



KONTAKTY

KONTAKTY c. d.

pamięci Bogdana Konopki

Jelenia Góra 2019

Paryż. Poniedziałek, 14 października 2019 roku.

Drogi mój,

ciągle myślę o Waszych, Twoich, „Kontaktach”. Wiem jak ważna jest dla Ciebie ta wystawa, obecność na niej. Bycie razem w tej postaci. W przestrzeni galeryjnej. Afirmacja tak pojętej fotografii. Celebracja procesu przez Was pieczołowicie kontynuowanego przez tyle już lat. Ważne rzemiosło. Wzniosłe rękodzieło.

Ciemnia jest dla Was świątynią, Waszym kościołem. Czerwone światło. Ostry, przyjemny zapach chemii fotograficznej. Twoje obłąkanie, pasja, namiętność.

Chwalcie, wysławiajcie i módlcie się do Williama Henry’ego Foxa Talbota. Nie do Daguerre’a przecież! Nie do Niepce’a też. Dagerotypia była oczywiście ślepą uliczką w rozwoju fotografii.

To Talbot i proces przez niego wynaleziony jest prapoczątkiem fotografii pozwalającej na powielanie obrazu. To on właśnie zrobił pierwsze kontaktowe fotografie. Próby jego w procesie papierowego negatywu, kamery i pozytywu skopiowanego stykowo, niech będzie kontaktowo, choć to brzmi raczej mało fortunnie, są datowane na rok 1826. W sierpniu 1835 roku zrobił on pierwszą fotografię przy użyciu aparatu fotograficznego z papierowym negatywem powleczonym związkami srebra. Negatyw ten pozwalał wykonywać kopie stykowe. To właśnie Talbot jest Waszym ojcem. Hmm... Pradziadkiem właściwie! Jego pierwsza znana fotografia, talbotypia lub kalotypia, to inna nazwa tego historycznego procesu, jest obrazem zrobionym z okna w Lacock Abbey, Wiltshire, Anglia. Tam teraz jest piękne i arcyważne muzeum fotografii.

Tak, to właśnie talbotypia była pierwszym praktycznym procesem fotograficznym negatyw-pozytyw. Przesłane Ci przeze mnie zdjęcie Talbota z jego opisem do niego jest najstarszą znaną na świecie zachowaną fotografią. Święty obraz. Monidło Wasze.

Amen!

Ściskam Cię,

Twój Roberto

—

Fragment listu Roberto Michela, tłumacza zamieszkałego w Paryżu, do Andrzeja Jerzego Lecha, fotografa zamieszkałego w Nowym Jorku.

Przełożył Andrzej Jerzy Lech



Bogdan Konopka, Verzy, 12.05.2000 r.

Lech Lechowicz

Być światłoczułym na nowo...

W tytule tego tekstu znalazł się cytat z wypowiedzi przedwcześnie zmarłego w tym roku Bogdana Konopki.^(przyp. 1) Sens tego stwierdzenia oraz całej wypowiedzi sprzed roku jednego z najbardziej konsekwentnych reprezentantów techniki stykowej oraz jednego z najwybitniejszych współczesnych fotografów polskich w skrótovej formie zawiera w sobie istotę tego, czym jest ten rodzaj praktyki fotograficznej określanej stykówkami czy kontaktami, któremu był on wierny przez nieomal całą swą twórczość.

Być światłoczułym w przypadku fotografa ma podwójny sens metaforyczny. Oznacza wrażliwość na świat i jego obraz niesiony przez światło oraz determinację w rejestracji jego świetlnego śladu w sposób najbardziej bezpośredni z możliwych, czyli przez odbitkę stykową z wielkoformatowego negatywu.

Sięgnięcie przez część fotografów pod koniec drugiej dekady wieku XXI do techniki odbitek stykowych, wiążących się z wykonaniem na ogół wielkoformatowego negatywu, wydawać się może poważnym anachronizmem, z góry skazaną na niepowodzenie próbą przeciwstawienia się skutkom postępu technologicznego. Obcując współcześnie z tego typu obrazami, mamy jednak szansę najpełniej odczuć zdającą się dziś zanikać magię fotografii i poznać naturę jej geniuszu, który pozwala jej być lustrem rzeczywistości lub oknem na nią.

Zastanawiającym jednak i wartym bliższego spojrzenia jest fakt używania przez nich wielkoformatowych kamer oraz światłoczułych materiałów negatywowych i pozytywowych, a także ich praca w ciemni fotograficznej w czasie wykonywania odbitek stykowych. Te przed-cyfrowe elementy warsztatu fotograficznego od dawna zdają się należeć do historii. Dla wielu mogą dziś wydawać się czymś na kształt dziewnastowiecznych technik specjalnych, takich jak kalotypia, odbitka ze szklanego negatywu kolodionowego wykonywana na papierach albuminowych lub solnych, czy pozytywowe techniki piktorialne.

Należy również pamiętać, że fotografia z powodu swej medialnej istoty zawsze była i jest silnie związana z rozwojem techniki. Także jej artystyczna ewolucja w niezbyt długiej historii liczącej dziś okragłe 180 lat dokonywała się m. in. pod wpływem zmian wywołanych postępowaniem w technice zdjęciowej, w konstrukcji kamer i obiektywów oraz materiałów światłoczułych. Ich skutkom towarzyszyły zjawiska w praktyce artystycznej, umacniające pozytywną postawę twórców wobec istoty medium fotografii, doskonalącego się pod ich wpływem lub wywoływały postawy, wobec tego negatywne. Najczęściej związane to było z sytuacjami przełomowymi w artystycznych dziejach fotografii.

Odbitka stykowa towarzyszyła więc przemianom w historii fotografii od samych jej początków. Jedną z pierwszych technik fotograficznych była kalotypia oraz mokry proces kolodionowy, w których z papierowego lub szklanego negatywu wykonywano odbitki stykowe. Powszechność jej wykorzystania w pierwszej fazie historii fotografii wynikała z konieczności natury technicznej i ekonomicznej. Odbitki stykowe, szczególnie z dużych płyt kolodionowych - największe formaty w naukowych zastosowaniach dochodziły do jednego metra w dłuższym boku - pozwalały nie tylko dostrzec w nich najdrobniejsze szczegóły, ale także silniej doświadczać *magii* oraz odkryć *geniusz* fotografii. Stykówka przywracała fotograficznemu obrazowi oddanie optycznego porządku świata. W aspekcie optycznym dawała jego obraz zbliżony do percepcji bezpośredniej. Obraz zdjęty z rzeczywistości i zmaterializowany na negatywie był potrójnie odwrócony: w dwóch osiach pionowej i poziomej oraz w czarno-białej skali walorowej. Zastygły obraz rzeczy oraz ludzi fascynował swą nieuświadomianą wówczas w pełni odmiennością wobec obrazu świata doświadczanego w bezpośredniej percepcji wzrokowej. Fotografia wydawała się być zastygłym, lustrzanym odbiciem rzeczywistości. Odbitki stykowe wtedy i dzisiaj zachowywały w o wiele większym stopniu tą trudną do opisaną fotograficzną intensywność obrazowania, która współtworzy *magię* mającą źródło w *geniuszu* fotografii. W tym czasie nie zastanawiano się jednak nad istotą fenomenu stykowej odbitki ani w aspekcie ontologii zawartego w niej obrazu, ani w artystycznym aspekcie czystości wykorzystania medium.

Pierwsza ze wspomnianych sytuacji przełomowych w artystycznych dziejach fotografii związana z odbitką stykową dotyczy kształtowania się piktorializmu, którego źródła wiążą się także ze skutkami postępu technicznego, jaki dokonał się pod koniec wieku XIX. Przejawiły się one m. in. wprowadzeniem do powszechnej praktyki fotograficznej ręcznych, małoformatowych kamer migawkowych oraz nowych, bardziej wysokoczułych negatywów o większej rozdzielczości obrazu. Najbardziej spektakularnym ich efektem, mającym na miarę przełomu wieków XIX i XX charakter masowy, stanowi pojawienie się fotografii amatorskiej. Od tego czasu zaczęła ona dynamicznie rozwijać się zgodnie ze słynnym sloganem firmy Kodak „You Press the Button, We Do the Rest (Ty naciśnij spust, my zrobimy resztę)”. Każdy kogo było stać na zakup nawet bardzo taniej kamery typu skrzynkowego mógł, naciskając spust migawki, zrobić w miarę czytelne zdjęcie, będące obrazem tego, co dotychczas mógł jedynie wykonać profesjonalny fotograf. Oczywiście, obrazy amatorski i profesjonalny zdecydowanie różniły się jakościami obrazowymi, lecz dla fotoamatora oraz odbiorców jego fotografii te różnice były nieistotne. Warto dodać, że w tym okresie oba przeważanie były odbijane stykowo.

W kontekście tych zjawisk niepewny wciąż w tym okresie status fotografii jako potencjalnego narzędzia artystycznego dla wielu wydał się poważnie zagrożony, jeśli nie przekreślony. Spośród zaniepokojonych tym wywodzili się piktorialiści, którzy w opozycji do tego sformułowali pierwszy w historii tego medium pełny program artystyczny, który między innymi oparli na zanegowaniu większości jego cech takich jak: mechaniczność i dokumentalny charakter procesu, jego precyzja przejawiająca się w obrazowaniu treści obrazu, jak i jego formy wynikającej z bogatej skali walorowej, a także nieograniczoność wykonania z negatywu jego pozytywowych kopii. Z tym ostatnim łączy się interesująca nas problematyka odbitki stykowej, czyli wykonywanie odbitek w pozytywowych technikach piktorialnych. Trudnym, a w niektórych technikach piktorialnych nieomal niemożliwym, było posłużenie się powiększalnikiem. Większość piktorialistów z technicznej konieczności wykonywała negatywy wielkoformatowe, aby później wykorzystać je przez kopiowanie stykowe w różnych oraz wieloetapowych odmianach technik piktorialnych. Z punktu widzenia artystycznych założeń piktorializmu technika stykowa podkreślała element osobistego, manualnego udziału fotografa w procesie pozytywowym. Musiał on załadować najpierw negatyw do kamery, a później wywołany negatyw i nienaświetlony papier włożyć do kopioramy, następnie naświetlić go i wyjąć, aby odbitkę wywołać i utrwalić, oraz wypłukać i wysuszyć. Uzyskiwanie obrazu z wykorzystywaniem powiększalnika zdawało się być bardziej mechaniczne. Powiększalnik-maszyna służył stworzeniu obrazu wykonanego w kamerze-maszynie. Pogłębiało to odczucie mechaniczności procesu fotograficznego, która w piktorializmie była jedną z najbardziej dyskwalifikujących artystycznie cech medialnych.

Dwa następne przykłady uwikłania odbitki stykowej w kształtowanie się artystycznych programów określających twórczość fotograficzną wystąpiły w latach międzywojennych i tuż powojennych oraz w dwóch ostatnich dekadach wieku XX. W opartych na nich praktykach wykonywanie stykówek nie było jedynie kwestią techniczną dotyczącą metody uzyskiwania obrazu pozytywowego. Za każdym razem chodziło o medium, o powrót do jego medialnej czystości, na której budowana była forma i treść obrazu.

Powrót do czystości użycia fotograficznego medium najsilniej został wyartykułowany w okresie kształtowania się nowoczesnych koncepcji oraz praktyk fotograficznych w okresie międzywojennym, w latach dwudziestych i trzydziestych wieku XX. Jednym z istotnych tego powodów było przywrócenie fotografii fotograficzności po latach piktorialnych manipulacji jej obrazem, wydobyć jej z piktorialistycznego stanu nieokreśloności technologicznej oraz artystycznej, a także powrót do ściślejszej relacji fotograficznego obrazu z realną rzeczywistością, z przedmiotem obrazowania, a także odrzucenie intuicji oraz emocji przez dążenie do obiektywizacji. W praktyce fotografów współtworzących nurt nowoczesny dominowała zobiektywizowana prewizualizacja oparta na intelektualnej spekulacji poprzedzającej

ostatnią fazę procesu utrwalania w kamerze obrazu, czyli naciśnięcie spustu migawki. Przejawem tych zjawisk była nowoczesna teoria i praktyka w kręgu europejskiej *nowej fotografii* i amerykańskiej *straight photography*, oraz w kręgu sztuki awangardy w konstruktywizmie. Wspólnym dla nich wszystkich były postulaty powrotu do czystości medialnej, dążenie do maksymalnego wykorzystania podstawowych cech medialnych fotografii. Wyjątkowość mechaniczno-optyczno-chemicznej ontologii fotograficznego obrazu różniąca go zarówno od efektów procesu percepcji wzrokowej, jak i od cech obrazów manualnych była przedmiotem fascynacji oraz jednym z punktów wyjścia do zróżnicowanej praktyki artystycznej zmierzającej od skrajnie rzeczowego i obiektywnego przedstawienia przedmiotu w *nowej fotografii*, *straight photography* czy w konstruktywizmie, do praktyk fotograficznych w futuryzmie, dadaizmie i surrealizmie, które charakteryzował subiektywizm i antyracjonalizm oraz włączenie przypadku w proces tworzenia dzieła.

Jednym z przejawów tych praktyk było posługiwanie się stykowym kopiowaniem negatywu. Najbardziej powszechnym, i mającym charakter programowy, było ono w środowisku fotografów amerykańskich reprezentujących *straight photography*. Wykonywali oni odbitki stykowe nie dlatego, że przymuszały ich do tego konieczności natury praktyczno-technicznej, lecz dlatego, że byli przekonani, iż jedynie w ten sposób mogą zrealizować swe artystyczne zamierzenia. Ich zdaniem stykówka zachowywała w stopniu maksymalnym zarówno ideę obrazu powstającą w procesie prewizualizacji poprzedzającej naświetlenie negatywu, ale także te wszystkie elementy formy, które decydowały o wartościach artystycznych i estetycznych zachowanych w negatywowym obrazie przedmiotu tych działań. Naciśnięcie spustu migawki kończyło proces kreacji. Jego decydujące etapy wynikały z racjonalnych procesów umysłowych prowadzących do prewizualizacji. Ufając w ich efekty, wszelkie manipulacje treścią obrazu w procesie pozytywowym były niedopuszczalne, ponieważ nie były konieczne. Przedstawiciele *straight photography* wierzyli, że obraz zachowany na negatywie był formą bezpośredniej sublimacji obrazu zaistniałego w umyśle fotografa tuż przed naciśnięciem spustu migawki. Wykonanie stykowej odbitki miało jedynie prowadzić do przeniesienia w maksymalnym stopniu treści obrazu negatywowego na obraz pozytywowym. Połączenie tych dwóch elementów obrazu zachowującego treść spojrzenia fotografa na fragment rzeczywistości, z którego brała się idea końcowego obrazu oraz maksymalne zachowanie w obrazie jakości wizualnych przedmiotu samego w sobie, zgodnie z zasadami *straight photography* najpełniej gwarantowało artystyczny sukces.

