#8

COMO

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

Tomasz Kowalczyk - *Dowód Tożsamości / ID*

COMO

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

nr 8
ISSN 2299-0658
INDEKS: 378348

REDAKCJA/EDITORIAL TEAM

Magda Pacek

Agnieszka Zdziabek

Tobiasz Jankowiak

Artur Szparaga

KOREKTA/PROOFREADING

Marta Listewnik

TŁUMACZENIE/TRANSLATION

Alicja Mańkowska

OPIEKUN PROJEKTU/SUPERVISOR

Michał Bugalski

OKŁADKA/COVER

przód/front

Tomasz Kowalczyk,

Dowód tożsamości/ID

tył/back

Tomasz Dobiszewski,

Jeśli wszystko się powtarza/If everything is repeating

SKŁAD/EDITORIAL DESIGN

Agnieszka Zdziabek

▲ str. 2
Agnieszka Hinc,
z cyklu *Autoportret*
fotografia otworkowa
2015

▲ p 2
Agnieszka Hinc
from the series *Self-portrait*
pinhole photography
2015

#BŁĄD /error #przypadek / FORTUITY

Słowo wstępne
Preface

Magda Pacek

Wypoczywając w letnie popołudnie, przesuwać wzrokiem po grzbiecie wrzynającego się w horyzont górskiego łańcucha lub po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, aż chwila lub godzina będzie miała swój udział w tym zjawisku – to oddychać aurą tych gór, aurą tej gałęzi – tak o przeżywaniu niepowtarzalnej, jedynej w swoim rodzaju fotografii pisał Walter Benjamin.

Czy w dobie niebotycznej ilości obrazów przysłaniających naszą codzienność możemy mówić o unikatowości zdjęć? Z tym pytaniem oraz z szeroko rozumianym pojęciem błędu staramy się uporać w ósmym numerze COMO. Prezentowani artyści opowiadają o tych zjawiskach w sposób bardzo różnorodny. Tomasz Kowalczyk jako zalążek swojej pracy wykorzystuje przypadek, przejmując kontrolę nad zastanym błędem. Podobne działanie prowokuje Kasia Wojtas w pracy *Nie ufam pamięci*, w której porusza kwestię wadliwości zapamiętywania.

Aby nie zatracić wspomnianej wcześniej aury, Paweł Wawrzyniak posługuje się fotografią tradycyjną, dzięki czemu uzyskuje niepowtarzalny obraz, będący metaforą jego wspomnień z dzieciństwa. Niektórzy z artystów pokazują błąd poprzez wadliwość technologii – Anastazja Pataridze tworzy swój niedoskonały autoportret 3D, zaś Magdalena Żołędź wykonuje nadruk na dywanie przy użyciu drukarki UV. Metodą druku 3D posługuje się również Tomasz Dobiszewski, dla którego technika ta staje się narzędziem zobrazowania ludzkiej egzystencji. Przewrotną grę z widzem prowadzi Tomasz Chowaniec. W swojej instalacji krytykuje nadmiar obrazów wyprodukowanych przez kulturę,

If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts its shadow over you, you experience the aura of those mountains, of that branch – wrote Walter Benjamin about experiencing a unique, one-of-a-kind photography.

Can we in the age of immeasurable number of images that obscure our daily life talk about uniqueness of a photograph? This is the question that we try to tackle in our 8th edition of COMO along with the question of the widely understood concept of error.

The included artists discuss the phenomenon in various ways. Tomasz Kowalczyk looks at an accident as the root of his work, taking control over the encountered error. A similar action is provoked by Kasia Wojtas in her work *I do not trust memory* where she touches upon faultiness of memory.

In order not to lose the aforementioned aura, Paweł Wawrzyniak makes use of traditional photography which gives him a unique image – a metaphor of his childhood memories. Some of the artists uncover the error by looking at the faultiness of technology – Anastazja Pataridze creates her own faulty 3D self-portrait, whereas Magdalena Żołędź makes a print on the carpet using a UV printer. Tomasz Dobiszewski also uses the 3D printing method but for him the technique becomes a tool for imagining human existence. Tomasz Chowaniec invites the viewers to play a wicked game with him. In his installation, he criticizes the overwhelming abundance of images produced by culture while modifying them into something unique. In addition to the

str 89/p 89 ▸

SPIS TREŚCI/
INDEX

Magda Pacek
Słowo wstępne
Preface
3

Magdalena Żołędź
Perski dywan jest idealnie nieidealny i precyzyjnie nieprecyzyjny
A Persian Rug is Perfectly Imperfect, and Precisely Imprecise"
6

Tomasz Kowalczyk
Dowód tożsamości
ID
18

Anastazja Pataridze
#3DdruknaBarycie
#3DprintonBaryte
26

Paweł Wawrzyniak
Widziałem siedem wschodów słońca
I saw seven sunrises
28

Tomasz Chowaniec
Będziemy musieli nauczyć się zapominać
We will have to learn to forget
34

Tomasz Dobiszewski
Jeśli wszystko się powtarza
If everything is repeating
42

GOŚCIE/GUESTS

Magda Pacek
Como Magazine/Tiff Festival
50

59

Maria Subczyńska
Maszyna do wykrywania błędów w roślinach
Machine for detecting errors in plants

62

Dobrosława Nowak
Eksterytoria
Exterritories

66

Kuba Rodziewicz
Tbilisi
Tbilisi

70

Max Radawski
Zwyczajna nieobecność rzeczy
The common nonpresence of things

74

Ewelina Kamińska
Szczelina 1
Gap 1

OPEN CALL

78

Artur Szparaga
Nie ufam pamięci - rozmowa z Katarzyną Wojtas
I don't trust memory - talk with Katarzyna Wojtas

ROZMOWY/TALKS

1.

„Podczas przechodzenia dziury w chodniku nie ma dla nas znaczenia informacja o jej wielkości, tylko to, czy damy radę ją pokonać swoim krokiem”[1]. Oznacza to, iż percepcja warunkuje działanie podmiotu. Amerykański socjolog James Gibson stwierdził, że „to, co widzimy, kiedy spoglądamy na przedmioty, to ich affordancje, a nie ich własności”[2]. Gibson tłumaczył możliwość działania przedmiotu, posługując się między innymi przykładem telefonu, który wyraźnie dostosowuje się do człowieka. Budowa tego urządzenia daje pewne możliwości posługiwania się nim, inne natomiast wyklucza. Ten właśnie sposób, w jaki świat materialny dopasowany jest do istot ludzkich, określa pojęcie affordancji[3]. Niezmiernie ważne było wskazanie przez Gibsona faktu, iż affordancje istnieją niezależnie od obserwującego – chodnik zawsze będzie umożliwiał chodzenie, krzesło siedzenie, a obraz jego odbiór.

Afordancje mogą być zauważalne w zależności od kontekstu społeczno-kulturowego[4]. Jeżeli człowiek nie posiada odpowiedniego „wyposażenia” związanego z doświadczeniem i wiedzą, może nie zauważyć działania przedmiotu. Nasuwa to wniosek, że performowanie przedmiotu nie jest całkowicie zależne od człowieka. Istnieje bowiem wiele sytuacji, w których, jeżeli przedmiot działa inaczej niż było to zaplanowane przez instrukcję, zauważenie jego aktywności może być niemożliwe. Bez większego kłopotu odnoszę to do fotografii, która samodzielnie wchodzi w relację z odbiorcą, a zdarza się i tak, że odbiorca nie jest do tego działania niezbędny. Obrazy dostarczają niekończących się ▶

1 D. G. Dotov, L. Nie, M.M. de Wit, *Zrozumieć afordancje: przegląd badań nad główną tezą Jamesa J. Gibsona*, tłum. D. Lubiszewski, N. Strehlau, „Avant” 2012, vol. 3, nr 2, s. 284

2 T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, tłum. J. Barański, Kraków 1999, s. 175.

3 W tłumaczeniu na język polski pojawia się termin „dostarczanty”, natomiast w oryginalnej postaci brzmi on „affordances”.

4 D. G. Dotov…, dz. cyt. s. 284-288.

1.

„When we walk over a hole in the sidewalk, the size of it does not matter; the only thing that matters is whether we can walk over it with our step”[1]. This means that perception conditions the action of the object. American sociologist James Gibson said that “what we see when we look at objects is their affordance, not their qualities””[2]. Gibson explained the ability of an object to operate on the basis of a phone, among other examples, which clearly adapts to man. The structure of this devices offers certain possibilities of using it, while excluding other. It is precisely the way in which the material world is adapted to human beings that defines the concept of affordance[3]. It was extremely important to point out that the affordances exist independently of the observer – the sidewalk would always allow walking, the seat sitting and an image – perceiving it.

Affordances may be noticeable depending on the socio-cultural context[4]. If a person does not have the proper „equipment” of experience and knowledge, he or she may not notice the action of the object. This implies that the performance of an object is not entirely human-dependant. There are many situations in which if an object works differently than it was planned by the instruction, it may not be possible to notice its activity. Without much embarrassment, I refer to a photograph which independently enters into a relationship with the recipient, and, as it happens at times, in some situations without a need of a recipient present.

Images provide endless opportunities of capturing reality at both individual and collective ▶

1 D. G. Dotov, L. Nie, M.M. de Wit, *Understanding affordances: history and contemporary development of Gibson's central concept*, translated by D. Lubiszewski, N. Strehlau, „Avant” 2012, vol. 3, no 2, p 284.

2 T. Dant, *Material culture in the social world: values, activities, lifestyles*, translated by J. Barański, Krakow 1999, p 175.

3 In Polish translations, the term „dostarczanty” appears, however, the original term is „affordances”.

4 D. G. Dotov, op. cit. p 284-288.

▶ str. 7

Magdalena Żołędź, prace z serii *Desygnatem słowa „pies” jest przedmiot, o którym można zgodnie z prawdą powiedzieć, że jest psem* obiekt, 2015

▶ p 7

Magdalena Żołędź from series *Designate of the word “dog” is an object of which truthfully could be said that it is a dog* object, 2015

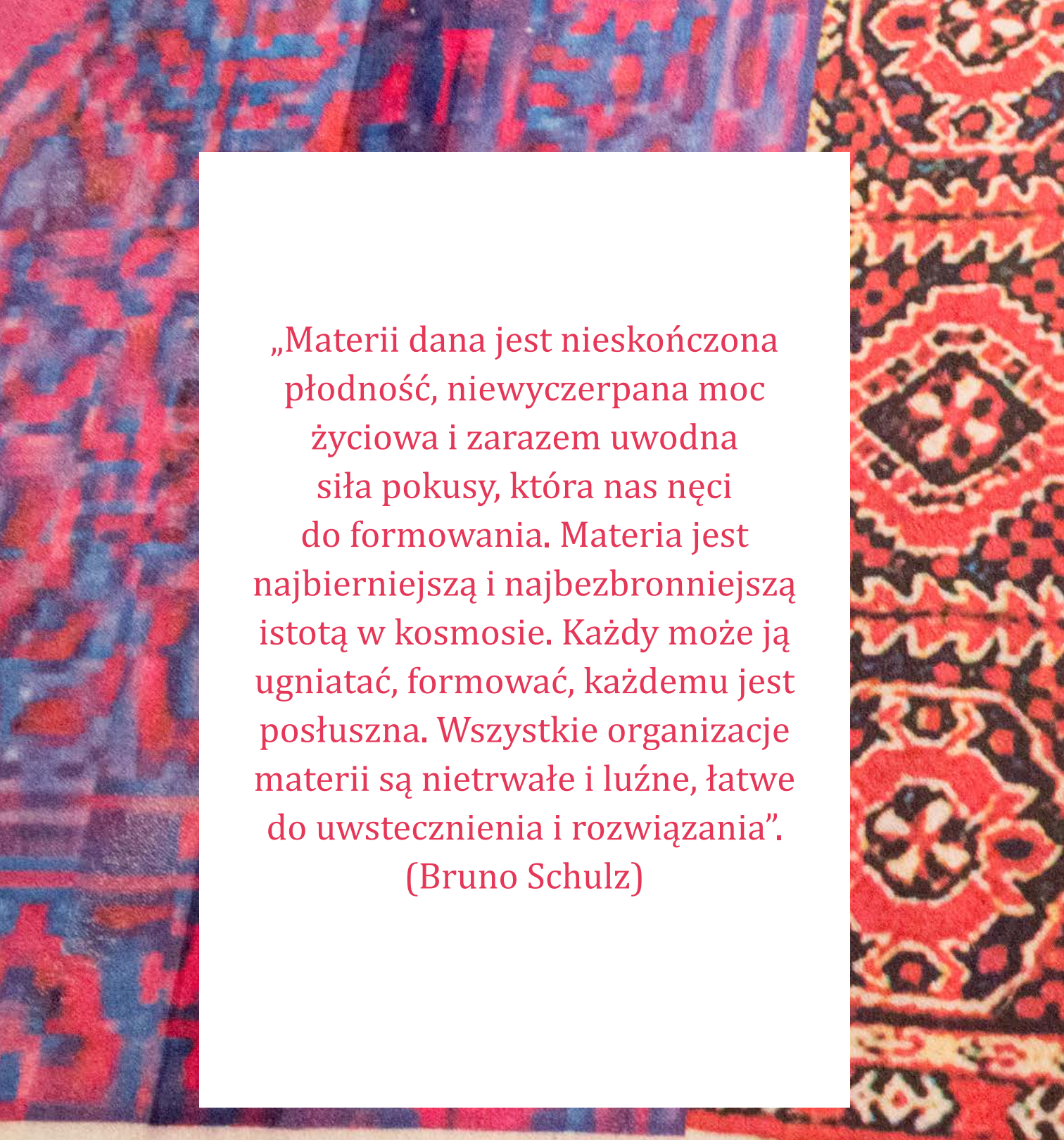
Magdalena Żołędź

„Perski dywan jest idealnie nieidealny i precyzyjnie nieprecyzyjny”[1]

„ A Persian Rug is Perfectly Imperfect, and Precisely Imprecise”[2]

1 Autor nieznany, Classification of Persian Rugs, http://www.persian-carpet.info/classification-of-persian-rugs.php, 03.08.2015.

2 Author unknown, Classification of Persian Rugs, http://www.persian-carpet.info/classification-of-persian-rugs.php, 03.08.2015.



„Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania”.
(Bruno Schulz)

możliwości ujmowania rzeczywistości na poziomie zarówno indywidualnym, jak i zbiorowym. Właściwości niektórych obrazów fotograficznych są tak silne, że stają się one uniwersum gromadzącym ludzkie wyobrażenia, obawy, wspomnienia, a nawet marzenia. Te kolektywne symbole ludzkich doświadczeń, które bardzo często są „przedstawieniami przedstawień", kształtują w ludziach większą wrażliwość na podobne momenty historyczne, przełomy w życiu wspólnoty, przez co czynią z nas istoty bardziej ludzkie[5].
Aby rozpędzić afordancje użytych przeze mnie przedmiotów w pracy dyplomowej, sięgnęłam po pojęcie z dziedziny logiki – tautologię. W skrócie oznacza ona „wypowiedź, której prawdziwość gwarantowana jest poprzez samą jej strukturę"[6]. Definicja ta staje się zaskakująco trafna, gdy przeniesiemy ją na grunt fotografii. Każde zdjęcie jako tekst jest prawdziwe, gdyż zawsze opowiada prawdę o obrazie.

2. PRAWDA

Pierwszą tautologię, na pozór niedostrzegalną dla widza, umieściłam wewnątrz użytej fotografii. Wykorzystałam program, który umożliwił mi edycję kodu heksadecymalnego pliku cyfrowego zdjęcia[7]. Oprócz edytowania struktury kodu mogłam go dowolnie modyfikować oraz wpisywać wybrane przeze mnie frazy wewnątrz pliku. Skopiowałam z Wikipedii definicję dywanu podłogowego, a następnie wkleiłam ją w kod. Dzięki temu uzyskałam obraz ▶

5 W.T.J. Mitchell, *Czego pragną obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, Warszawa 2015, s. 322.

6 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, t. V, Warszawa 2007.

7 Jest to „kod szesnastkowy", bazujący na liczbie 16, który jest właściwy komputerom, ponieważ pozwala na zapis większych liczb w mniejszych przestrzeniach pamięci zob. http://www.math.edu.pl/system-heksadecymalny, 30.07.15.

levels. The properties of some photographic images are so strong that they become a universe themselves, a universe that gathers human imagery, fears, memories, and even dreams. These collective symbols of human experience, which are often "showpieces", shape in people a greater sensitivity to similar historical moments, breakthroughs in community life, making human beings more human[5].
In order to dispel affordances of things used in my dissertation, I drew on a notion of logic – tautology. In short, it means "a statement whose truth is guaranteed by its very structure"[6]. This definition becomes surprisingly accurate when we adapt it in the field of photography. Each picture is true as a text since it always tells the truth about the image.

