stał się niejako wyrazem transcendencji wewnętrznej fotografii. Był to ruch kreatywny, polegający na tworzeniu wyższego porządku, porządku **metafotografii**. Przy czym

głównymi wartościami, które z aktu owej transcendencji wyłoniły się, były – przesadnie absolutyzowane – wartości poznawcze.

Wewnętrzne transcendowanie niosło jednak z sobą pewne niebezpieczeństwo. Kierowało fotografię ku wartościom leżącym nie tylko ponad nią – wedle obowiązującej wówczas hierarchii – ale i poza nią. Znowu zatem mogło dojść do przekroczenia jej specyficznego obszaru. Ale ostatecznie na powrót zwróciła się ku sobie. W akcie samotranscendencji, zdążającej do celów przez siebie stwarzanych. Najważniejszym z nich była chęć ostatecznego oderwania się od przedmiotu i uczynienia z zawartości wizualnej obrazu obiektu kontemplacji. Albowiem dopiero ona jest w stanie ukazać najgłębszą strukturę i sens fotografii.

Nowa, radykalna w swym ideowym przesłaniu, fotografia stała się w wydaniu wąskiego grona twórców, należących do młodej generacji, ortodoksyjnie fotograficzna. (...)

Fotograficzny obraz sam zatem stanowi o sobie, i dla siebie jedynie istnieje. Zaś towarzysząca fotografii refleksja uwikłana jest w konstytucję i wewnętrzną strukturę kadru, dotycząc specyfiki jej przejawiania się i istnienia, a także sposobu „stawiania się” obrazu, który w konsekwencji prowadzi go do pełnej autonomizacji względem przedmiotu.⁵

1995:

Patrząc z dzisiejszej perspektywy na to, co w latach siedemdziesiątych było w „Foto-Medium-Art” dominantą programową, czyli na konceptualizm oraz na jego szczególny przejaw – fotografię analityczną i medialną, przyjdzie stwierdzić, że z kolei minioną dekadą z jednej strony była **kontynuacją** tamtych doświadczeń i dokonań, z drugiej zaś **odrodzeniem**: intuicji, emocji i poetyckiej wrażliwości. Nieco inaczej zamierzam kształtować program galerii w obecnej dekadzie. Sztuka współczesna jest w sposób coraz bardziej spektakularny interdyscyplinarna, a najciekawsze propozycje artystyczne rodzą się właśnie na pograniczach poszczególnych dyscyplin, które tracąc pierwotne autonomię wchodzą w nowe interesujące związki. Poza sztukami wizualnymi, w mocno zróżnicowanych pod względem formy ich przejawach, w Foto-Medium-Art zetknąć się będzie można z nową poezją i eksperymentalną muzyką, czego pojedyncze przejawy miały już zresztą miejsce w poprzednich okresach. Niemniej jednak fotografia nadal stanowić będzie główny nurt wystawienniczej i wydawniczej aktywności galerii. Z tym, że będzie to już coraz częściej fotografia ewoluująca ku wypowiedziom kompleksowym, fotografia otwierająca się na spotkanie z innymi dziedzinami, fotografia stale rozszerzająca zakres eksploracyjnych i ekspresyjnych możliwości. Owo nowe podejście proponuję nazwać **fotografią** – wewnętrzną i zewnętrzną – **złożoną**. Zatem po okresie refleksji nad medium oraz skupieniu na autonomiczności wypowiedzi czysto fotograficznej, nastąpił czas wielorakiego dyskutowania wyników doświadczeń redukcjonistycznych, pomocnych teraz w kształtowaniu obrazów całościowych, które jako rezultat powiązania ze sobą prostych elementów nabierają cech zupełnie nowych, jakich pozbawione były ich składowe, cech nierzadko zdumiewających.

Co zaś się tyczy samej galerii, to zawsze była ona dla mnie miejscem szczególnym, miejscem, w którym – rozmaicie w różnym czasie – kształtowano artystyczną przestrzeń, przeważnie wspólnie. Ale galeria to również określające jej tożsamość idee, głównie te, które skrótowo starałem się powyżej przedstawić. Oczywiście kształtowane w minionych latach przestrzenie sztuki nieraz wykraczały poza mury sędziwego Domku Romańskiego – tak w sensie dosłownym, jak i przenośnym. Czasami Foto-Medium-Art bywało antygalerią, to znowu – z woli artystów – samoistnym dziełem sztuki.⁶

Miniony okres, fotografii medialnej i elementarnej, wpisywał się w świat mediów, z preferowanym przez twórców analitycznym i nostalgicznym podejściem do stosowanego języka. Jednak w ostatnich dekadach zakres problemów i środków zmienił się tak radykalnie i zarazem rozszerzył, iż być może należy teraz mówić o galaktyce remedialnej. Z analogowego realizmu wkroczyliśmy w umowny hiperrealizm cyfrowy. Dawne media nie przestały istnieć, gdyż ciągle są doskonałe, podlegając nieustannemu procesowi remediacji, czyli przetwarzaniu i ponownemu modelowaniu, co ma współgrać z formowaniem od podstaw innych, przede wszystkim komputerowych mediów, dokonującym się na poziomie formy i treści.

- 1 Jerzy Olek, „Foto-Medium-Art,” *Odra*, nr 4 (1977): 79-84.
- 2 ———, „Wstęp,” w: *Stany graniczne fotografii* (Katowice: Okręg Śląski ZPAF, 1977), 5-6. Kat. wyst.
- 3 ———, „Autokreacja mediów,” *Opole*, nr 5 (1980): 15.
- 4 ———, „Media i poznanie,” *Nurt*, nr 10 (1980): 39.
- 5 ———, „Fotografia o fotografii,” *Projekt*, nr 5 (1984), 48-51.
- 6 ———, „»Foto-Medium-Art« jako idea i jako miejsce,” *Kresy*, nr 2 (1995): 177-81.