W kolejnym, powojennym przełomie w historii fotografii, w latach czterdziestych i pięćdziesiątych wieku XX, w nurcie nazywanym *fotografią subiektywną*, problem stykówki wystąpił także w sposób istotny.

Postawa reprezentujących ją fotografów pozornie była całkowicie przeciwna postawie fotografów z kręgu *straight photography*. W *fotografii subiektywnej* czystość środków nie służyła obiektywizacji oraz zachowaniu chłodnego dystansu pozbawionego emocji, lecz wręcz przeciwnie, służyła subiektywizacji oraz ekspresji. Przez wykorzystanie czystości środków dążono do znalezienia własnego miejsca w sztuce i w fotografii w zmienionych warunkach powojennych, oraz do zachowania w obrazie w stopniu maksymalnym sublimacji bezpośredniego - wizualnego i duchowego - doświadczania wybranego fragmentu rzeczywistości.

Postępowanie reprezentantów tego nurtu, szczególnie w Stanach Zjednoczonych, zawiera jednak wiele elementów warsztatowych działań oraz jakości obrazowych charakteryzujących twórczość przedstawicieli *straight photography*. Różnił ich jednak cel działań. Treść obrazu zarejestrowanego na wielkoformatowym negatywie wynika w tym nurcie nie ze zobiektywizowanych działań fotografa kontrolującego na poziomie racjonalnie podejmowanych decyzji kreacyjnych treść i formę obrazu, lecz z dążenia do zachowania w obrazie bardzo subiektywnych, wywołujących emocje doświadczeń natury egzystencjalnej i metafizycznej, wynikającej z relacji fotografa wobec świata zewnętrznego, zarówno wobec tego, co jest w nim materialne, jak i transcendentne. Kontemplacja świata, chwilowe, intensywne poczucie z nim jedności określało moment, w którym fotograf naciskał spust migawki. Wszystkie elementy procesu fotograficznego poprzedzające ten moment oraz następujące po nim, służą jedynie ku temu, aby to doświadczenie i emocje autora zostały zachowane w sposób maksymalnie czysty oraz maksymalnie pełny na miarę możliwości użytego medium. W tym nurcie także wszystko, co jest najistotniejsze w procesie kreacji obrazu dokonywało się – podobnie jak w *straight photography* – przed naciśnięciem spustu migawki. Dlatego ważnym było dla tych fotografów, aby to, co zostało zarejestrowane w kamerze, zostało w maksymalny sposób przeniesione na obraz pozytywowy w procesie kopiowania stykowego. Działanie to oparte było wtedy, i oparte jest dzisiaj, na wierze w geniusz fotografii, dający jej siłę zdolną zachować i wywołać intymną emocję wywołaną doświadczeniem świata bezpośrednio przez fotografa i pośrednio przez odbiorcę efektu jego pracy.

Między *fotografią subiektywną* a kolejnymi przykładami uczynienia z kopiowania stykowego ważnego elementu procesu kreacji obrazu minęło kilka dekad. Problem ten wystąpił wtedy również w okresach przełomowych, które nie były już tak czytelne jak poprzednie, a ich granica chronologiczna pozostawała płynna.

Podobnie jak w międzywojniu, także pod koniec wieku XX czystość środków i odbitka stykowa służyły wydobyciu się fotografii ze stanu nieokreślonego technologicznie oraz artystycznie. Dokonywało się to

jednak w odmiennych niż w międzywojniu warunkach rozplýwania się fotografii w ówczesnych zjawiskach artystycznych. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na ówczesnej scenie artystycznej w Europie ujawnił się za sprawą niezbyt licznej grupy twórców podwójny powrót, do fotografii i do rzeczywistości. Został on ujęty w formę artystycznego programu, który autor i propagator koncepcji, Andreas Müller-Pohle nazwał *wizualizmem*.^(przyp.2) Instytucjonalnym wsparciem dla nowego nurtu było pismo „European Photography” wydawane przez niego od roku 1979. Koncepcja wizualizmu oraz intensywne działania instytucjonalne Müllera-Pohlego w jego pierwotnych intencjach miały być formą obrony fotografii europejskiej przed dominacją wpływów amerykańskich, które narastały od roku 1945. *Wizualizm*, który Müller-Pohle zaczął prezentować w „European Photography” i promować w Europie od początku lat osiemdziesiątych, oparty był na czystości użycia środków medialnych. Perfekcyjna w swych fotograficznych jakościach odbitka często wykonywana ze średnio- i wielkoformatowego negatywu w treści oddawała czytelny fragment świata realnego, natomiast w swej nowoczesnej formie zachowywała najbardziej subtelne przejścia w skali walorowej od bieli i czerni. Niektórzy z jej reprezentantów, aby wzmocnić i wyeksponować te dwa aspekty, posługiwali się kopiowaniem stykowym.

Ten rodzaj fotografii spychany przez *fotografię inscenizowaną* – nowe zjawisko tej epoki - w głąb artystycznej sceny fotograficznej, spotkał się z zainteresowaniem znacznie szerszej grupy fotografów europejskich niż tylko ci, którzy podzielali antyamerykańskie nastawienie Andreasa Müllera-Pohlego. Byli to ci, dla których fotografia w jej czystej formie medialnej była czymś ważnym warsztatowo i artystycznie, a którzy czuli się nieco odsunięci na plan dalszy ówczesnej sceny artystycznej przez praktyki fotograficzne w *medializmie* neoawanagardy lat siedemdziesiątych, opartych na metodzie konceptualnej, które wtedy powoli się wyczerpywały oraz przez zyskującą od przełomu dekad coraz więcej miejsca na niej *fotografię inscenizowaną*. W obu tych nurtach twórczości posługującej się obrazem fotograficznym on sam, jego specyficzna ontologia i estetyka nie były ważne. W *medializmie* był on narzędziem i przedmiotem służącym wyabstrahowanym spekulacjom intelektualnym. W fotografii inscenizowanej stanowił nienajważniejszy materiał do wewnątrz - zewnątrzobrazowych manipulacji.

Działania i twórczość fotografów skupionych wokół *wizualizmu* ani nie powstrzymała w latach osiemdziesiątych wpływów amerykańskich na fotografię europejską, ani nie powstrzymała ekspansji fotografii inscenizowanej. *Wizualizm* odegrał jednak ważną rolę w wytrwaniu wielu fotografów starszego i młodszego pokolenia przy czystym podejściu w wykorzystaniu medium. Z historycznego już dziś punktu widzenia przyczyniło się to do zachowania większej różnorodności praktyk fotograficznych wtedy i w dekadach następnych. W Polsce przykładem zjawisk bliskich *wizualizmowi* była twórczość grupy

fotografów związanych z nurtem *fotografii elementarnej*, którego niektórzy przedstawiciele, tacy jak jego teoretyk i animator Jerzy Olek, utrzymywali kontakty z Andreasem Müllerem-Pohlem. *Fotografia elementarna* zaczęła się kształtować się na początku lat osiemdziesiątych.^(przyp.3) Jednym z istotnych jej źródeł była reakcja na bardzo silny w polskiej sztuce neoawangardy lat siedemdziesiątych nurt fotograficznych praktyk opartych na metodzie konceptualnej. *Fotografia elementarna*, podobnie jak *wizualizm*, nie miała jednak jasno wypracowanej teorii i praktyki. Występowały w nich różne tendencje. Jedną z nich, najpełniej reprezentowaną przez przywołanego na początku Bogdana Konopkę oraz też nieżyjącego już Wojciecha Zawadzkiego było oparcie twórczości na czystości fotograficznych środków. Prowadziło to w pewnych momentach ich artystycznej biografii do wykorzystania w zróżnicowany sposób techniki odbitek stykowych.

Kolejna sytuacja przełomowa, w kontekście której wystąpił wyraźnie problem stykowej odbitki, nastąpiła na początku lat 90. Wynikało to z dwóch co najmniej zjawisk. Pierwszym było umocnienie się oraz silna obecność na scenie artystycznej lat osiemdziesiątych wspomnianej wcześniej *fotografii inscenizowanej*. Występujące w niej manipulacje przedmiotowe oraz obrazowe prowadziły do powstania obrazów świata stworzonego dla fotografii. Co samo w sobie odczytywać można jako przejaw podwójnego zwątpienia twórców tego typu obrazów. Z jednej strony jako zwątpienia w siłę geniuszu fotografii, w jej zdolności do bycia współcześnie skutecznym narzędziem kreacji rejestrującym to, co zastane w rzeczywistości. Z drugiej zaś strony, jako zwątpienie w rzeczywistość i przejaw swoistego eskapizmu autorów odwracających się od rzeczywistości niezdolnej wywołać w nich zainteresowania, które dotychczas stanowiło impuls do powstania mniej lub bardziej wykreowanego obrazu tego, co realne i zastane w rzeczywistości. To podwójne zwątpienie twórców w fotografię i rzeczywistość przejawiało się inscenizacjami przedmiotów obrazowania, nad którymi – w przeciwieństwie do świata zastanego – mieli oni pełną kontrolę. Poza tym fotografia inscenizowana, podobnie jak kiedyś fotografia piktorialna, usytuowana w ówczesnej praktyce artystycznej gdzieś między fotografią a rzeźbą i malarstwem, była zjawiskiem intermedialnym i hybrydalnym. Mieszały się w niej na sposób postmodernistyczny nie tylko konwencje, stylistyczne wzorce czy modele obrazowe, ale również metody i techniki artystyczne. Jej usytuowanie w środowisku oraz w obiegu artystycznym było inne niż dotychczasowa twórczość fotograficzna. Wielu przedstawicieli *fotografii inscenizowanej* wywodziło się ze świata sztuk plastycznych, studiowali malarstwo, grafikę czy rzeźbę, a ich dzieła oparte na obrazie fotograficznym prezentowane były obok rzeźb, obrazów malarskich, w galeriach, w muzeach czy w pismach artystycznych, które dotychczas fotografią się nie interesowały w ogóle lub interesowały się sporadycznie. W działaniach reprezentantów *fotografii inscenizowanej* oraz w ich skut-

kach zanikała magia fotografii oraz zacierała się świadomość jej geniuszu, jej wyjątkowej ontologii obrazu, która w niektórych działaniach była wręcz destruowana. Ważnym stawał się atrakcyjny wizualnie i zaskakujący treścią, często powiększony do wielkiej skali obraz, ale już nie obraz fotograficzny, lecz gatunkowa hybryda na nim zbudowana.

Drugie zjawisko współtworzące kontekst ponownego, szerszego ujawnienia się w tym czasie idei obrazów stykowych ma charakter technologiczny. Wynika z pojawienia się obrazów fotograficznych przetwarzanych lub rejestrowanych cyfrowo. W przypadku rejestracji cyfrowej, możliwości technik cyfrowych na początku lat dziewięćdziesiątych były skromne, ale zapowiadały wywołane nimi nieuchronne i szybko nadchodzące zmiany w całej praktyce fotograficznej. Ich najważniejszy skutek w największym stopniu dotknął nie jakości fotograficznego obrazu cyfrowego, lecz właśnie jego ontologii. W zapisie cyfrowym statycznego obrazu optycznego powstającego na matrycy aparatu lub w programie zapisującym skan odbitki lub negatywu wykonanych na materiałach światłoczułych nie występował już ontologiczny związek oparty na relacji fizycznej między przedmiotem i jego obrazem. W zapisie cyfrowym rejestrowana jest jedynie informacja o obrazie oparta na kodzie zero-jedynkowym. Nie jest on fizycznym śladem przedmiotu utworzonym przez promienie światła odbite od przedmiotu, które padając na światłoczuły materiał umieszczony w kamerze, odbijały na nim swój ślad w postaci fizykochemicznych zmian w jego materialnej strukturze. W procesie fotograficznym opartym na materiałach światłoczułych materia przedmiotu stykała się za pośrednictwem materii lub energii światła – w zależności jaką teorię światła przyjmiemy – z materią światłoczułej emulsji. W zapisie zero-jedynkowej informacji zawartym w pliku nie ma obrazu. W przeciwieństwie do negatywu i wykonanego z niego pozytywu plik jako źródło przyszłego obrazu sam nie jest obrazem, a jego materialny, fizyczny status jest niełatwy do określenia. Zawartą w nim informację można zapisać na wiele sposobów. Od pisania na mokrym piasku uporządkowanego ciągu binarnego zawierającego informację o obrazie optycznym, przez perforowanie kart lub taśm papieru, zapis na powierzchni materiałów magnetycznych, po wypalenie ścieżki czy wytłoczenie mikrowgłębieni na płycie CD lub DVD oraz zapis w mikrokondensatorach pamięci RAM lub mikrotranszystorach pamięci flash.

Bardziej intuicyjnie niż świadomie odbierane było to wtedy także w środowisku fotograficznym. Wśród części jej przedstawicieli oba zjawiska spowodowały zwrócenie uwagi na te możliwości techniczne fotografii, których użycie daje obraz tego co widzialne i realne oraz co zachowuje unikalną cechę medium fotograficznego opartego na rejestracji w kamerze na materiale światłoczułym, czyli fizyczny, ontologiczny związek przedmiotu i jego fotograficznego obrazu. Ponadto wielkoformatowa kamera umieszczona na

statywie w większym stopniu niż praca z ręczną kamerą wiąże fotografa z realną rzeczywistością, także wtedy, kiedy nie jest on ani dokumentalistą, ani fotoreporterem.