2. TRUTH

The first tautology, seemingly imperceptible to the viewer, I placed in the photograph used. I used a programme that enabled me to edit the code of the hexadecimal digital image file[7]. In addition to editing the code structure, I was able to modify it freely and type phrases selected by me into the file. I copied the definition of floor carpet from Wikipedia and then pasted it into the code. Thanks to that, I got a picture with multiplied meanings. The transformations I introduced changed the visual layer. Likewise, the Persian rug masters deliberately emroidered errors into their work to signal the imperfection of man in the face of God[8]. The second tautology ▶

5 W.T.J. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Warsaw 2015, p 322.

6 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, t. V, Warsaw 2007.

7 This is a „hexadecimal code" based on number 16 which is fitting in computer science since it allows writing larger numbers while using less memory space, see http://www.math.edu.pl/system-heksadecymalny, 30.07.15.

8 This work can also be interpreted in the context of moving the Persian tradition of rug-making into modern times. Instead of natural dyes that the Persians usually applied, I used UV printing which is typical for advertising. As regards the error that the great masters would sew into the fabric, I introduced a fragment of an incorrect digital code file. Moreover, the rugs were hand-made using materials of exceptional quality, whereas I used a cheap carpeting material bought in one of the

o zwielokrotnionym znaczeniu. Przekształcenia, które wprowadziłam, spowodowały zmianę w warstwie wizualnej. Podobnie zresztą czynili mistrzowie dywanów perskich, którzy celowo wprowadzali w haft błąd, by zasygnalizować niedoskonałość człowieka w obliczu Boga[8]. Druga tautologia odnosi się do relacji przedmiot – obraz przedmiotu, czyli między innymi do strony materialnej fotografii. Postanowiłam w dosłowny sposób zbliżyć znaczenie obrazu do znaczenia przedmiotu. W tym celu wykorzystałam technikę druku UV i umieściłam fotografię przedstawiającą dywan na wykładzinie o wymiarach 240 x 250 cm (zob. fot. 1). Praca w drukarni była procesem, w toku którego nie miałam pełnej kontroli nad obrazem. Ze względu na swoje gabaryty naświetlany materiał (dywan) podczas druku musiał być wielokrotnie przesuwany, czego efektem było uzyskanie „nieprawidłowego" obrazu. Inicjowanie błędów i analizowanie ich konsekwencji w kolejnych etapach translacji jest tym, co nieustannie towarzyszy mojej praktyce artystycznej, ale również teoretycznej[9].

2. zbędne powtórzenie mediatorem w procesie translacji

„Mediatorzy przekształcają, tłumaczą, zakłócają i modyfikują znaczenia czy elementy, które mają przenieść (…). Bez względu na to, jak z pozoru prosto wygląda mediator, może okazać się, że jest złożony, może zawieść nas w różne kierunki, które zmodyfikują wszystkie sprzeczne opisy roli, jaką się mu przypisuje"[10]. Takim mediatorem, którego wprowadziłam do „sieci" mojej pracy, jest kawałek wykładziny, który położyłam na wcześniej opisanym dywanie. Jest on znacznie mniejszych wymiarów (50 x 70 cm) i zawiera fragment tej samej fotografii, którą wykorzystałam wcześniej (zob. fot. 5). Umieszczenie fotografii na innym obrazie wydobyło relację między dwoma zdjęciami i podkreśliło, że przede wszystkim są one przedmiotami. Wprowadzenie kolejnej tautologii miało na celu zakłócenie i spowolnienie procesu percepcji potencjalnego odbiorcy pracy. Wybicie obserwatora z poczucia pewności pozwala mu widzieć i analizować obraz takim, jaki jest[11].

3.

Kolejną warstwą znaczeniową, która kumuluje w sobie poprzednie, jest ułożony na dywanie aluminiowy sześcian (zob. fot. 1, 2). Ma on „otwierać" płynące z obiektu-dywanu znaczenia i w pewnym sensie symbolizować ich nieskończoność. Nie bez przyczyny bryła ta bywa nazywana doskonałą lub platońską. Ze względu na swoją formę niejednokrotnie była ona powodem refleksji filozofów, którzy wykorzystywali ją nawet w rozważaniach kosmologicznych. Przygotowując sześcian, postanowiłam przerwać polerowanie w takim momencie, by pozostawić na jego powierzchni kilka rys. Dzięki temu idealny sześcian przestaje być perfekcyjny, symbolizując jednocześnie niedoskonałość ludzkiego postrzegania. Sześcian wykonałam z metalu i polerowałam go do momentu, w którym odbijał rzeczywistość ▶

8 Praca ta może być również interpretowana w kontekście przenoszenia perskiej tradycji wykonywania dywanów we współczesność. Zamiast barwników naturalnych, które zazwyczaj stosowali Persowie, użyłam druku UV charakterystycznego dla reklamy. Natomiast błąd, który wielcy mistrzowie umieszczali wewnątrz tkaniny, zastąpiłam fragmentem nieprawidłowego kodu pliku cyfrowego. Co więcej, dywany były wykonywane ręcznie z materiałów o doskonałej jakości, ja natomiast skorzystałam z taniej wykładziny kupionej w sklepie sieciowym znanej marki, a nadruk zleciłam prywatnej drukarni.

9 Więcej o teorii sieci-aktora oraz pojęciu translacji: B. Latour, *Splatając to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Kraków 2010.

10 B. Latour, dz. cyt., s. 56.

11 Promotor mojej pracy dyplomowej wielokrotnie namawiał mnie do tego, by na dywanie umieścić inne zdjęcie, np. portret lub przedstawienie natury. Gdybym tak postąpiła, uwaga odbiorcy bardzo szybko zostałaby przekierowana w „inne miejsce". Performatywność obrazu, która umożliwia „przeniesienie widza w inny świat", stawia człowieka w centralnym punkcie oddziaływania obrazu. W moich dociekaniach zależy mi na efekcie odwrotnym – zwróceniu wektora performatywności do wewnątrz pracy.

▶▶ str. 13–17
Magdalena Żołędź,
prace z serii *Desygnatem słowa „pies" jest przedmiot, o którym można zgodnie z prawdą powiedzieć, że jest psem*
obiekt,
2015
▶▶ p 13–17
Magdalena Żołędź
from series *Designate of the word "dog" is an object of which truthfully could be said that it is a dog*
object,
2015

„Matter has been given infinite fertility, inexhaustible vitality, and, at the same time, a seductive power of temptation which invites us to create as well. Matter is the most passive and most defenceless essence in cosmos. Anyone can mould it and shape it; it obeys everybody. All attempts at organizing matter are transient and temporary, easy to reverse and to dissolve."
(Bruno Schulz)

refers to the object – object's image relation, that is, among other things, to the material side of a photograph. I decided to literally bridge the gap between the meaning of an image and the meaning of an object. For this, I used the UV printing technique and placed a photograph of a rug on a 240x250cm carpet (see photo 1). Printing house work was a process which I did not have complete control over the image. Due to its size, the material undergoing exposure (carpet) had to be shifted several times during printing, resulting in „incorrect" image. Initiating errors and analyzing their consequences in the subsequent stages of translation is what has always accompanied my artistic, as well as my theoretical work[9].

2.UNNECESSARY REPETITION AS MEDIATOR IN THE TRANSLATION PROCESS

„Mediators transform, interpret, interrupt and modify meanings or elements that they aim to transfer (…). No matter how seemingly simple a mediator appears, it may turn out to be complex, it may lead us in different directions which will modify all the contradictory descriptions of the role attributed to it"[10]. The mediator I introduced into my "net" of work is a smaller piece of carpeting that I have placed on the previously described carpet. It is much smaller in size (50 x 70 cm) and contains a fragment of the same photograph I used earlier (see photo 5). Placing a photograph on another image resulted in emerging of the relationship between these two photographs and in underlying that they were primarily objects. The introduction of another tautology aimed at disrupting and slowing down the perception process of a potential recipient. ▶

chain stores of a well-known brand and ordered printing to be made at a private printing house.

9 More on the theory of actor-network and the concept of translation: B. Latour, *Reassembling the social. An introduction to actor-network-theory*, Krakow 2010.

10 B. Latour, op. cit, p 56.

w nieco zniekształcony sposób (w tym dywan, na którym go postawiłam). Jest to najbardziej performatywny element pracy, który otwiera jej afordancje w wielu kierunkach, również do wewnątrz.

4. błąd wewnątrz relacji

Każde dzieło jest swoistą siecią składającą się z rozmaitych relacji, pomiędzy którymi zachodzą procesy translacji. Są to „powiązania, które przenoszą przekształcenia" i tylko ich wychwycenie umożliwia właściwe zrozumienie sieci[12]. Nie są trwałe, więc należy je badać zawsze od nowa, uwzględniając ruch wewnątrz sieci[13]. Ta wewnętrzna dynamika wynika najczęściej z istnienia powiązań aktywnych. W przeciwieństwie do powiązań biernych – które występują w sytuacjach, gdy wszystko odbywa się po naszej myśli – są tam, gdzie pojawi się szeroko rozumiany błąd[14]. Właśnie wtedy, gdy coś się popsuje, działanie mediatorów staje się wyraźne. Reakcję na sytuację, w której komputer się zawiesza, a klawiatura przestaje działać, Bruno Latour (twórca socjologii translacyjnej), nazywa negocjowaniem. Polega ono na przesuwaniu komputera, dociskaniu kabli, resetowaniu urządzenia i tym podobnych działaniach[15]. Francuski badacz wyjaśnia stosowane przez siebie pojęcia zgodnie z narzędziem teorii-sieci, a więc ukazując ich relacyjność. Zgodnie z tym, ujawniając naturę obrazu fotograficznego, musiałam zbadać mediatorów poprzez przeanalizowanie działań, w których biorą udział. Prześledzenie kolejnych etapów translacji, w które wchodził badany przedmiot, umożliwiło mi ustalenie jego cech. Ważne było dla mnie,▶

Challenging the observer's sense of certainty allows him to see and analyze the image as it is[11]

3.

Another layer of meaning that accumulates the previous ones in itself is an aluminium cube (see photo 1,2) placed on the carpet. It aims at "opening" the flow of meaning from the object-carpet and in a sense symbolizes their infinity. It is not without reason that this form is sometimes called perfect or Platonic. Due to its structure, it was often a stimulus for philosophers' reflections, used even in their cosmological considerations. When preparing the cube, I decided to stop the polishing process at such a moment as to leave a few scratches on its surface, so that the ideal cube is no longer perfect, and thus symbolizes the imperfection of human perception. I made the cube out of metal and polished it until it started to reflect the reality in a slightly distorted manner (including the carpet on which it was placed). This is the most performative element of the work which opens its affordances into many directions, including looking inwards.

4. error inside the relationship

Every piece of work is a kind of a network consisting of various relationships between which translation processes take place. These are "relationships which carry transformations" and only capturing them allows for proper understanding of the network[12]. They are not constant, so they should be re-examined all the time, taking into account the traffic inside the network[13]. This inner dynamic usually derives▶

12 B. Latour, dz. cyt., s. 154.

13 Tenże, *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat*, tłum. K. Arbiszewski, Ł. Afeltoowicz, http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Latour%20%20Dajcie%20mi%20laboratorium%20a%20porusze%20swiat.pdf, 01.07.15.

14 K. Abriszewski, *Splatając na nowo ANT. Wstęp do Splatając na nowo to, co społeczne*, [w]: *B. Latour, Splatając…*, s. XII.

15 K. Abriszewski, dz. cyt., s. XII-XIII.

11 The supervisor of my thesis urged me repeatedly to put another photograph on the carpet, such as a portrait or a representation of nature. If I had done so, the attention of the recipient would be quickly diverted to „another place". The performativity of the image which allows „the viewer to be transported to another world" puts the man at the centre of the image's influence. In my inquiries, I care about the opposite effect – to turn the performativity vector inside into the work's interior.

12 B. Latour, op. cit., p 154.

13 As above, *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat, translated by K. Arbiszewski*, Ł. Afeltoowicz, http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/

by nie koncentrować się na skutkach działania, ale na samym działaniu.
Zastosowanie przeze mnie opisanych zabiegów formalnych miało na celu umożliwienie odbiorcy przyjemności teoretycznej, ale również nieskomplikowanego przeżycia estetycznego. Zupełnie tak, jak w przypadku codziennego obserwowania rzeczywistości, które odbywa się w sposób uzależniony od rodzaju aparatu percepcji obserwatora. ■

from the existence of active connections. Unlike passive connections – which occur in situations when everything happens as planned – active connections appear where broadly defined error exists[14]. Exactly when something goes wrong, the action of the mediators becomes clear.
A response to a situation when the computer freezes and the keyboard stops working is called negotiating by Bruno Latour (the creator of translational sociology). It involves moving the computer, pushing in the cables, restarting the device, and the like[15]. The French researcher explains his concepts according to the instrument of theory-network, and thus showing their relationality. Therefore, by revealing the nature of the photographic image, I had to examine the mediators by analyzing the activities in which they participated. Tracking the successive stages of translation into which the object was subjected enabled me to determine its features. It was important for me not to focus on the effects of action, but on the action itself.
My applying the previously described formal procedures was intended to enable the recipient to derive theoretical pleasure, but also uncomplicated aesthetic experience. As in the case of everyday observation of reality which takes place in a manner dependent on the kind of perception of the observer. ■

Tekst składa się z fragmentów pracy magisterskiej Magdaleny Żołędź pt. Performatywność fotografii artystycznej, obronionej we wrześniu 2015 roku na kierunku kulturoznawstwo Uniwersytetu Wrocławskiego (promotor: prof. zw. dr hab. Mirosław Kocur). Fragmenty zostały lekko przeredagowane na potrzeby magazynu.

The text consists of fragments of the MA thesis written by Magdalena Żołędź and entitled Performativity of fine art photography, defended in September 2015 at the end of Culture Studies in the University of Wroclaw (supervisor: professor Mirosław Kocur). Fragments were slightly redrafted for the purpose of the magazine.

Latour%20%20Dajcie%20mi%20laboratorium%20a%20porusze%20swiat.pdf, 01.07.15.

14 K. Abriszewski, *Splatając na nowo ANT. Wstęp do Splatając na nowo to, co społeczne*, [in]: B. Latour, *Reassembling…*, p XII.

15 K. Abriszewski, op. cit, p XII-XIII.

ID

DOWÓD TOŻSAMOŚCI

Tomasz Kowalczyk

Kiedy wracałem do domu, dopadła mnie potworna ulewa. W przemoczonym portfelu zobaczyłem rozmyte zdjęcia bliskich. Przekształcone przez wodę stały się bliższe mojemu postrzeganiu twarzy. „Dowód tożsamości" to próba analizy możliwości reprezentacyjnych obrazu. Czy jesteśmy w stanie odnaleźć siebie za pomocą fotografii, skoro nasze ciało to ulegająca nieustannym zmianom forma? Czy dostrzeżenie własnego *ja* na portrecie jest możliwe? Jeśli tak, to który z naszych wizerunków jest tym prawdziwym? ■

While on my way home, I got caught in a torrential downpour. In my soaking wet wallet, I saw blurry photographs of my loved ones. Transformed by water, they seemed closer to my own perception of faces. 'ID' is an attempt at an analysis of representative possibilities of an image. Are we able to find ourselves through photography since our bodies undergo constant changes in form? Is it possible to find our own self on a portrait? If yes, which of our portraits is the true one? ■

20_COMO

◀▶ str. 19–25
Tomek Kowalczyk,
Dowód tożsamości
fotografia,
2016
◀▶ p 19–25
Tomek Kowalczyk
ID
photography,
2016

MULTI
BLACK
MULTI
NATURAL

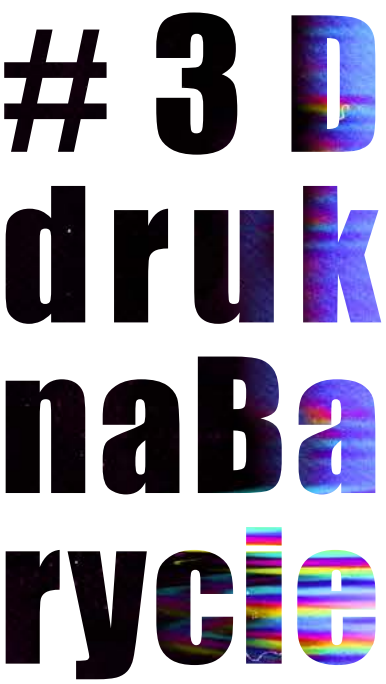
Anastazja Pataridze

Pojęcie fotografii w XXI wieku stało się nieoczywiste. Szukając alternatywnych narzędzi tworzenia obrazu, naturalnym krokiem było dla mnie wykorzystanie skanera.