Na początku lat dziewięćdziesiątych technika stykowa jako przejaw czystości medialnej pozycjonującej medium fotografii wobec innych mediów artystycznych po latach inter- i multimedialnego zamieszania w dekadzie poprzedniej oraz nowej jego fali spowodowanej coraz wyraźniejszym zaistnieniem skutków stosowania technik cyfrowych w sztukach wizualnych, zyskuje grupę zwolenników, których twórczość w tym czasie znacznie bardziej różni się w sensie technologicznym i artystycznym od innych zjawisk współczesnych, niż to miało miejsce na przełomie poprzednich dekad. Techniki cyfrowe obok nowego postawienia lub wręcz zlikwidowania problemu kopii w fotografii oraz możliwości manipulacji obrazem stworzyły wspólną, cyfrową platformę technologiczną, która sprzyja łączeniu we współczesnej twórczości kilku mediów. Multimedialność, intermedialność czy transmedialność występujących w niej zjawisk sprawia, że osobność czy autonomia poszczególnych mediów zaciera się lub wręcz zanika. Dotyczy to także fotografii i może wywoływać swoiste reakcje obronne u części twórców, dla których posługiwanie się fotografią jest ważne, i jest czymś więcej niż prostą konsekwencją wyboru techniki artystycznej. Medium fotografii w jej fizykochemicznej formie pozwala nawiązać zupełnie inną relację ze światem zewnętrznym przez proces jego fotograficznego obrazowania i przez jego obraz, której nie doświadczyliby stosując zapis cyfrowy. Egzystencjalne doświadczenie związane z procesem fotografowania z użyciem kamer wielkoformatowych ustawionych na statywie może być zupełnie innym doświadczeniem niż migawkowa rejestracja kamerą ręczną analogową lub cyfrową. To miejsce w rzeczywistości, w jakim fotograf ustawił wielkoformatową kamerę oraz ten fragment, na który skierował jej obiektyw, nie jest procesem w pełni spontanicznym. Wymaga uprzednich przemyśleń i wyborów w sposób znacznie bardziej angażujący umysł, zmysły i niekiedy emocje niż użycie wspomnianych migawkowych kamer ręcznych. Nie oznacza to wcale, że użycie tych ostatnich wyklucza lub ogranicza to, lecz jedynie, że wielkoformatowa w większym stopniu może temu sprzyjać.

W Polsce jednym z przejawów reakcji na ten splot skomplikowanych zjawisk zaistniałych od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych była pierwsza wystawa „Kontakty” pokazana w roku 1989 oraz jej następne edycje w roku 1994 i 2000.^(przyp.4) Ich uczestnikami byli zarówno uczestnicy nurtu *fotografii elementarnej*, która w międzyczasie rozplynęła się, podobnie jak *wizualizm*, z powodu swej programowej nieokreśloności w ówczesnej twórczości fotograficznej, jak i autorzy nowi. Od ostatniej wystawy „Kontakty” minęło jednak dziesięć lat. W historii sztuki w ostatnich jej dekadach to okres, w których mieści się co najmniej jedna epoka. Jej najważniejszym kontekstem technologicznym i kulturowym było

rozpowszechnienie się technik cyfrowych, których pojawienie się największe zmiany w medialnym statusie poczyniło właśnie w fotografii. Można więc z takiej już perspektywy historycznej spojrzeć na nową edycję „Kontaktów” jako na jeden ze skutków cyfrowej rewolucji, która już się dokonała. Można w tym dostrzegać także przejaw ciągłości w ewolucji pewnych praktyk fotograficznych, które na szczęście dla fotografii wciąż istnieją mimo cyfrowej rewolucji, która niewątpliwie wzbogaciła współczesne możliwości także w twórczości fotograficznej.

Współczesna twórczość oparta na kopiowaniu stykowym prezentowana na tej wystawie nie jest więc zjawiskiem muzealnym, lecz przejawem współczesnej, żywej i oryginalnej twórczości. Jej istnienie przyczynia się do tego, że magia i geniusz fotografii mogą być doświadczane także przez tych, którzy, jako jej odbiorcy, nigdy nie spotkali się z negatywem, fotograficzną ciemnią czy wielkoformatową kamerą.

Przyglądając się bliżej problematyce współczesnej stykowej praktyki fotograficznej, można dostrzec w niej zarówno pewne elementy związane ze odbitką bezpośrednią występujące w piktorializmie, jak i w *nowej fotografii* oraz *straight photography*, a także w *fotografii subiektywnej*. Z piktorializmem wiąże ją celebrowanie procesu obrazowania oraz uzyskiwania negatywu i odbitki. Z *nową fotografią* oraz *straight photography* dążenie do uzyskania doskonałości obrazowej opartej na racjonalnych: kontroli obrazu oraz intelektualnych procesach prewizualizacyjnych. Natomiast z *fotografią subiektywną* pragnienie zachowania w obrazie sublimacji egzystencjalnego doświadczania rzeczywistości, zachowania w nim towarzyszącej jemu emocji, a przez kontakt ze stykówką intencja autora wywołania tego po stronie odbiorcy.

W kontaktach w największym stopniu uwidacznia się jeden z ważnych elementów fenomenów fotografii, jej redukcyjny charakter obrazowania. W procesie fotograficznym oprócz aspektów technicznych występują istotne aspekty psychologiczne. Ostateczny efekt zarejestrowany na negatywie to także efekt percepcji fotografa. Nasza percepcja wzrokowa polega na patrzeniu i doświadczaniu tego, co widzialne. Nie wszystko, co widzialne i na co patrzymy, widzimy. Podobnie jak nie wszystko, na co patrzymy, zobaczyliśmy, czyli nie wszystko staje się treścią obrazu rejestrowanego i przetworzonego przez nasz umysł, będący ostateczną treścią percepcji wzrokowej. Z zobaczonego, czyli z tego, co zarejestrował nasz umysł świadomie, odczytujemy jedynie część, czyli to, co umysł uznał za ważne w naszej bieżącej relacji ze światem zewnętrznym. Tak więc to, co widzialne, widziane, zobaczone i uświadomione, różni się. Nie wszystko jednak, na co patrzymy z tego, co widzialne, jest możliwe do sfotografowania. Fotograf wybiera w rzeczywistości jedynie jej fragment jako przedmiot obrazowania i nań kieruje obiektyw kamery. W tym samym przedziale czasowym poprzedzającym ekspozycję może on doświadczać świat wizualnie w okólnym spojrzeniu, oraz jego optyczny obraz ograniczony kątem widzenia obiektywu oraz krawędziami prostoką-

tnego lub kwadratowego kadru w celowniku lub na matówce kamery fotograficznej, a dzisiaj na ekranie wyświetlacza kamery cyfrowej. Innym bowiem doświadczeniem wizualnym jest spojrzenie na podwójnie odwrócony obraz fragmentu świata na matówce wielkoformatowej kamery od tego, co widzi fotografujący na ekranie wyświetlacza cyfrowej kamery lub na matówce cyfrowej lustrzanki. Inny poziom redukcji dotyczy samego procesu fotograficznego, szczególnie z wykorzystaniem kamer wielkoformatowych oraz światłoczułych materiałów negatywowych, w których kadr i ostrość ustawia się na matówce. Takimi kamerami posługują się głównie, choć nie wszyscy, autorzy „Kontaktów”. Obraz, jaki widzi fotograf na matówce takiej kamery, jest dwuwymiarowy i barwny, a także odwrócony do góry nogami oraz odwrócony stronami. Obraz zarejestrowany i wywołany w materiale umieszczonym uprzednio w kasecie kamery jest czarno-biały i ma odwróconą skalę walorową, czyli jest negatywowym, czarno-białym obrazem tego, co było barwnym obrazem na matówce. W procesie kopiowania stykowego powstaje natomiast obraz, który jest pozytywowym oraz czarno-biały, a także może być zbliżony do obrazu świata widzianego w spojrzeniu zza kamery czy z boku kamery, i może być nie odwróconym ani w osi pionowej, ani w osi poziomej.

Obecna wystawa wydaje się być przejawem kontynuacji działań środowiskowych podjętych niespełna dwie dekady temu. W historii nic nie powtarza się jednak w takiej samej formie i treści. Ta wystawa nie jest powtórzeniem zjawisk z przeszłości. Jest prezentacją żywego, interesującego i wcale niemarginalnego współcześnie zjawiska mającego swe odległe oraz bliższe źródła historyczne. Już samo to, jako przejaw kontynuacji pewnych tradycji, stanowi wartość samą w sobie w czasach, kiedy tradycja oraz jej ciągłość jest traktowana często jako coś anachronicznego oraz nieważnego, i jest wręcz wypierana ze współczesnej kultury artystycznej. Powrót „Kontaktów” na współczesną scenę artystyczną zawierać w sobie może jeszcze kilka innych, bardziej ogólnych przyczyn czy kontekstów. Techniki cyfrowe w praktyce fotograficznej oraz zwiększający się również dzięki nim sposób obcowania z fotografią przez Internet i ekran komputera czy telefonu, mimo całej bezpośredniości takiego kontaktu, a nawet pewnej intymności – czy też jedynie jej pozorów - może prowadzić do swoistej depersonalizacji relacji fotografa z rzeczywistością oraz relacji z jego obrazem odbiorcy.

W motywach sięgnięcia po tę technikę lub w konsekwentnej kontynuacji jej użycia oprócz motywacji artystycznych może przejawiać się także po stronie fotografa ludzka potrzeba kontemplacji świata w procesie fotografowania. We współczesnym świecie narastających tempa życia oraz obrazowych bodźców, tłumiących odczucie więzi ze światem zewnętrznym, trudno jest oddać się jego kontemplacji, tylko dla niej samej.

Dlaczego dzisiaj powraca idea kontaktów? Czy jest to jedynie odnowienie środowiskowych relacji? Czy

nostalgiczna próba powrotu do dawno minionej przeszłości technologicznej? A może stanowi próbę zamaifestowania istnienia czegoś, co wydaje się w obiegowej opinii już nie istnieć i stanowi próbę zamaifestowania niewątpliwie elitarnej przynależności doń?

Należy żywić nadzieję, że wystawa przyczyni się do odpowiedzi na te pytania, które nie muszą pozostać retorycznymi, zarówno przez jej odbiorców, jak i uczestniczących w niej autorów. Na pożytek tych ostatnich warto raz jeszcze przywołać refleksję Bogdana Konopki wyrażającą przekonanie, że praca wielkoformatową kamerą oraz wykonywanie stykowych odbitek stwarza szansę, aby „*mieć namysł, być «światłoczułym na nowo»*”.

Lech Lechowicz

wrzesień 2019

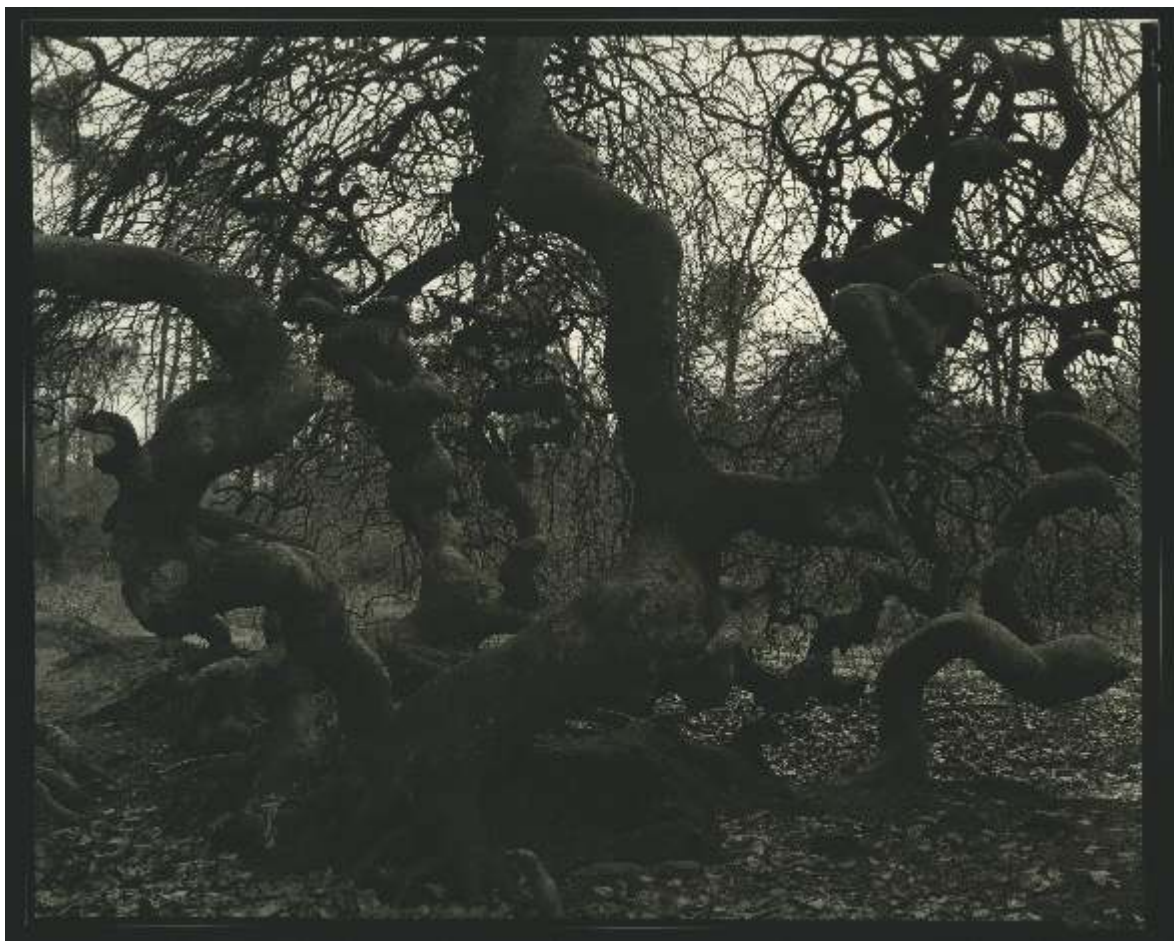
Lech Lechowicz – historyk sztuki, mediów i fotografii, wieloletni kurator zbiorów fotografii Muzeum Sztuki w Łodzi, wykładowca PWSFTviT w Łodzi. Autor kilkudziesięciu artykułów i tekstów o fotografii, m. in. książek: „Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej”, wyd. Archeologia Fotografii, 2010, „Historia fotografii 1839 – 1939, cz. I”, wyd. PWSFTviT, Łódź 2013.

1. B. Konopka: fotografia polega na pisaniu cieniem, który określa światło, [Rozmawiał Marek Sławiński (PAP)], Kultura i sztuka po 1989 roku, <https://www.dzieje.pl/kultura-i-sztuka/bkonopka-fotografia-polega-na-pisaniu-cieniem-ktory-okresla-swiatlo>; dostęp 20.09.2019.