Użycie skanera, który pośredniczy między fotografią analogową a cyfrowym światem, może być odbierane jako dwuznaczne. Z jednej strony sam przebieg skanowania wydaje się być bardzo dokładny, z drugiej zaś analiza oraz zapis każdego milimetra rejestrowanej powierzchni pozwoliły na ingerencję w obraz.

Wynikiem owego działania jest zdeformowany autoportret. Logicznym wydawało mi się jego wydrukowanie, jednak zamiast tradycyjnego druku użyłam technologii 3D, aby sprawdzić, na ile dwuwymiarowy obraz może wrócić do swojego pierwotnego kształtu. Najbardziej zadziwiającym był nie sam efekt, ale utrwalenie go za pomocą fotografii tradycyjnej.

Tworzenie tej pracy pokazało mi, że istotą fotografii jest naświetlanie samo w sobie, a nie tylko odbitka. Poprzez ten zabieg nie tylko sam autoportret, ale również cały proces jego powstawania, okazał się karykaturą. ■



#3D print

The concept of photography has become unclear in the 20th century. While looking for alternative methods, it was simply natural for me to use a scanner as a way of creating images.

The meaning of a scanner, which is an intermediary between analogue photography and digital world, can be interpreted ambiguously. On one hand, the process of scanning itself seems to be very precise; whereas, on the other hand, analysing and recording every millimeter of a registered surface enabled me to interfere in the created image.

This action resulted in a distorted self-portrait. It seemed logical to print this image, however, instead of traditional print I used 3D technology in order to check whether a 2D image can return to its original form. The most astonishing was not the effect itself, but preserving it with the use of traditional photography.

The process of creating this work showed me that the essence of photography is exposure itself, not just prints. Through this method, not only the self-portrait itself became a caricature, but also the whole process of its creation. ■

WIDZIAŁEM SIEDEM WSCHODÓW SŁOŃCA

I SAW SEVEN SUNRISES

Paweł Wawrzyniak

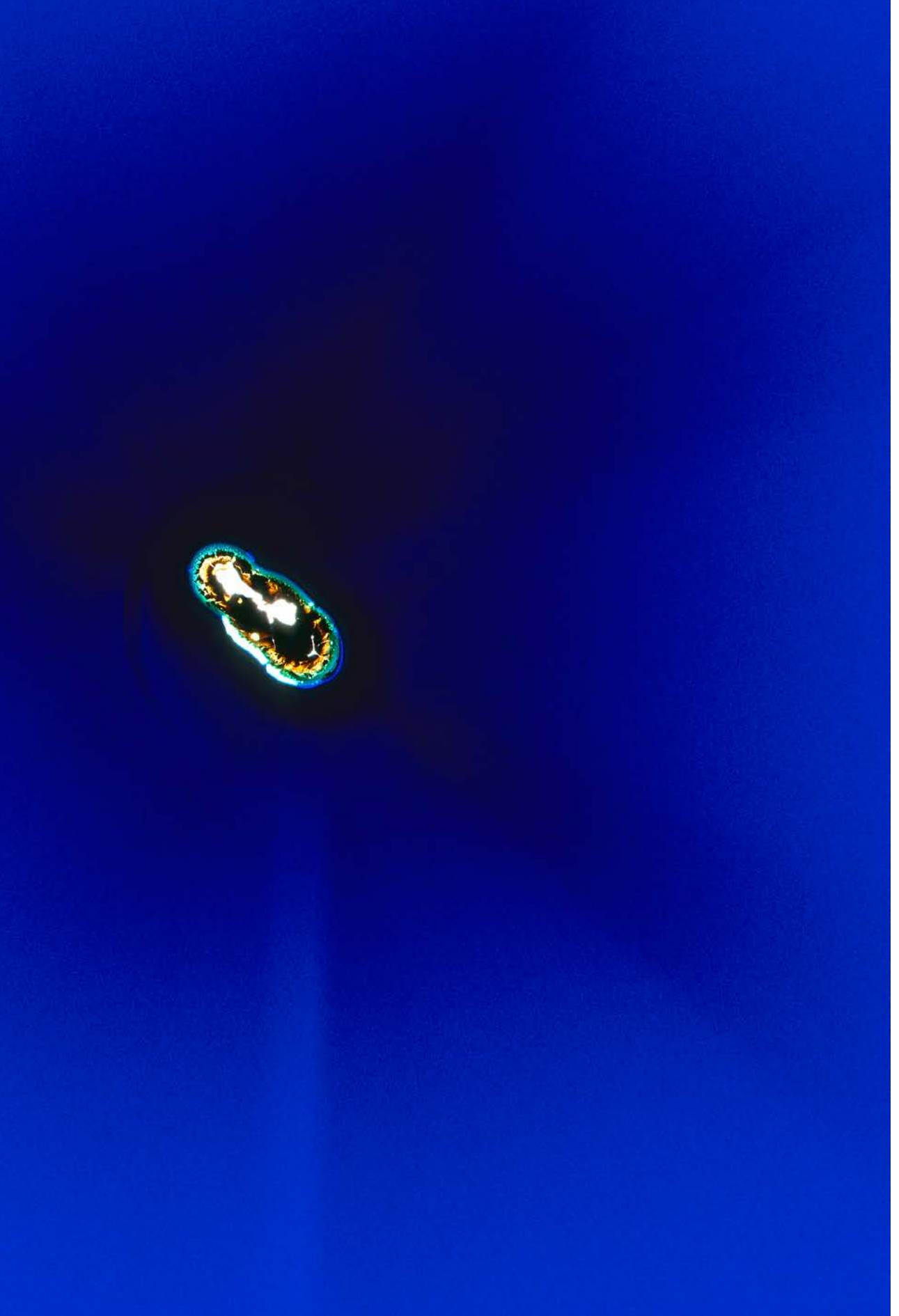
Stara, drewniana furtka pokryta łuszczącą się, brązową farbą prowadziła do ogrodu, z którego jako dziecko kilka lat później kradłem brzoskwinie.

Jak zobaczyć, poczuć coś, co znajduje się poza naszym realnym zasięgiem, a czego obecność wyczuwamy?
Słowo może i przywołuje do życia, unaocznia; co jednak, gdy słowo jeszcze nie istnieje lub zostało dawno zapomniane? Być może kiedyś narodzi się, lecz co, jeśli jeszcze go nie ma? Może to uczucie desperacji sprawia, że rysujemy na ziemi okrąg czy poszarpaną linię, której się kurczowo trzymamy. Może to być początek lub koniec, ale jest to też coś, co ma swoje umiejscowienie. Taki ruchomy punkt, znak, wrażenie, którego chcemy, potrzebujemy się chwycić.
Symboliczny gest skierowania obiektywu w stronę słońca wzbudził we mnie pragnienie zwrócenia się ku własnym doświadczeniom, pamięci i wspomnieniom. Ta refleksja zaprowadziła mnie do chwil głęboko ukrytych w mojej świadomości, już zapomnianych, niepotrzebnych (?), lecz paradoksalnie wciąż obecnych. ■

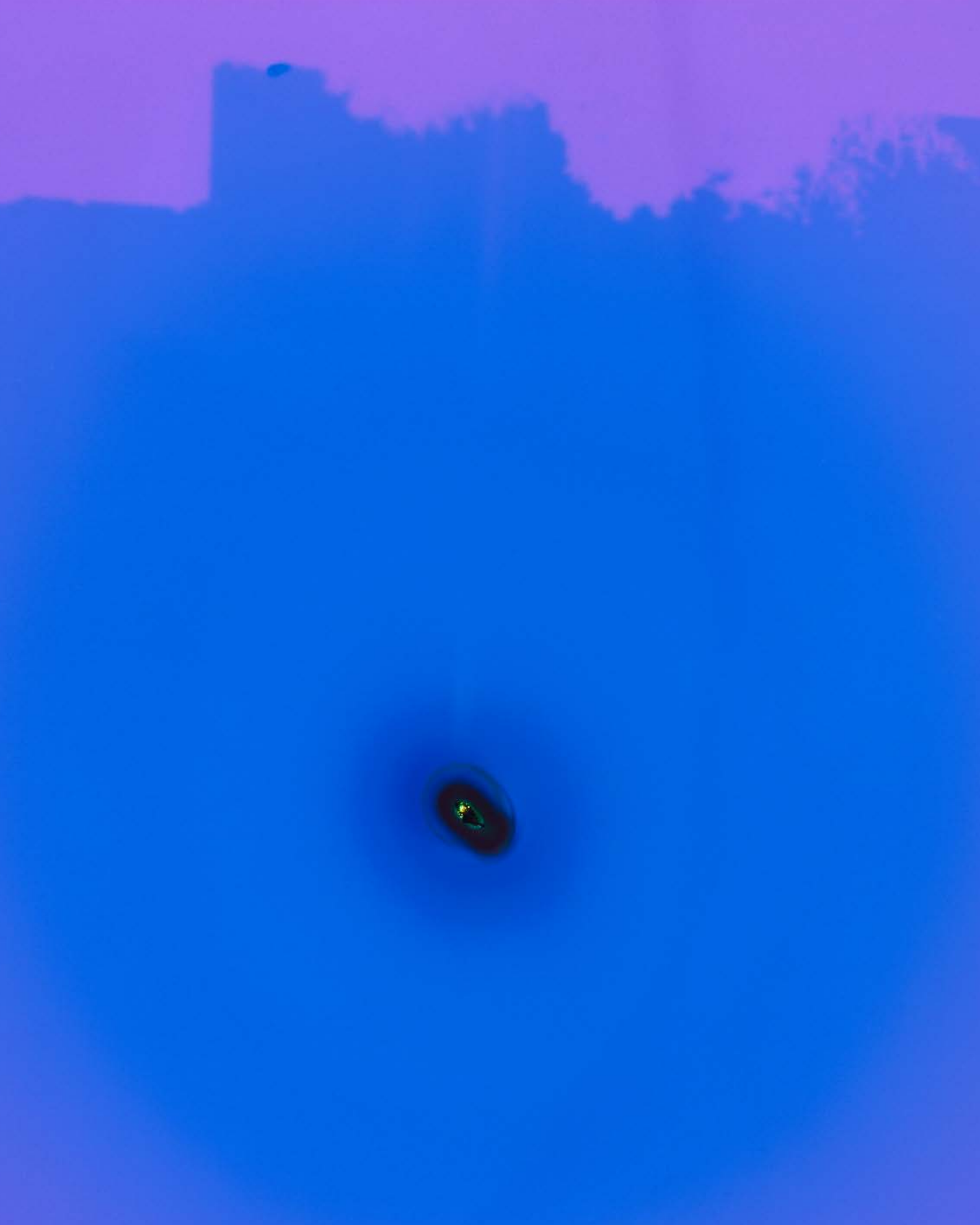
An old, wooden gate, covered in flaking brown paint led to the garden that I, as a child, would steal peaches from a couple years later.

How to see, feel something that is beyond our reach, but we still sense its presence?
A word might bring things to life, uncover it; what happens, however, if a word does not yet exist or if it has already been forgotten? It may be born one day, but what if it still has not appeared? Maybe this feeling is the reason why we draw circles or uncertain lines on the ground and hold on tight to them. Maybe this is the beginning or the end, but also something, that has its place. It is a kind of a movable thing, a sign, an impression that we want to, we need to catch.

A symbolic gesture of directing the lens at the sun made me want to turn to my own experience, memory and recollections. This feeling led me to the moments buried deep in my consciousness, already forgotten, unnecessary (?), however, paradoxically, still present. ■



COMO_29



◀▶ str. 28–33
Paweł Wawrzyniak,
Widziałem siedem wschodów słońca,
fotografia,
2016

◀▶ p 28–33
Paweł Wawrzyniak
I saw seven sunrises
photography,
2016

COMO_33

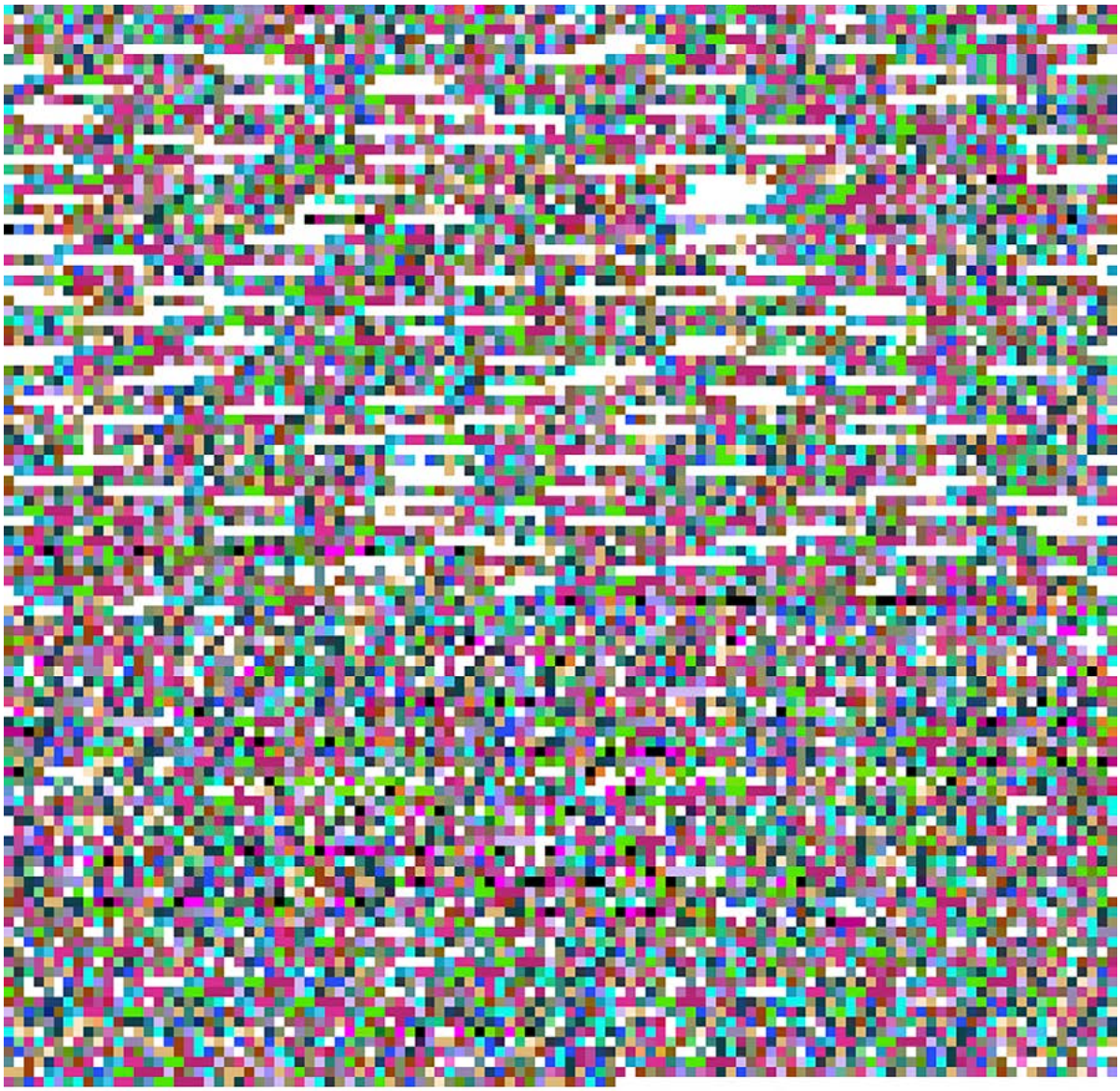
Będziemy musieli nauczyć się zapominać

We will have to learn to forget

Tomasz Chowaniec

Praca *Będziemy musieli nauczyć się zapominać* to forma interaktywnej instalacji złożonej m.in. z monitora wyświetlającego zapętlone nagranie, które jest symulacją działania autorskiego programu do archiwizacji. Aplikacja pobiera losowo z Internetu pliki takie jak muzyka, filmy, zdjęcia czy strony, które następnie ulegają skonwertowaniu na obraz według wcześniej ustalonego klucza kolorystycznego. ▶

The work *We will have to learn to forget* is a form of an interactive installation consisting of a monitor displaying a looped recording which is a simulated operation of an original programme for archiving. The application downloads at random files from the Internet such as music, videos, photos, web pages, which are then converted into an image according to a predefined colour key. ▶



▶▶ str. 35–41
Tomasz Chowaniec
Będziemy musieli nauczyć się zapominać,
fotografia,
2016

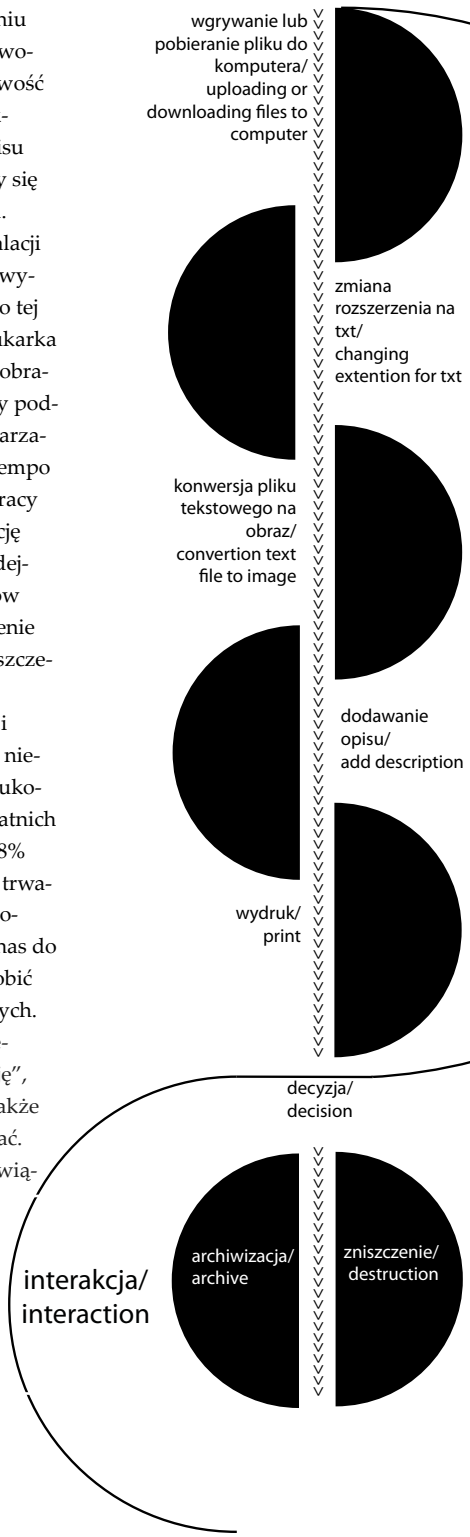
▶▶ p 35–41
Tomasz Chowaniec
We will have to learn to forget
photography,
2016

Biblioteka Jagiellońska

Kolejny krok polega na dodaniu podpisu, ujawniającego nieprzetworzoną formę pliku, co daje możliwość zidentyfikowania obrazu abstrakcyjnego wobec wyjściowego zapisu cyfrowego. Pierwszy etap kończy się przygotowaniem pliku do druku.