2. A. Müller-Pohle, Visualismus, „European Photography”, 1980, nr 3, ss. 4-11.

3. Pierwszy lub jeden z pierwszych tekstów podejmujących problem *fotografii elementarnej* to: J. Olek, [Wstęp], *Karkonosze*, [kat. wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej, Jelenia Góra, wrzesień 1984, s.nlb.

4. „Kontakty”, 1989, BWA Zielona Góra, BWA Jelenia Góra, BWA Szczecin, Klub 13 Muz; „Kontakty”, BWA Jelenia Góra, Galeria Pusta, Katowice, Galeria pf Poznań 1994; „Kontakty”, Galeria Pusta, Katowice 1998; BWA Jelenia Góra, ASP Gdańsk, Galeria „pf”, Poznań; „Kontakty. Czas przełomu. Przełom czasu”, Galeria Pusta Katowice 2000, BWA Jelenia Góra, Galeria FF Łódź 2001, BWA Zielona Góra, Regionalny Ośrodek Kultury i Sztuki „Rokis”, Suwałki, Galeria „pf” Poznań, Stara Galeria ZPAF, Warszawa.



Bogdan Konopka, Verzy, 30.03.1999 r.

Joanna Mielech

KONTAKTY – c.d. O naturze fotografii

Fotografię kontaktową postrzegać można jako pewnego rodzaju misterium, podczas którego fotografujący doznaje duchowej przemiany. Próba przekazania wybranego wizerunku świata za pomocą wielkoformatowej kamery, wymaga wysiłku i woli. Kiedy jednak następuje ten właściwy moment, fotograf odnajduje w rzeczywistości zewnętrznej coś, czego poszukiwał. W sprzyjających okolicznościach udaje mu się zarejestrować na błonie fotograficznej nie tylko prawdziwy obraz rzeczywistości, ale także ten umykający ciągle przeblysłk niewiadomego, istotę natury, który jednocześnie ma w sobie cząstkę zestrojonej ze światem duszy autora.

Obraz zapisany na kliszy jest jak drogocenny klejnot, ponieważ jest jedynym materialnym śladem związku fotografa z minionym czasem. Przenoszony w kasecie, przechowywany w ciemności, jakby w tajemnym ukryciu, dopiero w ciemni, w alchemicznym laboratorium fotografa zostaje przez niego ujawniony. Fotografia kontaktowa polega na jedynej w swoim rodzaju relacji negatywu i odbitki podczas procesu wywoływania obrazu w ciemni. Odbitka jest przetransponowaniem wizerunku z kliszy na papier światłoczuły, stykowo, bezpośrednio. Transpozycja obrazu dokonuje się poprzez kontakt, obraz nie jest powiększany, jest dokładnie takiego samego formatu jak negatyw. Najważniejszy w powstaniu fizycznej postaci obrazu fotograficznego jest więc, jak się wydaje, dotyk. Dotyk materii, który oprócz obrazu przekazuje jednocześnie energię miejsca, którą zarejestrował na kliszy fotograf. Kontakt negatywu ze światłoczułą materią jest więc jak dotyk czegoś nieskończonego, ale prawdziwego. Prawdopodobnie dlatego wywołany obraz ma w sobie moc i wielką siłę przekazu.

Jedną z wielu inspiracji, które miały wpływ na rozwój fotografii kontaktowej w Polsce w latach osiemdziesiątych był, jak się wydaje, album „The Contact Print: 1946 - 1982” (Carmel 1982). Wspomina o nim Andrzej Jerzy Lech w liście Roberto Michela do Andrzeja Jerzego Lecha, który, jak przewrotnie tłumaczy autor, nie jest wcale tekstem do katalogu pierwszej edycji „Kontaktów” w 1989 roku. W związku ze wspomnianym albumem: „Kilka dni temu dostałem „The Contact Print: 1946 – 1982”. Sudek, Minor White, Brett Weston, Harry Callahan, Frederick Sommer, Emmer Gowin, M. A. Smith, Linda Connor, Nicholas Nixon i Olivia Parker. Przede wszystkim jednak Sudek i Callahan”. Ten sam fragment listu przytoczony został jako motto w katalogu IV wystawy „Kontakty” wydanym w 1998 roku. Wydaje się więc, że fotografie wymienionych autorów miały duże znaczenie dla określenia mistrzów i inspiracji organizatorów i autorów wystaw „Kontaktów” w Polsce. Wpływ Josefa Sudka jest oczywisty, jego fotografie zmieniły świadomość

wszystkich fotografów, wrażliwych na sposób postrzegania świata przez czeskiego twórcę. Fotografie Sudka pokazały, że to, co najważniejsze dla fotografii, można odnaleźć w swoim najbliższym otoczeniu. Niezwykle w fotografii Sudka było także odkrycie intymności fotografii, duchowej emanacji miejsc, które potrafił zapisać na kliszy. Wpływ Josefa Sudka i wymienionych wyżej twórców - być może najważniejszy - był również taki, że wskazywał drogę wyboru techniki obrazowania. Odkryli oni piękno i wielką moc przekazu w dziewiętnastowiecznej odbitce kontaktowej z kamery wielkoformatowej. Zauważyli, że odbitka kontaktowa ma wielką moc sugestii i nieporównywalnie większą intensywność przekazywanego obrazu od innych metod stosowanych w fotografii.

Wystawa: „KONTAKTY - c.d.” to powrót do źródeł fotografii, w związku z 180. rocznicą ogłoszenia tego wynalazku, którą obchodzimy w 2019 roku. Projekt jest kontynuacją idei Jakuba Byrczka, który w latach 1989 – 2001 zorganizował pięć edycji wystaw „Kontaktów”, pokazywanych w różnych miejscach Polski, za każdym razem również w jeleniogórskim BWA, a także w Czechach. Idea zrodziła się w wyniku spotkań i dyskusji o fotografii także innych jej twórców: Andrzeja Jerzego Lecha, Adama Lesisza, Wojciecha Zawadzkiego, Eugeniusza Józefowskiego, Marka Likszteta, Jaroslava Beneša. We wszystkich pięciu edycjach „Kontaktów”, w wystawach wzięli udział uznani artyści: Ewa Andrzejewska, (w pierwszej edycji Zięba), Jaroslav Beneš, Jakub Byrczek, Eugeniusz Józefowski, Marek Liksztet, Wojciech Zawadzki oraz Andrzej Jerzy Lech (w pierwszej edycji jako autor tekstu do katalogu). Udział innych twórców przedstawia się następująco: Andrzej P. Bator (V edycja), Lucjan Demidowski (II), Marek Domański (V), Sławoj Dubiel (II, III, IV, V), Jesseca Ferguson (V), Błażej Florkiewicz (V), Fedor Gabčan (V), Marek Gardulski (IV, V), Maciej Hnatiuk (III, IV, V), Janina Hobgarska (II, IV, V), Václav Jirásek (III), Marcin Kiełbiewski (V), Piotr Komorowski (II, IV, V), Bogdan Konopka (IV, V), Karel Kuklik (III, V), Adam Lesisz (I, III, IV, V), Jerzy Malinowski (I, V), Tomasz Mielech (V), Janusz Moniatowicz (III), Marek Poźniak (I, IV), Jan Reich (III, IV, V), Andrzej Sitko (V), Rafał Swosiński (V), Marek Szyryk (II, III, IV, V), Jiří Šigut (V), Zbigniew Tomaszczuk (V), Józef Wolny (V), Ireneusz Zjeżdżałka (V). Pierwsza edycja „Kontaktów” miała miejsce w 1989 r. Prezentowana była: w BWA w Jeleniej Górze, BWA w Zielonej Górze i BWA w Szczecinie, w Klubie 13 Muz. Kolejne edycje, oprócz BWA w Jeleniej Górze i BWA w Zielonej Górze, pokazywane były również w galerii „Pustej” Górnośląskiego Centrum Kultury w Katowicach, w galerii „pf” Centrum Kultury Poznania „Zamek” w Poznaniu, Galerii FF Łódzkiego Domu Kultury, Starej Galerii ZPAF w Warszawie, Regionalnym Ośrodku Kultury i Sztuki w Suwałkach. Wystawa z 1998 r. odwiedziła również Wrocław, Kraków, Gdańsk oraz Pragę. Organizatorem „Kontaktów” była Galeria „Pusta” przy Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach, z wyjątkiem edycji z roku 1994, gdzie organizatorem było BWA w Jeleniej Górze, a kuratorem – Janina Hobgarska.

„Kontakty – c.d.” organizujemy w trzydziestą rocznicę pierwszej edycji „Kontaktów”.

Wystawa złożona jest z dwóch ekspozycji. Pierwsza to pokazy twórców, dla których fotografia kontaktowa jest ważnym środkiem artystycznej wypowiedzi. Wystawa jest łącznikiem przeszłości z teraźniejszością, ponieważ uczestniczą w niej fotografowie, którzy w większości brali udział w pierwszej i poprzednich edycjach „Kontaktów” dwadzieścia i trzydzieści lat temu. Wystawa „Nowe Kontakty” prezentuje fotografie autorów, którzy są często uznanymi twórcami, ale nieznanymi dotąd w środowisku jeleniogórskim, albo dopiero zaczynają swoją przygodę z fotografią wielkoformatową - kontaktową.

„Kontakty – c.d.” mają w pewnej części charakter rocznicowy i wspomnieniowy. Wystawa dedykowana jest Bogdanowi Konopce, którego całe życie artystyczne związane było z fotografią wielkoformatową i kontaktową. W związku z zaproszeniem na wystawę „Kontakty – c.d.” napisał w marcu tego roku : „*Co do „Kontaktów”, piękna idea, by ją wskrzesić, jestem jak najbardziej za!*”. Na wystawie możemy zobaczyć dziesięć jego fotografii, które są wyborem Jaqueline Konopki z ostatniej wystawy w Polsce - „*Le?ons de Ténèbres*” (Lekcje ciemności) pokazywanej od czerwca do lipca 2018 r. w 6x7 Leica Gallery w Warszawie. Fotografia „*Verzy*” z 1999 r. jest obrazem, który łączy „Kontakty c.d.” z ostatnią edycją „Kontaktów” z 2000 r., podczas której Bogdan Konopka pokazał fotografie właśnie z tego zestawu. „Lekcje ciemności” są przejmującym zestawem fotografii o przemijaniu i o efemerycznej materii światła. „*W otchłani nocy, pod nieobecność światła wszystko jest cieniem, bo nic nie posiada cienia. (...) Fotograf przeprowadza swe obrazy przez ciemność ku jaśni*” - napisał we wstępie do wydanego w 2018r. przez 6x7 Gallery w Warszawie katalogu wystawy „*Le?ons de Ténèbres*” Bogdan Konopka.

Wśród prac artystów, których życie związane było z fotografią, a fotografią kontaktową w szczególności, nie mogłoby w tym momencie, zabraknąć również Ewy Andrzejewskiej i Wojciecha Zawadzkiego, jeleniogórskich twórców, którzy pokazywali swoje fotografie na wszystkich wystawach „Kontaktów” od pierwszej do ostatniej edycji. W roku 2019 zobaczymy fotografie kontaktowe Wojciecha Zawadzkiego z czasów jego fascynacji przestrzenią oraz analizą światła i cieni we wnętrzach. „Kontakty” 2019 przypomną także jedną z ostatnich pasji Ewy Andrzejewskiej – fotografie drzew, które ukazywała w odrealniającym je świetle, tworzącym wokół nich niezwykłą aurę.

„Kontakty – c.d.” to także prezentacja kilku prac Ireneusza Zjeżdżałki. Autor brał udział w ostatniej edycji „Kontaktów” w 2000 r. Zestaw prezentowany na „Kontaktach – c.d.” to fotografie z jedynej wyprawy autora w Tatry w październiku 1999 r., które miały rozpocząć nowy etap w jego artystycznym życiu.

Wspomnienia ludzkich, osobistych kontaktów w przeszłości pokazał Andrzej Jerzy Lech, ponieważ „Kontakty” zawsze były związane z osobistymi relacjami między ludźmi. Jego niewielkie obrazy kamerą 6 x 9 dotyczą kontaktów najgłębszych – relacji rodzinnych i przyjacielskich. Ciekawostką jest fakt, że jego fotograficzne wspomnienia – portrety Wojciecha Zawadzkiego, Marka Szyryka, Sławoja Dubiela oraz

autoportret artysty - spoglądają na nas z czasu pierwszej edycji „Kontaktów” w 1989 r.

Wspomnieniom uległ Janusz Nowacki. Jego „Kontakty” to zapis śladów relacji przyjaciół i rodziny w różnych przestrzeniach.

Poza odwołaniami do przeszłości, wystawa „Kontakty c.d.” jest prezentacją twórczości artystów fotografii, którzy od lat podążają swoją wybraną drogą twórczej wypowiedzi poprzez fotografię kontaktową.

Fotografia humanistyczna szeroko pojęta, jest jednym z obszarów zainteresowań praskiego fotografa - Václava Jirásky. Inscenizowane portrety tego artysty, przedstawiają założycieli tzw. Uniwersalnej Świątyni Psychiatrycznej (UPSYCH). Poprzez dostojną, czarno-białą formę fotografii, stają się wizualnie pięknym reportażem z fascynującego miejsca. Artysta przedstawia wnętrza UPSYCH-u jako wypełnione po brzegi różnego rodzaju przedmiotami przestrzenie horror vacui, które stają się tłem dla portretów.

Jaroslav Beneš od lat konsekwentnie fotografuje fascynujące go zagadnienia geometrii w architekturze nowoczesnej, przeprowadza analizę światła, cieni, refleksów, lustrzanych odbić. Fotografie tego autora dowodzą, że stara technika jest tylko sposobem wyrazu, a sam przedmiot fotografii dotyka już nowych spraw i nowej rzeczywistości. Poetyka świata duchowego, którego próbę transpozycji na rzeczywistość obrazu fotograficznego interesuje Marek Szyryka, zawarta jest w jego cyklu „Medytacje”. Abstrakcyjne obrazy pustki są dokumentacją istniejących powierzchni a jednak fotografie mają w sobie siłę przekazu, spełniają rolę wehikułu, który przenosi nasz umysł ze świata materii do obszaru koncentracji i ducha. Ściany to również temat fotografii Sławoja Dubiela. Ściany obdarte ze znaczeń, pozostałości plakatów, afiszy, którymi były oblepione, abstrakcyjny język strzępków słów i papierowej materii, może samo w sobie stać się tematem fotografii.

Nina Hobgarska, Janusz Moniatowicz i Marcin Kiełbiewski fotografują wnętrza wypełnione sprzętami związanymi z ludzkim życiem. Stoły, krzesła i przedmioty pozostawione w przestrzeni są niekiedy jedynym śladem kontaktu z człowiekiem, którego już w tym miejscu nie ma.

Inscenizowane martwe natury pokazał na „Kontaktach – c.d.” Marek Liksztet. Jego fotografie stanowią jakby przekorne wspomnienia pocztówek z życzeniami z dawnych lat.

Jakub Byrczek w zestawie „W słońcu Toskanii” prezentuje nam zagadnienia ze sfery efemeryczności złudzeń. Fotografuje cienie roślin, odbicia rzeczywistości jako możliwym zobrazowaniem tego, co jest tylko refleksem, cieniem istnienia. Halina Morcinek zawęży pole widzenia, ogranicza je do geometrycznego wycinka świata. Jej wybór ograniczony jest kolistą formą, którą zarysowuje obiektów jej aparatu, pokazuje, jak mocno obraz fotograficzny zależy od czynników technicznych.

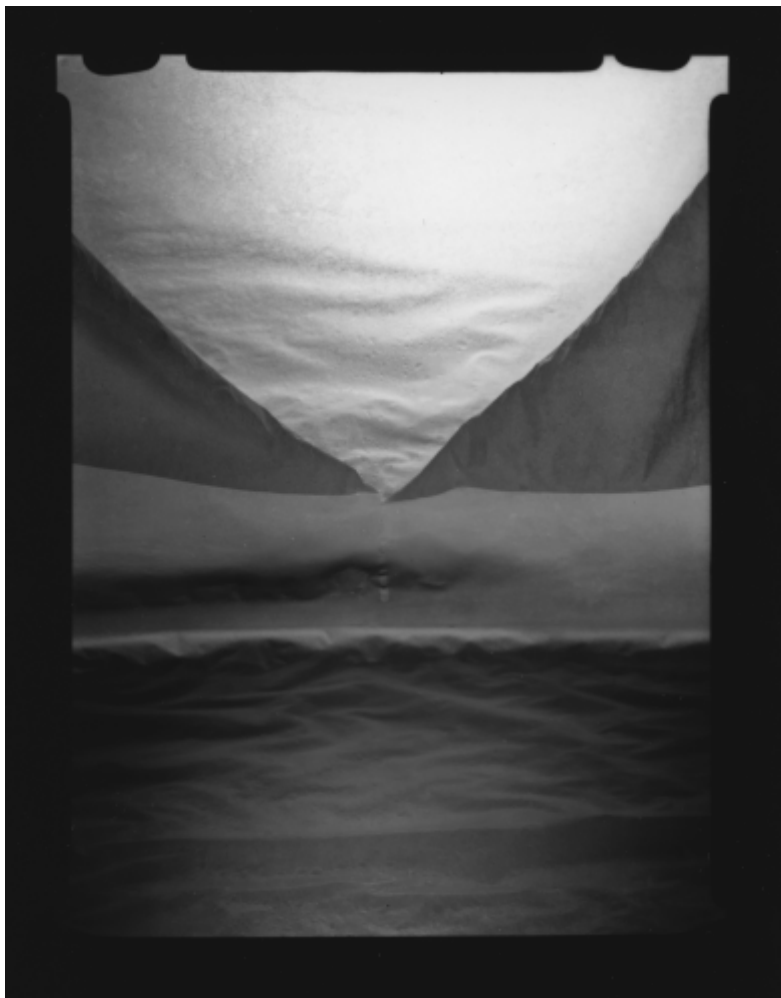
Rafał Swosiński dotyka swą fotografią spraw duchowych. Wkracza w obszar sakralny i udaje mu się przenieść do fotografii atmosferę uduchowienia, kontemplacji miejsc owym sacrum naznaczonych. Tomasz Michałowski w otwartej przestrzeni pejzażu, zastanawia się nad związkiem marzeń z kosmosem. Tomasz

Mielech poszukuje w starym, włoskim mieście światła i piękna formy, które próbuje zapisać w postaci obrazu fotograficznego.

Wystawa fotografii kontaktowej oscyluje wokół idei poszanowania historii fotografii i tradycji tego medium, z podkreśleniem szacunku dla rzemiosła fotograficznego, które we współczesnym świecie cyfrowym jest coraz rzadziej spotykane. „Kontakty” to fotografie szczególne. Wymagają czasu, wiedzy, odpowiedniego stanu ducha i kontemplacji. Najistotniejsze w wystawie jest to, że zwraca uwagę na współczesnych artystów, którzy przy pomocy starych technik realizują swoje indywidualne założenia twórcze i wytyczają nowe drogi rozwoju i przyszłości fotografii, a przy tym pielęgnują i przekazują młodszym pokoleniom pamięć o starym rzemiośle fotograficznym.

Joanna Mielech

Joanna Mielech – kuratorka wystaw w Galerii BWA w Jeleniej Górze, wykłada historię sztuki i fotografii w Jeleniogórskiej Szkole Fotografii.



Wojciech Zawadzki, *Dziennik podróży*, 1991 r.

KONTAKTY c. d. – Jelenia Góra 2019

W pierwszym manifestie z 1989 roku, w katalogu „Kontaktów”, ułożyłem definicję:

że są to:

- ...spotkania przy fotografii
- ...wybór
- ...deklaracja
- ...świadomość obecności
- ...fotograficzne kopie kontaktowe.

W większości, o ile nie wszystkie, są do dzisiaj aktualne w moim spojrzeniu na współczesną fotografię, jeżeli zgodzimy się z traktowaniem medium i tworzywa obrazu powstającego tym sposobem. Można by przypuszczać, że nie zauważam przemian tej dyscypliny sztuki współczesnej?

Jestem ich świadomy, mało tego używam nowych metod budujących obrazy, dla utrwalenia w dwuwymiarze – intencji dla jakich powstają.

Klasyka i tradycja stanowią jednak podstawę. Fundament na którym można budować wszelkie zamierzenia. Bez tych – przeskok jakiego dokonuje większość współcześnie tworzących artystów – wydaje się niemożliwy?

Jest jednak różnie, niewielu którym się śpieszy, a wiemy, że przyśpieszenie stanowi dzisiejszą specyfikę życia, nie będzie sięgać po nieznane i niezrozumiałe - archaiczne postępowania?

Ośmielę się jednak stwierdzić – zalew życia obrazem jest na tyle „totalny”, na ile nierealne staje się rozpoczynanie od historii i początków.

Wiemy też, że bez takiego wycofania, najczęściej w pośpiechu, umyka nam ogólny sens życia i twórczości w ogóle?

Po co tu jesteśmy? Pytanie, które zadajemy sobie od zarania naszej świadomości.

Czym jest teraz? Co jest ważne dla każdego z nas?

Nic bardziej niż uwolnienie migawki nie sprostą odpowiedzi na te pytania. Momentałość procesu sprawia to możliwym.

W tradycji i powrocie do „pierwocin” fotografii dochodzi jeszcze jeden czynnik – spowolnienie.

Tu nikt się nie śpieszy! Każdy krok trwa i jest zauważany. Każda myśl – analizowana, tylko dla przyjemności. Nam się NIE ŚPIESZY! Wolniej! I już jest lepiej.

Choćby głowa nam płonęła, nie traćmy czasu na gaszenie ognia, jedynie bądźmy cicho!

„...Wszechświat w ekstazie potoczy się do naszych stóp – nie ma wyboru...” (Janosz do Kawki).

Jakub Byrczek

Jakub Byrczek - wykładowca na Wydziale Radia i TV Uniwersytetu Śląskiego. Przez wiele lat kierował Galerią „Pustą” w Katowicach, obecnie istniejącą w Jaworznie. Pomysłodawca i organizator wystaw „Kontakty” w latach 1989-2001. Komisarz honorowy wystawy „Kontakty” i „Nowe Kontakty” w Jeleniej Górze

K O N T A K T Y

c. d.

Ewa Andrzejewska



Jelenia Góra, 2016 r.
4x5"

Ewa Andrzejewska



Jelenia Góra, 2016 r.
4x5"

Jaroslav Beneš



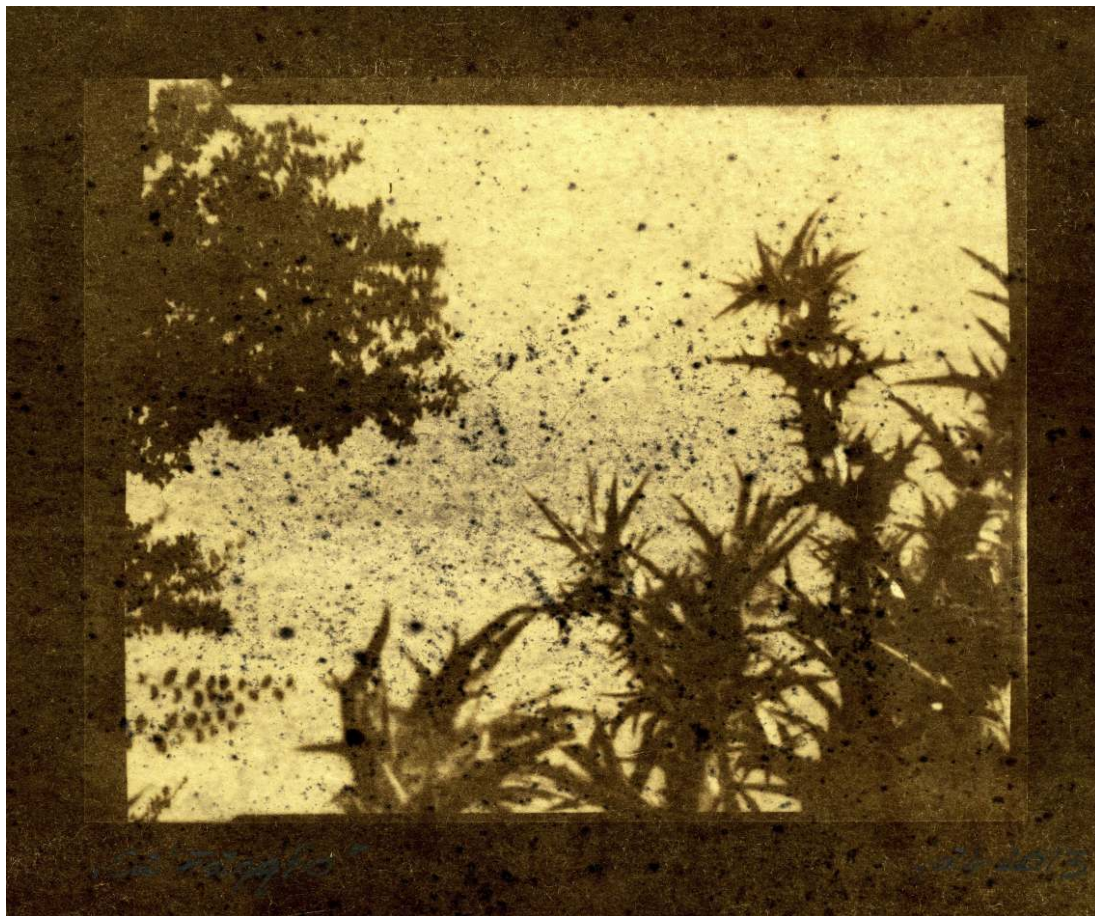
Bez tytułu, 2018 r.
18x24 cm

Jaroslav Beneš



Bez tytułu, 2015 r.
18x24 cm

Jakub Byrczek



z cyklu W słońcu Toskanii

To co aktualnie przykuwa moją uwagę w sztuce, jest porozumiewanie się za pomocą niewerbalnych metod komunikowania, przy użyciu obrazu (fotografia) i gestu. Język wizualny traktuję jako podstawową, przedwerbalną formę opisu świata

13x18 cm

Jakub Byrczek



z cyklu W słońcu Toskanii

Celem, do którego zmierzam, jest analiza i osiągnięcie takiego stanu świadomości gdzie
OBRAZ i GEST, a nie słowo, stają się podstawowymi i jedynymi kanałami przekazywania informacji
o określonym zakresie znaczeń...

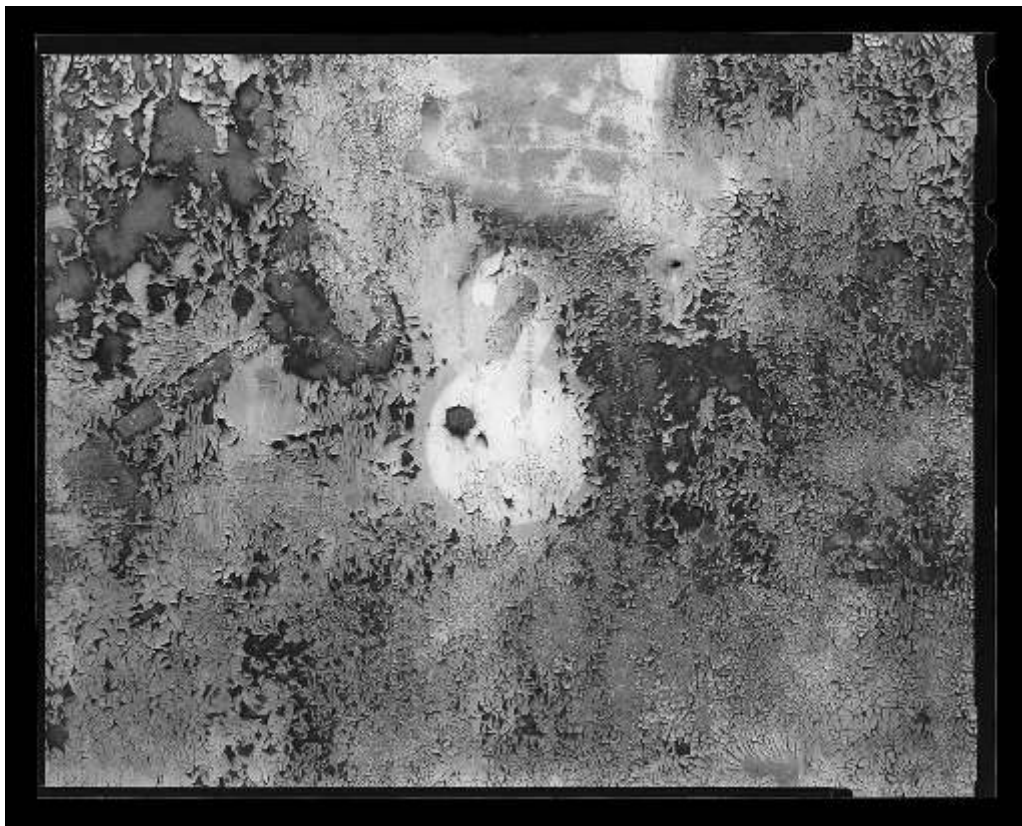
13x18 cm

Sławoj Dubiel



Opole, 2019 r.
4x5"