Następnym elementem instalacji jest drukarka, symulująca próbę wydrukowania „wszystkiego", co do tej pory wygenerowała kultura. Drukarka pracuje nieustannie, produkując obrazy w bardzo szybkim tempie, aby podkreślić wielość produktów wytwarzanych przez społeczeństwo oraz tempo tego procesu. Ostateczna część pracy zakłada wejście widza w interakcję z instalacją, gdyż to odbiorca podejmuje decyzję co do dalszych losów wydrukowanych zdjęć – zniszczenie ich poprzez niszczarkę lub umieszczenie w pudle archiwizacyjnym.

Poprzez stworzenie instalacji chciałem odnieść się do zjawiska niepoliczalnej ilości informacji produkowanych przez ludzi. W ciągu ostatnich dwóch lat wytworzone zostało 98% danych powstałych od początku trwania kultury. Niedoskonałość cyfrowych metod archiwizacji zmusi nas do niszczenia części danych, aby zrobić miejsce dla tych naprawdę ważnych. W przypadku braku decyzji jesteśmy skazani na „cyfrową amnezję", czyli utratę wszystkich plików, także tych, które chcielibyśmy zachować. Instalacja nie jest propozycją rozwiązania problemu, ale gestem próbującym zwrócić uwagę na „węzeł gordyjski" uciskający każdego z nas. ■



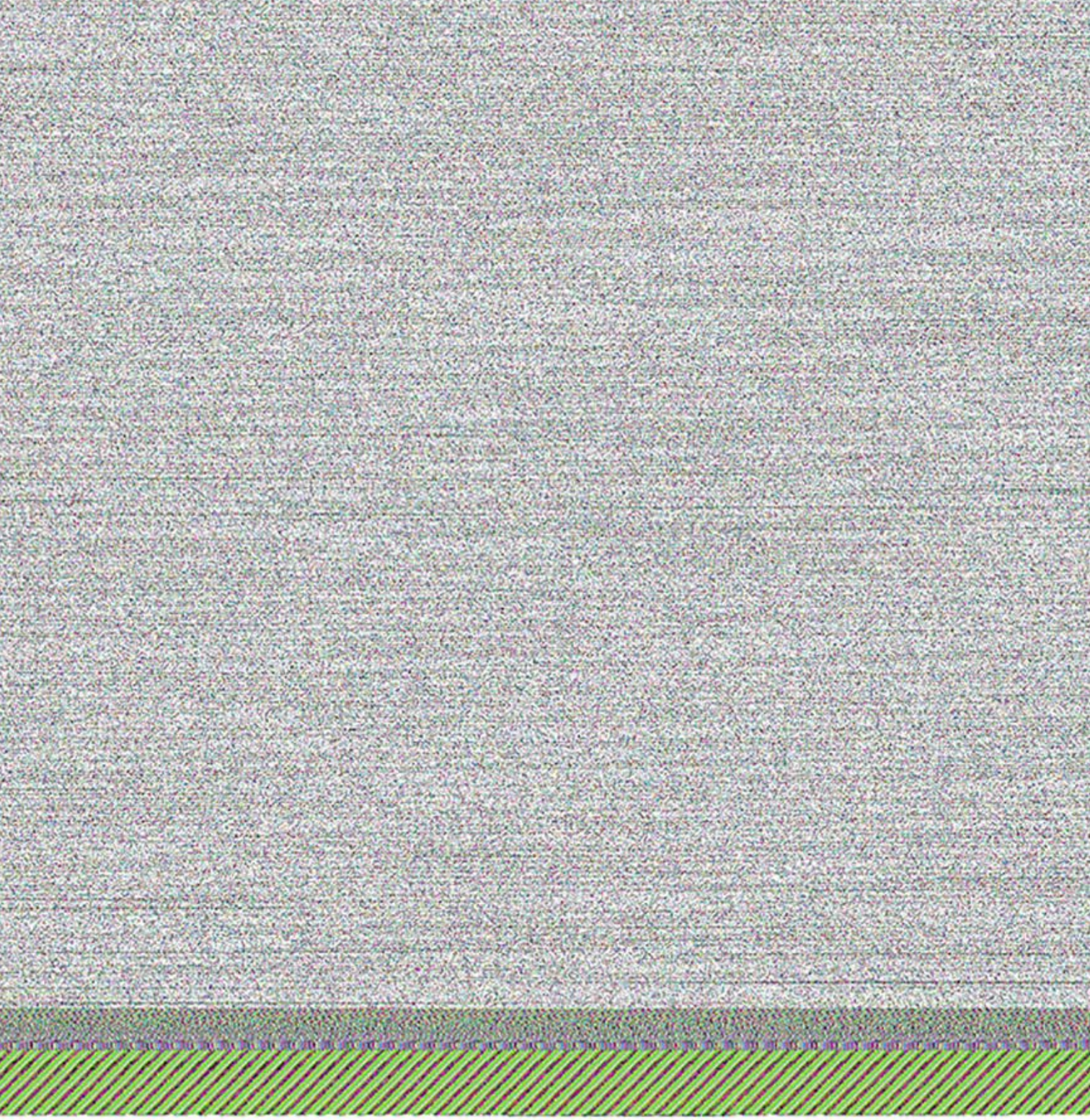
The next step consists of adding a signature that reveals the raw form of the file which allows one to identify the abstract image in relation to the digital output. The first phase finishes with preparing the file for printing.

The next element of the installation is a printer which simulates an attempt at printing "everything" that has been generated by the culture so far. The printer is working constantly, producing images at a very fast pace to emphasize the multiplicity of products produced by the society and the pace of this process.

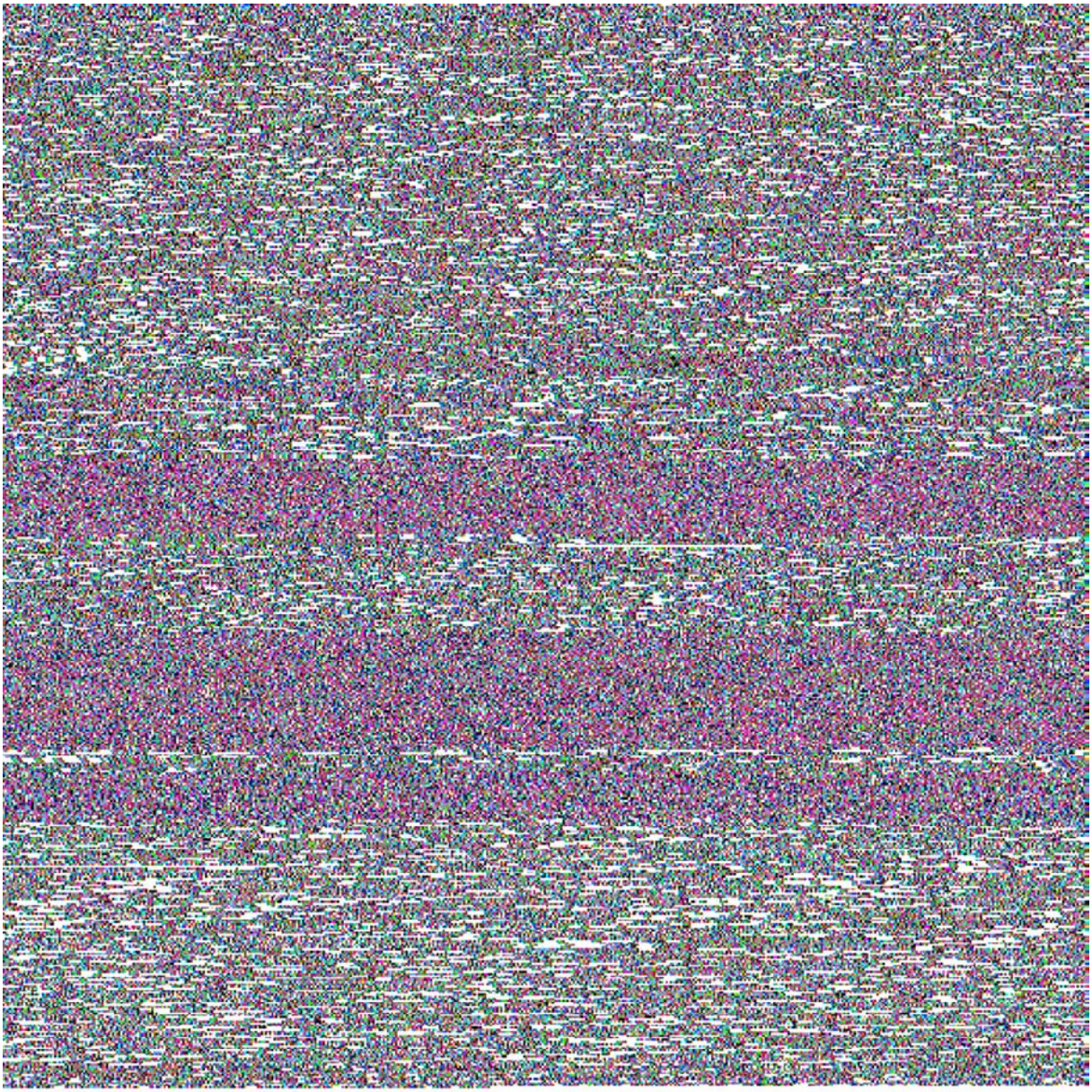
The final part of the work assumes that the viewer will interact with the installation, since it is the recipient who decides what the fate of the printed photos will be – destroying them with a shredder or placing them in the archiving box.

By creating this installation I wanted to refer to the phenomenon of inestimable amount of information produced by people. 98% of all the data produced from the beginning of the culture has been generated over the past two years. The imperfection of digital archiving methods will force us to destroy some of the data to make room for the really important ones.

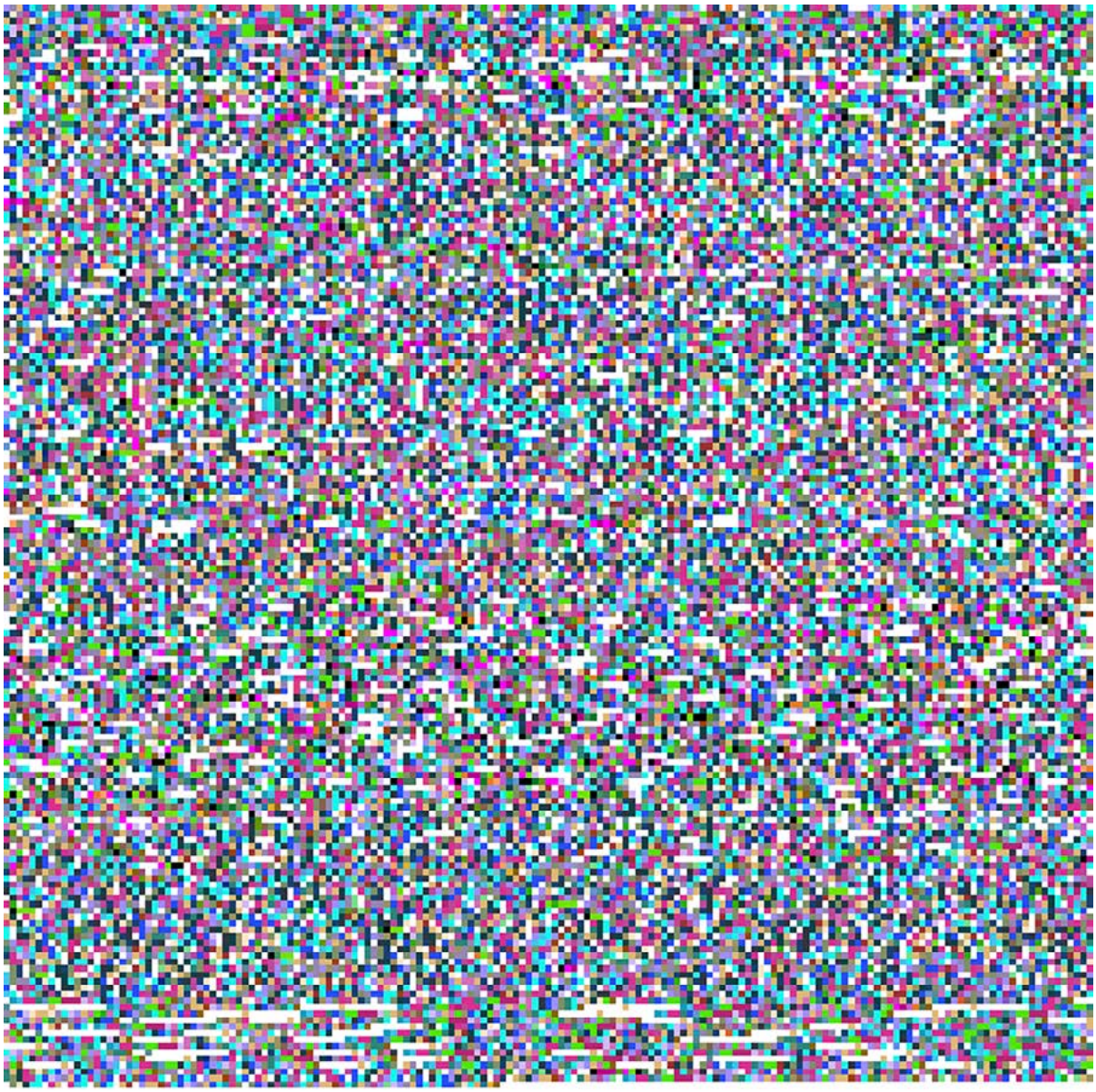
In the absence of a decision we are doomed to „digital amnesia" – the loss of all the files, including those that we would like to preserve. The installation does not serve as a solution to the problem but as a gesture trying to draw attention to the „Gordian knot" strangling each of us. ■