Sławoj Dubiel



Opole, 2019 r.
4x5"

Nina Hobgarska



1998 r.
13x18 cm

Nina Hobgarska



1996 r.
13x18 cm

Václav Jirásek



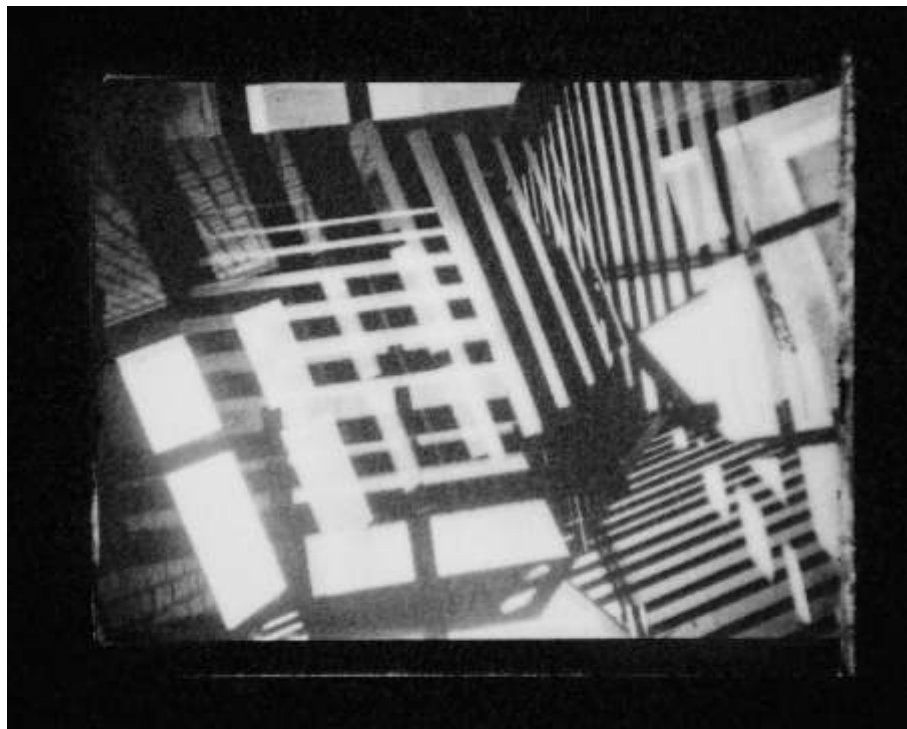
z cyklu UPSYCH 316A, 2000 r.
8x10"

Václav Jirásek



z cyklu UPSYCH 316A, 2000 r.
8x10"

Marcin Kielbiewski



Bez tytułu, 2000 r.
8x10,5 cm

Marcin Kielbiewski



Bez tytułu, 2000 r.
8x10,5 cm

Bogdan Konopka



Paris, Theatre de L'Odeon, 4.03.2002 r.
8x10"

Bogdan Konopka



Paris, 10.07.2011 r.
8x10"

Andrzej Jerzy Lech



L'vov, 1968 - Wuppertal, 1989

Moja mama Marianna Lech i ja. Lwów. Rodzinne miasto mojego taty. Tyle cierpliwości,
tyle wyrzeczeń i poświęceń. Mama poetka. I tyle ruskich pierogów też. Mmm...

6x9 cm

Andrzej Jerzy Lech



Sochaczew, 1988 - Wuppertal, 1989

Anna Lech. Moja córka. Ania kocha drzewa, las i grzyby. Od ponad roku mieszka z synem
małym Rowanem w Jeleniej Górze. Zamieniła Filadelfię na Jelonkę przytulną.

6x9 cm

Marek Liksztet



Szczęścia, radości, pomysły I, 2019 r.
8x10"

Marek Likszet



Szczęścia, radości, pomyślności II, 2019 r.
8x10"

Tomasz Michałowski



Marzenie o podróży, 2019 r.
4x5"

Tomasz Michałowski



Związek marzenia z kosmosem, 2019 r.
4x5"

Tomasz Mielech



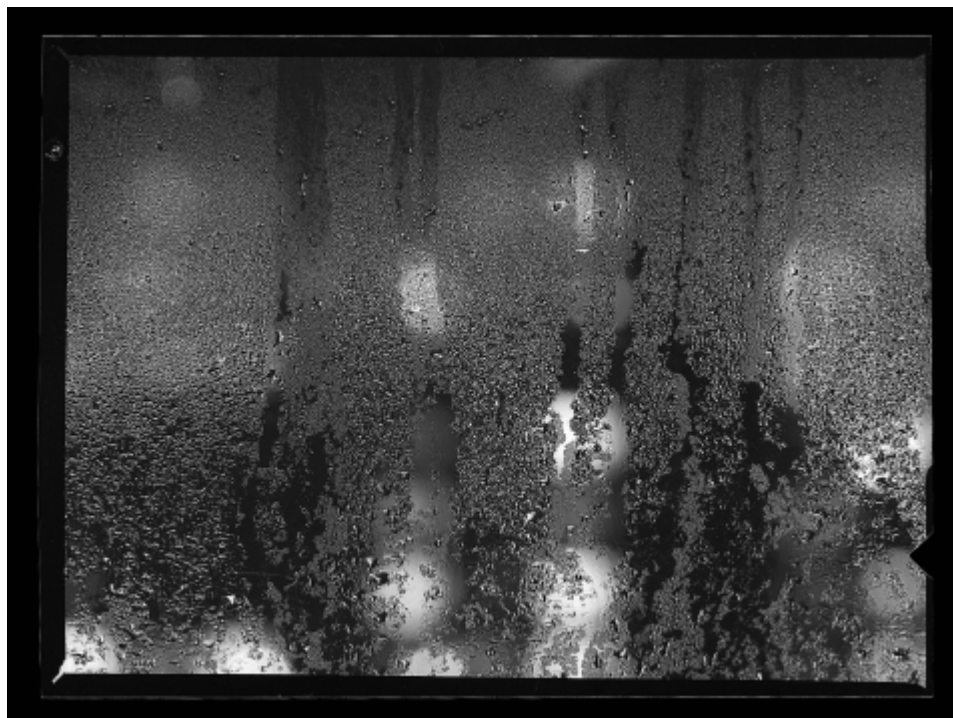
z cyklu *Historie florenckie*, 2019 r.
4x5"

Tomasz Mielech



z cyklu Historie florenckie, 2019 r.
4x5"

Janusz Moniatowicz



Miejski nokturn, 2012 r.
9x12 cm

Janusz Moniatowicz



Martwa natura z puszkami, 1997 r.
13x18 cm

Halina Morcinek



Obok Kaczorowa, 2015 r.
8x10"

Halina Morcinek



U Daisy, Książ, Wałbrzych, 2015 r.
8x10"

Janusz Nowacki



Kontakty - Domek Myśliwski, 1988 r.
6x9 cm

Janusz Nowacki



Kontakty - dom, 1988 r.
6x9 cm

Marek Szyryk

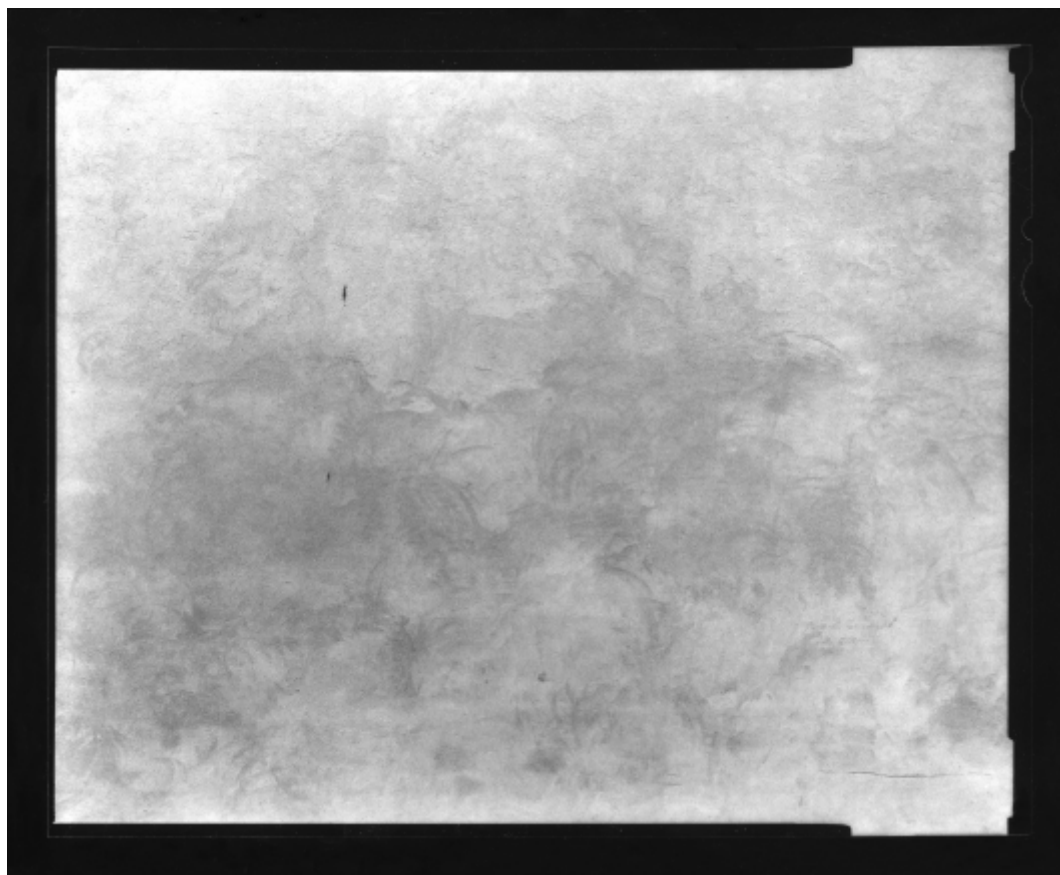
Medytacje

Ściany, które fotografuję nie mają ani początku ani końca - nie mają granic i wymykają się czasoprzestrzeni.
W swej skończoności są miejscem spotkania ze sobą. To w sobie szukam poznania i odpowiedzi.

Jeśli w wierszu Zbigniewa Herberta „Studium przedmiotu” nie pojmie się pustki zbyt dosłownie to zapadanie się w szarą nicość ścian określają wersy:

„masz teraz
pustą przestrzeń piękniejszą od
przedmiotu piękniejszą od miejsca po
nim jest to przedświat
biały raj
wszystkich możliwości”

Marek Szyryk



z cyklu Medytacje, 2019 r.
4x5"

Rafał Swosiński



Wambierzyce, 1996 r.
4x5"

Rafał Swosiński



Wambierzyce, 1996 r.
4x5"

Wojciech Zawadzki



Zamek Książ, 1987 r.
9x12 cm

Wojciech Zawadzki



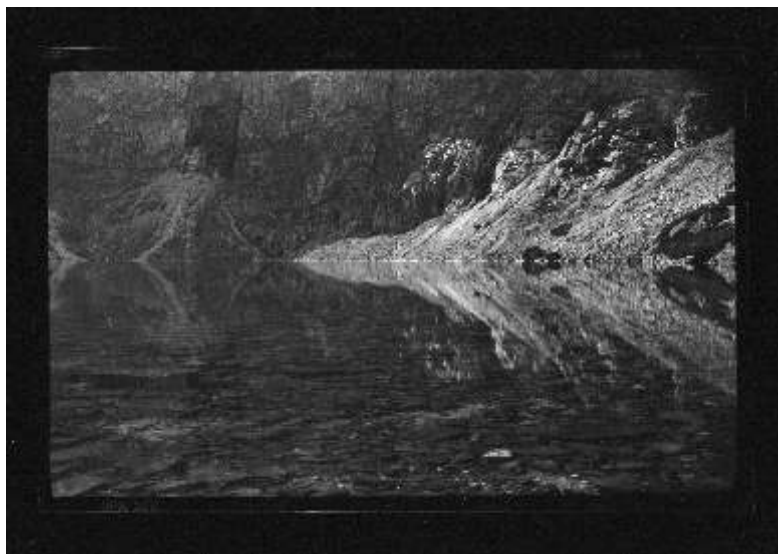
Kliczków, 1986 r.
9x12 cm

Ireneusz Zjeżdżałka



Tatry, Morskie Oko, 10.1999 r.
6x9 cm

Ireneusz Zjeżdżałka



Tatry, Morskie Oko, 10.1999 r.
6x9 cm

Ewa Andrzejewska - urodziła się w 1959 r. we Wrocławiu. Zmarła w 2017 r. w Jeleniej Górze. Absolwentka Wyższego Studium Fotografii w Warszawie. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Laureatka I nagrody V i VI Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze. Wspólnie z Wojciechem Zawadzkiem przez dwadzieścia trzy lata, od 1994 r., organizowała Jeleniogórską Wszechnicę Fotograficzną. Była sekretarzem Międzynarodowego Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze, współprowadziła Galerię „Korytarz” przy Jeleniogórskim Centrum Kultury, a od 1996 r. także Jeleniogórską Szkołę Fotografii (najpierw Wyższe Studium Fotografii). Uczestniczyła w najważniejszych wystawach polskiej fotografii w kraju i za granicą, m. in. „Biennale Fotografii Polskiej”, „Wokół Dekady – fotografia polska 1990 – 2000”, „Festiwal polskiej fotografii w Bratysławie”, „Polska fotografia w XX wieku”, „XX wiek w fotografii polskiej z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi” w Galerii w Tokio w Japonii. Autorka wielu indywidualnych wystaw, m. in. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, galerii „Foto-Medium-Art.” we Wrocławiu. Jej wystawa fotografii rozpoczęła obchody 25 lat Galerii Korytarz w Jeleniej Górze w lutym 2017 r. Uczestniczyła we wszystkich edycjach wystawy „Kontakty” w latach 1989 – 2001. Jej fotografie znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, Muzeum Fotografii w Odensee (Dania), Galerii „Le Parvis” (Francja), Galerii Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, Muzeum Sztuki Współczesnej w Hünfeld (Niemcy) oraz w wielu kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Jaroslav Beneš - urodził się w 1946 r. w Pilźnie. Fotografuje od 1969 roku, wystawia od 1980. Bliska jest mu klasyczna fotografia wielkoformatowa ale także współczesna technologia cyfrowa. Współtworzył grupę „Český Dřevák”, skupiającą artystów fotografujących drewnianymi wielkoformatowymi kamerami. Jest autorem wystaw indywidualnych, bierze udział w wystawach zbiorowych. Od wielu lat uczestniczy w plenerach i wystawach fotograficznych w Karkonoszach w ramach Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze. Przez wiele lat juror Biennale Fotografii Górskiej. Uczestniczył we wszystkich edycjach wystawy „Kontakty” w latach 1989 – 2001. Jego prace znajdują się w wielu kolekcjach muzealnych, m. in. w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze oraz w zbiorach prywatnych.

Jakub Byrczek - urodził się w 1946 roku w Jaworznie. Ukończył studia na Politechnice Śląskiej w Gliwicach. Fotografiją zajmuje się od drugiej połowy lat 60. Od 1983 r. jest członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików. Prezes zarządu Okręgu Śląskiego ZPAF. Doktor hab. sztuk filmowych i fotografii. Wykłada fotografię na Wydziale Radia i TV Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor kilkunastu wystaw indywidualnych, brał udział w wielu wystawach w kraju i za granicą. Przez wiele lat kierował galerią fotografii „Pusta” w Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach, obecnie przeniesioną do Jaworzna jako „Pusta – c.d.”. Pomysłodawca idei prezentacji fotografii stykowej „Kontakty”, które w kilku edycjach pokazane zostały we wszystkich ważniejszych galeriach fotografii w Polsce. Brał udział we wszystkich edycjach „Kontaktów”. Przez wiele lat brał udział w imprezach, plenerach i wystawach związanych z Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze. Jego fotografie znajdują się m. in. w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Sławoj Dubiel - Urodził się w 1964 roku w Tarnowskich Górach. Absolwent Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu oraz Państwowego Studium Kulturalno - Oświatowego w Opolu (specjalizacja - fotografia i film). Od 2000 r. członek Związku Polskich Artystów Fotografików, obecnie kierownik okręgu opolskiego. W latach 1994-2004 wykładał fotografię w Państwowym Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy w Opolu. Obecnie pracuje jako fotograf w Biurze Prasowym Politechniki Opolskiej. Jest współzałożycielem Fundacji 2.8 oraz współorganizatorem Opolskiego Festiwalu Fotografii OFF. Autor wielu wystaw indywidualnych, m. in.: „Fotografie” KMPiK Opole 1986, „...pijcie herbatę o poranku”, Galeria 5d/3 A. J. Lecha, Opole 1987, „Fotografie”, Galeria Korytarz Jelenia Góra 1997, „Karkonosze, Rudawy, Jelenia Góra 2005”, „Cementownia Groszowice”, Dom Fotografii Bratysława 2006, uczestnik kilkunastu wystaw zbiorowych, m. in. II, III, IV i V edycji wystawy „Kontakty”, „Pamiętka z Karkonoszy. Fotografia - Nowe Media”, BWA Jelenia Góra 2006, „Marginesy

historii", Biennale Fotografii, Poznań 2011, „Kształt teraźniejszości", Muzeum Współczesne, Wrocław 2012. Laureat I nagrody XV Ogólnopolskiego Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze w 2008 r., uczestnik wielu plenerów i wystaw w Karkonoszach w ramach Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze. Dwukrotny stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jego fotografie znajdują się m. in. w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Nina Hobgarska - mieszka i pracuje w Jeleniej Górze. Ukończyła studia humanistyczne na Uniwersytecie Wrocławskim oraz Wyższe Studium Fotografii w Warszawie (1989). Należy do Związku Polskich Artystów Fotografików. Od 1988 do 2017 roku prowadziła jeleniogórskie Biuro Wystaw Artystycznych, w programie którego sporo miejsca zajmowała fotografia. Jest autorką wystaw: „Fotografie” (debiut w łódzkiej Galerii FF - 1987 rok), „Strefa ciszy”, „Prywatne rzeczywistości”, „Wnętrza”, „Miejsca”, „Miejsca nie są nieruchome”, „Ciche życie przedmiotów”, „Karkonosze”, „Karkonosze – Miejsca”. Uczestniczyła też w wielu zbiorowych prezentacjach. Kuratorka wystaw sztuki i fotografii. Zajmuje się fotografią klasyczną, zbliżoną do dokumentu, bliskie jej jest ujęcie fotografii jako zapisu energii miejsca i własnych emocji. Jej twórczość pokazywana była w Polsce (Łodzi, Warszawie, Katowicach, Poznaniu, Jeleniej Górze, Wrocławiu, Krakowie, Włocławku, Karpaczu), Niemczech (Görlitz, Berlin, Hünfeldt, Aachen, Greiz, Altenburg, Monschau), Finlandii (Valkeakoski), Czechach (Praga, Kolin, Jablonec) Danii (Kopenhaga, Aarhus), Jugosławii (Sarajewo, Ljubljana). Brała udział w II, IV i V edycji wystawy „Kontakty”, a w III edycji była kuratorką. W fotografii interesują ją miejsca ciszy i przestrzeń kontemplacyjna, którą znajduje lub sama ją tworzy. Obecnie czynnie uczestniczy w działaniach Jeleniogórskiej Strefy Fotografii.

Václav Jirásek - urodził się w 1965 r. w Karwinie w Czechach. W latach 1980-1984 studiował grafikę stosowaną w Szkole Sztuki Użytkowej w Brnie a w latach 1984 -1990 malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. W latach 1989 – 1994 należał do grupy artystycznej „Bractwo” (Brotherhood), w którym anonimowo wystawiał swoje prace fotograficzne. Od 1994 zajmuje się wyłącznie fotografią. Autor wielu wystaw indywidualnych, m.in. w Galerii Alan w Wiedniu w 1998r., „Industria” pokazywana w 2006 r. Pradze (Galeria Rudolfinum), Brnie (Galeria Morawska), w 2008 r. w Museum Centre Vapriikki, w Tampere w Finlandii, w 2010 w Amsterdamie (Grid 10), oraz w Centro Cultural Inca Garcilazo de la Cancellaría w Limie w Peru. W 2009 przygotował wystawę „The Revelation 2007”, pokazaną w Galerii 35m2 w Pradze, w 2010 „Upsych 316a” w Galerii Josefa Sudka, w Pradze. Wystawa „Infection/Industria/Upsych”, zaprezentowana została w Pekinie i Makao w roku 2011. W 2013 artysta miał wystawę „Fotografie” w Seulu w Korei. Artysta brał udział w wielu ważnych wystawach zbiorowych, także jako reprezentant czeskiej fotografii na wystawach na całym świecie. Brał udział w IV edycji wystawy „Kontakty”. Jego prace znajdują się w zbiorach: Muzeum Sztuk Dekoracyjnych w Pradze, Moravskiej Galerii w Brnie, Museum of Applied Arts, Centre Pompidou, w Paryżu, Museum Ludwig, w Kolonii nad Renem, Galerie der Stadt Esslingen am Neckar, The Art Institute of Chicago, USA, Kresge Art Museum, Michigan, USA, Zbiór PPF w Pradze, Muzeum Sztuki w Ołomuńcu. www.vjirasek.com

Marcin Kiełbiewski - urodził się w 1970 r. w Warszawie. Naukę fotografii rozpoczął w Klubie Fotograficznym „Agat” w Osiedlowym Domu Kultury w Warszawie. Absolwent Wyższego Studium Fotografii w Jeleniej Górze, uczestnik wielu plenerów i wystaw fotograficznych w ramach Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze. Jego fotografie znajdują się m. in. w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą. Brał udział w V edycji wystawy „Kontakty”.

Bogdan Konopka - urodził się w 1953 r. w Dynowie. Zmarł w 2019 r. w Paryżu. Absolwent wydziału fotochemii w Technikum Kinematografii we Wrocławiu. Tworzył od połowy lat 70. Był jednym z głównych twórców nurtu tzw. *fotografii elementarnej*, której program opracowywał w latach 1982-1985 przy galerii Foto-Medium-Art we Wrocławiu wraz z Jerzym Olkiem, Wojciechem Zawadzkiem, Andrzejem Jerzym Lechem i innymi artystami. Od 1989 mieszkał i pracował we Francji. W 1998 r.

został laureatem Grand Prix de la Ville de Vevey w Europejskim Konkursie Fotografii. Został stypendystą Pro Helvetia (Szwajcaria 1993 r.), Miasta Paryż (1994 r.), Ambasady Francuskiej w Pekinie (2005 r.), Instytutu Kultury Francuskiej w Rumunii oraz na Białorusi (w latach 2000 i 2004). Na stałe współpracował z polskimi pismami o sztuce: „Format” i „Fotografia”. W 2017 roku odznaczony Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. Autor wielu wystaw indywidualnych, które pokazywane były w galeriach całej Europy, m.in.: „Ogrody sekretne” (Jardins secrets), Saint-Florent-le-Vieil (1993), „De rerum natura”, Maj Fotografii, Reims, „Szary Paryż” (2000 r.) w Instytucie Polskim w Paryżu, „Niewidzialne Miasto” (1995 - 2003 r.) Festiwal Fotografii w Arles, Paryż (La ville invisible), Galeria Arena, Arles, Galeria FF, Łódź, Forum de l’Image, Tuluza, Galeria Acta International, Rzym, „Styki” (Contacts), Zamek w Angers (1994), „Koniec i początek”, Mała Galeria, Warszawa, „Szary Paryż”, Miesiąc Fotografii, Instytut Polski, Paryż, „Rekonesans” (Reconnaisances), 2000, Vavey, Muzeum Cassel, „Twarze” (2004 r.) Mała Galeria Związku Polskich Artystów Fotografików, „Beijing Opera – work in progress”, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała (2006), „Szara pamięć”, Galeria FF, Łódź (2009), „Magiczny Wrocław”, Muzeum Miejskie Wrocławia (2012), „Le?ons de Ténèbres” (2018), 6x7 Leica Gallery, Warszawa. Brał udział w IV i V edycji wystawy „Kontakty”. Fotografie Bogdana Konopki znajdują się w kolekcjach wielu muzeów, galerii w Polsce i na świecie, są to m.in: Narodowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Centrum Pompidou w Paryżu, Biblioteka Narodowa, Paryż, Państwowe Zbiory Sztuki Współczesnej FNAC, Paryż, Muzeum Carnavalet, Paryż, Europejski Dom Fotografii, Paryż, Conservatoire du Littoral, Paryż, Kolekcja Fnac-Photo, Centrum Fotografii, Nicea, Galeria Chateau d’Eau, Tuluza, Regionalne Centrum Fotografii, Douchy-les-Mines, Muzeum Sztuk Pięknych, Angers, Artothèques: Nantes, Grenoble, Angers, Muzeum Cassel, Muzeum Sztuki, Łódź, Muzeum Narodowe, Wrocław, Muzeum Elizejskie, Lozanna, Muzeum Aparatów Fotograficznych, Vevey.

Andrzej Jerzy Lech - urodził się w 1955 r. we Wrocławiu. Od 1989 r. mieszka w Jersey City, New Jersey, U.S.A. Studiował fotografię artystyczną w Szkole Sztuk Pięknych w Ostrawie, w Czechach, w pracowni Borka Sousedika. W latach 80. związany z grupą fotografów działających we wrocławskiej Galerii Foto-Medium-Art. Jego wystawa „60 furtek “ z 1983 r. była proklamacją ruchu, nazwanego później fotografią elementarną. W latach 1979–1987 Andrzej Jerzy Lech prowadził w Opolu domową, prywatną Galerię „W drodze”. W latach 80. stworzył kilka istotnych dla polskiej fotografii cykli jak: „Amsterdam, Warka, Kazanłyk.”, „30 fotografii”, „Kalendarz szwajcarski, rok 1912”. W roku 1987 brał udział w prestiżowej wystawie „Award for Young European Photographers” we Frankfurcie. W roku 2003 wziął udział w IV Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej we Florencji. Za zestaw fotografii z „Dziennika podróżnego – Ameryka, Polska” otrzymał IV nagrodę i Medal Lorenzo de Medici. W 2005 roku otrzymał od Jersey City Landmarks Conservancy nagrodę za całokształt działalności artystycznej związanej z utrwalaniem na fotografii historycznych części miasta Jersey City. Brał udział we wszystkich edycjach „Kontaktów” (w pierwszej edycji jako autor tekstu). Jego prace znajdują się w zbiorach: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Śląskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej w Katowicach, Muzeum Narodowego w Gdańsku, Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu, Jersey City Museum, Jersey City, New Jersey, Icon Pictures Collection, kolekcji sztuki Pfizera w Nowym Jorku, w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze, Galerii Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Marek Likszet - urodził się w 1951 roku w Kowarach. Absolwent Instytutu Wychowania Artystycznego Uniwersytetu im. Marii Skłodowskiej-Curie w Lublinie. Dyplom zrealizował na Wydziale Grafiki u prof. D. Kołwzan-Nowickiej, w 1980r. Uprawia grafikę warsztatową oraz fotografię. Od 1994 r. zajmuje się dydaktyką z zakresu sztuki. Wykładał m.in. w Jeleniogórskiej Szkole Fotografii, w Zespole Szkół Rzemiosł Artystycznych i Liceum Plastycznym w Jeleniej Górze, Międzynarodowym Forum Fotografii „Kwadrat” we Wrocławiu, Summer Photo-School (The House of Photography) w Popradzie na Słowacji, UNESCO - Studiengang Kultur und Management – Instytut für Kulturelle Infrastruktur – Sachsen). Prowadził warsztaty artystyczne i seminaria w Danii, Niemczech, Słowacji, Finlandii oraz w Polsce. Brał udział w ponad 150