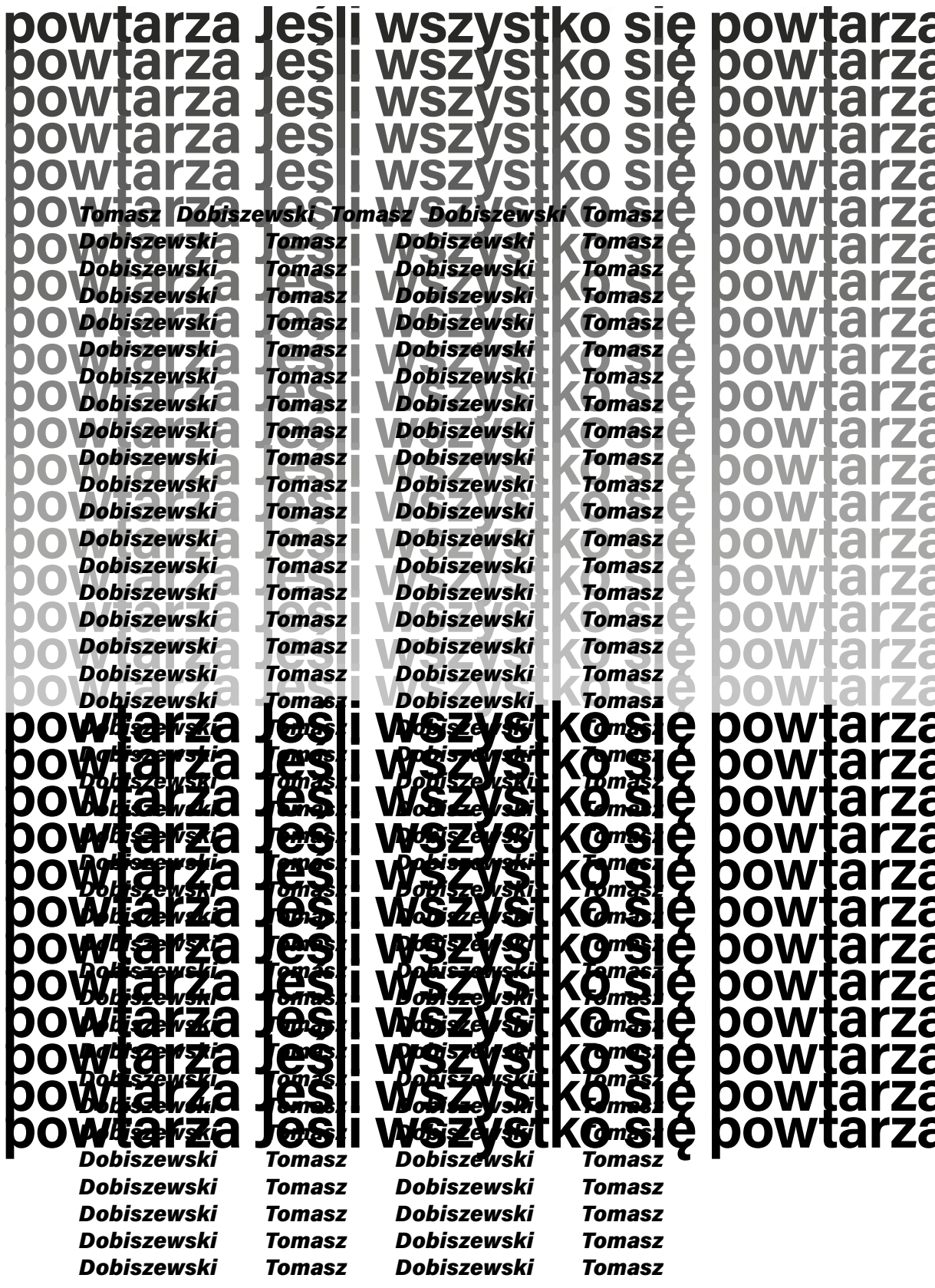
Biblia



pudelek.pl



emedicine - jedna z najwięszych
medycznych baz danych


powtarza Jeśli wszystko się powtarza
Tomasz Dobiszewski Tomasz Dobiszewski Tomasz
Dobiszewski Tomasz Dobiszewski Tomasz

If everything is repeating

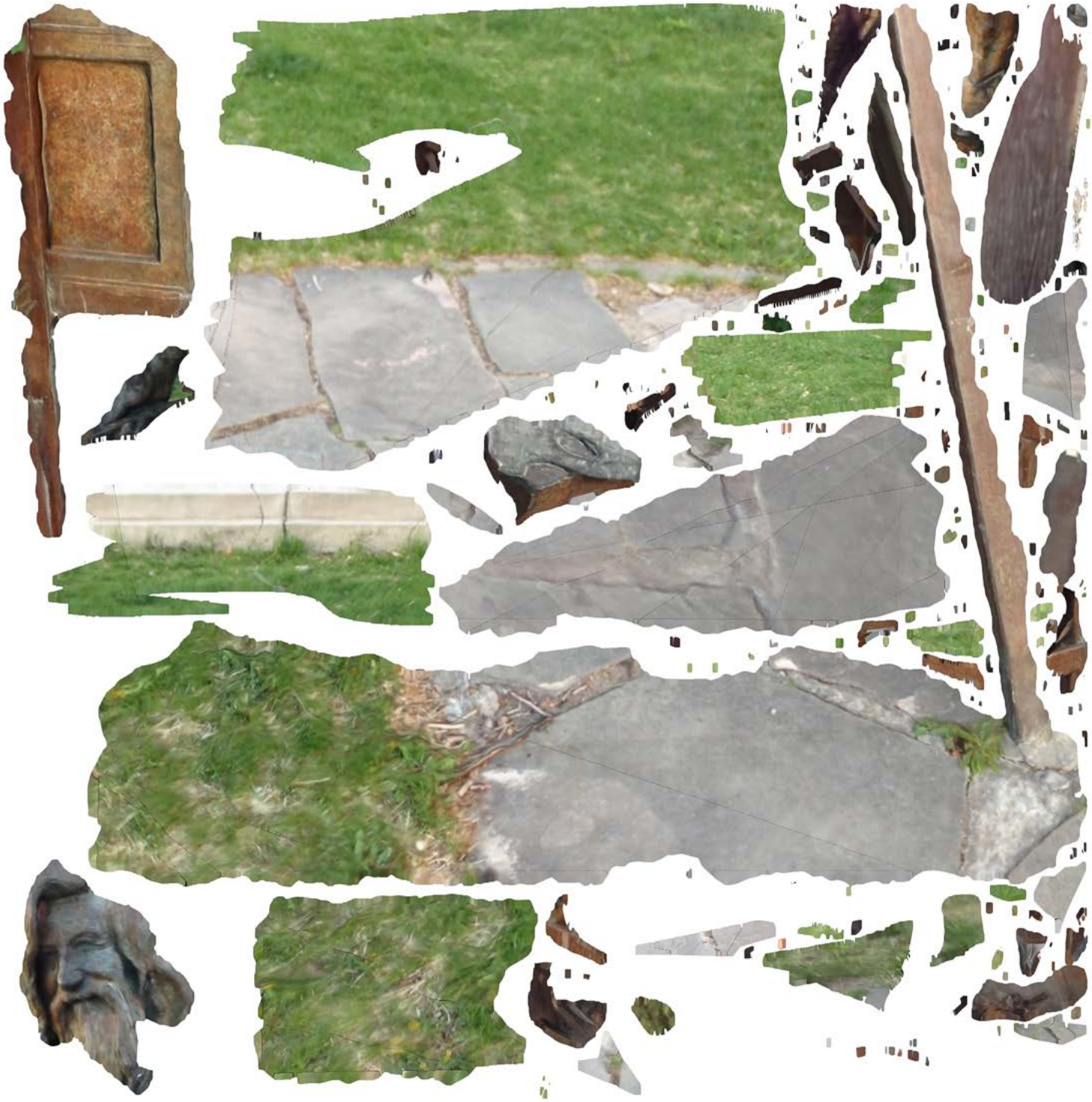
„Jeśli wszystko się powtarza" to wspólna wystawa Tomasza Dobiszewskiego i Doroty Walentynowicz, artystów pracujących na pograniczu fotografii analogowej i nowych mediów. Tytuł wystawy odnosi się do egzystencjalnego niepokoju, jaki wynika z zawodności teorii w zetknięciu z doświadczeniem zmysłowym. Mechanika kwantowa, hiperprzestrzeń, ukryte wymiary, wszechświaty równoległe, pętle czasowe – rozwój nauki paradoksalnie prowadzi do pogłębiającego się kryzysu poznawczego. Nauka staje się fikcją: uczy, że świat nie podlega prawom, które moglibyśmy zweryfikować zmysłami.

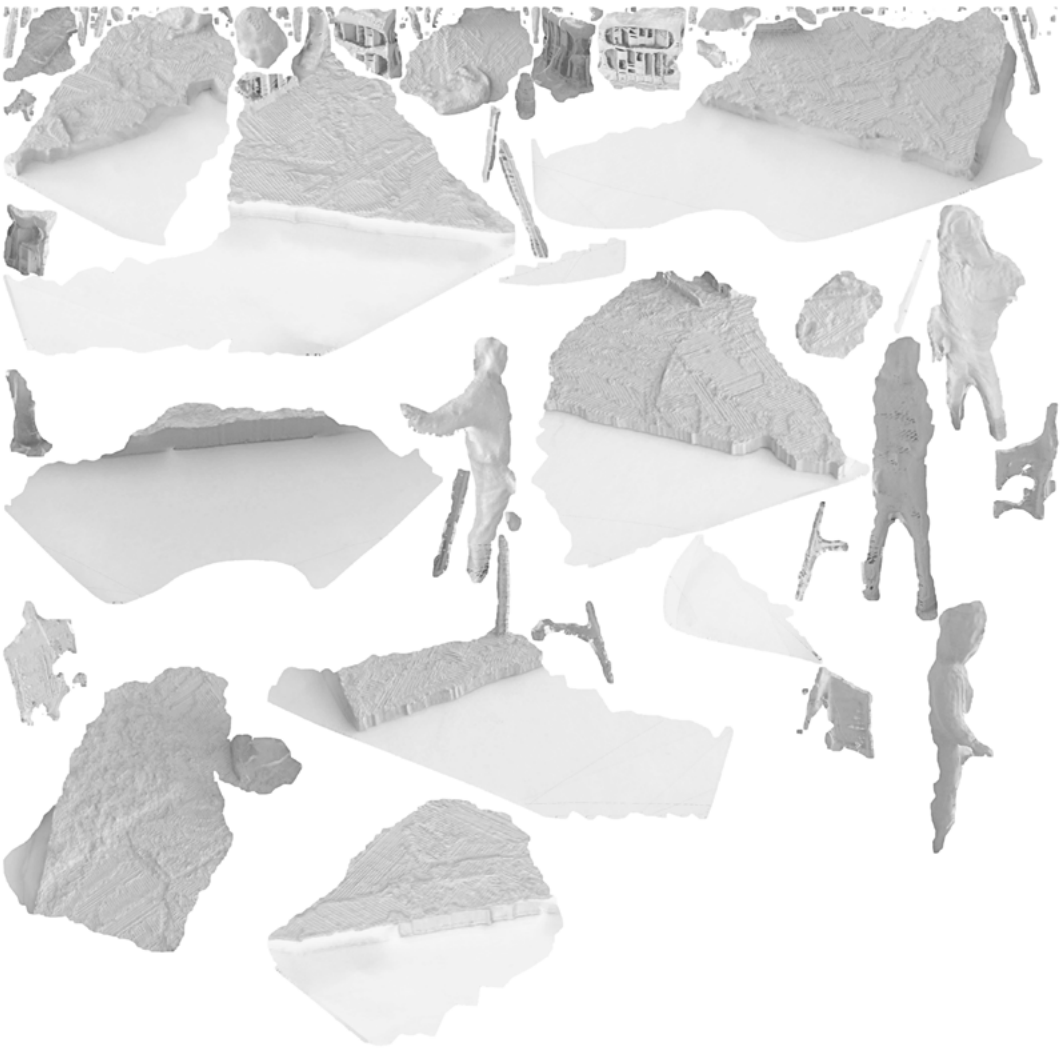
W świecie, który znamy, nic nie może istnieć w dwóch miejscach jednocześnie: powtórzenie jest zaburzeniem kontinuum czasoprzestrzennego (podobnie obecność fotografii jest równoznaczna z nieobecnością fizyczną). Jednakże odkrywając tajemnice mediów optycznych, nauczyliśmy się tworzyć kopie, fantomy, protezy świata fizycznego. Pierwszą kopią było odbicie lustrzane – Narcyz przeglądający się w lustrze wody. Najnowsze kopie to zaawansowane trójwymiarowe wydruki rzeczy tworzone na podstawie kompleksowych skanów. Te dwa bieguny produkcyjne stanowią ramę wystawy „Jeśli wszystko się powtarza". ■

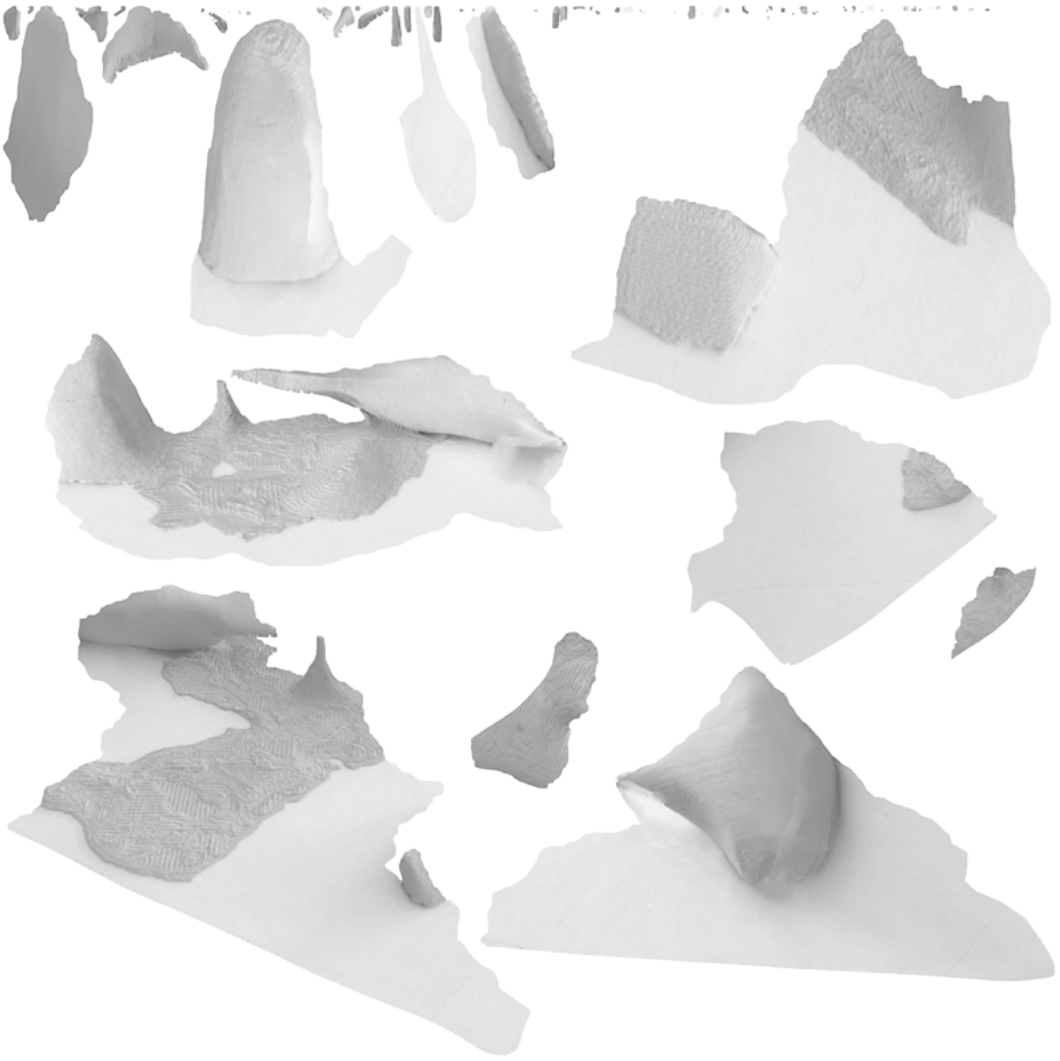
"If everything is repeating" is a joint exhibition by Tomasz Dobiszewski and Dorota Walentynowicz, artists working at the borderline between analogue photography and new media.

The exhibition's title refers to the existential anxiety that results from failure of theory in confrontation with sensual experience. Quantum mechanics, hyperspace, hidden dimensions, parallel universes, time loops - the development of science - paradoxically - leads to deepening of cognitive crisis. Science becomes fiction: it teaches that the world is not subject to laws that we could verify with our senses.

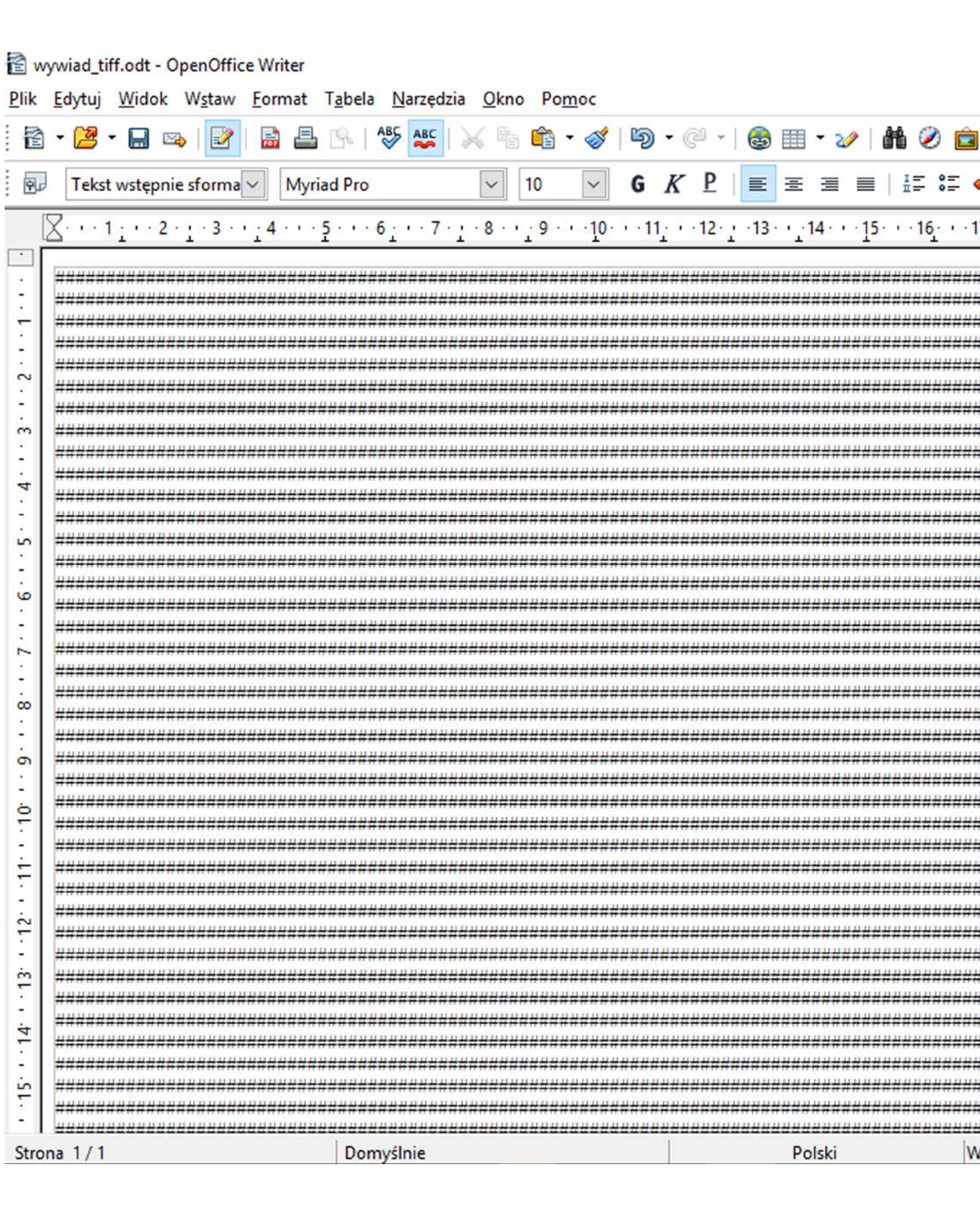
In the world we know nothing can exist in two places at once: repetition is a disorder of the spacetime continuum (like the presence of the photograph is synonymous with physical absence of that what is presented). However, discovering the secrets of optical media we have learned to create copies, phantoms, prostheses of the physical world. The first ever copy was the mirror image - Narcissus looking at himself in the mirror of water. Most recent copies are advanced three-dimensional prints of objects created on the basis of complex scans. These two extremes of production constitute the frame of the exhibition „If everything is repeating". ■

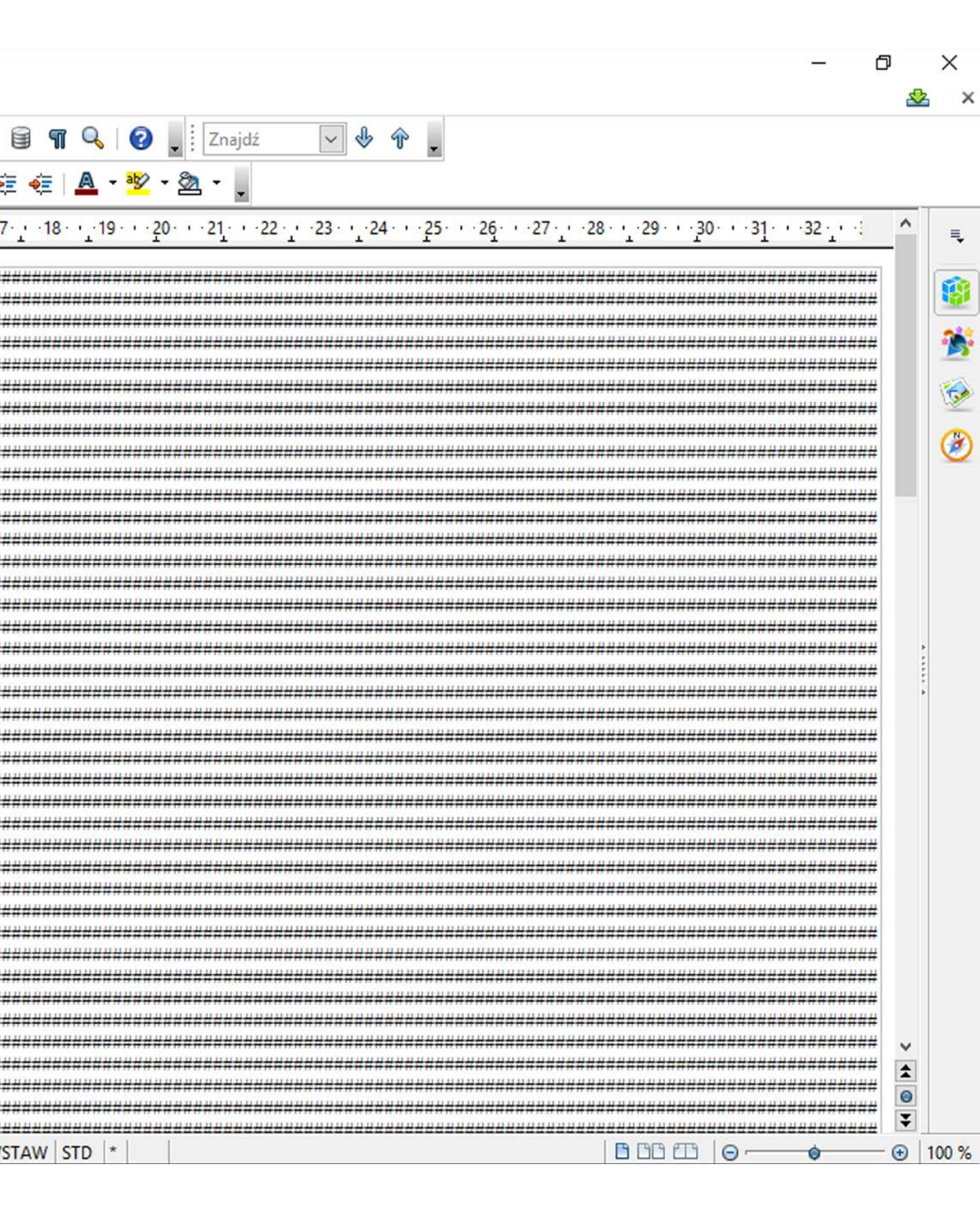






◀▶ str. 42-49
Tomasz Dobiszewski,
Jeśli wszystko się powtarza,
fotografia,
2014
◀▶ p 42-49
Tomasz Tobiszewski,
If evetything is repeating
photography,
2014


wywiad_tiff.odt - OpenOffice Writer
Plik Edytuj Widok Wstaw Format Tabela Narzędzia Okno Pomoc
Tekst wstępnie sforma
Myriad Pro
10
Strona 1 / 1
Domyślnie
Polski


Znajdź
STAW
STD
100 %

COMO MAGAZINE// TIFF FESTIVAL

Z Maciejem Bujko oraz Pauliną Anną Galanciak rozmawiała Magda Pacek.

Na początek powiedzcie proszę, czym TIFF Center się zajmuje, z jakich struktur się składa i co oferujecie?

P: Jest to centrum rozwoju przez fotografię, będące ustabilizowaniem i umiejscowieniem różnych działań, które w TIFFie już się odbywały. Poniekąd mowa o TIFF Festiwalu, ale głównie skupiamy się na warsztatach i wydarzeniach networkingowych. Chcieliśmy to realizować, mając jedno, stałe miejsce. Naszą główną ofertą i celem rozwoju tej instytucji jest organizowanie wydarzeń fotograficznych – warsztatów lub spotkań z artystami. Oprócz tego staramy się, żeby była to przestrzeń bardzo luźnych spotkań, takich jak chociażby brunche, śniadania, oglądanie filmów. Zależy nam na zbudowaniu społeczności, chcącej wspólnie się rozwijać przy pomocy fotografii, ale nie tylko.

M: Podczas wszystkich naszych wydarzeń można korzystać z czytelni, gdzie znajdują się książki fotograficzne gromadzone od 2012 roku w trakcie festiwali. Niektóre z tych książek można również zakupić. Warsztaty dotyczą głównie technik szlachetnych np. cyjanotypii, papieru solnego. Tak jak wspomniała wcześniej Paulina, organizujemy również bezpłatne spotkania. Całkiem niedawno odbyło się wydarzenie dotyczące *Pozdrowień z Auschwitz*. Teraz rozpoczynamy cykl *Font i fotografia* – o relacjach między fotografem a projektantem.

Obecnie widać duże zapotrzebowanie na tego typu rzeczy, przynajmniej wśród studentów.

M: Tak, wydaje mi się, że jest to ciekawe zagadnienie. Podsumowując, jesteśmy bardzo otwarci. Jeśli ktoś ma fajny pomysł, może nam to zaproponować.

Czyli jeśli ktoś z zewnątrz zwróciłby się do was z interesującą inicjatywą, to istnieje szansa na jej realizację?

M: Tak się dzieje. Ludzie do nas piszą, a my zgadzamy się na niektóre rzeczy. Nawet jeśli nie zdecydujemy się na każdą propozycję, to wszystkie bierzemy pod uwagę.

Rozumiem, że nie trzymacie się sztywnych reguł, zasad?
M: Nie, raczej nie. Natomiast są rzeczy, które chcemy pominąć, na przykład robienie wystaw. Chodzi o poważne podejście do działania. Nie widzę możliwości połączenia trzech funkcji, czyli spotkań, warsztatów i wystaw. Nasza przestrzeń zdecydowanie nie służy tego typu wydarzeniom.

P: *De facto* po siedmiu latach TIFFu nawiązaliśmy liczne współprace z galeriami. Powielanie istniejących już przestrzeni nie ma sensu. To nie jest do końca nasz cel.

Poza tym sam TIFF Festival jest wydarzeniem, dzięki któremu można zobaczyć wiele wystaw.

M: Wystawy robimy raz w roku, trochę szkoda. Uważam, że model festiwalu nie do końca się sprawdza. Lepszym rozwiązaniem dla Polski i nie tylko jest działalność instytucjonalna, działalność stała, która edukuje społeczeństwo. Festiwal raz do roku oczywiście coś wnosi, jest ciekawym wydarzeniem środowiskowym. Niemniej jednak z punktu widzenia całego miasta lepiej by było, gdybyśmy mogli działać przez cały rok. Niestety, na razie nie mamy takiej możliwości.

A propos działalności w Polsce, myśleliście o tym, aby uderzyć też w inne miasta, czy w ogóle istnieje taka potrzeba?

M: Jesteśmy z Wrocławia, dlatego też świetnie się nam tutaj pracuje, a wbrew pozorom tego, co myśli się o tym mieście, wymaga ono ciągłego rozwoju. Dużo udało się już zrobić, ale czeka nas jeszcze długa droga. Inne miasta pewnie też tego potrzebują, lecz ciężko być lekarzem dla wszystkich. Takie działanie wymaga poznania środowiska i ulokowania się w konkretnym miejscu. Siedem lat poświęciliśmy na to, żeby ▸

zbudować środowisko oraz markę, która jest akceptowana przez tę społeczność.
P: Wyjazdy poza Wrocław także się odbywają. Mamy część warsztatową, w ramach której jeździmy po mniejszych miejscowościach Dolnego Śląska, które nie posiadają oferty stricte fotograficznej. Tam za darmo organizujemy około sześciu warsztatów dla dzieci i młodzieży, starając się ich włączyć w działania kulturotwórcze oraz artystyczne.

M: Poza działalnością środowiskową, istnieje też Polish Paradise. Jest to trójkąt festiwalowy między Wrocławiem, Łodzią a Krakowem. Wspólnie tworzymy i promujemy polską fotografię za granicą. Byliśmy w Tbilisi, w Paryżu na Paris Photo, w tym roku jedziemy do Amsterdamu. Zobaczymy, co będzie dalej. Dużym plusem jest to, że rozmawiamy ze sobą, a co najważniejsze, lubimy się. Nie trudno zobaczyć tę zależność. Wydarzenia innych festiwali odbywały się już w Łodzi, Krakowie i we Wrocławiu. Zaczęliśmy się wymieniać.

Jest jakiś konkretny rodzaj fotografii, która was interesuje, czy też może wykraczacie poza nią? Pytam ze względów na obecny stan fotografii, gdzie można często dostrzec łączenie się wielu mediów.

P: Wszystko zależy od tego, o jakiej dziedzinie mówimy. Warsztaty dotyczą fotografii tradycyjnej oraz animacji poklatkowej. Jeśli chodzi o spotkania, to już niekoniecznie. Niedługo rozpoczniemy *Akademię złych filmów*. Film był zawsze dość blisko związany z TIFFem. Mieliśmy sekcję *photographer choice* – poprosiliśmy znanych fotografów z całego świata, aby wybrali jeden film, który jest dla nich bardzo ważną inspiracją w życiu. Pokazy odbyły się w kinie Nowe Horyzonty we Wrocławiu. Szukamy również interdyscyplinarnych połączeń, jednak nadal na bazie fotografii.

Każdy festiwal buduje swoją tożsamość, program, kierując go do różnych grup odbiorczych. TIFF bardzo mocno skupia się na fotografii rozumianej jako dziedzina sztuki, która nie istnieje tylko sama dla siebie. Ta kwestia znajduje się w centrum naszego zainteresowania.

M: Każdy festiwal buduje swoją tożsamość, program, kierując go do różnych grup odbiorczych. TIFF bardzo mocno skupia się na fotografii rozumianej jako dziedzina sztuki, która nie istnieje tylko sama dla siebie. Ta kwestia znajduje się w centrum naszego zainteresowania. Nawet jeśli prezentujemy dokument, jest to np. Cristina de Middel, która pokazuje sytuacje z pogranicza dokumentu. Frapują nas zdjęcia realizowane w sposób nieoczywisty. Na festiwalu pokazujemy również rzeczy w rodzaju *Wielkich narracji fotograficznych*, gdzie autor jest głównym opowiadaczem historii i posługuje się jednym medium. To także jest obecne i wydaje mi się, że bardzo cenne. Zmierzając do sedna, festiwal powinien być miejscem uniwersalnym. Nie można stwarzać „getta" zrozumiałego ledwie dla trzydziestu artystów. ■

Magda Pacek talked with
Maciej Bujko and Paulina Anna Galanciak.

Let's start by asking what TIFF Center deals with, what is its structure and offer?

P: It is a center of development through the medium of photography which deals with stabilizing and localizing the various activities that has taken place in TIFF so far. In part, it is about the TIFF Festival but we focus mainly on workshops and networking events. We wanted to pursue it and to have one permanent place for it. Our main offer and development goal is, for example, organizing photo events – workshops or meetings with artists. Apart from that, we try to make this an open, relaxed space by organizing events such as joint brunches, breakfasts and watching movies together. We care about building a community that wants to grow together through photography but not only.

M: During all of our events you can use our reading room where we have a choice of photo books collected since 2012 during the festivals. Some of these books are also available for sale.
Workshops mainly concern noble techniques such as cyanotype, salt print. As Paulina mentioned earlier, we also organize free meetings. Quite recently, the event concerning *The Greetings from Auschwitz* took place. Now we are starting the *Font and Photography* series – about the relationship between photographer and designer.

Currently, there is a high demand for this type of things, at least among students.

M: Yes, I think this is an interesting issue. In conclusion, we are very open minded. If someone has a nice idea, he can present it to us.

So if someone from outside would turn to you with an interesting initiative, then is there a chance to carry it out?

M: That is what happens. People write to us and we agree on some things. Even if we do not choose all the proposals, we still take into account all the situations.

I understand that you do not stick to rigid rules, regulations?