wystawach ogólnopolskich i międzynarodowych. Autor 30 wystaw indywidualnych. Brał udział we wszystkich edycjach „Kontaktów”. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Mieszka w Jeleniej Górze. Prace artysty znajdują się w zbiorach: Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Narodowego w Szczecinie, Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, w Muzeum-Zamku w Malborku, Staatliches Museum Schloß Burgk/Burgk Saale (Niemcy), Galerii BWA w Jeleniej Górze, Państwowym Muzeum na Majdanku w Lublinie, w zbiorach Valkeakoski (Finlandia), Bibliotece Narodowej (Zakład Zbiorów Ikonograficznych) w Warszawie, Państwowej Galerii Sztuki w Łodzi, Museum Modern Art w Hünfeld (Niemcy), Małej Galerii ZPAF - Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Domu Fotografii w Popradzie (Słowacja), Domu Fotografii w Pradze (Czechy) oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Tomasz Michałowski - urodził się w 1964 r. w Augustowie. Absolwent Wydziału Operatorskiego Realizacji Telewizyjnej w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Stypendysta Pepiniers. Wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi oraz w Akademii Fotografii i Przedsiębiorczości w Białymstoku i Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W latach 90. należał do suwalskiego klubu fotograficznego *Pacamera*. Jako operator filmowy zrealizował ponad 100 filmów dokumentalnych i 6 fabularnych. Interesuje go fotografia tradycyjna, brał udział w wielu plenerach i wystawach związanych z Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze. Autor wystaw indywidualnych, m. in. „Pejzaż wewnętrzny”, prezentowany w Galerii FF w Łodzi, wystawy w ramach Opolskiego Festiwalu Fotografii w Opolu w 2018 r., „Pejzaż w środku świata”, pokazywanej w 2012 r. w Galerii „Korytarz” w Jeleniej Górze, „Dwa obrazy świata” w Wolskim Centrum Kultury w Warszawie w 2019 r. Uczestnik wielu wystaw zbiorowych. Jego fotografie znajdują się m. in. w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Tomasz Mielech - urodził się w 1973 r. w Jeleniej Górze. Ukończył filozofię na Uniwersytecie Wrocławskim. Należy do Związku Polskich Artystów Fotografików. Zajmuje się klasyczną fotografią, głównie dokumentalną. Prowadzi warsztaty z dawnych technik fotograficznych. Od 2011 r. wykładowca Jeleniogórskiej Szkoły Fotografii. Od 2017 r. prowadzi galerię „Korytarz” w Jeleniogórskim Centrum Kultury i organizuje Biennale Fotografii Górskiej. Mieszka w Górzyncu pod Szklarską Porębą. Laureat I nagrody IX Ogólnopolskiego Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze w 1998 r. Autor wielu wystaw indywidualnych, m. in. „W poszukiwaniu zatrzymanego czasu”, „Podróże dalekie i bliskie”, „Fotografie”. Uczestnik wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. Brał udział w V edycji wystawy „Kontakty”. Jego prace znajdują się w zbiorach Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, Muzeum Tkactwa Dolnośląskiego w Kamiennej Górze, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie.

Janusz Moniatowicz - urodził się w 1958 r. w Nowej Wsi k. Zebrzydowej. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi oraz FAMU - Akademii Filmowej w Pradze (Wydział Fotografii Artystycznej u prof. Jana Šmoka). Mieszka i pracuje w Jeleniej Górze. Należy do Związku Polskich Artystów Fotografików. Od 2007 do 2019 roku był kierownikiem Oddziału Karkonoskiego Okręgu Dolnośląskiego ZPAF. Jest honorowym członkiem Jeleniogórskiego Towarzystwa Fotograficznego. Autor wielu wystaw indywidualnych, brał udział w wielu wystawach zbiorowych. Brał udział w IV edycji wystawy „Kontakty”. Jest autorem i wydawcą wielu albumów fotograficznych i katalogów, m.in. dla Muzeum Ceramiki w Bolesławcu, który uhonorowano I nagrodą w Konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku - Sybilla 2008, albumów o Karkonoszach, kościele Wang, Nieborowie. Janusz Moniatowicz jest autorem m.in. zestawów fotografii z opuszczonego atelier Josefa Sudka w Pradze, góry Grabarki, martwych natur, portretów. Fotografie Janusza Moniatowicza znajdują się w zbiorach: Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, Galerii Artystów w Spiskiej Nowej Wsi (Słowacja), Muzeum Ceramiki w Bolesławcu, Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze, Muzeum w Łowiczu, Muzeum Karkonoskim we Vrchlabí, Muzeum Spisza w Lewoczy (Słowacja), UMPRUM Muzeum w Pradze (Czechy), Victoria & Albert Museum w Londynie (Wielka Brytania). Odznaczony odznaką „Zasłużony Działacz Kultury” (1986), honorową odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej” (2012) i Brązowym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” w 2017 r.

Halina Morcinek - absolwentka Wyższego Studium Fotografii w Jeleniej Górze. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików Okręgu Śląskiego. Członek WBK Werkkreis Bildender Künstler przy Forum Kunst & Architektur w Essen. Współzałożycielka i animatorka „Grupy 999”. Związana z nurtem tzw. fotografii czystej. Interesuje ją aspekt dokumentalny fotografii w szerokim znaczeniu: od prostej rejestracji stanów faktycznych aż do kreowania i zapisu sytuacji chwilowych, wizualnie efemerycznych, nieistniejących obiektywnie, przywołanych do istnienia poprzez fotografie i dla fotografii. Ważniejsze wystawy indywidualne: „Sen, nie sen”, „Miejsca niczyje”, „Autoportret”, „Współczesna Arka Noego”. Ostatnio uczestniczyła w zbiorowej wystawie członków ZPAF okręgu śląskiego w 2015 r, prowadziła warsztaty „Transfer polaroidu” w „Żywym Skansenie Fotografii” w Jaworznie, tam prezentowała również wystawę indywidualną „Pinhole 1:1” w Galerii ZPAF – Katowice. Jej fotografie znajdują się m. in. w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Janusz Nowacki - urodził się w 1939 roku w Poznaniu. Debiutował w 1964 roku ekspresyjnymi portretami muzyków jazzowych. W latach 1973 – 81 realizował Warsztaty Fotograficzne, autorski program animacji życia fotograficznego w Wielkopolsce, sytuujący się w nurcie „fotografia poza galerią”. Założyciel i kurator Galerii Fotografii „pf” w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, którą kierował w latach 1993 – 2004. Założyciel Studia D i M, które w początkach lat 80-tych odegrało ważną rolę w diaporamie. Członek Honorowy Związku Polskich Artystów Fotografików. Przez wiele lat juror konkursu Biennale Fotografii Górskiej. Miał wiele wystaw indywidualnych m. in. w Muzeum Okręgowym i Galerii BWA w Gorzowie, Galerii „Korytarz” i Galerii BWA w Jeleniej Górze, Galerii ZPAF w Kielcach oraz Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze. Autor albumu „Lustra Pamięci” wyd. w Poznaniu w 2015 r., towarzyszącego wystawie pokazywanej w Opalenicy, Jaworznie, Mosinie, Żarach i Częstochowie. Uczestniczył w wielu wystawach zbiorowych m. in. „Polska Fotografia Intermedialna lat 80-tych” BWA Poznań, „Twórcy poznańskiej fotografii 1895-1989” Galeria ARSENAŁ Poznań, „Bliżej fotografii” Galeria BWA Jelenia Góra, „Fotografia roku'97”, Pałac Sztuki, Kraków, „Czarno na białym” Dom Fotografii w Hanowerze, „Metamorfozy fotografii” Galeria „10” Brno. Jego fotografie znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Przyrodniczym TPN w Zakopanem, Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze, Muzeum Karkonoskiego Parku Narodowego w Jeleniej Górze, Muzeum Fotografii w Charkowie na Ukrainie, schronisku Samotnia w Karkonoszach oraz w wielu kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Rafał Swosiński - urodził się w 1966 r. w Chodzieży. Zajmuje się fotografią klasyczną, głównie krajobrazem i architekturą. Mieszka w Poznaniu, pracuje w studiu fotograficznym „Maciej Mańkowski – Photo Design”. Zdobywca Grand Prix w 1994 r. i w 1998 r. oraz I nagrody w 1990 r., 2014 r. i 2016 r. na Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze. Brał udział w wystawie „Kontakty. Przełom czasu. Czas przełomu” prezentowanej w latach: w 2000-2001 r. Jego fotografie znajdują się m. in. w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Marek Szyryk - urodził się w 1966 roku w Niemodlinie. Profesor zwyczajny, doktor hab. sztuki w dziedzinie fotografii. Wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Do Związku Polskich Artystów Fotografików należy od 2000 r. Absolwent Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu. Swoje prace prezentował na wielu wystawach indywidualnych w Polsce i za granicą. Jest autorem zestawów fotografii, m. in. „Fotografia z filiżanką herbaty”, „Pomiędzy”, „Moje Karkonosze”, „Fotografie”, „Dotykając stołu”, „Wracam do raju”, „Atlas form przetrwałnikowych”, „Medytacje”). Brał udział w wielu wystawach zbiorowych, m. in.: „Biennale Fotografii Polskiej” w Poznaniu, „Fotografie '98” w Krakowie, „Bliżej Fotografii” w Jeleniej Górze, w II, III, IV i V edycji wystaw „Kontakty”. Laureat Grand Prix IX Ogólnopolskiego Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze w 1996 roku. Autor tomików poezji haiku. Twórca fotografii klasycznych, instalacji, na nowo odkrył i propaguje starą technikę mokrego kolodionu. Kurator wystaw fotografii. Jego fotografie znajdują się m. in. w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Wojciech Zawadzki - urodził się w 1950 r. we Wrocławiu. Zmarł w 2017 r. w Jeleniej Górze. Fotografiją zajmował się od lat 70 –tych. Wywarł duży wpływ na ukonstytuowanie się nurtu „fotografii elementarnej” (lata 70 –te) oraz „fotografii czystej” (lata 80). Laureat I nagrody w III Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze w 1984 r. Przez ponad dwadzieścia pięć lat był kuratorem Galerii „Korytarz” Jeleniogórskiego Centrum Kultury. Wykładowca fotografii w Wyższym Studium Fotografii w Warszawie, Zielonej Górze, Studium Fotografii „Kwadrat” we Wrocławiu. Kierownik i wykładowca Wyższego Studium Fotografii w Jeleniej Górze oraz Jeleniogórskiej Szkoły Fotografii. Od czwartej edycji organizował Międzynarodowe Biennale Fotografii Górskiej oraz Jeleniogórską Wszechnicę Fotograficzną przy Jeleniogórskim Centrum Kultury. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Od 1978 roku miał wiele wystaw indywidualnych – krajowych i zagranicznych, m. in. w galerii „Image” w Aarhus w Danii, galerii „Foto- Medium-Art.” We Wrocławiu, Małej Galerii Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, galerii „Pustej” w Katowicach, galerii „Pf” w Poznaniu, galerii B&B w Bielsku Białej, galerii BWA w Jeleniej Górze. Uczestniczył w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych m. in. „Biennale Fotografii Polskiej”, „Wokół dekady – fotografia polska 1990 – 2000”, „Kontakty” (wszystkie edycje). W latach 1998 – 2008 zrealizował dwie duże autorskie wystawy „Moja Ameryka” i „Olszewskiego 11”, które były prezentowane w najważniejszych galeriach w Polsce. Ostatnie prezentacje indywidualne to „Przedmiot 1978 – 2012”, BWA Jelenia Góra (2014) oraz „Hobbiton” (2017) Białystok. Jego fotografie znajdują się w zbiorach: Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, Biura Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Muzeum Sztuki Współczesnej w Hünfeld (Niemcy), Śląskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej oraz w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

Ireneusz Zjeżdżałka - urodził się w 1972 r. we Wrześni, zmarł w 2008 r. Absolwent poznańskiej Akademii Rolniczej. Jako fotograf debiutował pod koniec lat 90. na 8. Krajowym Salonie Fotografii Artystycznej „Żary” '98" (Żary) i 10. Biennale Fotografii Górskiej w Jeleniej Górze. Członek Związku Polskich Artystów Fotografików, w latach 1998-2003 pracował jako kurator w galerii „pf” w Poznaniu. Od 2003 r. redaktor naczelny „Kwartalnika Fotografia”. Autor cyklu „Mały atlas mojego miasta” złożony z kilkudziesięciu czarno-białych fotografii kontaktowych 6x9 cm, pokazany m.in. w Poznaniu na Fotoplastykonie w 2001 r., serii portretów „Bez atelier” inspirowany setną rocznicą strajku dzieci z Wrześni, a zaprezentowany w Muzeum Regionalnym im. Dzieci Wrzesińskich we Wrześni w 2001 r. a także projektów „Inwentaryzacja” czy „Sedymentacja”. Uczestniczył również w wystawach zbiorowych, m. in. „Sceny przydrożne - ciąg dalszy” wraz z Marcinem Andrzejewskim, Maciejem Szymanowiczem i Waldemarem Śliwczyńskim, „Trzy razy fotografia” z Andrzejem Jerzym Lechem i Waldemarem Śliwczyńskim. Wziął udział w wystawie „Fotorealizm” w 2003 r. w Galerii Zderzak w Krakowie oraz w wystawie „Widzialne a niewidzialne” w ramach III Biennale Fotografii w Galerii ABC w Poznaniu. Brał udział w V edycji wystawy „Kontakty”.



**BIURO
WYSTAW
ARTYSTYCZNYCH
W JELENIEJ GÓRZE**

Organizator wystawy „Kontakty – c.d.” :
Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze
ul. Długa 1
58-500 Jelenia Góra
Dyrektor:
Luiza Laskowska

Kurator wystawy, redakcja katalogu – Joanna Mielech

Komisarz honorowy - Jakub Byrczek

Wydawca katalogu:
Galeria Sztuki BWA
ul. Długa 1
58-500 Jelenia Góra

tel.: 75 7526669
www.galeria-bwa.karkonosze.com, Facebook: @bwa.jeleniagora

ISBN 978-83-947891-9-0

Specjalne podziękowania dla Jaqueline Konopki za wypożyczenie prac Bogdana Konopki.
Dziękujemy Przemysławowi Winczewskiemu, Janowi Zawadzkiemu, Januszowi Nowackiemu
za wypożyczenie fotografii Ewy Andrzejewskiej, Wojciecha Zawadzkiego i Ireneusza Zjeżdżałki.

Wystawa realizowana przy pomocy finansowej Miasta Jeleniej Góry



SPONSOROWANE PRZEZ
MIASTO JELENIA GÓRĘ



**BIURO
WYSTAW
ARTYSTYCZNYCH
W JELENIEJ GÓRZE**

ISBN 978-83-947891-9-0