M: No, rather not. On the other hand, there are things we do not want to get involved in, like organizing exhibitions. It is about a serious approach and focus on action. I do not see the possibility of combining three functions: meetings, workshops and exhibitions. Our space definitely does not cater to this type of events.

P: In fact, after seven years of TIFF, we have established numerous collaborations with galleries. Duplication of already existing spaces does not make sense. This is not really our goal.

Besides, the TIFF Festival itself is an event where one can see many exhibitions.

M: It is a bit of a pity but we only do exhibitions once a year. I do not think that the festival model works well enough. A better solution for Poland, and not only Poland, is an institutional activity – a permanent activity that educates the public. Of course, a festival once a year still has an impact, and it is an interesting community event. Nevertheless, from the point of view of the city as a whole, it would be better if we could act all year round. Unfortunately, we do not have an opportunity like that yet.

In relation to your actions in Poland, have you ever thought about other cities, or is there even a need for it?

M: We are from Wroclaw, so it is great to work here, and contrary to what one might think about this city, it requires continuous development. Much has already been done but there is still a long way to go. Other cities may need it as well but it is hard to help everyone. Such action requires knowledge about the community and being able to locate a specific space for it. We have dedicated seven years to building the environment and the brand that is now accepted by this community.

Every festival builds its own identity, programme, targeting various groups of recipients. TIFF focuses greatly on photography as an area of art which is not purely l'art pour l'art.

P: We venture outside of Wroclaw as well. We have our workshop activities which we introduce in smaller towns in Lower Silesia where there is no photographic offer as such. There we organize around six free of charge workshops for children and young people, trying to integrate them into culture-forming and artistic activities.

M: Apart from the community activities, there is also Polish Paradise. It is a festival triangle between Wroclaw, Łódź and Krakow. Together we create and promote Polish photography abroad. We were in Tibilisi, in Paris for Paris Photo, and this year we are going to Amsterdam. We will see what happens next. It is a great advantage that we talk to each other, and most importantly, we like each other. It is not difficult to see this connection. The events from other festivals have already taken place in Łódź, Krakow and Wroclaw. We have started an exchange.

Is there a particular type of photography that interests you, or are you maybe going beyond it? I am posing this question because of the current state of photography, and how it incorporates and connects different media.

P: It is all depends on what area we talk about. The workshops concern traditional photography and stop-motion animation. As for meetings, it is not necessarily so. Soon, we will start the *Academy of Bad Movies.* Movies have always been an integral part of TIFF. We had a photographer choice section where we asked famous photographers from all over the world to choose one film that has been a great inspiration in their lives. The screening took place in the New Horizons cinema in Wroclaw. We also look for interdisciplinary connections, but still based on photography.

M: Every festival builds its own identity, programme, targeting various groups of recipients. TIFF focuses greatly on photography as an area of art which is not purely l'art pour l'art. This issue is at the center of our interests. Even if we show documentary photography, these are works of, for example, Cristina de Middel whose photographs are at the borderline of documentary. We are fascinated by pictures which are created in an unclear manner. At the festival, we also present works like *Great Photographic Narratives* where the author is the main narrator of the story and uses only one medium. It is also present and I consider it very valuable. To get to the core issue of it all, the festival should be a universal space. We cannot create a "ghetto" that only thirty artists would understand. ■

#UPS!
#OOPS!
COMO MAGAZINE OPEN CALL

MARIA SUBCZYŃSKA
„Maszyna do wykrywania błędów w roślinach”

Żyjemy w czasach, kiedy żywności genetycznie modyfikowanej praktycznie nie da się odróżnić od nieprzetworzonej. Zadaniem żywności jest dostarczanie organizmowi substancji umożliwiających jego prawidłowe funkcjonowanie. Jednakże większość produktów dostępnych obecnie na rynku nie spełnia tego wymogu, a wręcz podnosi ryzyko zachorowań lub nawet śmierci. Ludzkość już od samych początków obcowania z hodowlą roślin uczyła się selekcjonować ziarna różnych gatunków w celu wytworzenia produktów wysokiej jakości, bogatych w składniki odżywcze, a zarazem jak najmniej podatnych na warunki pogodowe, choroby czy też atak pasożytów. W dzisiejszych czasach człowiek został zastąpiony przez technologię, której zadaniem jest szczegółowe kontrolowanie rozrostu danej hodowli.

Zaczęłam interesować się tym, czy istnieją, mimo tak zaawansowanej technologii, takie ziarna i takie rośliny, które nie chcą się podporządkować. Jak się okazuje, mimo ścisłej kontroli i selekcji, znajdują się przypadki, które posiadają „potencjał niesubordynacji”. Maszyna do wykrywania błędów w roślinach to narzędzie wykrywające buntowniczy potencjał roślin, które nie chcą się podporządkować systemowi stworzonemu przez człowieka. ■

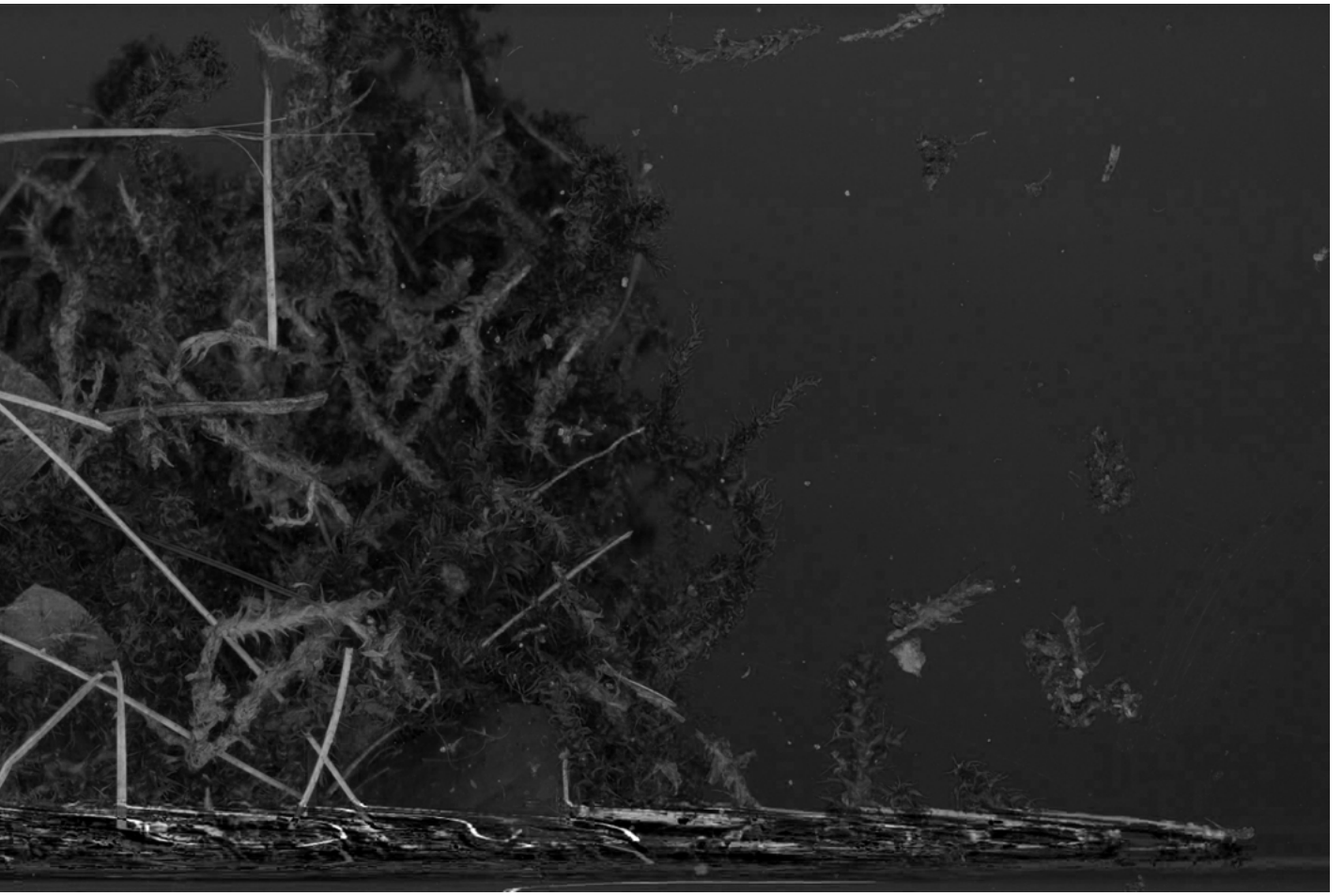
MARIA SUBCZYŃSKA
„Machine for detecting errors in plants”

We live in a time when genetically modified food is virtually impossible to distinguish from the unmodified. The task of food is to provide the organism with substances that enable it to function correctly. However, most of the products currently available on the market do not meet this requirement, and moreover might increase the risk of illness or even lead to death.

Mankind has been learning since the very beginnings of its first contact with plants and their cultivation how to select grains of different species in order to produce high quality, nutrient-rich products that would be simultaneously the least susceptible to weather conditions, diseases or parasitic attacks. Nowadays, man has been replaced by technology which is in charge of detailed control over the growth of a given species.

I began to become interested in whether there still are, despite the advance of technology, any grains or plants that do not want to yield. As it turns out, despite strict control and selection, there are cases that possess „a potential for insubordination”.

The machine for detecting errors in plants is an instrument used to detect the rebellious potential of plants that do not want to yield to the man-made system. ■



DOBROSŁAWA NOWAK
Eksterytoria

W 2014 roku w Australii, w wyniku drgań sejsmicznych, pod kobietą wieszającą pranie w swoim ogrodzie rozstąpiła się ziemia. Zestawienie zwyczajnej czynności z ziemskim pomrukiem, na który, poza pomiarem pory jego nadejścia, nie mamy wpływu, wydało mi się interesujące w kontekście zetknięcia się dwóch wymiarów rzeczywistości – prozaicznej czynności i ogromnej, nie dającej się powstrzymać siły natury.

Analogicznie do tego wydarzenia, w fotografiach z cyklu *Eksterytoria* fizyczne naruszenia obrazu korespondują z jego treścią, jednocześnie pozostając zdarzeniem z innego wymiaru. Eksterytorium to pojęcie z dziedziny prawa międzynarodowego, oznaczające wyjęcie spod jurysdykcji państwa pewnego obszaru jego terytorium.

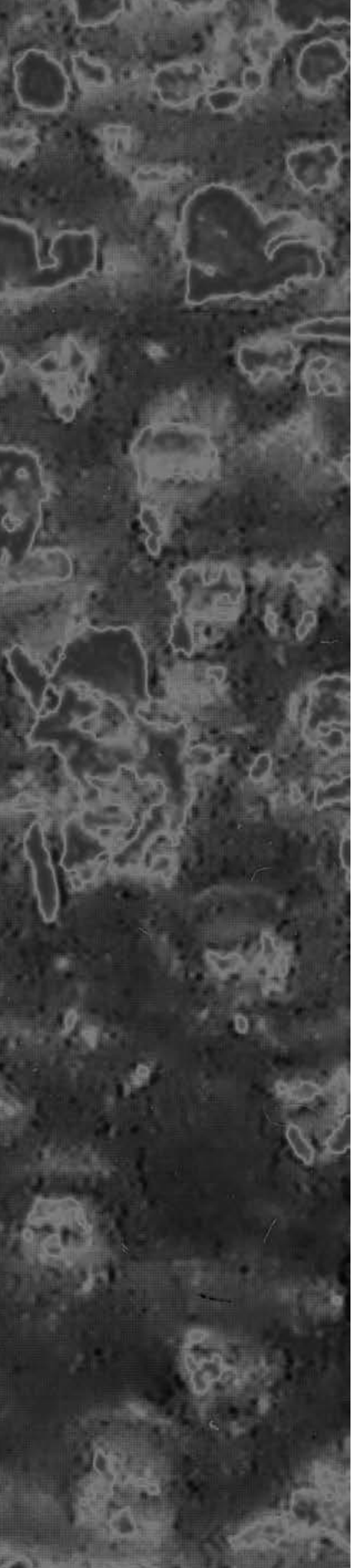
Projekt nawiązuje także do idei *das Unheimliche* – niesamowitości, terminu ukutego przez psychiatrę Ernsta Jentscha. Jest to czynnik wywołujący uczucia niepokoju poprzez jednoczesne posiadanie cech obcości i tajemniczości oraz cech zjawiska dobrze znanego. Strach wywoływany przez niesamowite wynika z zaistnienia dysonansu poznawczego w percepcji danego zjawiska. Charakteryzuje się brakiem krytycznego osądu, który ustępuje miejsca afektowi deformującemu odbiór rzeczywistości. ■

DOBROSŁAWA NOWAK
Exterritories

In 2014, in Australia, as a result of seismic vibrations the earth broke loose under a woman hanging her laundry in the garden. The juxtaposition of an ordinary activity with an earthly murmur over which, beyond the assessment of its arrival, we do not have any control, seemed interesting to me in the context of the encounter of two dimensions of reality – a mundane activity and an enormous, unstoppable force of nature.

Similarly to the event, in the photos from the cycle Exterritories, the physical destruction of the image corresponds to its content, while still remaining an event from another dimension. Exterritory is a concept of international law which denotes a certain area of the territory being exempted from the jurisdiction of local law.

The project also relates to the idea of das Unheimliche – uncanny, a term created by Ernst Jentsch. It is a factor that evokes feelings of anxiety by simultaneously having the characteristics of something alien and mysterious, and of something well-known and familiar. The resulting fear is caused by the existing cognitive dissonance in the perception of a given phenomenon. It is characterized by lack of critical judgement which gives way to the affect that deformes the perception of reality. ■



KUBA RODZIEWICZ
Tbilisi

Nigdy nie zostało jednoznacznie określone, czy Gruzja leży na krańcach Europy, czy też jest krajem azjatyckim. Geograficzne umiejscowienie koresponduje z aktualnym stanem państwa, które wciąż trwa w zawieszeniu między różnymi epokami. Projekt skupia się na badaniu marginalnych, a zarazem wciąż zmieniających się krajobrazów stolicy Gruzji – Tbilisi.
Podczas wielogodzinnych eksploracji miejskich peryferii i obserwacji pozornie nieistotnych elementów rzeczywistości, miasto odsłoniło przede mną ślady swojej historii, ekonomii i geopolityki. A może po prostu kolejne oblicze chaosu?■

KUBA RODZIEWICZ
Tbilisi

It has never been clearly determined whether Georgia lies at the very edge of Europe or is an Asian country. Its geographical location corresponds to the current state of the nation which is still suspended between epochs. The project focuses on exploring the marginal, and yet still changing landscapes of Georgia's capital – Tbilisi.
During the many hours of explorations of the urban peripheries and observations of seemingly insignificant elements of reality, the city unveiled before me the tracks of history, economics and geopolitics. Or maybe just another face of chaos?■

MAX RADAWSKI
Zwyczajna nieobecność rzeczy

Świat rzeczy i obrazów wymieniły się między sobą obecnością. To, co zostało niezauważone, istnieje. To, co istniało, zniknęło. Mogłem powtórzyć wszystkie obecności, by cieszyć się ukazaniem. Praca jest odkrywaniem procesu, w którym przedmioty stają się obrazami. Fotografie to fragmenty nowych form, których widzialność może objawić się jedynie na obrazie. Powielanie stosowanych przeze mnie procesów, m.in. fotografowanie fotografii, ukazuje otwartość i płynność obrazu. Zatrzymanie go w konkretnym materiale jest powrotem ku stałości, początkiem posiadania.■

MAX RADAWSKI
The commom nonpresence of things

The world of things and images exchange presence between themselves. The thing that has gone unnoticed exists. The thing that existed disappeared. I could have repeated all the existences to rejoice in the appearance. This work is the discovery of the process which changes objects into images. Photographs are elements of new forms whose visibility can only appear in an image. Duplication of the processes implemented by me, like photographing a photography, reveals the openness and fluidity of the image. Retaining it in a specific material is the return to the permanence, the beginning of possession.■

EWELINA KAMIŃSKA
Szczelina 1

Kiedyś, wyglądając przez okno zauważyłam wronę, która usiadła na płocie. Pomyślałam sobie, że gdybym tam nie spojrzała, wrona nigdy by się nie pojawiła. Ta swobodna, spontaniczna myśl była dla mnie pewnego rodzaju impulsem, by spojrzeć na nasz świat przez pryzmat jego miałkości. W początkowym okresie fotografii w zdjęciach widziano jedynie podobiznę utrwalonych przedmiotów, ich materializację. Nikt wtedy jeszcze nie wyczuwał niebezpieczeństwa jakie niesie ze sobą „reprodukowanie" rzeczywistości. Współcześnie interpretujemy ją na podstawie medialnych obrazów, które atakują naszą percepcję ze wszystkich stron. Co więcej, popadamy w złudzenie, że ta symulowana kraina nosi w sobie więcej prawdy niż realny świat. Świat w którym żyjemy to kraina pozorów. Często zamiast „dotykać", „doświadczać" życia zaledwie ślizgamy się gdzieś po jego powierzchni. Granica pomiędzy rzeczywistością i jej przedstawieniem zaczęła się zacierać. Prawdziwe doświadczenia, przedmioty zostają zastąpione poprzez ich kopie stworzone na podobieństwo realnego świata. Swoją wiedzę na temat życia czerpiemy właśnie z owych imitacji, nie zaś z ich naturalnego źródła. Długotrwałe naśladowanie otaczającego nas świata sprawia, że ulegamy złudzeniu, iż jego symulacje są bliżej prawdy niż sama rzeczywistość. ■

EWELINA KAMIŃSKA
Gap 1

Once, while looking out the window, I saw a crow sitting on a fence. I thought that if I hadn't looked there, the crow would never appear to me. This spontaneous thought was a kind of impulse to me. I began to perceive the world through the prism of its shallowness. In the first years of its existence, photography was seen as a medium which could merely represent the photographed objects. No one was yet aware of the danger brought by the process of „reproducing" reality. Today, we interpret photography basing on millions images from different mediums which attack our perception from all sides. Moreover, we have began to believe that the simulated land created by those images is more meaningful and authentic than the real world. Reality we live in is a land of misleading appearances. Often, instead of trying to actually „touch", „experience" life, we merely slide on its surface. The boundary between reality and its representation began to blur. Real objects and places are being replaced by their copies which were created in the image of the world we live in. Our knowledge of life derives from these imitations, not from the „original content". The long-term process of copying reality led us to the moment when we started to believe that the simulation is actually more real than the source it was created from. ■

COMO_75

Nie ufam pamięci

Z Katarzyną Wojtas – studentką fotografii I roku studiów magisterskich UAP oraz laureatką konkursu OFF Festival Bratislava 2016 rozmawia Artur Szparaga.

Zanim dostałaś się na studia magisterskie, obroniłaś dyplom licencjacki na tej samej uczelni. Co wyniosłaś ze studiowania w Katedrze Fotografii UAP i w jaki sposób wpłynęło to na Twoje rozumienie sztuki?

Studia z pewnością odwróciły moje wcześniejsze postrzeganie. Tak jak w przypadku, kiedy próbujesz ściągnąć gumową rękawiczkę – wywrócona na drugą stronę, staje się całkiem poplątana. Możliwe, że gdyby pewne rzeczy się nie wydarzyły i trafiłabym w inne miejsce, myślałabym zupełnie inaczej. Dzięki spóźnieniu się na egzamin na wrocławskie ASP, trafiłam na UAP. Jestem sobie za to bardzo wdzięczna, ponieważ nie wyobrażam sobie, aby sprawy potoczyły się inaczej.

Zatem jakbyś określiła komunikaty, które pragniesz ująć w swojej twórczości?

Komunikat to raczej nieodpowiednie słowo. Nie jestem jeszcze (na szczęście) ukierunkowana. Ciągle poszukuję. Komunikat kojarzy mi się z czymś oczywistym i prostym. Moja twórczość jest raczej trudna do jednoznacznego zdefiniowania. Nie lubię definicji ani szufladkowania. Próbuję poruszać czy rozważać ważne dla mnie problemy. Czasem zwyczajnie robię coś na luzie, dla zwykłej zabawy. Taka radosna twórczość. Nie zawsze zastanawiam się nad tym, co robię. Czasem boję się nawet myśleć, żeby przypadkiem czegoś nie wymyślić. Za każdym razem jestem ciekawa, do czego to doprowadzi. Staram się przelewać za pomocą obrazów emocje, które nagromadzą się we mnie. Z jednej strony pragnę zwrócić uwagę na najważniejszy rzeczy dla mnie, a z drugiej próbuję wizualnie poruszyć odbiorcę. Nie jest to łatwe.

Często zdarza się, że własne doświadczenia oraz przeżycia pobudzają do działania, a nawet definiują twórczość wielu artystów. Czy w Twoim systemie pracy można odnaleźć podobne inspiracje?

Owszem. Jednym z motorów pobudzających mnie do działania była utrata bliskiej mi osoby. Coś tak dużego i znaczącego wymaga nieustającego zajęcia, by jakoś przetrwać. Nie ma nic bardziej zajmującego niż oddanie się w pełni procesowi twórczemu – równie skomplikowanemu i nieprzewidywalnemu, co ludzka psychika.

▶▶ str. 72–80
Katarzyna Wojtas,
z cyklu *Nie ufam pamięci*,
fotografia,obiekt
2016
▶▶ p 72–80
Katarzyna Wojtas,
from the series *I don't trust memory*,
photography, object
2016

Uważam jednak, że najlepszą siłą napędową są znajomi. Ludzie, którzy są wrażliwi w podobny sposób. To relacje lub rozmowy z nimi stwarzają sytuacje, kiedy czuję się najbardziej zmobilizowana do działania.

Poza osobistymi doznaniami, zdarza Ci się czerpać inspiracje z różnych dziedzin sztuki?

Oczywiście i nie poddaję się tu żadnym ograniczeniom. Sam człowiek jako jednostka jest niesamowitą kopalnią inspiracji. Tak samo codzienne doświadczanie. Nie ma nic bardziej inspirującego niż obserwowanie pęcherzyków powietrza pojawiających się na powierzchni bulgoczącej zupy.

Zdecydowanie nie. Chciałabym. Ciągle szukam.
Opisz proszę proces twórczy towarzyszący powstawaniu pracy nagrodzonej w Bratysławie.

W procesie twórczym łączę osobiste doświadczenia z intuicyjnym sposobem tworzenia. Na samym początku znalazłam karton wypełniony fotografiami portretowymi z dedykacjami na odwrotach. Przejęłam owe fotografie, zaczęłam je przyswajać. W pewnym momencie nie mogłam uwolnić się od obrazów, wręcz stały się częścią mnie. Wszystkie fotografie skrupulatnie skanowałam, żeby nie pracować na oryginałach i mieć większą możliwość kontroli nad obrazem. Kręci mnie zbieractwo, przetwarzanie zastanych obrazów oraz ich struktura. Znaczące w procesie powstawania było moje odczucie wobec nierozpoznawalnych twarzy, czy też brak ich kojarzenia. Portrety poddałam zabiegowi wymazywania, czyli odrealniania. W rezultacie powstał efekt zatracania się ludzkiej postaci na rzec abstrakcyjnych krajobrazów. Później skupiłam swoją uwagę na eksperymentowaniu z formą. Każdą fotografię wielokrotnie powielałam, naklejając warstwę po warstwie. Tak jak wtedy, kiedy próbujesz coś zapamiętać – powtarzasz wspomnienie po wspomnieniu. Wiadomo, pamięć jest nikła. By coś zapamiętać, powtarzamy obrazy jak mantrę. Poprzez powielanie mamy nadzieję, że zostaną one wraz z nami. Każda warstwa odpowiadająca wspomnieniu wiele znaczy. Jednak wspomnienia po pewnych czasie ulegają zniekształceniu. ▸

By coś zapamiętać, powtarzamy obrazy jak mantrę. Poprzez powielanie mamy nadzieję, że zostaną one wraz z nami. (...) Jednak wspomnienia po pewnym czasie ulegają zniekształceniu.

Będąc jedną z młodych artystek, co sądzisz o kondycji początkującego twórcy w dzisiejszej, polskiej rzeczywistości? Jest ona sprzyjająca czy może destabilizująca?

Myślę, że rzeczywistość generalnie może być albo sprzyjająco-destabilizująca albo destabilizująco-sprzyjająca. W moim odczuciu, druga opcja wydaje się być bliższa prawdy. Czasem dosłownie muszę usiąść na ziemi i dotknąć trawy, by pamiętać, że naprawdę jestem obecna, a nie stoję gdzieś obok. Często o tym zapominam…

Masz zdefiniowaną rolę dla siebie jako artystki we współczesnym świecie?

W rezultacie wszystko wylewa się na zewnątrz. Praca *Nie ufam pamięci* stanowi tak naprawdę ciągły proces. Ekspozycja nigdy nie jest taka sama. Staram się nawiązywać dialog z przestrzenią, za każdym razem budując nową mapę pamięci.

Jakie znaczenie miała dla Ciebie wygrana na OFF Festiwalu?

Pewnie istotne. Miło jest zostać docenionym przez nieznane osoby, nieobcujące z tobą na co dzień. Jest to budujące doświadczenie dla każdego młodego artysty, dodaje skrzydeł. Myślisz sobie wtedy: hej, czyli jednak nie była to masa dobrej, nikomu niepotrzebnej roboty. Poza kartonowym medalem w szkole podstawowej na konkursie ortograficznym nigdy niczego nie wygrałam. Duże znaczenie miał dla mnie fakt, że pomimo braku jakiegokolwiek opisu praca wygrała. Rozmawiając z jednym z jurorów, padło pytanie o tekst towarzyszący zdjęciom, przy czym została potwierdzona jego zbyteczność. Praca miała wystarczającą siłę, by przemówić sama za siebie.

Główną nagrodą miesiąca fotografii w Bratysławie jest wystawa indywidualna na kolejnej edycji. Jak idą Twoje prace nad nią i w jakim kierunku zmierzasz?

Wciąż działam. Proces twórczy jest skomplikowany. Staram się odejść od racjonalnego myślenia, pragnę nieoczywistości. Sama jestem ciekawa, dokąd to zmierza i co z tego wyjdzie. Zobaczymy…■

I don’t trust memory

Artur Szparaga talked with Katarzyna Wojtas
– a first year MA student at UAP
and the winner of OFF Festival Bratislava 2016.

Before you got accepted into the MA programme, you had finished your BA degree at the same university. What did you gain from studying at the Department of Photography at UAP and how did these studies influence your understanding of art?

The studies definitely turned my earlier perception around. As in the case when you try to take off a rubber glove, when it is turned inside out, it becomes extremely tangled. Maybe if certain things had not happened, and I would have ended up in another place, I would think very differently. Because I was late to the exam at the Academy of Fine Arts in Wroclaw, I got into UAP. I am very grateful to myself for that because I cannot imagine things going differently.

So how would you define the messages that you want to communicate through your works?

Message is rather an inappropriate word. I am not yet (fortunately) settled onto one direction. I am still searching. To me, a message relates to something obvious and simple. My work is rather difficult to define unequivocally. I do not like definitions or labelling. I try to move or consider problems that are important to me. Sometimes I just do something easy, just for fun. Joyful creativity. I do not always wonder what I am doing. Sometimes I am even afraid to think since I might come up with something. I am always curious where it will lead me. I try to give way to emotions gathering inside me and embody them via images. On the one hand, I want to draw attention to the things that are the most important to me. On the other hand, I try to visually move the recipient. It is not easy.

It often happens that their own experiences and personal events provoke action and even define works of many artists. Can you find similar inspirations in your own creative system?

Yes. One of the motivators that stimulates me to act was the loss of a loved one. Something so big and meaningful requires constant action in order to survive. There is nothing more consuming than giving into the creative process – just as complex and unpredictable as the human psyche. However, I think that friends are the best driving force. People who are similarly sensitive. It is the relationships and talks with them that create these situations when I feel the most mobilized to act.

Apart from personal experiences, do you happen to draw inspirations from different fields of art?

Of course and I do not limit myself in any way. The man himself as an individual is already

a great source of inspirations. In the same way as everyday experiences. There is nothing more inspiring than watching air bubbles appearing on the surface of boiling soup.

As one of the young artists, what do you think about the condition of a creative beginner in today's Polish reality? Is it conducive or maybe destructive?

I think that reality generally can be either conducively destructive or destructively conducive. In my opinion, the second option seems to be closer to the truth. Sometimes I literally have to sit down on the ground, touch the grass and remind myself that I am present, and not just standing next to myself. I often forget about it…

Have you defined your role as an artist in the modern world?

Definitely not. I would like to. I am still searching.

Please describe the creative process that led to the creation of the work awarded in Bratislava.

In the creative process, I combine my personal experiences with an intuitive way of creation. At the very beginning, I found a cardboard box filled with portraits with dedications written on the back. I took these photographs, I started to make myself familiar with them. At one point, I could not separate myself from these images, they actually became a part of me. I scanned all the photographs carefully so as not to work on the original and in order to have more control over the image. I am very keen on collecting, transforming the existing images and their structure. My emotions towards the unrecognizable faces, or the lack of recognition, were of great significance in the creation process. I subjected the portraits to the process of erasing, i.e. making them unreal. As a result, I received the effect of obscuring human figure and replacing it with abstract landscapes. Then I focused on experimenting with form. I have duplicated each photograph many times, and then started putting a layer over a layer and so on. Just like when you try to remember something – you repeat a memory after a memory. Well, the memory is limited. In order to remember something, we have to repeat the image like a mantra. We hope that duplication will make them stay with us. Every layer corresponding to a memory means a lot. However, memories get distorted after a while. As a result, everything leaks out. My work *I do not trust memory* is in reality a continuous process. The exposure is never the same. I try to establish a dialogue with the space, each time creating a new memory map.

In order to remember something, we have to repeat the image like a mantra. We hope that duplication will make them stay with us.

What was the significance of winning OFF Festival for you?

Probably great. It is nice to be appreciated by strangers who are not in contact with you on a daily basis. It is a boost for every young artist, it lifts one off the ground. At that moment, you say to yourself: hey, it was not a waste of time and effort after all. I have never won anything before apart from a paperboard medal at a spelling contest in my primary school. It was very important to me that my work won the award despite the lack of any kind of description to it. Speaking to a person from the jury, I was asked about a text to

accompany my work and its lack and redundancy was confirmed again. The work was powerful enough to speak for itself.

The main prize of the competition at the month of photography in Bratislava is an individual exhibition at the next edition. How is the work going and what is the direction you are heading?

I am still working. The creative process is very complex. I try to stay away from rational thinking, I crave the non-obvious. I am curious myself where it will lead me and what will be the result. We will see... ■

Spis Autorów/Index of Authors

str. 6/ p 6 **Magdalena Żołędź**

promotorzy/supervisors:

prof. Krzysztof J. Baranowski prof. KonradKuzyszyn

str.18/ p18 **Tomasz Kowalczyk**

promotorzy/supervisors:

prof. Piotr Chojnacki

prof. Piotr Wołyński

str. 26/ p 26**Anastazja Pataridze**

konsultacje/consultations: V Pracownia Fotografii

str. 28/p 28 **Paweł Wawrzyniak**

promotorzy/supervisors:

prof. Krzysztof J. Baranowski

prof. Piotr Chojnacki

str. 34/ p 34 **Tomasz Chowaniec**

promotorzy/supervisors:

prof. Andrzej P. Florkowski

dr Anna Kędziora

str. 42 **Tomasz Dobiszewski**

str. 59 **Maria Subczyńska**

konsultacje/consultations:

II Pracownia Fotografii

str. 62 **Dobrosława Nowak**

str. 66 **Kuba Rodziewicz**

str. 70 **Max Radawski**

konsultacje/consultations:

III Pracownia Fotografii

str. 74 **Ewelina Kamińska**

konsultacje/consultations:

IV Pracownia fotografii

VI Pracownia Fotografii

str. 78 **Katarzyna Wojtas**

promotorzy/supervisors:

dr Michał Bugalski

prof. Krzysztof J. Baranowski

okładka/cover **Agnieszka Hinc**

III Pracownia Fotografii

jednocześnie modyfikując zdjęcia tak, że każde z nich staje się niepowtarzalne. Oprócz zaproszonych przez nas artystów będzie można zobaczyć prace finalistów pierwszego konkursu Open Call, który związany jest z tematem numeru. A jeżeli jesteście ciekawi, co fotograficznego dzieje się we Wrocławiu, warto przeczytać wywiad z Maciejem Bujko i Pauliną Galanciak, którzy przybliżają działalność TIFF Center. Dowiecie się też co nieco o fotofestiwalach i znaczeniu fotografii dla rozwoju kultury. ■

invited artists, you can find the winners of our first Open Call competition related to the issues' topic. And if you are interested in what is happening on the Wroclaw photography scene, you should read the interview with Maciej Bujko and Paulina Galanciak who talk about the TIFF Center. They also discuss photofestivals and the importance of photography for the development of culture. ■

▲ str. 89
Agnieszka Hinc,
z cyklu *Autoportret*
fotografia otworkowa
2015

▲ p 89
Agnieszka Hinc,
from the series *Self-portrait*
pinhole photography
2015

Egzemplarz bezpłatny/Free copy

Kontakt/Contact
comomagazine@uap.edu.pl
www.comomagiazine.pl